

Marco Antonio de la Ossa Martínez

**LA MÚSICA EN LA
GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

I.S.B.N. Ediciones de la UCLM
978-84-8427-677-7



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2009

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA

TESIS DOCTORAL

**LA MÚSICA EN LA
GUERRA CIVIL
ESPAÑOLA**

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Director de Tesis: José Antonio Sarmiento

ÍNDICE

	PÁGINA
Agradecimientos	8
Dedicatorias	9

PRELUDIO

1. Introducción	10
2. Aproximación a la música de la Guerra Civil española	13

OBERTURA

I. DE LA EDAD DE PLATA AL DESASTRE DE LA GUERRA **19**

1. La Generación de los Maestros	22
2. El Nacionalismo	25
3. La música en España hasta la llegada de la II República	29
4. La Generación olvidada	35
5. La avanzada musical de la II República	50
<i>a. La música en la II República.</i>	<i>50</i>
<i>b. La Educación Musical en la II República.</i>	<i>53</i>
<i>c. Junta Nacional de Música.</i>	<i>59</i>

SUITE

II. LA MÚSICA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA **64**

1. Compositores e intérpretes ante la Guerra Civil	
Álvarez-Beigbeder, Germán	66
Antonio José Martínez Palacios	66
Bacarisse, Salvador	67
Bal y Gay, Jesús	69
Barrios, Angel	69
Bautista, Julián	70
Blancafort, Manuel	71
Calleja, Rafael	72
Campo, Conrado del	73
Casal Chapí, Enrique	74
Casals, Pau	76
Padre Donosita	78
Durán, Gustavo	79
Esplá, Óscar	80
Falla, Manuel de	81
Fernández Arbós, Enrique	84
Font de Anta, Manuel	85
García Ascot, Rosa	86
García Lorca, Federico	86
Gerhard, Roberto	88
Guerrero, Jacinto	89
Gómez, Julio	89
Guridi, Jesús	91
Halffter, Ernesto	91
Halffter, Rodolfo	93

Isasi, Andrés	94
Lamote de Grignon, Joan	95
Llongueres, Joan	96
Mantecón, Juan José	97
Martínez Torner, Eduardo	98
Mompou, Frederic	99
Montsalvatge, Xavier	100
Moreno Gans, José	100
Moreno Torroba, Federico	100
Morera, Enric	101
Nin, Joaquín	102
Obradors, Fernando	102
Pahissa, Jaime	103
Palau, Manuel	103
Pérez Casas, Bartolomé	104
Pittaluga, Gustavo	105
Remacha, Fernando	106
Rodrigo, Joaquín	106
Salazar, Adolfo	108
Samper, Baltasar	109
Sorozábal, Pablo	109
Tellería, Juan	110
Toldrá, Eduardo	110
Turina, Joaquín	111
Villar, Rogelio del	112
Viña, Facundo de la	112
2. La realidad de la música culta	115
3. La Orquesta Nacional de Música	126
4. La música culta durante la Guerra Civil española.	133
<i>a. Barcelona.</i>	133
<i>b. Madrid, Valencia y la música española en el extranjero.</i>	144
5. La revista <i>Música</i>.	149
6. Vida musical popular durante la contienda.	160
<i>a. Las variedades y la vida nocturna.</i>	160
<i>b. La copla y la canción folklórica.</i>	165
<i>c. La Junta de Espectáculos.</i>	169
<i>d. La música en el cine y en los teatros.</i>	173
<i>e. Las bandas de música en la contienda. La Banda de Música de Cuenca.</i>	178
<i>f. Referencias musicales en el romancero.</i>	203

TEMA CON VARIACIONES

III. EL CANCIONERO DE LA GUERRA CIVIL	220
1. Definición y evolución histórica de la canción	220
2. Himnos	226
3. La canción en España desde el s. XIX hasta el estallido de la Guerra Civil	231
<i>a. Definición y características.</i>	231
<i>b. Canciones populares y bélicas en España.</i>	233
4. Cancionero de guerra	238
<i>a. Propaganda y política en las canciones.</i>	238
<i>b. Las canciones en la vida diaria.</i>	248
<i>c. Características musicales de las canciones e himnos de la Guerra Civil.</i>	255
<i>d. Procedencia y tipología de las canciones de guerra.</i>	266

<i>e. Funciones de las canciones de guerra.</i>	279
<i>f. Cancioneros, compilaciones y grabaciones de canciones e himnos de la Guerra Civil.</i>	283
<i>g. Temática de las canciones e himnos de guerra.</i>	291
<i>h. Análisis literario de las canciones e himnos de la Guerra Civil</i>	300

CIACCONA Y OSTINATO

IV. CANCIONES E HIMNOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA 310

1. Bando republicano 310

<i>a. Textos, historia y características de las canciones e himnos republicanos</i>	316
A las barricadas	316
A las mujeres	321
Acabar con los traidores	327
Alalás gallegos	327
Alas rojas	328
¡Alerta!	335
¡Alerta! ¡Alerta!	339
Alianza proletaria	342
¡Alianza!	344
Amarrado a la cadena	345
An der Sierra Front	350
Arbeiter, Bauern	358
Ay, Carmela	361
Ballade der Elften Brigaden	366
Bandera roja	372
Bandera rossa	377
Batallón Vorochilov	379
Batallón Edgar André	380
Brigada “Garibaldi”, avanti	383
Caballería roja	384
Canción a Thaelmann	385
Canción comunista	386
Canción de Bourg Madame	388
Canción de guerra	390
Canción de la esperanza	391
Canción de la Sexta División	394
Canción de las Brigadas Internacionales	395
Canción del Frente Popular	400
Canción patriótica	406
Canción popular del Ejército del Centro	415
Canta la Juventud	418
Canto a la flota republicana	422
Canto a la juventud	423
Canto de la libertad	424
Canto a la marina	425
Canto nocturno en las trincheras	426
Carmagnole et le Ça ira	432
Casey Jones	434
Connolly’s Rebelsong	435
Cookhouse	436
Das lied ueber Stalin	442
Das Lied von 7.Jaguar	443
Das Thaelmann Lied	443
Die rote Fahne	444
Der rote wedding	445
Die Thälmann-Kolone	446
Doce Brigada	448
El Árbol de Guernica	450

El artillero republicano	454
El comisario	455
El Madrid de noviembre	456
El pendón morado	457
El Quinto Regimiento	458
El Tren Blindado	463
El Valle del Jarama	467
El último saludo	469
Els segadors	470
En el Pozo María Luisa	471
En la plaza de mi pueblo	472
En los frentes de batalla	474
En pos de la vida	476
En pie	477
Es wird die neue welt geboren	479
España en llamas	479
Eusko Gudariak	480
Fuerte de San Cristóbal	481
Gallo rojo	483
Hans Beilmer	485
Héroes del pueblo	486
Hijos del pueblo	488
Himno	489
Himno a Carlos Prestes	490
Himno a la Gloriosa	491
Himno de Cultura y Paz	492
Himno de la 6ª División	493
Himno de la 15 División	497
Himno de la 36 Brigada	499
Himno de la 38 División	500
Himno de la 70 División	501
Himno de la 99 Brigada	502
Himno de la 190 Brigada	503
Himno de la Columna Mangada	504
Himno de la República	505
Himno de las Juventudes Socialistas	509
Himno de los Tanquistas	510
Himno de Mujeres Libres	511
Himno de Riego	512
Himno de Transmisiones	515
Himno del 5º Cuerpo	516
Himno del Batallón Mateotti	520
Himno del Primero de Mayo	525
Himno Nacional Mexicano	526
Hold the fort	528
Join in the Fight	529
Jota aragonesa	530
Juventudes proletarias	531
La carta del miliciano	532
La división del Campesino	534
La Despedida	535
La guerra, madre	538
La Internacional	539
La Joven Guardia	541
La FAI	543
La KOMINTERN	543
La llegada de los niños	544
La Marseillaise	545
La Plaza de Tetuán	550
La Santa Espina	551
La sardana de les monges	552
Las compañías de acero	553

Las puertas de Madrid	554
Lied der Jaramafront	555
Los cachorros del león	556
Los campesinos	557
Los reyes de la Baraja	559
Los soldados del pantano	560
Lucha sin cuartel	561
Madrid y su heroico defensor	562
Marcha de la 11 Brigada	563
Marcha del Ejército Popular	564
Marcha del 5º Regimiento	565
Marcha fúnebre	567
Marineros	568
México en España	569
Miaja, general del pueblo	570
¡No pasarán!	571
Nuestra bandera	574
Nuestra juventud	575
Nueva humanidad	576
Os Pinos	578
Partisanenlied	579
Pelemos, pelemos	580
Presente división	582
Puente de los Franceses	584
¿Que de dónde amigo vengo?	589
¿Qué será?	590
Resolution	593
Si me quieres escribir	594
Solidaridad	601
Tierra libre	603
Todos camaradas	604
Trágala	605
UHP	607
UHP, himno proletario	607
Uníos, hermanos proletarios	608
Uno para todos	609
¡Vamos juntos, camaradas!	610
Vengüemos a los caídos	611
Victoria de la aceituna	612
Viva la FAI	613
Volksfront	614
Ya sé, viento, que no mueves	615
<i>b. Listado de compositores y letristas republicanos</i>	616

2. Canciones de los dos bandos 620

3. Canciones nacionalistas 625

a. Textos, historia y características de las canciones e himnos nacionalistas. 627

¡Alto!, ¿quién vive?	627
Al ataque	628
Allí	632
Camisa azul	633
Canción de guerra para los voluntarios de Navarra	635
Canción del legionario (1)	637
Canción del legionario (2)	639
Canción nacionalsindicalista	641
Cara al sol	642
Diana azul	646
El novio de la muerte	647
En pie, camaradas	649

Guardia nueva	650
Himno de las antiguas JONS de Valencia	651
Himno oficial de la Academia de Infantería	652
Himno de los artilleros	654
Himno de los legionarios de Albiñana	655
Himno del arma del aire	656
Himno de campamento	657
Himno del Trabajo	658
Marcha Granadera	658
Himno oficial de los Flechas	660
Isabel y Fernando	661
La Asamblea	663
La Generala	663
La llamada	664
Marcha de los fusileros	665
Oriamendi	666
Prietas las filas	667
Rataplán	668
Se van los legionarios	669
Somos héroes	669
<i>b. Listado de compositores y letristas.</i>	671

FUGA

V. EL MUNDO DEL ARTE EN LA GUERRA CIVIL	672
1. Los intelectuales ante el conflicto	672
2. Cartelismo y pintura	679
3. Teatro	686
4. Prensa y fotografía de guerra	690
5. La radio en la Guerra Civil	695
6. Literatura y poesía en la Guerra Civil	700
7. El cine en la contienda	706

RONDÓ FINALE

1. Conclusión	715
2. Bibliografía	719
3. Ilustraciones y discografía	737

AGRADECIMIENTOS

A los archiveros y el personal de las bibliotecas y archivos visitados, con especial mención a los del Archivo General de la Guerra Civil Española de Salamanca, el Archivo Histórico Municipal de Cuenca, la Biblioteca del Conservatorio 'Pedro Arana' de Cuenca y Archivo de la Banda de Música de Cuenca. Todos ellos han facilitado y cooperado en gran medida en el proceso de realización de la presente Tesis Doctoral.

A la Consejería de Educación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, ya que sin la concesión de una Licencia por Estudios Retribuida para el curso 2007-2008 esta Tesis Doctoral se hubiera prolongado y dilatado en el tiempo o no hubiera sido posible.

A Antonio, Fuencisla y Ángel Luis por su disposición, apoyo, indicaciones y asesoramiento histórico.

A mis padres Manolo y María Jesús, hermanos Manolo y Nicolás, familia y amigos por el apoyo, comprensión y respaldo continuo.

DEDICATORIAS

A todos aquellos que dieron su vida o fueron heridos física o emocionalmente en una guerra horrenda y horrible provocada por la sinrazón.

A todos los directamente afectados por la contienda, marcados por imágenes, sonidos y pérdida de familiares, amigos, presente y posibilidad de un futuro digno y en libertad.

A los millones de españoles que sufrieron, experimentaron y padecieron la guerra, los verdaderos protagonistas de la contienda. Todos merecen un lugar de privilegio en una historia de España en la que, por fin, no haya lugar para lagunas ni olvidos.

A los que trabajan por recuperar una parte sustancial de nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro.

A mi madre, por su cariño, trabajo infatigable y apoyo constante.

A Eva Rus, por haberme elegido para estar a su lado y darme tanto día a día.

PRELUDIO

1. INTRODUCCIÓN.

Ciertamente, es muy amplio el campo de trabajo sobre el que se basa y fundamenta la presente Tesis Doctoral. La Guerra Civil española (1936-1939) fue una contienda dramática, trágica y terrible que se ha estudiado desde diferentes ámbitos y puntos de vista, como se puede comprobar fácilmente atendiendo a la ingente bibliografía existente sobre del conflicto. En lo referente a la música, los acercamientos y estudios teóricos que se han llevado a cabo son todavía mínimos y en parte incompletos.

Partiremos de una aproximación musical e histórica de lo que fue y significó la Guerra Civil para la música y la población española del momento. La música culta centrará el siguiente apartado. En primer lugar, trataremos de conocer y discriminar a los compositores de las distintas generaciones (las llamadas Generación de los Maestros y del 27 o de la República, principalmente) y sus ideas estéticas y creativas antes y durante la contienda. También abordaremos las líneas principales en material musical de la II República (1931-1936) y algunas de sus instituciones principales, como es el caso de la Junta Nacional de Música, ya que se prolongarán en parte e influenciarán claramente a las existentes durante el conflicto.

En el bloque posterior analizaremos los principales rasgos biográficos y citaremos las obras creadas entre 1936 y 1939 por los compositores españoles que vivieron la contienda española tanto en el país como en el exilio voluntario o forzoso. Para ello, no diferenciaremos entre generaciones o ideologías. De esta manera, dibujaremos un cuadro general del corpus de composiciones generadas durante la guerra.

Sin salir del mismo apartado, atenderemos a la situación de la música culta en las ciudades principales españolas. También llevaremos a cabo un acercamiento a algunas formaciones que desarrollaron su trabajo durante la guerra, como la Orquesta Nacional de Música. Las bandas de música, una de las agrupaciones de mayor relevancia en la contienda, coparán un importante espacio, tomando como ejemplo la Banda de Música de Cuenca. En otro orden, nos aproximaremos a una de las publicaciones musicales más relevantes de cuantas se han editado en la historia de España: la revista *Música* y sus cinco números de 1938.

La música popular, entendida de un modo muy amplio y abierto, ocupará la siguiente sección. La copla, el folklore, las variedades, la música en los cines, en los teatros, el cine musical, su presencia en corridas de toros, festivales taurinos y otros muchos actos y situaciones serán la base de la misma.

Exploraremos también el extenso romancero generado durante la contienda, ya que se publicó un ingente número de poemas y romances en muy diversos cancioneros, libros, folletos, publicaciones y panfletos, buscando en ellos ejemplos con referencias musicales. El cancionero de la Guerra Civil, quizá su apartado más conocido debido a unos cuantos ejemplos que han pasado de generación en generación, constituirá el próximo tema a tratar. Antes de abordarlos, nos adentraremos en el concepto y evolución de canciones e himnos, las formas que prácticamente capitalizaron la composición durante el conflicto.

Después, subrayaremos un cariz político, comunicativo, propagandístico y simbólico inherente y presente en la práctica totalidad de ejemplos. También su integración y realidad en el día a día del frente y retaguardia, la herencia de otros conflictos anteriores, la tipología de canciones e himnos existentes y las funciones que éstos implícita y explícitamente cumplían. Sustancial es el análisis de las características musicales, literarias, temáticas y de la tipología de las mismas. Entre medias, señalaremos algunas de los cancioneros y grabaciones que aparecieron durante el conflicto y en años posteriores.

La siguiente sección también posee una importancia capital. En ella hemos reunido y compilado las canciones e himnos republicanos, los interpretados por los dos bandos y los nacionalistas analizándolos temática y estilísticamente y relacionándolos con el contexto de la Guerra Civil que reflejará o al que se refiere directa o indirectamente. Como epílogo, abordaremos cómo afectó la contienda a un buen número de artes. Así, cine, teatro, pintura, cartelismo, literatura, poesía y fotografía, a los que añadiremos una parada en el ámbito de la prensa y la radio, estructurarán este último apartado.

En otro orden, la visita a archivos y bibliotecas han sido la base de la presente Tesis Doctoral. Fueron fundamentales las investigaciones en el Archivo General de la Guerra Civil Española, principal fuente de canciones e himnos, además de punto de encuentro con numerosas referencias, periódicos, grabaciones, publicaciones, folletos y panfletos en los que existían partituras, testimonios, alusiones, declaraciones y anuncios relativos a la música, compositores, intérpretes o algún acto musical en particular. En este sentido, también fue productivo aunque en menor medida la visita al Centro de Documentación de las Brigadas Internacionales de Albacete. Muy importante ha sido también la búsqueda de libros y textos de la época en la Biblioteca Nacional de Madrid. Gracias al préstamo interbibliotecario en la Biblioteca la Biblioteca Pública del Estado de Cuenca y la Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha hemos podido analizar fuentes presentes en bibliotecas de otras muchas localidades. Además, en los centros anteriores, a los que hay que sumar la Biblioteca Municipal de Cuenca, han servido como punto de encuentro con monografías, libros y textos de historia de la Guerra Civil.

La Biblioteca del Conservatorio 'Pedro Aranaz' de Cuenca se convirtió en centro de investigación acerca de los compositores y obras de mayor relevancia, mientras que en el Archivo Histórico Municipal de Cuenca, en el Archivo de la Diputación Provincial de Cuenca y en el Archivo de la Banda de Música de Cuenca hemos hallado o la información referente a la actividad de esta agrupación durante la contienda.

Con todos los datos y fuentes recogidas y recopiladas, otra importante parte ha sido la del estudio, sistematización y extracción de conclusiones a partir de los mismos. Varios eran los objetivos marcados con anterioridad del inicio de la investigación. El primero y principal, realizar un análisis y acercamiento en profundidad al apartado musical tanto culto como popular de la Guerra Civil española y cómo afectó en forma de un claro sentido propagandístico y político. A éste se sumaron el diferenciar las características de la política republicana en materia musical y analizar la respuesta y cómo afectó la contienda a la vida y obra de los principales compositores durante la contienda. Otros fines serán los de discriminar las funciones, tipología y características principales de las canciones de guerra y, por último, atender al mundo del arte y prensa durante el conflicto. Esta es, en definitiva, la base teórica y la estructura de la presente Tesis Doctoral.

2. APROXIMACIÓN A LA MÚSICA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-1939)

La guerra nunca es gloriosa; no es nunca una aventura. La guerra tiene verdaderamente el sabor del infierno¹.

Harry Fisher, Brigadista Internacional

En opinión de Luis Díaz Viana,

...casi todas las guerras y revoluciones se hacen al son de cánticos y músicas, por paradójico que esto pueda parecer².

Desde los orígenes del hombre, la música ha ejercido una infinidad de funciones en el transcurrir de su vida diaria. En muchas ocasiones, éstas han sido bastante distantes de las que en la actualidad se consideran predominante, como puede ser el caso de los conflictos bélicos. La Guerra Civil española es una de las contiendas más dramáticas y horrendas de la historia del hombre, una batalla fraticida que sembró de cadáveres campos y trincheras excavadas a lo largo y ancho de la vieja piel de toro. Pero también asoló y tiñó de muerte y odio a las ciudades y pueblos que quedaron en la retaguardia. La represión, el desprecio y la venganza se cobraron un altísimo precio en vidas humanas, casi en paralelo a las producidas en batalla.

Resulta más que interesante el rápido posicionamiento tomado por los artistas de distintos campos dentro de un ambiente pleno en carencias y dificultades en el que las artes parecían, a priori, relegarse a un segundo plano. Muy pronto, la mayor parte de los músicos, pintores y escritores se alinearon al servicio del compromiso político, ideológico y social. Así, el arte en general y la música en particular, en palabras de Ana Vega Toscano, retrataron

...una época muy determinada del siglo XX, en la que precisamente el debate en torno a la necesidad de realizar un arte de estas características fue fundamental³.

Diversas son las aproximaciones y posicionamientos que se pueden llevar a cabo en el estudio de la música de un determinado periodo histórico. En el caso de la música en la Guerra Civil española, es imposible llevarlo a cabo sin dejar de lado los aspectos políticos y sociológicos que la generaron. Sin duda, conformaron y caracterizaron el desarrollo y devenir de la vida española desde la II República a los años de la contienda, afectando a todos los estratos de una nación transformada en un puzzle sin aparente solución de continuidad.

En algunos casos, un pequeño número de canciones que configuran parte del cancionero de la Guerra Civil española es conocido, todavía interpretado y continúa presente en la memoria colectiva, aunque la mayor parte del mismo se perdió en el tiempo. En su origen, este cancionero popular fue dotándose

¹ VVAA (2005A), p.18.

² DÍAZ VIANA (1985), pp. 40-41.

³ VEGA TOSCANO (2001), p. 178.

paulatinamente de un claro influjo y multitud de referencias que permitían llegar rápida y con un mensaje evidente a toda la comunidad. Con una clara función social y política, muchas fueron creadas *ex profeso* para la contienda española. También se adaptaron nuevas letras, poemas y textos a melodías o canciones tradicionales. Incluso, una gran cantidad de ellas, aun siendo obra de compositores y poetas conocidos, perdieron o difuminaron su autoría gracias a una rápida y eficiente transmisión oral que consideraba más importante el carácter colectivo que las individualidades de sus creadores.

Como hemos comentando anteriormente, es bastante complejo extraer algunos aspectos positivos acerca de la Guerra Civil española, sea cual fuere el campo elegido para el estudio o análisis de la misma. Alberto Reig Tapia afirma que una guerra civil jamás resuelve nada y siempre es la mayor sinrazón⁴, aunque, como él mismo continúa apuntando,

Las heridas que produce necesitan de varias generaciones para poder cicatrizar fructíferamente. No obstante, aún de las experiencias más negativas hay que saber extraer un halo de luz al que poder asirse para ser capaces de lanzarse a la esperanza y construir un futuro mejor⁵.

Es bastante complejo encontrar un estudio que podamos considerar definitivo sobre la contienda, ya que, paulatinamente, se van sumando nuevas visiones y aproximaciones en los más diversos ámbitos. Pero, ¿cómo se define un conflicto de estas características? Para Carmen Cortés,

La guerra civil española fue un enfrentamiento producido por dos formas antagónicas de concebir la política, la sociedad y la cultura, en un momento crucial de la historia de España y de Europa. Desarrollada en suelo español, se cobró la vida de muchos nacionales y de no pocos extranjeros que acabaron implicándose en ella. Para los españoles supuso, además, un fuerte tributo en pérdida de libertades y muchos años de subdesarrollo económico, social y cultura aparte de un fuerte trauma ético y moral⁶.

El conflicto ocupó prácticamente 3 años, desde el 18 de julio de 1936 hasta el 1 de abril de 1939, justo antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, aunque, ciertamente, el espíritu de la contienda se prolongó sobremanera en el tiempo, ya que

...los triunfadores instauraron un régimen político que mantuvo vivo el espíritu de la contienda casi cuatro décadas⁷.

Además,

El fin oficial de la guerra no supuso la llegada de la paz, sino de la victoria de unos contra otros, con el consiguiente espíritu de venganza y represión⁸.

⁴ REIG TAPIA (1990), p. 8.

⁵ REIG TAPIA (1990), p. 8.

⁶ CORTÉS SALINAS (2002), p. 17.

⁷ CORTÉS SALINAS (2002), p. 17.

⁸ CORTÉS SALINAS (2002), p. 17.

El denominado “síndrome de vencedor y vencido”, inculcado durante generaciones por un régimen totalitario que siempre quiso mantener abiertas las heridas, no favoreció en las décadas posteriores un estudio concienzudo del conflicto, a excepción de textos claramente demarcados en sus funciones desde el bando franquista. Paulatinamente fueron apareciendo un conjunto de monografías y estudios realizados por hispanistas. En su mayoría extranjeros, se aventuraron a realizar un primer y excelente intento de análisis. En un mar de dificultades, trataron de aproximarse lo más fielmente posible a lo que sucedió, como en el caso de Hugh Thomas. La política de Franco trató de pasar página o encerrar en el olvido a la Guerra Civil, aunque su ideología de base militar debía el lugar que ostentaba a un golpe de estado y a la fuerza de las armas. En resumidas cuentas, constituía un burdo intento de olvidar y enterrar el pasado que menos agradaba, ya que debía quedar oculto fuera de la versión oficialista tomada como la única y auténtica verdad.

La Iglesia no dudó en apoyar y subrayar esta teoría e ideología, tanto durante el conflicto bélico como en los años posteriores. Centrada en una gran censura y en total ausencia de debate público durante más de cuarenta años, la versión de la guerra generada por los vencedores prevaleció tanto tiempo que ...restablecer la memoria histórica sigue resultando todavía una empresa harto difícil⁹.

Así, la versión de los perdedores se difuminó en el tiempo, el olvido o en la distancia, incapaz de borrar o matizar mitos y mentiras tomadas como única realidad. Tampoco podemos dejar de citar otras visiones que defienden totalmente la actitud y actividad del Frente Popular durante la guerra sin apuntar los múltiples fallos, errores y atrocidades que, sin duda, se cometieron.

La muerte del dictador fue esperada de forma pacífica y con deseo contenido por una oposición que parecía haber pasado tiempo atrás página y aguardaba pacientemente su turno de entrada. La transición a la democracia pasó de puntillas por el tema, dejando atrás las responsabilidades pasadas, quizá en respuesta a una gran presión colectiva por parte de los descendientes de ambos bandos. Se puede definir como una especie de pacto de “no agresión” no escrito. Lo cierto es que, implícitamente, fue suscrito por la mayoría de una población que deseaba conservar a toda costa la paz y un futuro esperanzador, abierto y lleno de posibilidades.

Ya entrados en el siglo XXI, el lógico paso del tiempo ha hecho que seamos muchos los que nos aventuremos, desde distintos campos y ámbitos, en la compleja pero necesaria labor de completar de manera directa una parte de nuestra historia que necesita recuperarse y tomar por fin la claridad que merece. De una manera más evidente,

⁹ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 7.

Todo lo que sepamos de nuevo sobre aquellos años nos ayudará a conocernos mejor y a salir, más libres, de esa extensa sombra de sangre y de rencores que tanto tiempo nos ha acompañado¹⁰.

Numerosos movimientos y asociaciones dedicadas a la recuperación de la memoria histórica han cobrado en los últimos años una gran importancia. La ruptura del “pacto del olvido”, tal y como lo ha denominado Paul Preston, ha dado por fin comienzo al intento de localizar y otorgar el final y respeto que merecen los cadáveres, restos y el recuerdo de multitud de desaparecidos en toda España. Este hecho ha generando de nuevo cierta inquietud entre los descendientes ideológicos del bando vencedor:

Las frecuentes noticias sobre la exhumación de fosas y osarios, la creación de itinerarios urbanos y rurales que dan a conocer los lugares donde acontecieron determinados hechos de la resistencia, y que se están convirtiendo, pausadamente, en “lugares de memoria”, todo esto ha suscitado el temor de los nostálgicos¹¹.

Las terribles huellas y sombras de una guerra civil tardan mucho en disiparse de la memoria colectiva, ya que su intensidad y la magnitud de los conflictos en ella vividos resultan complejos de superar de una manera absoluta. Se mantienen vivos y, como en el caso de la música, se han transmitido y heredado oralmente multitud de historias, tragedias y canciones. En muchas ocasiones, se han teñido de la sangre derramada en uno u otro bando y han permanecido muy vivas en la conciencia familiar o grupal. Quizá este pasado, tal y como afirma Hugh Thomas,

...podrá ser enterrado cuando se conozca claramente la verdad respecto al mismo. Por eso creo que la preocupación por la historia contemporánea en la España moderna tiene que ser terapéutica¹².

Atendiendo a los numerosísimos libros y estudios que continúan apareciendo y poblando las secciones de historia contemporánea de bibliotecas y librerías, en los comienzos del siglo XXI parece que la sociedad española debería estar ya preparada para mirar a la cara a su pasado e intentar superar

La sombra, la larga sombra de una época que dependía del pasado, la indescriptible infancia de quienes fuimos hijos y nietos de una guerra que nos afectó tanto como a los hombres y mujeres que la habían sufrido¹³.

Cierto es que la Guerra Civil española produce y continúa produciendo un interés y magnetismo prácticamente sin precedentes en Europa y en todo el mundo. Fruto de ello, como comentamos, es la inmensa bibliografía existente sobre ella, en continuo crecimiento al cumplirse aniversarios que recuerdan su comienzo y fin. Así y como subraya Helen Graham,

...ha generado más de quince mil libros, lo que constituye un epitafio textual que la equipara con la Segunda Guerra Mundial¹⁴.

¹⁰ DÍAZ VIANA (1985), p. 10.

¹¹ PRESTON (2006), p. 13.

¹² THOMAS (1976), p. 21.

¹³ DÍAZ VIANA, (1985), p. 9.

En opinión de Bartolomé Benassar, todavía está carente en gran parte del distanciamiento y puntualidad necesaria:

La producción española, cuyo ritmo se acelera, ha sido inmensa, sobre todo a partir de 1975. Pero sigue estando marcada por el sello de la pasión, aunque ésta se disimule con un alud de referencias y se presente revestida del máximo rigor científico¹⁵.

En definitiva y teniendo en cuenta todo lo anterior, todavía hay mucho por lo que trabajar. Por ejemplo y atendiendo a la investigación de Carmen Cortés, la II República y la Guerra Civil española cuentan todavía con un mínimo espacio en comparación con otras etapas y periodos en los planes de estudio de Secundaria. Por ende, la mayor parte de nuestros jóvenes

...desconocen con la suficiente profundidad las disyuntivas que quebraron el espíritu ilusionado que creó la Segunda República, o los auténticos intereses que calaron las bayonetas de los militares que se sublevaron el 18 de julio de 1936¹⁶.

Un estudio de las características y complejidad del que nos ocupa debe partir, desde el primer momento, de la imposibilidad objetiva de separar el trabajo científico de la ideología y del peso político que contienen las canciones y obras musicales de esta etapa histórica. Esta línea no tiene por qué indicar una dirección en el resultado de los mismos ni invitar a renunciar a un estudio musicológico de este periodo. Por tanto, este trabajo de investigación necesita acompañarse de una explicación de la realidad musical española de la II República centrado entre 1936 y 1939. Los objetivos principales son los de investigar, recordar e demostrar lo que fue musicalmente la Guerra Civil,

...no una guerra de malos y buenos, según la óptica de quien escriba, sino una experiencia traumática, de sufrimiento masivo, en la que los ganadores fueron muy pocos y los perdedores muchísimos (y no solamente republicanos)¹⁷.

Cómo y por qué llegó España a esta lucha fratricida sin que nadie quisiera o pudiera evitarlo son dos de las preguntas más repetidas por los historiadores que se han dedicado a estudiar este periodo. El país había venido arrastrando desde siglos atrás una innumerable gama de conflictos internos dentro de un panorama político de continua división y crispación. La II República, dispuesta a acometer nuevas e importantes reformas tras las elecciones que dieron el triunfo al Frente Popular, fue atacada por los mismos militares que le habían jurado fidelidad. La mayor parte de países, aliándose a una política de No Intervención que aglutinaba un compendio de miedos, recelos e inquietudes, prefirieron no hacer nada, negando a España el respeto que todo estado democrático merece.

¹⁴ GRAHAM (2006), p. 11.

¹⁵ BENNASAR (2004), p. 12.

¹⁶ CORTÉS SALINAS (2002), p. 16.

¹⁷ PRESTON (2006), p. 14.

Pronto se tergiversó también un concepto de gran amplitud, el de republicanismo, que se asoció rápida y únicamente al comunismo, anarquismo, extremismo, represión, violencia y ataque contra iglesias, templos y religiosos. En este último sentido, poco o nada ayudó el anticlericalismo de las primeras semanas de alzamiento. Imágenes de tumbas profanadas y de una excesiva violencia dieron la vuelta al mundo, ya que el Frente Popular perdió desde el primer momento una batalla importantísima que se olvida de analizar en gran cantidad de textos: la de la propaganda y la prensa.

De esta manera, los estados democráticos que debían haber asumido la defensa o ayuda de la II República española la abandonaron a su suerte desde el primer momento. La amenaza de una Segunda Guerra Mundial y el recuerdo de la primera les hicieron mirar hacia otro lado, pese a que la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini entraron directamente a colaborar con el bando franquista. Mientras, la URSS de Stalin fue la principal aliada republicana a un elevadísimo precio plagado de condiciones.

Ya dentro del conflicto, sería un error aplicar las causas de la derrota o victoria únicamente al contexto internacional o a la superioridad manifiesta de uno de los dos bandos. La ineptitud política, militar, económica y organizativa de sindicatos, partidos y gobierno del Frente Popular, más pendientes en luchar por los intereses y predominio de su partido u organización que de la guerra en sí, llevó a la muerte y a la derrota a cientos de miles de personas anónimas empujadas en no pocos casos a una guerra que no comprendieron. La venta de los recursos económicos, agrícolas y minerales del país, sumados al baño de sangre, la miseria y el hambre provocada que atacó tristemente y como siempre a las capas más modestas de la sociedad, trajo consigo también la desaparición o el exilio de una excelente generación de artistas e intelectuales con perdurables y negativas consecuencias.

Dividiremos en distintas secciones con carácter claramente complementario nuestro estudio, teniendo en cuenta tres ideas fundamentales que laten y generan esta Tesis Doctoral:

No debemos olvidar; nunca el caos del olvido¹⁸

El ayer no fue un sueño que se ha evaporado de repente, sino la parte oculta de lo que hoy vivimos¹⁹.

Recuérdalo tú y recuérdalo a otros²⁰

¹⁸ DÍAZ VIANA (1985), p. 9.

¹⁹ DÍAZ VIANA (1985), p. 10.

²⁰ GRAHAM (2006), p. 7.

OBERTURA

I. DE LA EDAD DE PLATA AL DESASTRE DE LA GUERRA

La libertad no venció, pero resistió²¹.

Para Tomás Marco, el impacto de la Guerra Civil en la música española es mínimo. Observada tras el paso del tiempo,

...la Guerra Civil afecta relativamente poco a la música española. O afecta a los músicos, pero no tanto a la música... dada la escasa cantidad de víctimas que la guerra produce en las filas de los compositores la incidencia es mucho menor de lo que sería lógico. En España o fuera de ella, las obras musicales van produciéndose y se recuperan en tiempo posterior, con lo que, con lejanía suficiente, el hiato se diluye. Pero lo que disminuye más la influencia de la guerra en la historia musical es el hecho, hoy incontrovertible, de que ni estética ni técnicamente existe un antes o un después en la música española. Los compositores que continúan escribiendo durante y después de la Guerra Civil, sea en España o fuera, lo hacen con los mismos presupuestos que habían quedado fijados en los años veinte²².

Pese a subrayar en parte la última afirmación, no podemos estar de acuerdo con la línea general de esta teoría. El argumento técnico-estético que esgrime sería un muy buen tema para un posterior trabajo en profundidad, aunque siempre que el análisis se realizara en conjunto y no únicamente se concentrara en individualidades. En nuestra opinión y de igual forma a lo que ocurriría en otros ámbitos, el desarrollo de la Guerra Civil detuvo y frenó el brillante devenir que había caracterizado a la música española, entendiéndolo de una forma muy amplia, desde finales del s. XIX. De otra manera, el trágico drama ocurrido en tierras españolas habría pasado totalmente desapercibido tanto para los compositores como para la producción musical en sí sin afectar ni influenciar para nada, una hipótesis de difícil justificación.

En los años de la contienda confluirán músicos provenientes de distintas generaciones. A todas ellas les sobresaltará y perturbará el conflicto directamente, tanto en su vida diaria como en su obra posterior, de la misma manera que al resto de la población. Su corpus de etapas siguientes no es comparable en muchos casos ni en número ni en calidad al de periodos anteriores. Quizá se continuaran los presupuestos estéticos, aunque enfocados de distinta manera. Así, la rotura total de una política y un sistema educativo musical nacional con problemas, sí, pero muy avanzado en su génesis, supuso un notable paso atrás tanto en campos teóricos y creativos como en el ámbito de la crítica musical.

²¹ BODA (2001), p. 11.

²² MARCO (1983), p.15.

Afectará directamente tanto a la vida musical como a un importante núcleo de compositores e intérpretes y al trabajo que venían desempeñando en forma de exilios elegidos o forzosos, silencios compositivos voluntarios, pérdida de la creatividad e incluso de la propia vida. Marco subraya a continuación esta idea, aunque olvida de nuevo en parte al numeroso núcleo de compositores que vivían, momentos antes de la contienda, un punto álgido en su carrera:

La Guerra Civil fue un hecho traumático para todos los que la vivieron y para todos los que sin vivirla sufrieron de una manera u otra sus consecuencias. Significó además una transformación institucional y social y acarrió unos años de aislamiento que, unidos a nuevos planteamientos ideológicos, retrasaron las posibilidades de evolución de la música española, si no para los músicos que sufrieron directamente sus consecuencias, sí para los que comienzan su carrera después de la guerra²³.

Algunos teóricos han querido señalar a la época anterior a la guerra como una Edad de Plata en el arte de Orfeo en la vieja Iberia. Como veremos a continuación, esta denominación no está hecha a la ligera, sino que tiene una importante base analizando tanto las distintas personalidades como el catálogo de obras que completan el ingente corpus de estos años. Aun pertenecientes a muy distintos estratos estéticos,

Todas las generaciones que escriben música en la primera mitad del siglo XX comparten la aspiración de desarrollar una escuela española y conseguir para nuestra música un papel digno en el panorama internacional. Esto une a los compositores decimonónicos que todavía son relevantes a principios de este siglo, con la Generación de los maestros, la Generación del 27 y la llamada Generación neocasticista. Ahora bien, las estrategias fueron muy diversa, y en ocasiones llegó a plantearse una oposición dramática entre actitudes fundamentales: el casticismo, la imitación de lo extranjero como vía de modernización, el compromiso entre lo nacional y lo europeo, y la búsqueda de una *esencia* nacional a la manera del segundo nacionalismo europeo²⁴.

Lo más evidente es que la Guerra Civil terminó de un plumazo con una época de enorme relevancia dentro de la música española. Al tiempo, cercenaba el devenir de las generaciones que surgirían en España desde comienzos del siglo. Sólo contadas excepciones continuaron avanzando musicalmente y crearon obras de altura. Los demás parecieron no salir del bache que el conflicto provocó en un país que necesitó décadas para volver a recuperar una mínima parte del esplendor pasado. Únicamente hay que atender el listado de compositores que prefirieron como escape el exilio:

Al terminar la guerra española el panorama para nuestra música no aparecía como fácil. Aunque Falla no se fue por razones o con psicología de exiliado, el hecho es que se marchó al comenzar el otoño de 1939. Ya estaban fuera los compositores más significativos de la etapa anterior: Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista, Oscar Esplá en Bruselas, Ernesto Halffter en Lisboa, Adolfo Salazar en Méjico, Joaquín Rodrigo en dudas entre su casa de París y la estancia definitiva en Madrid. Joaquín Turina parecía en los primeros meses de la posguerra el sueño de su sombra²⁵.

²³ MARCO (1983), p. 16.

²⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO (1999), p. 23.

²⁵ SOPEÑA (1976), p. 215.

Partiremos en este recorrido de los años finales del s. XIX para adentrarnos en la llamada Generación de los Maestros, el Nacionalismo musical y la Generación del 27 o de la República, también llamada con acierto la ‘Generación Olvidada’, como veremos. Después nos detendremos en los intérpretes y compositores de mayor relevancia y su relación con la Guerra Civil española. No es arbitraria esta línea, ya que, como hemos comentado, la mayoría viviría en primera persona la contienda bélica, que se convertiría así en trágico punto de inflexión para todos ellos. No hay que olvidar que, durante estos años, convivirán en España una amalgama de estilos e inquietudes compositivas que irán desde

...un nacionalismo decimonónico y trasnochado y otro vanguardista, el neorromanticismo, el impresionismo, el neoclasicismo e incluso las primeras inclusiones en la vanguardia del tipo de expresionismo y dodecafonismo, ello por no hablar de otras subespecies estéticas como pueden ser el regionalismo. ¿Qué es lo que establece la unidad? Evidentemente un sentido histórico, un sentimiento cultural superior y, por supuesto, a veces los hechos históricos implacables, como fue la Guerra Civil española, que marcan un periodo de manera definitiva²⁶.

²⁶ CASARES RODICIO (1987B), p. 267

1. LA GENERACIÓN DE LOS MAESTROS.

Existe una interesante discusión acerca de si es posible establecer, del mismo modo que en literatura, una Generación del 98 en música. El anteriormente citado Tomás Marco sí encuentra cierta relación entre ambas:

Hay una Generación del 98 musical aunque nadie la haya llamado así. Bien es cierto que los literarios del 98 fueron, por lo común, absolutamente indiferentes a la música y musicalmente sordos y de una desconsoladora incultura sonora. Tampoco es menos cierto que las relaciones entre estos escritores y sus músicos correspondientes fueran más bien escasas, independientemente del hecho de que algunos musicaran textos de estos escritores. Por ello no infiere de por sí que no hubiera un área de preocupaciones comunes ni que no hubiera músicos que desarrollaran en su arte lo mismo que los escritores en el suyo, independientemente de la idea que podamos tener de la excelstitud de resultados²⁷.

En cambio, Manuel Valls opina que no sería correcta tal denominación, ya que

Mientras los componentes del frente literario llamado de la “Generación del 98” comparecieron como un bloque compacto que al dotar de un común sentido y concepto intencional a sus realizaciones configuraron inmediatamente el perfil de nuestra cultura en el indicado aspecto, los restantes sectores de la expresión espiritual (musical y plástico), los “relativos” a aquella generación, o comparecieron rezagados en relación con el manifiesto literario o, en el caso de desarrollarse simultáneamente con éste, su cometido no se concretó en un cuerpo estético unitario, sino a lo sumo, en un interesante conglomerado de individuales. En música, Manuel de Falla, Joaquín Turina y Conrado del Campo, entre otros, acreditaron que habían aprehendido la lección de Pedrell, Albéniz y Granados, pero al sentar las bases de la futura música española, no lo hicieron como grupo ni con un manifiesto común, como los miembros del “98” en la zona de las letras²⁸.

Los dos coinciden en subrayar el olvido y la poca importancia que los literatos del 98 otorgaron a la música. Como muestra, ésta tendrá una mínima o nula aparición en sus textos literarios y periodísticos. Esta generación del 98

...significó una regeneración de nuestra literatura y pensamiento ni de que, arrancando de raíces claramente decimonónicas, insertó la cultura española en los presupuestos del siglo XX²⁹.

Prácticamente ninguno de ellos acudirán a los conciertos que la Sociedad Filarmónica desarrollaba en Madrid. Tan solo en *Musicalia* (1917), de Ortega y Gasset, se encuentra una notoria excepción:

Un resumen apurado sobre la música en la generación del noventa y ocho podría hacerse con una sola palabra: nada. Tanto es así que, de recoger exhaustivamente sus citas sobre la música, tendríamos sólo un breve capítulo de “alusiones”³⁰.

Pero cierto es el hecho de que el posicionamiento abiertamente antirromántico fue paralelo en ambas artes. Antonio Machado, Ortega y Gasset y Eugenio D’Ors se caracterizarían por su rechazo a este movimiento. En música

²⁷ MARCO (1983), p. 18.

²⁸ VALLS GORINA (1962), pp. 89-90.

²⁹ MARCO (1983), p. 17.

³⁰ SOPEÑA (1976), p. 73.

... era, en primer lugar, el gran enemigo para los defensores de una estética vanguardista sobre todo a partir de 1915, pero al mismo tiempo era el enemigo a combatir porque no dejaba de ser una asignatura pendiente de nuestra música, y por ello evitaba el peligro de que queriendo recuperar el tiempo perdido actuase de rémora, como de hecho fue³¹.

En lo referente a su herencia musical más directa, el precedente s. XIX musical en España no había aportado, en opinión de Federico Sopeña, un caudal musical comparable al de otras naciones europeas:

...el siglo XIX musicalmente, no tiene defensa posible y su nada es también exponente de lo que el siglo es, política, socialmente en España³².

De esta manera, el ambiente musical general heredado no se caracterizó por su interés ni por su carácter variado y heterogéneo. La zarzuela y el género chico, sobre todo este último, predominarán en la escena española. Irán dirigidos y serán aplaudidos por una burguesía que desdeñaba de las últimas propuestas de Verdi o Wagner, por citar dos de los ejemplos de mayor importancia. Serán también apoyadas por los intelectuales y los nobles. Al tiempo, la música sinfónica quedará relegada a un segundo o tercer plano. Fue notable el olvido de la misma, también el de la música de cámara, un problema en parte heredado de épocas anteriores:

Durante el siglo XIX, la música instrumental no se desarrolló suficientemente, limitándose a obras de escasa envergadura técnica y de un romanticismo superficial³³.

No podemos olvidar la importancia que tuvo en España la ópera italiana, que será prácticamente preponderante a lo largo y ancho del siglo. Incluso, el conservatorio de Madrid estuvo dirigido en una etapa muy prolongada por italianos. En este panorama, surgirán gran cantidad de iniciativas en pos de crear una ópera nacional, pero no tuvieron el apoyo deseado. Por tanto, será la música ligera la que tenga una mayor cabida, por lo que los compositores se vieron abocados, en muchos casos no sin cierta frustración, a componer zarzuelas (con notable resultado, en muchos casos) y música de fácil escucha.

Pero en definitiva y aunque se puedan encontrar lugares de confluencia entre los compositores que la formarían (los abordaremos a continuación), se trata en general de un grupo poco compacto en comparación con el literario. De esta manera y teniendo en cuenta la aproximación ideológica anterior, no se podría establecer una mayor relación directa. Las personalidades de Conrado del Campo, Felipe Pedrell, Joaquín Turina y Manuel de Falla entre otros deben entenderse como un magnífico conjunto de individualidades que compartieron algunos presupuestos teóricos. Pese a ello, no se les puede considerar como un conjunto claramente conectado, ya que cada uno se

³¹ CASARES RODICIO (1987B), p. 291.

³² SOPEÑA (1976), p. 19.

³³ VVAA (2005A), p. 117.

aproximaría en mayor medida a una corriente imperante en la época de distinto talante y desarrollo:

...wagnerismo, nacionalismo, impresionismo y germanismo³⁴.

Lo más relevante es el hecho de que, en el devenir de la música española, exista en esta concurrencia de compositores, a pesar de sus diferencias estéticas, un claro objetivo común. Además, se integraron con el resto de intelectuales de la época siendo claros referentes para las generaciones venideras. Por tanto, quizá sea más adecuada la denominación de ‘Generación de los Maestros’ para definirlos.

³⁴ VALLS GORINA (1962), pp. 90-91.

2. EL NACIONALISMO.

El movimiento musical que se desarrollará a finales del s. XIX con un claro influjo nacionalista tendrá una enorme importancia. Su principal objetivo será luchar, o al menos matizar, la situación imperante en España. Se dará en toda Europa y en distintos países de América, con diferencias en cada una de las naciones aun con características comunes:

El Nacionalismo como fuerza de la música del siglo XIX es un fenómeno complejo, cuya naturaleza a menudo se ha visto distorsionada. Un sentido de orgullo en la lengua y la literatura fue un ingrediente de la conciencia nacionalista que dio pie a la unificación de Alemania e Italia³⁵.

El creciente y permanente predominio de la música italiana y alemana ha sido entendido como el desencadenante del movimiento. La preeminencia de las mismas era vista como una amenaza clara para la música nacional. Además, los compositores también pretendían alcanzar la fama y el status negado en sus países de origen por un público que prefería mirar hacia lo que venía de fuera. Así, comenzaron a emplear en sus obras materiales extraídos o inspirados directamente en el folklore nacional:

Mediante el empleo de canciones folklóricas nativas y danzas del mismo carácter y gracias a la imitación de sus rasgos peculiares en músicas originalmente inventadas, uno podía desarrollar un estilo que tuviera identidad étnica, aunque no fuese aceptado por los públicos tradicionales europeos, en líneas generales. A pesar de todo, la música que contaba con un color nacional a menudo resultaba atractiva debido a los nuevos elementos exóticos³⁶.

Por tanto, el nacionalismo tuvo una gran importancia e incidencia en la música, ya que el carácter de ésta la hacía el vehículo más adecuado para reflejar los sentimientos y fisonomía de la tendencia con un lenguaje propio en cada país. Los compositores se acercaron, con peculiaridades locales y regionales, a formas libres donde poder canalizar su arte. En él tendrán cabida rincones, espacios, héroes, ríos, leyendas, mitos, viajes y novelas dentro de un escenario musical diverso y con claras diferencias. Para ello, tendrán como modelos en Centroeuropa a Chopin, Smetana, Liszt, Dvorak, Grieg y Sibelius.

En España, la situación económica y política difería en parte a la del resto de Europa, por lo que el nacionalismo musical cristalizaría de distinta manera. La aparición y desarrollo de los nacionalismos regionales de influjo federalista durante la época de la Restauración (1875-1902), en los periodos de Alfonso XII y María Cristina, se representó con características comunes en las distintas comunidades:

El regionalismo, como una forma de nacionalismo, tuvo unas señas de identidad: lengua, raza, derecho y existencia de un pasado histórico propio. Los movimientos regionalistas hicieron suya la problemática regional; pero no se trataba de un separatismo,

³⁵ GROUT, PALISCA (1999), p. 772.

³⁶ GROUT, PALISCA (1999), p. 772.

sino de un autonomismo. El regionalismo se presentó como una alternativa al centralismo³⁷.

La guerra de Cuba y pérdida de las últimas colonias en 1898 afectaron drásticamente tanto a la mentalidad como a la vida diaria de la España de finales de siglo. Así, se planteará la necesidad de reformar integralmente a la nación. Para ello, las artes eran fundamentales. La obra de la Generación del 98 literaria reflejará

...una preocupación por la decadencia de España, unos planteamientos renovadores de la realidad presente, una búsqueda del carácter y la esencia de lo español, la sencillez y la precisión del estilo, junto a la recuperación de localismos y arcaísmos en el vocabulario³⁸.

Este regeneracionismo musical será protagonizado por hombres instruidos en el s. XIX, por lo que ha sido definido como un fenómeno decimonónico. Por su parte, el nuevo nacionalismo musical que verá luz en la primera década del s. XX tendrá, aun partiendo del anterior, una nueva base teórica y práctica: la otorgada por los múltiples trabajos musicológicos. En definitiva,

Se emprendió el estudio del material folklórico a una escala mucho más amplia que anteriormente y con un método científico riguroso³⁹.

En esta línea y en prácticamente todos los países se promoverán, bien por iniciativa pública, bien privada, estudios de campo que tratarán de recuperar y compilar el folklore nacional y regional. Para ello y bajo los postulados de la nueva etnomusicología, se emplearon los nuevos medios de grabación y reproducción presentes en la época, mucho más fidedignos que los de etapas anteriores:

La música folklórica se recogía no mediante el torpe proceso de tratar de transcribirla en la notación convencional, sino con la exactitud posibilitada por el empleo del fonógrafo y de los magnetofones. Las muestras recogidas se analizaban con objetividad, mediante técnicas desarrolladas en la nueva disciplina de la etnomusicología, para así descubrir el carácter real de la música popular, en lugar de ignorar sus “irregularidades” o de tratar de adaptarlas a las reglas de la música artística, como a menudo habían hecho los románticos. Un conocimiento más realista llevó a un mayor respeto por las cualidades únicas de la música folklórica⁴⁰.

Este hecho será muy relevante para el desarrollo del nacionalismo, ya que los compositores emplearon este folklore como base para la creación de nuevos estilos:

La labor y el estudio de los primeros etnomusicológicos sistemáticos... fue decisiva a la hora de crear una conciencia nacionalista entre los compositores⁴¹.

³⁷ VVAA (2005B), p. 116.

³⁸ VVAA (2005A), p. 116.

³⁹ GROUT, PALISCA (1999), p. 809.

⁴⁰ GROUT, PALISCA (1999), pp. 809- 810.

⁴¹ GARCÍA LABORDA (2000), p. 235.

La figura del catalán Felipe Pedrell será importantísima en este sentido, aunque tampoco podemos olvidar el subrayado trabajo llevado a cabo por F. Asenjo Barbieri y el influjo posterior del mismo. Se le considera el creador de la escuela nacionalista en su época al denunciar el ambiente italianista y zarzuelero existente en su época en el Liceo:

Sus palabras de protesta contra el desdén ante los intentos nacionales de ópera podían ser también de Bretón, de Chapí y hasta de Arrieta, con la diferencia de que Pedrell detestaba con todo su corazón el sucedáneo que se llama zarzuela⁴².

Aparte de las obras de Pedrell, tuvieron una gran relevancia las ediciones suyas de compositores españoles del s. XVI. Abogó en su ensayo *Por nuestra música* por la creación de una música esencialmente española que tuviera en el folklore y en los grandes compositores de la historia de la música nacional su clara base. Para ello, el canto popular de las distintas regiones de España, de enorme riqueza, debía ser el punto de partida de la nueva corriente.

Los compositores españoles estudiarán y emplearán estas melodías, bien literalmente, bien como inicio para generar otras composiciones originales aun inspiradas en ellas. En sus creaciones se fundirán música popular y culta tanto en ambientes atonales o expresionistas o modales. Generó tanto una variación en los objetivos principales de la música como un nuevo movimiento en contra de otras estéticas existentes en la época:

Este *cambio de función* del folklorismo, desde una misión de identificación nacional, de pintorequismo y de distracción social en el siglo XIX, a la de asimilación y fusión de elementos genuinos de la música popular en el siglo XX para crear un lenguaje moderno alternativo a las tendencias impresionistas y a las vanguardias futuristas y atonales que surgieron alrededor de 1910, generó un movimiento propio que ocupó gran parte del neoclasicismo de entreguerras⁴³.

Curioso es el hecho de que un gran número de compositores extranjeros se basarán en el folklore español (entre muchos otros, Liszt, Debussy y Bizet) como referencia para componer sus obras.

En España, el nacionalismo musical tendrá unas premisas básicas. Partirá del piano para ir paulatinamente acercándose a la orquesta sinfónica. La guitarra también cobra una enorme importancia, convirtiéndose en un instrumento solista que se incluye también en la orquesta. Del mismo modo, la música coral se verá potenciada y la música popular andaluza tendrá un enorme peso e influencia.

Otros aspectos que también tendrán una gran vigencia en sus postulados desde las primeras generaciones serán tanto la creación de una ópera eminentemente nacional como la preocupación por la música de cámara y

⁴² SOPEÑA (1976), p. 35.

⁴³ GARCÍA LABORDA (2000), p. 236.

sinfónica, aunque éstas no son nuevas, sino que se heredan de épocas anteriores.

Hay quien diferencia dos etapas en el nacionalismo español, ambas caracterizadas por las dificultades y problemas manifestados por los compositores en su desarrollo. La primera, llamada la etapa de asimilación, estaría encabezada por Enrique Granados e Isaac Albéniz. Mientras, a la segunda, que tuvo lugar en la primera mitad del s. XX, se la denomina etapa de madurez. Los principales representantes de la misma serían Manuel de Falla y Joaquín Turina.

En Manuel de Falla encontramos la figura capital del nacionalismo en España y una de las cumbres compositivas de toda su historia. Tendrá muy en cuenta los postulados de Felipe Pedrell en su trabajo en pos de crear una música abiertamente nacional. Pero para él lo realmente importante será el espíritu de la música popular. Falla no tomará citas literales, sino que atiende a la esencia del folklore español para después trasladarlo a la música culta:

Falla está más interesado en el tercer momento de asimilación del folklore, el más productivo y noble: crear una música de acuerdo con la sustancia que emana de la música popular, eludiendo la cita directa y las imitaciones más o menos veladas⁴⁴.

Hay quien ha querido ver en el granadino un auténtico hombre del 98. Incluso, habría un paralelismo entre él y Antonio Machado:

El paralelo Falla-Machado que, si no es inédito, sí es infrecuente, me parece obvio y no sólo por la coincidencia casi exacta de cronología, la vida modesta de ambos y su muerte lejos de España. Ambos son andaluces que se adentran en el alma popular de su tierra con un afán universalista, que se interesan por otros lugares de España, Castilla singularmente, y que logran una superación de la falsa dicotomía modernidad- tradición con la que se colocan a la cabeza de lo mejor producido por España en sus respectivas artes⁴⁵.

En general, se puede apreciar un cambio en la formación e inquietudes de los compositores de esta época. La mayoría serán amantes de la cultura y el arte. Además, marcarán la pauta a las nuevas generaciones que irán apareciendo paulatinamente.

⁴⁴ GARCÍA LABORDA (2000), p. 237.

⁴⁵ MARCO (1983), p. 18.

3. LA MÚSICA EN ESPAÑA HASTA LA LLEGADA DE LA II REPÚBLICA.

En Europa, el lapso de tiempo transcurrido entre la I y II Guerra Mundial (en el caso español llegará hasta la Guerra Civil) se caracterizó por un ambiente de enorme convulsión. Éste se acentuará debido a los resultados y consecuencias de la primera contienda, la Revolución Rusa y el auge cada vez mayor del fascismo y el nazismo en Italia y Alemania. Con respecto a la música,

La índole radicalmente experimental de muchas obras escritas entre 1910 y 1930 hizo que se las calificase como “la nueva música”... La palabra “nueva”, tal como se la empleaba para referirse a gran parte de la música escrita entre 1900 y 1930, reflejaba un rechazo casi total de los principios aceptados que regulaban la tonalidad, el ritmo y la forma⁴⁶.

Paulatinamente, en música se sumarán nuevos estilos a los ya existentes. Uno de ellos será el Neoclasicismo, que mirará hacia formas y principios del pasado. También surgirá el dodecafonismo. De la mano de Webern, Berg y Schoenberg, convivirá con otra corriente neorromántica.

En España, a pesar de la confluencia de tendencias y estéticas, el nacionalismo predominará en la primera década del XX. Al llegar al segundo decenio comenzará una nueva polémica, tras perder parte de su hegemonía anterior. Una nueva batalla estética entre las nuevas corrientes y las heredadas del pasado, entre tradición y modernidad, estalló en el ambiente musical español. Así, en los años 20 convivirán en España, con un tinte nacionalista,

...neorromanticismo, nacionalismo decadente y nacionalismo vanguardista, impresionismo, neoclasicismo y apariciones fugaces de tendencias vanguardistas en la línea del atonalismo y dodecafonismo. Es cierto que dentro de todas estas variantes incluido el impresionismo, hay una constante, la llamada a la necesidad de cierto nacionalismo, nacionalismo que variará según la estética a que se le someta, o la intensidad con que se use. La apelación a descubrir la entraña musical española es una demanda nunca mejor dicho, desde todas las estéticas, es decir, una especie de constante⁴⁷.

Este panorama también se reflejará tanto en la transformación de la vida musical de las ciudades más importantes como en las actitudes del público. Paulatinamente, irán surgiendo un buen número de

...sociedades filarmónicas de conciertos, o sinfónicas, masas corales y orfeones, bandas, sociedades wagnerianas, que actuaban con retraso pero con fuerza, al mismo tiempo que una actividad crítica en periódicos y revistas especializadas sin precedentes y todos conscientes de la necesidad del cambio⁴⁸.

La aparición, desarrollo y crecimiento de las sociedades filarmónicas tuvo su punto inicial en Bilbao a finales del s. XIX:

⁴⁶ GROUT, PALISCA (1999), p. 807.

⁴⁷ CASARES RODICIO (1987B), p. 305.

⁴⁸ CASARES RODICIO (1987B), p. 268.

En Bilbao se realiza un esfuerzo extraordinario... Un grupo de excelentes aficionados constituyen el plantel de la Sociedad Filarmónica, nacida con las mismas características que la de Madrid. Además de los conciertos, la Sociedad coral, los comienzos de la orquesta y del Conservatorio, las reuniones famosas en “el cuartito” de la calle del Corre, la revista musical, excelente, que nace en 1911, todo parece concentrarse⁴⁹.

Le seguiría después Sociedad Filarmónica de Madrid en 1901, que tuvo un efecto “dominó” en otras ciudades que la tomarían como ejemplo:

Poco después la red se extiende a provincias..., mientras que en Barcelona, sin tanta concentración, las visitas de los primeros intérpretes son incesantes⁵⁰. Este incremento es reflejo del auge de la nueva clase burguesa nacida a raíz de la progresiva industrialización de muchas poblaciones.

Este hecho es consecuencia directa de la ampliación progresiva del número de espectadores interesados por asistir a conciertos de música de cámara y sinfónica. También está relacionado con el auge de la nueva clase burguesa nacida a raíz de la progresiva industrialización de muchas poblaciones. En la década siguiente, continuará multiplicándose rápidamente. Aparecerán en todo el país, permitiendo

...una ampliación del panorama musical dando a conocer a muchos artistas nacionales y extranjeros que irán familiarizando a un nuevo público con la música de cámara del siglo XIX y con obras nuevas, incluidas las españolas, porque en su primera época las sociedades filarmónicas fueron un buen vehículo para la producción nacional⁵¹.

Por primera vez, puede afirmarse que la música sinfónica y de cámara se irá prefiriendo a la zarzuela, a la ópera extranjera y a la música escénica en general

...es clara la preponderancia absoluta de la música sinfónica frente a la lírica y de la creación frente a la interpretación⁵².

Merece especial mención la fundación de la Sociedad Nacional de Música en 1915, un claro reflejo del cambio de rumbo. Tendrá como modelos a sus homólogas italiana y francesa, y empleará como sala de conciertos unas dependencias en el Hotel Ritz madrileño:

Corría el año 1914, la idea tomó forma muy rápidamente y, con Miguel Salvador como Presidente, Carlos Bosch como Secretario, y Falla, Turina, Vives, Conrado del Campo y Saco del Valle en la Junta Técnica, la Sociedad Nacional de Música se presentó, a comienzos de 1915, bajo la monárquica protección de la filarmónica infanta Isabel. El protagonismo de Falla y Turina en los primeros pasos de esta sociedad, así como en la provisión de sus contactos internacionales con otras agrupaciones de similar carácter, fue indiscutible y, en relación con esto, se puede considerar el histórico homenaje que les tributó, el 15 de enero de 1915, la sección musical del Ateneo de Madrid, igualmente presidida por Miguel Salvador⁵³.

⁴⁹ SOPEÑA (1976), p. 48.

⁵⁰ SOPEÑA (1976), p. 56.

⁵¹ MARCO (1987B), p. 21.

⁵² SUÁREZ PAJARES (2002), p. 10.

⁵³ SUÁREZ PARAJES (2002), p. 11.

Su labor será importantísima, ya que en ella se darán a conocer y se estrenarán en nuestro país obras contemporáneas y pertenecientes a épocas pasadas que, por distintos motivos, todavía continuaban inéditas:

En esta asociación se encontraron unidos por el gusto a la música toda la intelectualidad del momento; la gran burguesía y aristocracia, la clase política y, pro supuesto, todos los músicos jóvenes; observemos si no algunos nombres: Duque de Alba, Rivas Cherif, Bergamín, el pintor Beruete, Juan Ramón Jiménez, Nicolás de Urgoiti, Fernández Arbós, Azaña, Fernández Shaw. Esta asociación contaba en 1917 con 1006 socios... con ella se estrenaron la mayor parte de las músicas nuevas que se hacían en España y Europa, con unos comentarios modélicos realizados por Salazar y Miguel Salvador. El fin de la sociedad queda establecido en el artículo 1, y merece la pena comentarlo: “Con el título de Sociedad Nacional de música se constituye una en esta Corte, cuyo objeto es, en primer término, el de fomentar la creación musical y procurar que la música ya producida sea publicada en conciertos y ediciones⁵⁴.”

Espoleadas por un clima económico propicio que no tardará demasiado en decaer y entrar en crisis, a partir de la década de 1920 hay que apuntar la creación, perfeccionamiento e impulso que tuvieron las formaciones orquestales. Estas agrupaciones contribuyeron en gran medida a la formación de un público al que se le ponía en contacto con un heterogéneo compendio de obras de distintas etapas, estéticas y estilos. Por tanto, progresivamente se fue generando un ambiente que requería conocer nuevas músicas, tanto nacionales como extranjeras. Importante fue también la presencia en España de algunos compositores de gran relevancia en el panorama europeo que dieron a conocer su música de primera mano:

...antes de y durante la Primera Guerra Mundial, de los ballets rusos de Diaghilev pusieron en contacto al público español, que acababa de conocer a Beethoven, con Debussy, Strawinsky y otros autores de la última hora de aquel momento⁵⁵.

Destacan, por su importancia, la creación de las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. La primera surgirá en 1904. De la mano de Enrique Fernández Arbós, se centró principalmente en un repertorio contemporáneo, romántico y clasicista. Desde su aparición se convirtió en un vehículo en el que los compositores españoles podrían contar para dar a conocer su música. La segunda surge en 1915. Bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas, asume los mismos preceptos que la Sinfónica, contribuyendo a crear un notorio ambiente musical en una ciudad, Madrid, que podía contar con dos formaciones de relevancia. En Barcelona, en 1910 se crea la Orquesta Sinfónica de Barcelona, una especie de compilación de conjuntos anteriores. Buena culpa de este ascenso de nivel y proyección se debe a la aparición de un conjunto de directores (muchos de ellos, también compositores) que hicieron su presentación paulatinamente en el panorama nacional con una formación sólida y una visión amplia que trasladaron a sus agrupaciones:

⁵⁴ CASARES RODICIO (1987B), p.

⁵⁵ MARCO (1983), p. 22.

Época ésta también de triunfo pleno de Arbós y de Pérez Casas con la Sinfónica y la Filarmónica. Tímidamente apuntan sucesores: José María Franco con la Orquesta Clásica, Pablo Sorozábal en algunos, pocos, conciertos de la Filarmónica. También tímidamente se contrata a directores extranjeros: el concierto de Eric Kleiber hace época en la historia íntima de los aficionados... En Valencia la Orquesta Sinfónica, con el maestro José Izquierdo, realiza una extraordinaria labor entre el repertorio y el estreno. En Sevilla Falla y Halffter, empujados por un buen círculo político e intelectual, quieren que la Orquesta Bética sea la ideal orquesta de cámara: si el intento no perdura en el propósito inicial, al menos se logra hacer muy bella música, antigua y moderna, y con muy buen estilo⁵⁶.

También es determinante la proliferación y desarrollo de las bandas de música por toda la geografía. Estas formaciones, mucho más cercanas y muy bien consideradas por la población en general, ampliaron ostensiblemente tanto el número de componentes que las integraban como el presupuesto del que disponía, aunque continuaron, con signos de apertura, los preceptos heredados del s. XIX. Las de Madrid y Barcelona serán modelo para el resto del país, debido a su gran calidad y a la altura de las batutas que las dirigían:

En provincias todavía rige la teoría “popular” de las Bandas Municipales. No es extraño: Madrid tiene en Ricardo Villa su ídolo –le sucede, por poco tiempo, Pablo Sorozábal- y Barcelona en Lamote⁵⁷.

En otro orden, se crearán numerosas corales, siguiendo el ejemplo de las que surgirían en San Sebastián, Pamplona, Barcelona y Bilbao a principios de siglo. También aparecen otras formaciones camerísticas que, finalmente, terminan de dibujar el panorama musical español en estos años:

Sería interminable una lista de coros y de no mucha utilidad, pero han sido un puntal importante en el desarrollo de la música española de este periodo, como también lo fueron los diversos cuartetos, de vida más o menos larga, que contribuyeron a una música de cámara estable y entre los que se puede mencionar, a título ilustrativo, el Cuarteto Francés o el Cuarteto Español⁵⁸.

La búsqueda de una ópera nacional, pese a los esfuerzos de muchos compositores, no encontrará los resultados esperados en el s. XX. Incluso la desaparición de salas de conciertos donde tenían cabida por toda España y el cierre en 1925 del Teatro Real dejarán al Liceo de Barcelona como único teatro de ópera estable, un hecho que afecta sobremanera a una buena generación de cantantes españoles:

El desastre del Real apaga las siempre excelentes posibilidades de los cantantes españoles. Muere Ofelia Nieto, muere Conchita Supervía; Mercedes Capsir, María Yacer, Ángeles Oteín logran muy buen éxito. Entre ellos, claro está, Fleta y Lázaro. Una cantante no española de nacimiento, Carlota Dahmen, vive en España, y después de sus éxitos con Wagner y Strauss, se dedica casi exclusivamente al concierto y a la enseñanza con Eladio Chao, su marido⁵⁹.

⁵⁶ SOPEÑA (1976), pp. 209-211.

⁵⁷ SOPEÑA (1976), p. 109.

⁵⁸ MARCO (1983), p. 20- 21.

⁵⁹ SOPEÑA (1976), p. 210.

Si a esto le sumamos el mínimo número de estrenos españoles que acogían y el escaso lapso de tiempo en el que estas obras nacionales permanecían en cartelera, el panorama no fue para nada desalentador. Por tanto y aunque continuarán creándose,

...después unos primeros años de nuestro siglo en que los compositores españoles componen habitualmente óperas, dejan luego de hacerlo. Nada invita a un tan arduo trabajo ante el escaso panorama de posibilidades para darlo a conocer⁶⁰.

Por otra parte, continuó la progresiva intelectualización del compositor, reflejada en un primer momento en el hecho de que muchos creadores incorporaron a sus estudios musicales otra carrera universitaria o una formación autodidáctica en materias humanísticas, preferentemente. Siguiendo en una línea ya apuntada en los años anteriores, la música trataría de ir en paralelo al devenir de la sociedad y se establecerían fecundos contactos entre artistas de distintas disciplinas. En definitiva, el músico español se interesó por lo que sucedía en su momento al tiempo que elevaba un status social y cultural que había permanecido estancado durante muchos años.

Un hecho muy llamativo y notable en estos años es la gran importancia que fue obteniendo paulatinamente la musicografía, desarrollada en mayor medida en forma de ensayos y textos. También se llevaron a cabo numerosos trabajos musicológicos:

La investigación musicológica no fue un capítulo excesivamente brillante en este periodo, sin que en la mayoría de las ocasiones se sobrepasara la labor que habían realizado en el siglo anterior Hilarión Eslava y Felipe Pedrell... Pero no hay por qué olvidar la labor realizada por Rafael Mitjana en torno a los vihuelistas o al “Cancionero de Upsala”, la de Casiano Rojo en torno al canto gregoriano, la de David Pujol en Montserrat, la de Vicente Ripollés o la labor musicológica de compositores como Joaquín Nin y Roberto Gerhard, sin desmerecer la amplia labor de José Subirá⁶¹.

Muy reseñable es el auge de la crítica musical, que se convierte en un segundo trabajo para muchos compositores. Prácticamente, todos los periódicos contaban con un crítico especializado que analizaba y reflejaba la vida musical de su ciudad. Será grande el respeto que público, compositores e intérpretes tendrán hacia la crítica y su labor informativa, didáctica y orientadora. La doble vertiente músico-literaria, presente en muchos creadores y ejecutantes en la Europa romántica, aparecía en España tiempo después con el objeto de cimentar y dar a conocer sus bases estéticas. Una personalidad destacará por encima de todas:

...el gran nombre de la crítica musical española de todo este periodo es Adolfo Salazar...Y no tanto porque los diera a conocer o los alabara sin más, sino porque fue capaz de analizarlos a fondo, de descubrir las líneas maestras de la creación musical española de

⁶⁰ MARCO (1983), p. 20.

⁶¹ MARCO (1983), p. 23.

su periodo, de impulsarla y orientarla y de presentársela al público en términos claros e inequívocos⁶².

Gracias a ello, contamos con numerosos ejemplos y referencias tanto de estrenos, conciertos como de actos de distinto tipo y estilo. Además, en ellos se pueden apreciar las líneas, postulados y corrientes estéticas imperantes en la época:

Si pudiésemos resumir en pocos puntos la línea de actuación y preocupación de la crítica. Se podría formular así. Desde 1910 hasta 1936, se detecta en primer lugar la batalla entre postromanticismo trascendente y la verbena zarzuelera, junto con la batalla entre wagnerianos y antiwagnerianos, ambas realidades, restos del XIX. A lo largo de la década de los 10 surge la discusión estética sobre el concepto de nacionalismo como involutivo. Villar, o evolutivo; Salazar, y la entrada del problema del impresionismo que se plantea no sólo como reforma estética, sino como lucha entre lo francés y lo germano, batalla que se da por terminada en torno a los años 20⁶³.

Pero la música no solo aparecerá reflejada en diarios y en revistas especializadas. Otro tipo de publicaciones históricas y artísticas de distinto ámbito también contaron con artículos obra de compositores, críticos y ejecutantes. Entre otras,

“La Hora de España”, “La Nueva España”, “La Revista de Occidente” y la “Gaceta Literaria”⁶⁴.

⁶² MARCO (1983), p. 23.

⁶³ CASARES RODICIO (1987B), p. 280

⁶⁴ CASARES RODICIO (1987B), p. 280.

4. LA GENERACIÓN OLVIDADA.

La celebración de la conmemoración de los trescientos años del nacimiento de Góngora en torno a 1927 tendrá como resultado un importante movimiento cultural en el que se verán implicadas directamente todas las artes. Como consecuencia, surgirá la que se ha llamado Edad de Plata de la cultura española. Pero, en el caso de la música y del mismo modo que sucede con el grupo de los Maestros, se ha suscitado cierta discusión acerca de cuál sería el término adecuado para denominar a una generación en la que sí encontramos rasgos claros de identificación y unión. Debido a la acepción política contenida por uno de estos nombres, quizá se ha estandarizado la primera en paralelo a la importantísima corriente literaria contemporánea a la musical. Pero, sea como fuere y antes de abordar en profundidad sus características principales, es importante señalar que

...los términos de Generación del 27, de la República o incluso de la Dictadura... no son determinantes⁶⁵.

El tinte negativo que tuvo (y aún conserva desde ciertos posicionamientos) todo lo relacionado con la II República quizá hizo decantarse por el más inocuo de 'del 27'. Ha sido estudiado si, en el momento de su aparición, se pueden encontrar aspectos políticos comunes entre los distintos miembros. Prácticamente y por primera vez, todos los compositores provienen de un estrato social medio-alto, pero su posicionamiento intelectual les empujó en gran medida a apoyar al régimen democrático. Muchos de ellos jugaron un importante papel en ella en forma de cargos públicos, asesores, delegados y otros puestos dentro de su organigrama. Como veremos, un relevante número de ellos se comprometieron activamente con el bando republicano durante la Guerra Civil, respondiendo así al requerimiento que Roberto Gil realizara en 1937:

Atravesando nuestra patria momentos de dramatismo y epopeya jamás superados, por la causa de la libertad y la independencia, estima esta fracción, que nuestros grandes valores del arte, como representación genuina del pueblo, no pueden permanecer al margen de tan grandiosa hora histórica y es el porqué de esta súplica: Hombres sabios de nuestro arte! Dadnos obras de arte históricas que nos sirvan como bandera ante el mundo de lo que un pueblo como el nuestro es capaz de hacer por la causa de la libertad⁶⁶.

Para Emilio Casares, lo que comenzaría siendo la Generación del 27 se irá transformando paulatinamente en Generación de la República. Apunta además, reafirmando esta línea en otro de sus escritos, una realidad aún presente: la total ausencia y referencia de compositores y obras de este periodo en programas y salas de conciertos de la actualidad. A excepción del magnífico pianista uruguayo-español Humberto Quagliata, especializado en un repertorio que abarca la música española y latinoamericana de todo el s. XX,

⁶⁵ CASARES RODICIO (1983), p. 21.

⁶⁶ CASARES RODICIO (1983), p. 34.

pocos son los intérpretes que dejan espacio a este ingente núcleo de posibilidades musicales en sus recitales. La culpa, según las propias palabras de este intérprete, deben repartírselas a partes iguales docentes, intérpretes y los propios programadores. Podemos apuntar, además, la necesidad de revivir y redescubrir la música de una generación enterrada ya durante demasiado tiempo.

El progresivo declive y caída final de la monarquía de Alfonso XIII en la década de 1920 verá aparecer y desarrollarse a un nuevo conjunto de personalidades musicales muy diversas entre sí tanto en inquietudes como en estética. Esta convulsa época, de profundos cambios y de crisis internacional, cristaliza en la música española en una prolífica actividad de tinte renovador y restaurador.

El país reflejará en estos años un ambiente musical de enorme calado e importancia:

España vive en el campo musical una época increíblemente hermosa, un momento de lucidez sin precedentes, un intento de ejecutar los proyectos que esta joven generación atesoraba⁶⁷.

Tras años de búsqueda estética y de posicionamiento claro por parte de sus protagonistas, tendrá dos claros centros en Madrid y Barcelona. Estos se reflejarán en forma de grupos de compositores con líneas estilísticas y de pensamiento comunes. En 1930 se presenta el grupo madrileño tras un concierto desarrollado en la Residencia de Estudiantes. En él se dio a conocer su manifiesto, ya publicado en la *Gaceta Literaria*, y las líneas básicas de pensamiento del mismo. La labor de esta institución, creada en 1910 en Madrid, fue importantísima. Además de formar a una magnífica generación de artistas españoles de todas las disciplinas, se convirtió en centro promotor de actividades, conferencias y jornadas de muy diverso ámbito. Durante estos años

Fueron colaboradores invitados Juan Ramón Jiménez y don Miguel de Unamuno. Por sus salones pasaron los Bergson Wells, Ortega y Gasset, Cherrterton, Gropius, Stravinsky, Einstein, etcétera⁶⁸.

La actividad concertística de la Residencia de Estudiantes fue muy notable en este tiempo. Además de invitar a conjuntos y compositores de enorme importancia en la Europa de la época, promovió el estreno e interpretación de obras en nuestro país:

En 1931, se representa la “Historia de un soldado”, con decorados de García Lorca; en 1932 se celebraría un concierto de música contemporánea, dirigido por Gustavo Pittaluga y The New English Singers; en 1933 se contó con la presencia de destacados compositores como Igor Stravinsky, entre otros; en 1934 tendría lugar una audición de

⁶⁷ CASARES RODICIO (1983), p. 21.

⁶⁸ CASARES RODICIO (1987B), p. 321.

música española antigua y contemporánea, comentada e interpretada por Joaquín Nin; en 1935 Poulenc, Sulima, Stravinsky, Rosa García Ascot y Leopoldo Querol interpretaron el “Concierto para cuatro pianos y orquesta de arco” de Juan Sebastián Bach, con motivo del doscientos cincuenta aniversario de su muerte, dirigidos por Gustavo Pittaluga. Otros conciertos a cargo de Eduardo Torner y Kart Sachs, “Historia de la música con ejemplos”, tendrán lugar en sucesivas sesiones⁶⁹.

En general, el Grupo de Madrid, dentro de un postulado estético similar y en general, gustará de atender, con un lenguaje propio de su momento, a formas empleadas en los s. XVIII y XIX tratadas de forma personal. Pero será el Grupo de los Seis francés, tal y como comenta Rodolfo Halffter, el claro inspirador del madrileño:

En Madrid, como en París, a raíz de firmarse el armisticio que terminó la Gran Guerra, los más jóvenes compositores, los que aún no habíamos cumplido los veinte años, sentimos la necesidad de agruparnos para defender mejor nuestros ideales. En París, se constituyó el famoso grupo de “los seis”; en Madrid, algunos años después, el grupo – integrado por Bacarisse, Remacha, Mantecón, Bautista, Pittaluga, Rosita García Ascot y yo – que no llegó a cristalizar “oficialmente”; pero que, no obstante, actuó con la misma compenetración entre sus miembros e idéntico espíritu que el de “los seis”. A nosotros, aunque nuestros temperamentos son afortunadamente distintos e incluso, en ciertos casos, opuestos, nos unía entonces el mismo ardor “revolucionario”, el mismo deseo de renovación y la misma admiración hacia personas y cosas desdeñadas por nuestros padres⁷⁰.

Para Christiane Heine, la reducción de los recursos musicales será la principal característica estética de un conjunto que tuvo al Neoclasicismo como centro de interés:

Es cierto que en el catálogo general de estos autores no escasean las obras sin patrón oficial, pero tal excepción contribuye a destacar más aquellas páginas concebidas bajo criterios formalistas⁷¹.

No sólo Falla será el referente para esta agrupación de compositores. La música de Scarlatti y de Antonio Soler tendrá una enorme importancia para el llamado Grupo de los Ocho:

A pesar de todas las vicisitudes, nuestro grupo, luchando contra viento y marea, logró abrirse camino y realizó un buen trabajo, cuyos resultados comenzaron a ser apreciados por los melómanos progresivos en torno del año glorioso del advenimiento de la República⁷².

Poco después, en 1931 y con el advenimiento de la II República, también hará su aparición en el panorama musical español el grupo catalán. En él, el Orfeo Catalá tendrá una gran importancia, aglutinando creadores, directores e intérpretes:

⁶⁹ LÓPEZ CASANOVA (2002), p. 20.

⁷⁰ HALFFTER (1983), p. 9.

⁷¹ VALLS GORINA (1962), p. 99.

⁷² HALFFTER (1983), p. 10.

Integran dicho grupo Ricardo Lamote de Grignon, José Valls, Luis M^a Mollet, Juan Massiá, Cristóbal Taltabull, Joaquín Serra, Rosendo Llatas, Joaquín Zamacois, Juan Altisent, Juan Just, José M^a Roma y otros⁷³.

La terna de compositores que aparecen y desarrollan su trabajo durante estos años es extensísima. Será objeto de nuestro análisis posteriormente, aunque es tal vez necesario hacer una referencia explícita a ellos en este momento. El Grupo de Madrid, como hemos comentado, estará compuesto por Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón y los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter. Mientras, el catalán tendrá como protagonistas a Frédéric Mompou, Ricardo Lamote de Grignon, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Roberto Gerhard y Eduardo Toldrá.

También iniciaron su actividad otros centros por toda España coincidiendo con la primera legislatura del régimen democrático establecido. Aunque el centro bipolar estaría claramente situado en Madrid y Barcelona, se pueden añadir otros compositores que, o bien desarrollaron su producción fuera de Madrid o, aun acordes con algunos presupuestos estéticos, no tomarían un posicionamiento tan claro e implicado:

...su intención o impulso expresivo de corte post-romántico queda siempre frenado por la escasa novedad que trasciende del anticuado armazón técnico que sirve de medio expresivo a tales ideas⁷⁴.

Entre ellos y entre muchos otros, podemos destacar a Antonio José, Jesús Bal y Gay, Joaquín Nin, Regino Sainz de la Maza, Martínez Torner, Moreno Gans, Pablo Sorozábal, Ricardo Olmos, Joaquín Homs y Cassadó. Sirva este breve listado para apreciar el gran número de compositores activos, sin olvidar a los miembros de la generación pasada:

Anotemos que en Levante la promoción coetánea a la esbozada toma cuerpo en las figuras de Manuel Palau, Rafael Rodríguez Alberti y Vicente Asensio principalmente. En el norte, el representante más calificado de la promoción anunciada es, con Jesús Arámbarri, Pablo Sorozábal, cuya influencia más notable se hace sentir en las variantes del género lírico y muy en especial en la zarzuela⁷⁵.

La zona de Levante y las Islas Baleares han sido consideradas como un núcleo aglutinador de un buen número de compositores. Aun con diferencias locales, muestra una línea de cierta homogeneidad. Con centro en Bilbao, también se puede establecer otro foco compositivo que reuniría un conjunto de creadores del País Vasco:

Desembocan en las modernas promociones cuyo plantel de personalidades es realmente de excepción (Usandizaga, Guridi, P. Donosita, P. Nemesio Otaño, Sorozábal, etc.) y que, en unión del “Orfeón Donostiarra”, auténtico eje de las múltiples agrupaciones

⁷³ VALLS GORINA (1962), pp. 158-159.

⁷⁴ VALLS GORINA (1962), p. 126.

⁷⁵ VALLS GORINA (1962), p. 93.

corales del país, constituyen en su escueta enumeración, los importantes antecedentes en que se apoya la fortísima y civilizada vida musical euskara⁷⁶.

De enorme relevancia es el hecho de la ampliación del numeroso grupo de agrupaciones corales de tanta tradición en esta zona. Además, será notable la influencia popular en su música. Las numerosas posibilidades de contacto con la música en vivo presentes en las principales ciudades vascas en estos años dan como resultado global un ambiente rico en estímulos tanto para la composición como para la creación:

En los años veinte y treinta, tanto el público de Bilbao como el de San Sebastián tenían una oferta musical amplísima: entre 10 y 20 conciertos anuales ofrecidos por las orquestas sinfónicas propias; un número similar de conciertos de agrupaciones y artistas de renombre, organizados por las sociedades filarmónicas; conciertos esporádicos organizados por la iniciativa privada y abiertos a un público más amplio; temporadas anuales de ópera y zarzuela; los conciertos de las sociedades corales, entre ellas dos de la calidad del Orfeón Donostiarra y la Sociedad Coral de Bilbao; los conciertos públicos de las bandas de música municipales; y una actividad musical intensísima en los cafés —que para atraer al público contrataban sextetos, cuartetos, solistas...—, sin olvidar la música en los cines, a cargo de agrupaciones de cámara que amenizaban las proyecciones del “cinematógrafo” antes de la llegada del cine sonoro⁷⁷.

Todos ellos llevaron a cabo un importante trabajo en distintos ámbitos, géneros y estilos, aunque un grupo selecto de ellos tuvieron una mayor presencia, por uno u otro motivo, como veremos, en las salas de conciertos:

Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Federico Elizalde, Fernando Remacha y Julián Bautista, más Enrique Casals Chapí, algo más joven, constituyen el grupo español cuya música llena los conciertos desde la Dictadura hasta el comienzo de la guerra refiere al silencio de Falla, al relativo de Esplá y a la singular situación de Ernesto Halffter⁷⁸.

Paulatinamente y como hemos apuntado anteriormente, se había venido produciendo un importante cambio en la formación intelectual del compositor y su posicionamiento social y ante las otras artes. Mucho tiempo había pasado desde que los creadores españoles no caminaban a la par que sus contemporáneos europeos. Por ello, se produjeron intercambios mutuos entre compositores nacionales y de otros puntos del continente. Ciertamente es que continuaron desarrollándose estilos anteriores, aunque tuvieron notoria cabida los postulados expresionistas y vanguardistas.

Además, se trataron de solventar los problemas endémicos que habían caracterizado a la música española durante siglos. Entre ellos, destacaba uno por encima del resto: el de la cultura musical. La búsqueda de una solución y un espacio claro para ella fue una constante en todos los miembros de la generación. Por primera vez, la política consideró a la música como una

⁷⁶ VALLS GORINA (1962), p. 181.

⁷⁷ NAGORE FERRER (2002), p. 141.

⁷⁸ SOPEÑA (1976), p. 195.

cuestión de primer orden a la que había que atender y potenciar. No sólo se motivó a los compositores a escribir nuevas obras, sino que por fin parecía ser merecedora de aparecer como temas de conversación en tertulias de intelectuales y políticos. Por tanto, la música fue adquiriendo una importancia social cada vez mayor por varios motivos: el primero quizá alude a la gran presión que los compositores y estéticos realizarían a los sucesivos gobiernos, mientras que el segundo apunta a la visión y valoración que algunos dirigentes republicanos tenían hacia ella. En esta línea y por citar un ejemplo, no hay que olvidar que Manuel Azaña⁷⁹ era un melómano reconocido e incluso ejerció la crítica en su estancia en París.

El campo de la musicología y la investigación también cobra nuevos auge, tratando de rescatar el patrimonio cultural en escritos y textos de enorme valor y validez:

La lista de compositores cuya aportación en el campo de la musicología, historiografía o crítica es importante, es ingente. Falla, Turina, Salazar y Conrado del Campo, Julio Gómez, Joaquín Nin, Rogelio Villar, Otaño, Donosita, Amadeo Vives, Pittaluga, Rodolfo Halffter, Robert Gerhard, José Mantecón, Baltasar Samper, Jesús Bal y Gay, etcétera⁸⁰.

Además de este ingente corpus, hay que sumar un monográfico dedicado al devenir de la música española en el s. XX. Obra de Henri Mollet y bajo el título de *L'essor de la Musique Espagnole au XX siècle* partió de una iniciativa del Instituto de Estudios Hispánicos de París. La cifra de libros publicados dedicados a este tema superará la centena. Además, desde el Centro de Estudios Históricos se emprendió una nueva labor investigativa protagonizada por Eduardo Martínez Torner y Jesús Bay y Gay.

Aparte de la labor docente e interpretativa que la mayoría de ellos llevaron a cabo, el caso de la crítica es sustancial. Incluso, se ha tildado a este momento como una 'Edad de Oro' de la misma en la historia de España. Continuando la línea anterior y para algunos analistas, se convertirá en una especie de lucha en la que se defenderá sus criterios e intereses a capa y espada, envueltos en el amplio objetivo de tratar de mejorar la situación de la música y sin perder de

⁷⁹ El político y literato Manuel Azaña (1880-1940) ha sido definido como la principal figura de la República. Licenciado en Derecho en 1897, se doctoró en 1900 con una tesis titulada *La responsabilidad de las multitudes*. Premio Nacional de Literatura en 1926 por su obra *Vida de Juan Valera*, funda ese mismo año el partido Acción Republicana. Formará parte del Comité Revolucionario, base de los cimientos de la futura República, de la que pronto constituye puesto activo ocupando el cargo de Presidente del Gobierno. Sus principales acciones fueron las reformas del ejército, la reforma agraria y la ley del divorcio, entre otras. La derrota en las elecciones de 1933 le alejó del poder. En 1934 funda Acción Republicana junto a los partidos de Marcelino Domingo y Santiago Casares Quiroga. En ese mismo año será detenido por su presunta relación con las revoluciones de Asturias y Cataluña y encarcelado hasta 1935. Tendrá una enorme implicación en la formación del Frente Popular, ganando las elecciones de febrero de 1936 y siendo elegido Presidente de la República hasta el 27 de febrero de 1939, fecha en que dimitirá del cargo y se exiliará hasta su muerte.

⁸⁰ CASARES RODICIO (1983), p. 24.

vista la autorreflexión o la auto-evaluación. Algunos de los más relevantes serán

Adolfo Salazar, Julio Gómez, José Subirá, Ángel María Castell, Víctor Ruiz Albéniz y, más esporádicamente, Carlos Bosch, que trabaja especialmente en estudios sobre el romanticismo sobre Schumann. Nombre relativamente nuevo en la crítica es el de Juan Ignacio Mantecón, compositor también profesor de Filosofía y cada vez más dedicado a menesteres de pura estética⁸¹.

Por tanto, no hay que desdeñar la enorme importancia de la musicografía y de la crítica musical en el ambiente español, hecho heredado de la etapa anterior. La gran mayoría de compositores e intérpretes encontraron en ella una segunda profesión o un complemento de su actividad principal. Ello nos ofrece un testimonio de primera mano que da buena cuenta de la estética y teoría del momento y del pensamiento individual con respecto a la música española y europea. También subraya la idea de la ampliación de la formación e inquietudes de los músicos del momento, e incluso refleja el interés que la prensa española de la época tenía en la música.

Así pues, queda en evidencia la enorme actividad musical desarrollada durante estos años. En ella confluirán una corriente vanguardista y otra más tradicional en los programas de conciertos. Como en otros muchos apartados de la vida diaria y de la música española, el fin de la Guerra Civil trajo consigo una gran depuración en la prensa española. Con la marcha de la mayoría de críticos anteriores y la orientación unilateral de los medios de comunicación, otros nuevos aparecieron, en su mayoría auspiciados desde el gobierno:

Joaquín Rodrigo que, durante los primeros años de la Postguerra se afincará en “ABC”, Antonio de las Heras, delfín de Carlos Bosch, se afianzará en la tribuna de “Informaciones”. Federico Sopena se incorporará también ahora a la crítica musical española en las columnas del diario “Arriba” –los críticos más influyentes de esos años-. Pero también en la crítica se observan factores de continuidad: Gerardo Diego, que había escrito notables artículos musicales en los años anteriores a la Guerra Civil, seguirá escribiendo después; Víctor Espinós escribirá ahora en Madrid, Joaquín Turina vuelve a la palestra en el semanario “Dígame” y, en Valencia, Eduardo López-Chavarri continuará su incansable actividad en el diario “Las Provincias”. Además, “Debate”, en Barcelona, será un diario particularmente interesante en el tratamiento de la cultura de estos años, y en él ejerció la crítica durante un tiempo juvenil Xavier Montsalvalge, haciendo gala de una gran sensibilidad en el desempeño de su labor⁸².

La radio, un medio de comunicación en gran auge, se convirtió en un nuevo vehículo de transmisión de obras e ideas. Asumirá diversas funciones y será un nuevo marco de creación y desarrollo musical:

La radio es además, en aquellos años previos a nuestra Guerra Civil, una posibilidad de experimentar y una sala de conciertos “alternativa” para una generación de jóvenes compositores... Ilustres autores de la generación precedente se asomaron también a la radio, como es el caso de Conrado del Campo .quien realizó una música incidental para la

⁸¹ SOPEÑA (1976), p. 205.

⁸² PALACIOS (2002), p. 261.

adaptación radiofónica de “Las Nubes”, de Aristófanes- o de Joaquín Turina, que se servía de la morfología de algunas retransmisiones de la época para conformar los tres movimientos de su pieza pianística Radio Madrid (1931)⁸³.

Especial importancia tuvo Unión Radio. Fundada en junio de 1925, en sus 11 años de vida se convirtió en un auténtico símbolo para la nueva generación en distintos ámbitos y campos como la emisión de conciertos desarrollados en España y en el extranjero (se emitían en Madrid las óperas que se representaban en el Liceo barcelonés y las de festivales como el de Salzburgo), la promoción de la música nueva y un nuevo espacio para el trabajo y la experimentación por parte de los compositores de la generación:

Conviene recordar que en los lejanos tiempos de Unión Radio, bullentes de una vida intelectual que saludaba a la radio como un nuevo espacio para la culturalización de la sociedad en su conjunto... un músico como Salvador Bacarisse llegó a ser director artístico. La radio es además, en aquellos años previos a nuestra Guerra Civil, una posibilidad de experimentar y una sala de conciertos “alternativa” para una generación de jóvenes compositores –la señalada como “del 27”–, en paralelismo con la generación literaria homónima- en la que figuran nombres como Rodolfo Halffter –galardonado en el Concurso Musical convocado por Unión Radio en 1930–, Gustavo Pittaluga .también premiado en el Concurso de Zarzuelas de ese año con su obra “El loro”, el ya citado Salvador Bacarisse, Adolfo Salazar, José M^a Franco.... Ilustres autores de la generación precedente se asomaron también a la radio, como es el caso de Conrado del Campo, quien realizó una música incidental para la adaptación radiofónica de “Las Nubes”, de Aristófanes- o de Joaquín Turina, que se servía de la morfología de algunas retransmisiones de la época para conformar los tres movimientos de su pieza pianística Radio Madrid (1931)⁸⁴.

La figura de Salvador Bacarisse, uno de los miembros más destacados del Grupo de Madrid, es consustancial a esta actividad. Poco después de la fundación de la emisora, se embarcó en su proyecto ocupando el puesto de director artístico, en el que permanecería hasta 1936. Para ello, pudo contar con una orquesta propia que dirigió él mismo a partir de 1932, aunque no dudó en invitar a sus estudios a los intérpretes y agrupaciones camerísticas de mayor renombre en esta época. La promoción de la música española fue una constante en su programación, reservándole un notorio espacio y reflejando los estrenos de obras conforme iban sucediéndose. También la creación de nuevas obras fue un objetivo que se fijó desde su inicio, al organizar concursos a los que presentaron obras muchos miembros de la Generación de la República (por citar un ejemplo, Rodolfo Halffter y Julián Bautista se alzaron con algunos de ellos). Pero no sólo hubo música en Unión Radio, ya que también se emitieron obras teatrales y debates en los que intervinieron escritores, artistas e investigadores de diversos campos. Por todo ello, se aprecia el importante lugar que ocupó en la vida cultural de su momento.

⁸³ IGES (2001), p. 791.

⁸⁴ IGES (2001), p. 791.

En la misma línea de la crítica durante los años previos a la contienda, la musicología, el folklore y la investigación vivirán hasta los instantes previos de la guerra (en algún caso, también durante ella) un momento de esplendor. Incluso, muchos de ellos, como en el caso de la musicografía, lo trasladaron al exilio. Como veremos posteriormente, también se trató de sistematizar, reformar y organizar la política educativa y la convivencia de formaciones musicales. En resumen,

El mismo hecho de que la formación intelectual del compositor subiera, por lo general, con respecto a etapas anteriores justifica el que algunos de ellos accedieran a labores críticas bien desempeñadas como es el caso de Joaquín Turina o Julio Gómez, sin olvidar el carácter, siquiera sea restringido, de compositor que el mismo Salazar ostentaba. Compositores que, como Salvador Bacarisse, también actuaron en el naciente medio radiofónico, limitada pero efectivamente importante ya para la música, a través de la labor divulgativa de Unión Radio⁸⁵.

Atendiendo a este panorama, no es fácil establecer una definición definitiva para caracterizar a la Generación del 27 o de la República, debido al gran caudal de propuestas y estéticas predominantes en la España del momento. La rebeldía ante lo anterior puede ser un primer punto para comenzarla. El desasosiego por el pasado y el ambiente de crisis en distintos ámbitos característico del 98 se diluirá en un nuevo grupo que prefiere atender a su realidad circundante. Preferirán mirar hacia el pueblo, entendido éste de una forma muy amplia, y hacia el acervo cultural que éste representaba:

Este grupo afirma, como tal, una actitud iconoclasta, un como desdén hacia la generación de los maestros, con excepción de Falla y hasta cierto punto salvando también a Conrado del Campo, que desde el Conservatorio, desde la cátedra de composición ha sido profesor de todos o de casi todos. La rebeldía se afirma también ante Turina, ante Guridi, ante todo lo que aparezca en mensaje y medios como anterior a Strawinsky⁸⁶.

La búsqueda y el interés en lo popular aparecerán tanto en literatura como en música. En la segunda, se revestirá de la intelectualidad característica del grupo:

...hacen música de “el pueblo pero sin el pueblo”. La melodía o giros utilizados o las cadencias que emplean, responden a un sentido popular, y a por sus modalidades, ya por sus ritmos, o aires, pero en ellos no vibra el pueblo. La textura de la obra, nos informa acerca del origen y procedencia de sus células motívicas, pero éstas, al estar desconectadas de su fuente primaria, si bien conservan parte de su color, pierde un importante porcentaje de su frescura y perfume primitivo. Buena parte de la obra de Halffter, Pittaluga, Bacarisse y otros, confirman las anteriores aseveraciones⁸⁷.

Los hermanos Halffter, Bacarisse, Pittaluga y Casal-Chapí serán los compositores donde más claramente se aprecie, aun de forma muy abierta,

...una característica afín, una sus particulares experiencias, característica centrada en el singular trato de la temática popular en la mayoría de sus obras, lo cual no comporta en

⁸⁵ MARCO (1983), p. 23.

⁸⁶ SOPEÑA (1976), p. 196.

⁸⁷ VALLS GORINA (1962), pp. 97-98.

la mayoría de sus obras, lo cual no comporta ni significa que el hálito “natural” invocado, nazca de un acercamiento material con el pueblo como en el caso de García Lorca. El pueblo, entre los expresados compositores, es un “ente” abstracto cuyas inflexiones melódicas pueden constituir material utilizable para la creación musical culta⁸⁸.

Además de tratar de ascender y situar el status musical nacional en el lugar que merecía, otra de sus acepciones es la de un posicionamiento abiertamente antirromántico, ya presente en parte en distintas corrientes nacionalistas en España. Se une al anterior, posiblemente herencia directa del Grupo de los Seis francés, el gusto por títulos y subtítulos entre rebuscados y divertidos para algunas de sus obras. Compositivamente,

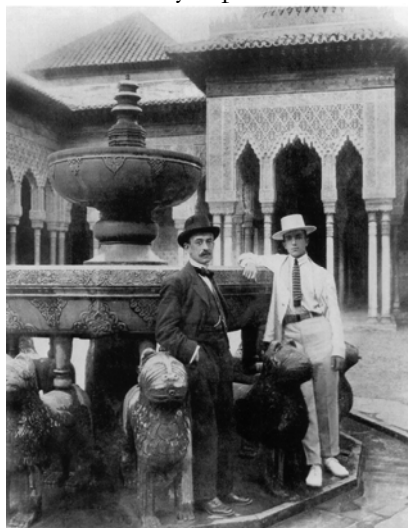
Una nota común parece determinar y definir la confiada generación... es que en conjunto, es un grupo más esteticista que innovador⁸⁹.

También se puede encontrar el reflejo de un ambiente muy agitado desde distintos puntos de vista. No hay que olvidar la gran variedad de estilos que convivían en ese momento de manera convulsa en el país desde comienzo de siglo:

...neorromanticismo, nacionalismo decadente y nacionalismo vanguardista, impresionismo, neoclasicismo y apariciones fugaces de tendencias vanguardistas en la línea del atonalismo y dodecafonismo⁹⁰.

Pero por encima de todo, compartirán con claridad una idea: la veneración del magisterio de Manuel de Falla:

...sus componentes tienen conciencia de estar alineados en las comunes divisas de conferir continuidad a la intuición genial de la experiencia falliana que en aquellos instantes (recordemos que las fechas inicial y final del quinquenio 1923-1928 señalan respectivamente dos pilares de la obra de Falla: “El Retablo” y “El Concierto”) achacaba su más elevado grado de perfección estilística y espiritual⁹¹.



1. Manuel de Falla (izquierda) junto a Leónidas Massine

⁸⁸ VALLS GORINA (1962), p. 97.

⁸⁹ VALLS GORINA (1962), p. 100.

⁹⁰ CASARES RODICIO (1983), p. 26.

⁹¹ VALLS GORINA (1962), pp. 91-92.

En algunos miembros, es clara la influencia de Falla, ya que éste impartió docencia directa a un buen número de compositores entre los que destacan Rosa García Ascot y los hermanos Halffter. Para el resto, su figura fue siempre una referencia, debido al trabajo que había desarrollado en las tres corrientes que resultarían fundamentales para el grupo: el Neoclasicismo, el Nacionalismo y el Impresionismo. Todos ellos tendrán a la esencia del folklore español como claro fondo a imitar.

También la personalidad de Adolfo Salazar, desde sus postulados teóricos y críticos, tendrá una enorme repercusión en la generación. Ha sido definido como uno de los grandes impulsores del hacer y pensar de la música española⁹³, debido a lo heterogéneo de su personalidad:

...la figura de Adolfo Salazar a la que su extraordinaria talla de investigador musical, su finísimo talento de escritor y su penetrante y prodigiosa capacidad de síntesis, han erigido en el crítico y tratadista musical más completo que ha tenido España en los últimos treinta años. La excepcional clase de tales cualidades ha determinado a su vez el total eclipse de la interesante pero discreta obra que como compositor llevó a término, la cual quedó prácticamente clausurada antes de entrar el tercer decenio de este siglo⁹⁴.

Su libro *La música contemporánea*, en el que sistematizaba todo lo sucedido en la música española en la década de 1920, se convirtió en un texto de referencia. Con un gran peso específico y desde las páginas del diario *El Sol*, no sólo reflejaba la vida musical española analizando con detenimiento cada una de las obras y lo que éstas aportaban al panorama musical. También miraba hacia lo que sucedía en Europa:

Es significativo que por primera vez en la historia sea un intelectual que reunía en sí las cualidades de esteta, pensador, historiador, literato y músico práctico, quien realice este cambio. Joaquín Rodrigo ha reconocido que las crónicas de “El Sol” “suponían la ventana abierta sobre la vida musical madrileña y luego, aún más espoleante, el mirador sobre el que poder otear la lejana Europa”⁹⁵.

La línea seguida por Salazar, que mostraba por primera vez en España un estilo de juicio y análisis crítico novedoso, fue catalogada como polémica, ya que, de forma muy directa, buscaba abiertamente la confrontación con aquellos que no postulaban en el mismo sentido que él. Esta línea partía de la veneración hacia Falla y a la evolución estética seguida por el maestro. En el extranjero, Ravel, Debussy y Stravinsky serían los modelos a imitar. Reseñable fue también el apoyo que reflejó hacia las nuevas propuestas y creaciones con algo novedoso que ofrecer al panorama musical contemporáneo:

⁹² VVAA (2006C), p. 54.

⁹³ CASARES RODICIO (2002), p. 281.

⁹⁴ VALLS GORINA (1962), pp. 118-119.

⁹⁵ CASARES RODICIO (1987A), p. 22.

Salazar supo como nadie actuar de divulgador de las cuestiones más intrincadas, que son tantas, de la música actual, supo poner a su lector al corriente de las nuevas teorías y modas musicales, al tiempo que descubría los matices más íntimos de las obras de repertorio, o de aspectos y cosas de la música caídos en olvido, con lo que volvía a despertar el interés por ellos. Sin profundidad –que hubiera limitado su influencia en España al corro de unos pocos- sabía tratar sobre los problemas de la música y desmenuzarlos con rara habilidad para quienes no estuviesen muy al tanto de todos sus factores. La Música no ha contado como *cosa inteligente* entre nosotros hasta que él logró conseguirlo, y esto es haber ganado una gran batalla. Desde los famosos conciertos de Price hasta los últimos habidos poco antes de la guerra, hizo de nuestro público madrileño de pataleadores un auditorio de buen gusto, de cierta sutileza y finura de criterio⁹⁶.

Los propios compositores tendrán como clara referencia su trabajo. En este sentido es relevante el artículo que Joaquín Rodrigo le dedicaría como homenaje a su muerte:

Para los que entonces todavía nos ensayábamos en el cifrado armónico o gimamos bajo el martirio de la contestación de motivos de fuga, y muy especialmente para los que éramos provincianos, las críticas o las crónicas del redactor de “El sol” suponían la ventana abierta sobre la vida musical madrileña, y luego, aún más espoleante, el mirador sobre el que poder otear la lejana Europa, el soñado París de Albéniz, Falla y Turina, el caso imposible de Berlín o la Viena envuelta en el misterioso arcano de su incipiente atonalismo. Las crónicas de “El Sol” eran devoradas por nosotros con verdadera avidez de neófitos, de convencidos de antemano. Y a Salazar debemos los estudiantes de entonces muchas cosas, y muy especialmente lo que muy pocos críticos habrán podido conseguir, y es hacer vibrar con resonancias de ilusiones nuevas la generación que, como equipo, ha sido la mejor preparada y la más numerosa. Salazar de debatió con furia, no pocas veces con saña, por defender los dos postulados de su carrera de crítico y musicógrafo, primero la escuela española y con ella y como era comprensible, por encima de ella la música de su tiempo⁹⁷.

También debemos remarcar el gran peso que tuvo Conrado del Campo en su labor docente. Gran cantidad de compositores pasaron por su cátedra en el Real Conservatorio de Madrid. A esto hay que sumar las numerosas clases particulares que impartió, por lo que hay que atribuirle un gran efecto tanto en la base como en el estilo y, por qué no, también en las líneas que seguirían o dejarían atrás sus alumnos:

Los músicos más ilustres pertenecientes a esta generación que estudiaron con Del Campo, sin duda, eran los que más tarde formarían parte del Grupo de los Ocho de Madrid, Salvador Bacarisse (1898- 1963), Fernando Remacha (1898- 1984) y Julián Bautista (1901- 1961), los dos primeros galardonados, en 1918, con el Premio de Armonía. Pero también hay que destacar otros alumnos de Del Campo menos conocidos –si bien no menos brillantes-, como los ganadores del Premio de Composición de 1928, 1933, 1931 y 1932, respectivamente, José Moreno Gans (1897- 1976), Victorino Echevarría (1898- 1965), Ángel Martín Pompey (1902- 2001) y José Muñoz Molleda (1905- 1988), además de Evaristo Fernández Blanco (1902- 1993), Jesús García Leoz (1904- 1976) y Enrique Casal Chapí (1909- 1977) entre otros⁹⁸.

⁹⁶ SALAS VIU (1938), p. 72.

⁹⁷ CASARES RODICIO (2002), p. 281-282.

⁹⁸ HEINE (2002), p. 99-100.

París será un referente claro, sobre todo para el Grupo de Barcelona, aunque su influencia también llegará a Madrid. La música alemana se convirtió en la otra polaridad, por lo que surge una nueva discusión acerca la preeminencia de ambas. La música y las teorías de Stravinsky, Ravel, Debussy y el Grupo de los Seis francés también serán claros referentes.

Con respecto a la aceptación del público de las nuevas propuestas, sobre todo en el caso de las más vanguardistas, no era el deseado en general para este nuevo conjunto de compositores. Algunos de sus estrenos se convirtieron en escándalos para la época:

Los consumidores de música –reunidos en sociedades reaccionarias y pestilentes, que a sí mismas, se titulaban pomposamente culturales o filarmónicas y en las que era persona influyente el cretino que pereñaba las gacetillas musicales en el diario monárquico “ABC” –no solían admitir de buen grado nada nuevo. Ni por ende, nada nuestro. La nueva música podía despertarles de su meloso letargo o menoscabar su tradicional indiferencia hacia el arte auténticamente vivo⁹⁹.

Estos conciertos se acercaban más al concepto de cita social que a un encuentro con la música, como continúa criticando Rodolfo Halffter al hablar de algunas sociedades madrileñas:

Los socios jóvenes –señoritas y señoritos satisfechos, todos ellos hijos de buena familia- iban al concierto por considerar a la música, como al mar, un excelente fondo neutro para el *flirt*, según sentencia lapidaria de un sabio y exquisito filósofo para uso privado de marquesas, condesas y damas de parecida ralea. Ni que decir tiene que estas distinguidísimas sociedades –administradas hábilmente en provecho propio por un conocido empresario pirata, monopolista, en Madrid, de la música de cámara en todas sus posibles manifestaciones- casi no se interpretaba música actual¹⁰⁰.

Aunque en menor número que en el de los compositores, también se puede hablar de una muy buena etapa en el mundo de la interpretación. Nombres como los de Pau Casals en el violonchelo, Ricardo Viñes, Cubiles, Iturbi o un emergente Andrés Segovia sonarán con insistencia en el panorama musical español e internacional del momento.

La enorme estela de Pau Casals tuvo como consecuencia directa la aparición de nuevos violonchelistas, entre los que destacó el barcelonés Gaspar Cassadó, alumno directo suyo. El violín también vería aumentada su nómina de ejecutantes:

En el violín, aparece una nueva generación... Enrique Iniesta (Madrid, 1906), Carlos Rodríguez Sedano (Madrid, 26-XI-1903), incorporado desde muy pronto a las tareas del Conservatorio, proceden de la excelente de Antonio Fernández Bordás... Luis Antón (Bilbao, 1906), protagonista de los mejores intentos en grupo de música de cámara, concertino, se acerca, además, a extremos bien difíciles de la música contemporánea, el concierto para violín de Strawinsky, por ejemplo... excelentes violinistas como Abelardo Corvino, el mismo Rafael Martínez, congregan pequeños grupos de grandes entusiastas.

⁹⁹ HALFFTER (1938), pp. 9-10.

¹⁰⁰ HALFFTER (1938), p. 10.

Allí hace también sus primeras armas Enrique Aroca, que desempeña tan importante papel con la música de cámara: él, Lucas Moreno (Sanlúcar, 1900) y Julia Pardos se incorporan en esta época a la enseñanza oficial del Conservatorio¹⁰¹.

El piano tuvo también intérpretes importantes. En general, se dedicaron tanto a recrear obras de la tradición clásico-romántica como a interpretar las nuevas composiciones que iban surgiendo en España:

En los pianistas, Leopoldo Querol (Vinaroz, 1899) avanza para ser el intérprete eficaz, seguro y alerta de los más importantes estrenos, desde el clamoroso de Ravel hasta los más peliagudos de la extrema vanguardia. En el mundo del estreno, Pilar Bayona (Zaragoza, 1899) realiza una labor de tal interés y generosidad que parece herencia directa del gran Ricardo Viñes, en el ocaso de su gloria como pianista, pero no de su influencia personal: todavía tiene garbo para llevar a las manos primeras audiciones de Rodrigo, Halffter, Mompou y Blancafort. De esta época es también el feliz comienzo de Gonzalo Soriano¹⁰².

La enorme relación con la literatura y los numerosos puntos de conexión es el siguiente aspecto a analizar. Si al abordar la relación de la Generación del 98 literaria con el grupo de los Maestros musical no encontramos apenas relación entre ambas, todo lo contrario podemos afirmar con las dos Generaciones del 27. La anteriormente expuesta y repetida intelectualización progresiva de los artistas será un hecho que compartirán literatos y músicos:

Fue quizá en ese momento cuando más se acercaron en España la música y lo que habitualmente se entiende por cultura¹⁰³.

La primera evidencia se encuentra en que ambas generaciones han sido denominadas con el mismo apelativo. La segunda se enmarca en las múltiples colaboraciones que hubo entre ambas artes. Éstas se desarrollaron de una forma continua y reflejan la buena onda existente: muchos habían coincidido en la Residencia de Estudiantes o se conocieron en actos sociales, conciertos y exposiciones.

Las revistas literarias dejaban un hueco entre sus páginas a la música, invitando a formar parte de su redacción a músicos y compositores. Una de las más relevantes fue *Cruz y Raya*, en la que aparecían

...trabajos de primerísimo mano y de primerísimo importancia, como el de Falla sobre Wagner o el de Maritain sobre el problema más agudo de la música contemporánea en Europa¹⁰⁴.

El paralelismo existente entre la generación literaria y la musical fue más que notorio, tanto en número como en importancia:

...alineaba en literatura a personalidades tan distinguidas como Dámaso Alonso, Vicente Alexandre, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Manuel

¹⁰¹ SOPEÑA (1976), pp. 208-209.

¹⁰² SOPEÑA (1976), pp. 210-211.

¹⁰³ MARCO (1983), p. 19.

¹⁰⁴ SOPEÑA (1976), p. 205.

Altolaguirre, entre otros, quienes confieren insospechada proyección a las enseñanzas de la “generación del 98”... Tan esplendorosa lista de personalidades tiene su equivalente sonoro, en las realizaciones de Ernesto y Rodolfo Halffter, Enrique Casal-Chapí, Salvador Bacarisse, Gustavo Durán, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista, Adolfo Salazar y Joaquín Rodrigo, quienes en aquellos momentos habían hecho sus primeras afirmaciones en la escena musical y podían anunciarse como los futuros continuadores de la labor de Falla, de Turina o de Esplá¹⁰⁵.

Gerardo Diego será una de las personalidades más destacadas en este sentido, ya que conjugaba su vocación literaria con la música:

En este sentido la de Gerardo Diego es ejemplar. Quizás la doble vertiente de la creación poética de Gerardo Diego –desde la más suave, clara y tierna lírica hasta el exceso de creacionismo- ha sido clave para que en su universo poético, en su ámbito de pianista, quepa todo lo bueno: música y sonetos a Beethoven, a Schumann, a Schubert, y música y poesía para Scriabin, para Debussy, para Falla, visto este último poéticamente, gracias a Dios, sin la menor atadura a lo pintoresco¹⁰⁶.

De especial importancia en muy diversos sentidos será la actividad musical de Federico García Lorca, por lo que lo incluimos con todo merecimiento en el apartado que dedicaremos a los compositores e intérpretes posteriormente.

¹⁰⁵ VALLS (1962), pp. 92-93.

¹⁰⁶ SOPEÑA (1976), pp. 202-203.

5. LA AVANZADA MUSICAL DE LA II REPÚBLICA.

a. La música en la II República.

Como señalamos brevemente en el punto anterior, la política educativa, cultural y musical llevada a cabo en años de la II República merece una importante reflexión y parada, ya que está íntimamente relacionada y se prolongará con la que se llevará a cabo en el bando republicano durante la Guerra Civil:

La llegada de la República en 1931 es la fecha símbolo en que se intentan realizar una serie de proyectos que denominaríamos de política musical y dar solución a los grandes temas larvantes hasta entonces, que desde luego dan a los ocho años que logró resistir la República un significado musical sin precedentes, porque durante este periodo se intentaron solventar los males endémicos, restaurar en fin la música. La frase de... que la República “comenzó a tomar conciencia de los hechos artísticos por el lado musical”, cobra aquí sentido, es decir, la intencionalidad de cambio cultural se ejecuta antes que nada por esta vía, gracias al peso específico de los músicos de esta generación¹⁰⁷.

Ciertamente, hay que bucear y rebuscar muy en profundidad en la historia de España para encontrar un periodo de esfuerzo similar en pos de elevar a la música al lugar que le debe corresponder en cualquier sociedad que se pretenda considerar avanzada. Incluso hay quien ha afirmado que será con el advenimiento de la II República cuando aparezca por primera vez una clara conciencia de la importancia de la música en España, que llegará con el mismo espíritu al Consejo Central de Música que trabajará en la Guerra Civil.

Desde su inicio y primeras leyes, la República dejó claro el interés que tenía en la música. Se ha afirmado incluso que el proyecto cultural y artístico republicano tenía su punto inicial en la música. Al mismo tiempo, se criticaban los periodos previos y el desamparo que había sufrido la música en ellos. Uno de los primeros decretos, fechado el 15 de septiembre de 1931, mostraba un atractivo y profundo programa de actuación en 13 puntos que trataban todos los aspectos musicales en el país e intentaban solucionar los problemas heredados.

Llama poderosamente la atención el hecho de que, en ellos, se subraye la necesidad de que el músico reciba una educación completa que abarque todas las disciplinas humanísticas:

La lectura de los decretos sobre música que publica la República en la época de Manuel Azaña bajo los ministerios de Marcelino Domingo y Fernando de los Ríos no puede ser más interesante, sobre todo el día 21 de julio de 1931... Hay inmediatamente una afirmación tajante del valor de la música en la cultura de un estado moderno: “Cualquier país que merezca actualmente el dictado de moderno y progresivo contribuye moral y materialmente a sostener en alza el valor de su música, porque los poderes oficiales respectivos son conscientes de que este arte, por su fácil acceso internacional, señala antes

¹⁰⁷ CASARES RODICIO (1983), p. 32.

que todos el nivel espiritual de los pueblos”. Más adelante, en lenguaje plenamente platónico se habla del “espíritu de colaboración que engendra la música”. Se atacaba también el desprecio que este arte había sufrido en los gobiernos anteriores, su abandono y la crisis en que vivían los músicos; se insiste finalmente en la eficacia social de la misión de la música. No dudamos en definir este documento como uno de los de más valor producidos en la España del siglo XX¹⁰⁸.

El gran número de compositores que surgieron y desarrollaron su trabajo en esta etapa, uniéndose a los de la generación anterior y al creciente interés que por la música, manifestaron muchos dirigentes republicanos, dieron como resultado en conjunto un fecundo periodo que se vio cortado de raíz por el estallido de la Guerra Civil española. En este sentido, hay que subrayar que los principios estéticos básicos continuaron latentes durante la contienda, afectados por los lógicos condicionantes que la misma planteaba. En definitiva, la República aglutinó y tomó como propias las convicciones y creencias de sus creadores contemporáneos ya generadas, expuestas y desarrolladas a lo largo y ancho de las dos primeras décadas del s. XX. Se acepta como un valor universal la trascendencia de la música en la vida de cualquier país. Así, el gobierno asumirá como propias las inquietudes, la problemática y las preocupaciones musicales heredadas y latentes en ese momento.

La concepción que se tenía de la música, partiendo de la función principal que desde la política se le asociaba, varió el rumbo 180°. Ya no debía ser únicamente un elemento de ‘relleno’, destinado a completar el tiempo de ocio, sino que se atendía a una facultad más elevada tanto educativa como cultural e intelectual. Así, la II República planteará un proyecto musical comprometido que parte, como hemos apuntado, de los presupuestos y postulados marcados por los propios músicos. Al tiempo, analiza la problemática presente en las primeras décadas del s. XX. En resumen y en líneas generales, se centrará en estos puntos:

1º Dar a la música una proyección social 2º Insertar la música dentro de la intelectualidad de los treinta. 3º Estimular la creación musical. 4º Descentralizar la música en un momento en que el regionalismo, como señala Mainer, comienza a ser una realidad rampante creadora. 5º Reavivar la investigación musicológica. 6º Reformar la enseñanza musical. 7º Cambio en la concepción y ordenación de los medios musicales: orquestas, ópera, directores, coros, zarzuelas, etcétera. 8º Fomento y depuración de la música folklórica¹⁰⁹.

La España de la época estaba muy ligada a la zarzuela y al género chico, aunque ambos comenzaban a pasar por ciertas dificultades. Las variedades también gozaban de buena salud, mientras que la llegada del cine sonoro amplió la paleta de posibilidades a compositores y músicos. Las salas cinematográficas solían contar con un grupo de músicos a su servicio, que

¹⁰⁸ CASARES RODICIO (1998), p. 14-15.

¹⁰⁹ CASARES RODICIO (1987B), p. 315.

amenizaban las representaciones y ponían el fin de fiesta a imagen del teatro en las épocas renacentista y barroca.

También se trataron de revisar en esta época los términos de la propiedad intelectual, ya que la precedente en vigor estaba fechada en 1879. La Sociedad General de Autores y Editores se venía quejando amargamente de la mínima tradición que se tenía de pagar los derechos de autor generadas al interpretar cualquier obra musical. Pese al estudio y a las consultas que se realizaron, la nueva ley no saldría adelante.

Con respecto al importante núcleo de músicos que engrosaban las filas de numerosas formaciones musicales de muy diverso tipo y estilo que actuaban en distintos ámbitos (orquestinas, zarzuelas, comedias musicales, charangas, cafés, cines...), venían arrastrando una precaria situación desde épocas anteriores. Esto se debe, principalmente, a la aparición y desarrollo de los nuevos sistemas de reproducción musical y a la crisis de los espectáculos en vivo. En conjunto, requirieron a la República, con suerte dispar,

...una rebaja en los impuestos que gravaban fuertemente los espectáculos públicos. En cuanto al Ministerio de Instrucción Pública, se demandaba del mismo la adopción de medidas para aumentar la cultura musical y la afición del público, promocionando las actividades musicales y potenciando la enseñanza de la música desde la Escuela Primaria hasta la Universidad. Para la protección del arte lírico se solicitaba que el Estado se hiciera cargo del teatro lírico nacional convirtiéndose en empresario, aventura cuyo desarrollo final ya hemos descrito brevemente¹¹⁰.

En cuanto a las bandas de música, numerosísimas por toda la geografía española, experimentaron una cierta mejora en su situación, al menos en el caso de los directores de las agrupaciones militares. Además de ver incrementado su salario, se creó un Cuerpo de Directores de Músicas Militares. Las bandas civiles

...necesitaron prácticamente toda la República y numerosas entrevistas y peticiones a las autoridades para la formación de su Cuerpo, la publicación del Reglamento y la formación del Escalafón. La pertenencia a un Cuerpo de Estado les ofrecía estabilidad en el cargo, una homologación en los sueldos (que diferían enormemente de unos municipios a otros), y un proceso de selección más objetivo que el que solía llevarse a cabo por las Corporaciones. Para la constitución del mismo debieron superar los constantes vaivenes políticos y la oposición de Ayuntamientos y Diputaciones, a quienes resultaba muy gravoso el mantenimiento de los directores en las condiciones de sueldo estipuladas en el Reglamento. Pese a estas dificultades, los directores lograron ser incorporados al funcionariado municipal, dependiendo el Cuerpo del Ministerio de Gobernación¹¹¹.

En definitiva, no podemos imponer de inicio una homogeneidad en todas las etapas de la II República, ya que, según recordamos, en un breve lapso de tiempo se sucedieron tres gobiernos con teorías políticas y musicales diversas.

¹¹⁰ RIVAS HIGUERA (2001), p. 165.

¹¹¹ RIVAS HIGUERA (2001), p. 167.

Ya hemos apuntado que este periodo, los propios compositores y el catálogo de obras generadas es el mismo han quedado completamente en el olvido. Aparte de la omisión de los mismos por parte de los intérpretes, también la investigación musicológica prefiere mirar hacia otro lado y atender a obras y etapas anteriores, relegando al olvido estos años del siglo XX. Los motivos pueden ser el conservadurismo presente todavía en algunos sectores de la musicología nacional y una huida consciente (aun para nada comprensible) de un posible etiquetado político de aquellos que intentaran un trabajo en el mismo sentido. También la Guerra Civil tiene mucho que decir en ello, ya que muchas partituras fueron destruidas o perdidas. Pero aún queda un enorme corpus sin catalogar, analizar, sistematizar y poner a disposición de ejecutantes y directores. Ojalá ésta pueda ser una ampliación de nuestro trabajo inicial plasmado en esta tesis doctoral en un futuro próximo.

b. La educación musical en la II República.

La República destacó desde el primer momento por sus iniciativas en el campo educativo. En este ámbito se depositó un interés, esfuerzo y dotación económica nunca visto hasta la fecha. España era, a comienzos de la década de 1930, un país atrasado con una altísima tasa de analfabetismo que afectaba a prácticamente la mitad de la población. Un resumen de la situación en cifras:

- 28'3 por mil. La tasa de natalidad en 1931.
- 50 años. La esperanza de vida en 1930.
- 45 %. El analfabetismo entre la población en 1930.
- 1.700. Las mujeres universitarias en 1930 (1 en el año 1900).
- 212.360. Los teléfonos en toda España en 1930.
- 11.676'5 los telegramas emitidos y recibidos en 1930.
- 1 religioso por cada 493 habitantes en 1930.
- 24.693.000. Los habitantes en España en 1931.
- 5 por mil. La tasa de mortalidad infantil en 1931.
- 4'27 pesetas/día. El salario medio en 1931.
- 22 de diciembre de 1931. La primera retransmisión radiofónica de la Lotería Nacional.
- 85.592 Km. Las carreteras en todo el país en 1931.
- 13.000. Las escuelas construidas en 1932.
- 145.007. Los alumnos de Bachillerato en 1934. En 1931 eran 76.000.
- 3.337. Las salas de cine. 62 en Madrid y 116 en Barcelona en 1935.
- 3.765. Los libros impresos en 1935 (2.652 en 1930).
- 303.983. Los receptores de radio en 1936¹¹².

Una de las reformas más importantes y más controvertidas de 1931, dirigida directamente a combatir la ignorancia imperante en el país, fue la educativa. Considerada posteriormente como el proyecto más destacado de la política republicana, el ideal se centraba en crear una escuela obligatoria, pública, laica, mixta, solidaria y activa. Pronto se reconocerán las diferencias lingüísticas y se proyectará la construcción de 27.000 escuelas. El intento de cerrar las escuelas de primaria y secundaria de carácter religioso levantó una gran reacción entre

¹¹² PAYNE, TUSELL (1996), p. 24.

las coaliciones de derecha, extrema derecha y la Iglesia, que mostró abiertamente su repulsa:

La República emprendió la mayor construcción de instalaciones escolares conocida hasta entonces, con el objetivo de proporcionar una educación pública gratuita para todos los niños en un periodo inferior a diez años. Sin embargo, el proyecto de eliminar la educación católica hizo que disminuyera el número de colegios, lo que requeriría un mayor esfuerzo de construcción de escuelas en el futuro¹¹³.

La formación de los maestros, su consideración y el corto salario que percibían hasta entonces fue el siguiente punto a mejorar. Además, se promovió el fomento de la lectura a través de la creación de bibliotecas y se fundó ya en 1931 una 'Junta de intercambio y adquisición de libros'. Por otra parte, se perfeccionó y amplió la dotación e instalaciones de los colegios:

El acceso de unas criaturas humildes con déficit permanente de pupitres, en su gran mayoría procedentes del medio rural, a unas instalaciones amplias y acondicionadas, constituyó uno de los fenómenos más demostrativos del cambio producido¹¹⁴.

En lo meramente musical, Juan Bautista Romero Cardona ha llevado a cabo un conciso resumen de lo que fue la educación musical en España desde comienzos del s. XX. Divide a la misma en varios periodos: en el primero, que iría desde 1902 a 1923, resalta el grado de atraso existente con respecto a Europa. Oficialmente, la música no tendrá espacio en los colegios, aunque se instaura la asignatura de Música y Canto para la formación de los maestros en Escuelas Normales Centrales y Superiores. No será así en las Escuelas Normales Elementales existentes en la mayoría de capitales de provincia, donde no se impartirá. Con ello, arranca con timidez un movimiento que propugna la instauración de la educación musical en el currículum de la época. Entre sus principales objetivos, destaca el de trabajar para lograr un buen nivel cultural musical en el país que afectara positivamente en toda la población:

...algunos docentes comenzaron a ver en ella algo más que las canciones tradicionales de entrada y salida de la escuela y abogaron por la introducción en el currículum de una educación musical. Por tanto, los maestros se limitaban, sobre todo, a la entonación de canciones patrióticas o canciones escolares, con una finalidad de higiene, trabajo, religioso, orden, fiesta, etc¹¹⁵.

La fundación en 1907 de la Junta para la Ampliación de Estudios e investigaciones Científicas (JAE) se manifestó en una doble vertiente que repercutió de forma muy positiva tanto en el ambiente musical como en la educación musical. Uno de sus puntos fundamentales fue la formación en el extranjero de los futuros docentes. Posteriormente, serán estos becados los que impartirían charlas y ponencias en España. Además, escribieron un buen número de monográficos dedicados a las enseñanzas recibidas:

¹¹³ PAYNE, TUSELL (1996), p. 27.

¹¹⁴ ABELLA (1976), pp. 287-288.

¹¹⁵ ROMERO CARMONA (2002), p. 46.

Algunos alumnos fueron becados en Educación Musical para ir a Europa entre 1911 y 1929, donde estudiaron temas relacionados con la Gimnasia Rítmica y Pedagogía Musical, el Método Jaques- Dalcroze, la enseñanza de la Música en la escuela, Pedagogía de la Música y Rítmica y Canto escolar¹¹⁶.

En los años de la dictadura de Primo de Rivera, la situación de la educación en general y de la educación musical en particular no mejoró en demasía con respecto a la época anterior. Pese a que se comenzó a considerar el elevado índice de analfabetismo y la necesidad de mejorar la calidad de la educación como un grave problema a solucionar, la educación musical continuó fuera de la educación pública habitual.

En líneas generales, la política de la II República (1931-1936) cimentó sus bases en varios pilares básicos. Entre ellos, la educación fue una de las materias prioritarias. La formación del profesorado, el aumento de sus emolumentos y un enorme impulso a la creación y edificación de colegios fueron algunas de sus directrices básicas. En lo referente a la música y en paralelo a la preocupación de estado que existía por ella, uno de los intentos fundamentales fue el de tratar de acercarla a toda la población. Por tanto, la educación musical se consideró básica para alcanzar estos objetivos principales. No hay que olvidar que ésta era responsabilidad total del gobierno:

Todos los aspectos relacionados con la educación musical dependían del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y principalmente de dos de sus direcciones generales: la Dirección General de Primera Enseñanza y la Dirección General de Bellas Artes¹¹⁷.

Una de sus primeras decisiones fue la de adaptar y modificar el plan de estudios de las Escuelas Normales. El Decreto de 29 de septiembre de 1931 en el que aparece plasmado el nuevo Plan de Formación de Maestros refleja este hecho. En él, se dividirá la misma en tres etapas: la primera, en los institutos, trató de ampliar la cultura general del futuro docente; le sucede otro ya en las Escuelas Normales, mientras que el último será de carácter práctico y se desarrolla en los propios centros educativos:

...se pretende, como objetivo prioritario, la formación del maestro como instrumento para reformar las escuelas. Una reforma que será, a la vez, social, cultural, económica y que reitera así la creencia en la educación como instrumento de cambio social. Dentro de estas reformas las enseñanzas de música se verán considerablemente beneficiadas¹¹⁸.

En lo referente a la educación musical, aparecerá claramente reflejada en el corpus legislativo republicano. Así,

¹¹⁶ ROMERO CARMONA (2002), p. 46- 47.

¹¹⁷ RIVAS HIGUERA (2001), p. 167.

¹¹⁸ LÓPEZ CASANOVA (2002), p. 16.

La música figura en tercer curso del periodo de cultura general con la denominación de “Música y canto” y en el periodo de formación profesional en los cursos primero y segundo¹¹⁹.

Al igual que en épocas precedentes, el solfeo y la teoría musical serán los ámbitos principales que se abordaron. Sí que se aprecian cambios en el corpus de canciones, que ampliaron sus fronteras incluyendo ejemplos extraídos del folklore regional y nacional. También se incluye en la formación de los maestros la audición de obras referentes extraídas de la historia de la música española y general, la creación de coros, la práctica como base de los procesos de enseñanza-aprendizaje, el trabajo rítmico y el estudio de los métodos musicales de creciente implantación y desarrollo por toda Europa. Pero donde se apreciará un mayor cambio será en la valoración e importancia de la disciplina y en sus propósitos básicos dentro de diversos ámbitos:

Se insiste en la importancia de la música, no con la pretensión de crear músicos, sino de darles las herramientas adecuadas para despertar y desarrollar el sentimiento artístico en el niño. Así pues, la importancia que la II República concede a la educación se hace patente a través de la inclusión de la Música en los cursillos y perfeccionamiento, convocados para maestros por la Dirección General del Ministerio de Instrucción Pública. Esta significatividad de la Educación Musical no sólo será en el ámbito escolar, sino también fuera de él se contempla, en mayor o menor medida, por un lado la Junta Nacional de Música, creada para realizar la música popular como expresión genuina del alma de los pueblos y por otro lado, será a través de la creación del Patronato de Misiones Pedagógicas donde la Educación Musical tendrá un tratamiento especial, repercutiendo de forma singular en la cultura musical de la época, sin distinción de clases sociales¹²⁰.

En general, la música en las Escuelas Primarias se centraba únicamente en la práctica del canto, dejando a la mano de cada docente incluir en las clases la escucha de obras musicales u otras actividades. Así y aunque comenzaba a manifestarse un progresivo clima de apertura, de aumento en la relevancia y de valoración del canto y de la audición, en general,

...la Música sigue siendo un instrumento de disciplina y descanso, así como un recurso para las diferentes fiestas escolares. Existía la intención de darle a la Música un tratamiento digno, trabajándose para mejorar los métodos didácticos empleados, los cantos para las escuelas, etc¹²¹.

Por su parte, la educación de niños ciegos sí que presentaba un importante espacio para la educación musical:

...es necesario destacar la “Escuela de Música” del Colegio Nacional de Ciegos, dentro de la oferta de enseñanza profesional compatible con la ceguera que este centro ofrecía. La música estaba integrada también en la instrucción primaria como materia obligatoria a la que daba una gran importancia. La Escuela de Música del Colegio Nacional de Ciegos estaba facultada para conceder títulos oficiales y además ofrecía la posibilidad de

¹¹⁹ LÓPEZ CASANOVA (2002), p. 17.

¹²⁰ ROMERO CARMONA (2005), p. 49.

¹²¹ ROMERO CARMONA (2005), p. 49-50.

estudiar “afinación y preparación de pianos”, una asignatura que no se impartía en los Conservatorios¹²².

En lo referente a la enseñanza específica de la música, la destinada a crear instrumentistas, profesores, profesionales y compositores tenía como centros públicos principales los conservatorios y las escuelas de música. En general, su situación no era muy halagüeña:

...tanto su organización como su contenido habían quedado anticuados. El nivel alcanzado por gran parte del alumnado era muy deficiente y de todos era conocida la incompetencia de muchos docentes. Fueron numerosas las demandas de cambios en la estructura y en la concepción de los estudios expresadas desde dentro y fuera de los Conservatorios, pero muy pocas las medidas que se tomaron durante la República para atenderlas¹²³.

En el ámbito privado y en ciudades y pueblos de menor tamaño, proliferaron academias y otras instituciones en torno a las bandas de música y a las sociedades musicales. Paulatinamente, los dirigentes republicanos trataron de trazar un plan de actuación en el que bien se hacían cargo directamente de los centros más importantes, ascendiendo también el sueldo de los docentes, bien se ratificaba la validez de los estudios allí impartidos. En cuanto a su normativa, no varió en demasía con respecto a su inmediata anterior:

En el periodo estudiado, no se introdujeron variaciones en cuanto a la organización de los centros y de sus enseñanzas. Todos los Conservatorios dependientes del Estado se regían por el Reglamento del Conservatorio de Madrid, que databa de 1917. Únicamente se realizaron tímidos intentos de cambiar la normativa para la provisión de plazas de profesores con el objeto de mejorar la calidad artística y pedagógica de quienes las ocupaban. Para ello se dispuso por orden de 7 de julio de 19135 (“Gaceta” de 12 de julio) la obligatoriedad de participar en concurso de méritos a quienes quisieran acceder a un puesto de profesor auxiliar, que hasta entonces se conseguía por nombramiento directo, con todas las irregularidades que esto implicaba por la proliferación de recomendaciones y “enchufes”¹²⁴.

En otro orden, el estado continuó prestando becas en el extranjero para compositores, de gran prestigio anterior, que dependían de la Junta de Ampliación de Estudios y de la Academia de Bellas Artes de Roma.

En general, será la nueva Junta Nacional de Música que abordaremos a continuación la que se encargue de la ordenación y gestión de la música a nivel estatal. Bárbara Rivas resume en dos cuadros las funciones de cada uno de los ministerios en correspondencia con la música y las divisiones y misiones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del que dependía directamente. Como análisis, se puede comprobar de un simple vistazo la gran división existente en el mundo musical, que dependerá de uno u otro ministerio dependiendo del ámbito principal en el que incurra:

¹²² RIVAS HIGUERA (2001), p. 169.

¹²³ RIVAS HIGUERA (2001), p. 170.

¹²⁴ RIVAS HIGUERA (2001), p. 179.

COMPETENCIAS DE LOS MINISTERIOS EN RELACIÓN CON LA MÚSICA

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES.

Educación musical (tanto en la enseñanza general como en conservatorios y escuelas de música)

Creación y difusión de la música.

Propiedad intelectual.

MINISTERIO DE TRABAJO Y PREVISIÓN.

Leyes laborales en relación con el trabajo de los músicos.

Funciones de arbitraje: jurados mixtos de espectáculos públicos.

MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN.

Bandas civiles.

Reglamento de espectáculos públicos.

Protección a la propiedad intelectual.

MINISTERIO DE LA GUERRA.

MINISTERIO DE LA MARINA.

Bandas de música militares.

MINISTERIO DE COMUNICACIONES.

Radiodifusión.

MINISTERIO DE ESTADO.

Convenios internacionales.

Expansión cultural en el extranjero.

MINISTERIO DE HACIENDA.

Presupuestos generales del estado.

Créditos a organismos autónomos.

Banda de carabineros¹²⁵.

COMPETENCIAS MUSICALES DEL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

Subsecretaría:

Comité de selección de alumnos: becas.

Sección de archivos, bibliotecas, arqueología y propiedad intelectual:

Leyes de propiedad intelectual.

Dirección general de primera enseñanza:

La música en la enseñanza primaria.

Enseñanza musical en las escuelas normales.

Dirección general de Bellas Artes (Suprimida entre septiembre de 1935 y febrero de 1936):

Conservatorios.

Órganos consultivos:

Consejo Nacional de Cultura (Consejo de Instrucción Pública).

Órganos autónomos:

Patronato de misiones pedagógicas.

Junta de ampliación de estudios e investigaciones científicas.

Junta Nacional de la Música y teatros líricos.

.- Concursos Nacionales de Música.

.- Subvención a entidades musicales.

.- Temporadas de Teatro Lírico.

.- Reorganización de las Escuelas de Música y de los planes de estudio de la Enseñanza Musical¹²⁶.

¹²⁵ RIVAS HIGUERA (2001), p. 172.

¹²⁶ RIVAS HIGUERA (2001), p. 173.

c. Junta Nacional de Música.

Años antes, ya había surgido un movimiento que aglutinaba a músicos, críticos y directores de orquesta. Todos ellos habían alzado su voz contra un ambiente musical que necesitaba un cambio radical. Mirando en cierta medida a la Junta para Ampliación de Estudios, la II República reaccionó rápido y no se quedó en el camino de las intenciones. Como ya hemos apuntado, la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos por medio de la Orden del 21 de julio de 1931 tratará de regular todos los aspectos relacionados con la misma. Dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en su génesis mucho tuvo que decir Salazar, que antes había criticado en sus artículos la situación de la música en España:

El arte musical en España, como en ninguna otra nación de Europa o América, no es remunerativo más que enfocado como profesión o comercio, y, en este caso, en proporción inversa a su categoría. Si desde el punto de vista cultural la música es una de las artes de más vasto y penetrante alcance, es, en cambio, la más desorganizada y la que se ve en mayor orfandad de apoyo o protección oficiales. En España, donde la afición y las necesidades musicales de una gran masa culta presentan notoria vitalidad y altura de ideales, apenas puede intentarse algo favorable a este arte que no resulte en pura pérdida¹²⁷.

Para ello, diseñó un esquema teñido de utopía estructurado en 13 puntos y muy similar al que finalmente se crearía y fundamentaría la Junta que llegó a la Guerra Civil. En él se motivará la composición de nuevas obras, la organización de conciertos de música española en países extranjeros, la formación de nuevas agrupaciones musicales y salas para el desarrollo de eventos, una estructuración de la enseñanza musical. Sus competencias principales serán:

...creación y administración de Escuelas Nacionales de Música, orquestas del Estado y masas corales; reorganización del Teatro Nacional de Ópera y administración del de la Zarzuela; reorganización de concursos nacionales de Música que dependerán de la misma; difusión de la música española en el extranjero; y por último, se le encomendaba la implantación de medidas, que pudieran contribuir a mejorar la condición social de los músicos españoles y remediar la crisis de trabajo. Con esta última medida se ve el esfuerzo que se estaba realizando en el país, no sólo para mejorar y dignificar el sueldo de los maestros, sino también el de los músicos. El 15 de septiembre del mismo año aparece la Orden que regulará las funciones concretas de la Junta Nacional de Música y Teatros¹²⁸.

Por tanto, en una misma institución se tratará de conjuntar todo lo relacionado tanto con la educación como con la vida habitual de la música culta en la España republicana. También se aborda la fundación de nuevas orquestas y coros dependientes del estado a nivel regional y una nueva organización de la ópera basada en criterios de calidad que entrañaba la creación de una agrupación fija.

¹²⁷ SOPEÑA (1976), pp. 180- 181

¹²⁸ LÓPEZ CASANOVA (2002), p. 19.

En este orden, la difícil situación laboral de los músicos sería un nuevo ámbito donde la Junta incidiría. Especialmente compleja era la situación de los llamados “obreros músicos”. Este numeroso grupo aglutinaba a los intérpretes que trabajaban en cafés, cines, casinos, comedias, variedades y orquestinas. Su elevado índice de paro tenía su origen en varios factores. De entre ellos, el desarrollo de los aparatos de reproducción y la crisis en la música escénica eran los principales. Entre sus peticiones al gobierno estaban la reducción de impuestos y el establecimiento de medidas para promocionar esta música que incluían un refuerzo en la educación general. Éstas sólo fueron atendidas en el establecimiento de medidas que limitaban la presencia de músicos extranjeros en nuestro país.

Los músicos de banda, sobre todo sus directores, también vivieron, un aumento progresivo en su status. En el ámbito civil se creó el Reglamento y la formación del Escalafón, por el que entraban a formar parte de los funcionarios a cargo de los municipios. En el militar, buena culpa de ello fue la creación en 1932 del Cuerpo de Directores de Músicas Militares.

En el ámbito folklórico, continuó el trabajo del Centro de Estudios Históricos. El esfuerzo de Eduardo Martínez Torner se centró en trabajos de campo destinados a recopilar, transcribir y editar canciones y melodías recogidas en distintos puntos de España.

No podemos olvidar el fomento de la creación que, con la organización de concursos, se genera desde este organismo. Generalmente tendrán una temporalidad anual y un contante económico que se acercaba a las 5.000 pesetas. Los campos que se gratificarían variarían en cada ocasión: música de cámara, investigación musicológica, canciones populares, música sinfónica... Como premio, las obras ganadoras no solo se estrenarían, sino que también se editaron. Los puntos más controvertidos fueron el de la fundación del jurado y el de los vencedores. En el primer caso, estaba compuesto en su mayoría por músicos y compositores de la órbita de la Dirección General de Bellas Artes. En el segundo ocurrirá lo mismo, ya que del Grupo de Madrid saldrán muchos de los primeros premios. Otros proyectos previstos que finalmente no se llevaron a cabo fueron los encaminados a mostrar algunas composiciones españolas del momento en el extranjero.

El problema de la ópera en España se había agudizado en los últimos años con el cierre del Teatro Real -en obras durante estos años- y el de otras muchas salas. Por tanto, se trató de reorganizar, apoyar y administrar estatalmente el género operístico. Uno de los primeros problemas fue la falta de espacios, que también afectó a la programación sinfónica de las salas de concierto. También el elevado alquiler que se debió pagar para llevar a cabo recitales o representaciones de diversa índole. Por ello, se potenció el Teatro

Nacional de Ópera y se creó también el de la Zarzuela, aunque sus resultados no fueron para nada los esperados:

Esta iniciativa resultó un estruendoso fracaso económico debido principalmente a errores de gestión y planificación hipotecó en gran parte la realización de posteriores proyectos y convirtió a la Junta en el blanco de todas las críticas tanto desde los medios musicales como políticos, puesto que varios diputados solicitaron las cuentas de sus actuaciones acusando a este organismo de despilfarrar el dinero que debía administrar¹²⁹.

Uno de los primeros aciertos de la Junta Nacional de Música fue, a priori, el de sumar en su junta directiva a algunas de las personalidades más destacadas en el ambiente musical español del momento. Es decir, se miró entre los profesionales del gremio más preparados para ejercer cada uno de los puestos. Así, la presidencia era ostentada por Óscar Esplá, la vicepresidencia por Amadeo Vives y Adolfo Salazar copaba el puesto de secretario. Entre los vocales, destacarán Manuel de Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Arturo Saco del Valle, Facundo de la Viña, Eduardo Marquina, Jesús Guridi, Salvador Bacarisse y Ernesto Halffter.

De esta manera, se sumaban en el mismo proyecto miembros de la llamada Generación de los Maestros y otros pertenecientes al Grupo republicano de Madrid. El primer año de vida de la Junta fue celebrado por toda la intelectualidad de la época, incluida la política, respaldando así el nuevo organismo creado y sumando a todas las artes en un mismo camino:

El primer aniversario de la Junta se celebró con un acto al que asistieron Fernando de los Ríos, Indalecio Prieto, Unamuno, García Lorca, Madariaga, Salinas, Machado, Azaña, Ortega y Benavente, y ello es significativo porque indicaba que por fin que la música había logrado entroncar con la intelectualidad española: la nueva clase intelectual y política se mostraba afín a un arte despreciado históricamente por ellos; y es que los músicos eran los que como en el Siglo de Oro colaboraban con los poetas, convivían con ellos, porque los Lorca, Alberti, Azaña, o Madariaga... no eran ajenos al o que hacían los Falla, Pittaluga, Bautista, Esplá, Mompou, Blancafort, Gerhard, etc¹³⁰.

Al parecer, el juicio de Adolfo Salazar fue la base sobre la que se generó este listado, de la misma manera que sucedió con la estructura del nuevo organismo. El Conservatorio de Madrid y la Sociedad de Autores Españoles fueron las puntas de lanza de las protestas ante la nueva Junta, en parte motivadas ante lo que ellos suponían una competencia o una concurrencia directa en algunos aspectos que, en su opinión, les debían pertenecer. Quizá el punto más polémico fue el de la repartición de subvenciones y presupuestos. Según ciertos teóricos, en buena medida fueron asignadas a compositores de la órbita cercana de la junta directiva, o incluso a sus mismos miembros. También los estrenos eran copados por obras de su creación, por lo que el ambiente musical español reaccionaría contra lo que creían una situación injusta llegó incluso a calificarse como de “despotismo ilustrado”.

¹²⁹ RIVAS HIGUERA (2001), p. 159.

¹³⁰ CASARES RODICIO (1983), p. 33.

Otros señalan que esta reacción tiene un tinte político de fondo que dirigirá estas protestas y críticas, motivadas en parte tras la pérdida de la hegemonía que habían mantenido durante años. La situación general del país tampoco era muy boyante, por lo que las dificultades fueron sumándose paulatinamente. En 1933, José Subirá resumirá, en un artículo publicado en *El Socialista*, algunas de las quejas más frecuentes que había reunido la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos hasta el momento, que terminó incluso en los tribunales con la consecuente merma de reputación. Con el paso del tiempo, la situación no mejorará, sino que paulatinamente se irían sumando más voces en contra de ella. Pese a todo, no pocos recuerdan estos años como un punto muy importante de la historia de la música española:

El fracaso de la organización no impide valorar objetivamente lo que este período ha podido aportar la música española... Y lo primero que mi memoria recuerda es el interés especial de la juventud por las cuestiones musicales. Era lógico que sí fuera: la madurez y el éxito de los grandes maestros, la influencia bien honda de los artículos de Adolfo Salazar, la misma aparición del cine sonoro y la extensión del disco presentaban mil coyunturas políticas, mientras que la Radio, Unión Radio, comienza a ser campo de interés y hasta de batalla para los músicos¹³¹.

La implicada planificación que debía durar seis años no tendrá la fortuna que se le deseaba sobre el papel, ya que la Junta se disolverá en 1934 al sumarse un cúmulo de motivos. El cambio de gobierno y el triunfo de la coalición derechista tuvieron rápidas consecuencias. La variación de miembros en la junta directiva, la pérdida de poder y la minimización del presupuesto que manejaba fueron algunos de ellos:

La Junta se había planteado su trabajo en seis años, y fue yugulada prácticamente cuando iniciaba su operatividad, después del bienio social-azañista. En noviembre de 1933 las elecciones arrojaron el triunfo de las derechas y una de las primeras disposiciones del nuevo ministro, Filiberto Villalobos, fue suprimir las abundantes dotaciones que la República había propuesto para música, que se habían multiplicado en un 80 por cien sobre el presupuesto de la dictadura. Pero debajo de aquella yugulación se escondía un mundo vergonzoso, de rencores y odios ideológicos y una decepcionante lucha estética; baste citar los nombres que sustituyeron a la Junta: los Falla, etcétera, se tornaron en Luna, Guerrero, Serrano, Alonso y Benavente, que a su vez pronto entrarán en crisis y serán sustituidos por los Moreno Torroba, Alberto Romea, Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Turina¹³².

En los dos años del Bienio Radical-Cedista (1934-1935), la política musical y el ambiente general cayó en picado en comparación con el periodo precedente:

La vuelta a la zarzuela, a las bandas, “aquellas reproducciones en color”, a los fandangos republicanos, en fin al “cachondeo”, fue el sustituto oficial de la primera restauración musical republicana. Los años de 1934- 35, 36, no ofrecieron ningún sustituto al gran proyecto musical¹³³.

¹³¹ SOPEÑA (1976), p. 188.

¹³² CASARES RODICIO (1987B), 319.

¹³³ CASARES RODICIO (1987B), p. 320.

El cambio de nombres ya señalado entre una y otra no ha pasado desapercibida entre los analistas:

...funcionaba nominalmente una Junta Nacional de Música, que recogía, se debe decir, los nombres más importantes de la música española sin distinción de ideas y de partidos: Falla, Turina, Esplá, Halffter, Pérez Casas, Arbós, del Campo, Guiría. En la segunda Junta, la representación de música parecía resumir las notas más pingües de la Sociedad e Autores: Guerrero, Serrano, Luna y Alonso; menos Serrano, los otros tres estaban casi plenamente lanzados al mundo de la revista. No hace falta el comentario¹³⁴.

Pese a ello, este lapso de tiempo fue también de gran productividad, ya que los principales centros –Unión Radio y Residencia de Estudiantes– y compositores continuaron trabajando a pleno rendimiento. En cuanto al apoyo gubernamental, no se puede establecer comparación al no apoyarse a la música en la misma medida. Tampoco hay que olvidar el buen número de estrenos, las numerosas publicaciones y los eventos con la música como protagonista, ya fueran éstos conciertos o conferencias.

Tras las elecciones de 1936 y la victoria en las mismas del Frente Popular, en el breve lapso de tiempo previo al estallido de la Guerra Civil se trató de retomar la iniciativa anterior. Con Adolfo Salazar como máximo dirigente (sería nombrado delegado del Gobierno para la el Teatro de la Ópera y el Conservatorio), aún dio tiempo para la celebración de un Congreso de Musicología y un festival de música contemporánea. Pero la llegada del conflicto bélico cambiará y modificará, como ocurrió con el resto de aspectos de la vida española, un ambiente musical que se vería afectado sobremanera.

¹³⁴ SOPEÑA (1987), pp. 179-180.

SUITE **II. LA MÚSICA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.**

1. COMPOSITORES E INTÉRPRETES ANTE LA GUERRA CIVIL.

Abordaremos a continuación algunas de las principales personalidades españolas, tanto en el terreno compositivo como en el interpretativo, que confluyeron y vivieron en España y en el extranjero en los años de la Guerra Civil española. No pretendemos llevar a cabo un tratamiento biográfico en profundidad, ni tampoco analizar con detenimiento sus características estilísticas y estéticas principales. Simplemente se trata de acentuar los rasgos principales de los creadores y ejecutantes más relevantes para la historiografía del último siglo y aquellos que consideramos más importantes en este periodo. Así, subrayaremos su posicionamiento, trabajo y en qué medida el conflicto afectó tanto a su vida como a su obra.

A este listado se podrían sumar otro buen número de compositores que sufrieron las mismas vicisitudes que los apuntados aquí, aunque hemos preferido citar a los que, por uno u otro motivo, tuvieron una mayor importancia e influencia posterior. En conjunto,

...lo cierto es que este grupo de autores sirvió para completar un panorama vivo y bullidor que quería un cambio y una evolución en la música española de su momento¹³⁵.

El primer dato que llama la atención es el gran número de nombres que aparecen en un lapso de apenas 20-30 años. Se unen los miembros de la llamada Generación de los Maestros y los de la del 27 o de la República. Y, aparte de los intérpretes más conocidos, existió una ingente cantidad de músicos que también tuvo que abandonar España camino del exilio. Así,

Al lado de las grandes personalidades están, pues, los músicos de las orquestas sinfónicas y populares, los arreglistas y las iglesias y los directores de coro, los maestros de música de las escuelas, los cantaores y guitarristas flamencos, los músicos de banda, los que colaboraron en la industria discográfica, los dibujantes, los críticos en diarios y revistas y tantos otros que desarrollaron los más variados trabajos en el campo de la música¹³⁶.

Por citar un ejemplo, en México

...un buen número de atrilistas se integraron a las orquestas existentes y a los grupos de cámara que ya actuaban en el medio mexicano¹³⁷.

Numerosas biografías y entradas enciclopédicas existentes parecen relegar a un plano secundario u obviar, en muchos casos, los años de la República, la contienda española y la relación del músico con el ambiente político de la guerra y de los años posteriores. Así, bien porque no existieron, bien porque

¹³⁵ MARCO (1983), p. 139.

¹³⁶ NAGORE FERRER (2002), p. 178.

¹³⁷ CARREDANO (2002), p. 178.

no interesa por algún motivo el dar a conocerlas, parecen pretender evitarse relaciones con las izquierdas, el fascismo o el franquismo en las monografías realizadas tras la llegada de la democracia a España.

Teniendo todo esto en cuenta, para realizar el presente estudio hemos barajado distintas opciones a la hora de disponer una ordenación al abordar el conjunto de compositores. Una de ellas se refería a una alineación que los agrupara de forma generacional; otra, a un orden cronológico y, la última, a criterios ideológicos en la Guerra Civil. En el caso de los dos primeros, ya hemos abordado en puntos anteriores las características comunes de cada uno de los grupos y movimientos que convivieron y existieron en España hasta el conflicto. En este espacio únicamente pretendemos definir y esbozar individualidades en un momento determinado. Tal vez el tercero tampoco sea demasiado oportuno, ya que existe una gran diversidad de respuestas, implicaciones y manifestaciones ideológicas y políticas.

El reflejo de éstas en las obras y en las composiciones no se atiende, en muchos casos, de una forma evidente. Al tratar su vida y su obra, queda más que claro que el conflicto afectó sobremanera a unos y a otros, fuera cual fuera su tendencia política, si es que la hubo. Uno de los datos que más claramente evidencian este hecho es el mínimo número de obras escritas durante los años de la guerra. Podríamos denominarlo como ‘silencio compositivo’, una especie de introspección musical como respuesta al horror y al sufrimiento que se vivía. El exilio en el extranjero también tuvo un resultado más o menos común: la vuelta a estéticas anteriores como símbolo de la añoranza por su propio país. Entre los que decidieron quedarse por uno u otro motivo, hubo incluso casos de compositores que prefirieron abandonar la música y dedicarse a otras labores. Otros no fueron capaces de superar los éxitos conseguidos en épocas anteriores.

Por todo ello, preferimos el orden alfabético para así reunir sin distinción ni etiqueta alguna a este grupo de creadores. Todos ellos, en un lado u en otro, sufrieron los avatares de una de las páginas más negras de la historia de España. Previamente, también pusieron su grano de arena para generar una de las más brillantes épocas en la historia de la música española.

Señalamos únicamente las obras que cada uno de ellos generó durante la contienda española. Mediante una interrogación (?), marcaremos algunas que consideramos dudosas, ya que, escritas en 1936 o en 1939, únicamente se ha encontrado la referencia al año de su creación y no al mes de la misma, dato con el que podríamos enclavarlas con toda seguridad en los meses del conflicto. También registramos aquellas que, aunque fueron comenzadas entre 1936 y 1939, serían concluidas posteriormente.

- **ÁLVAREZ-BEIGBEDER, Germán (1882-1967).**

El jerezano desarrolló su trabajo en dos ámbitos principales, la composición y la dirección, a los que hay que sumar un notable interés folklórico. Se le suele asociar con la Generación de los Maestros. Estudió en Madrid, ciudad en la que dirigió la orquesta del Gran Teatro de Madrid, aunque pronto obtendrá por oposición una plaza como Teniente Músico Mayor de Infantería de Marina, siendo destinado a Marruecos, El Ferrol y San Fernando.

En 1929 y tal y como relata Ramón Sobrino, regresa a Cádiz, donde será nombrado director del conservatorio de la ciudad, de reciente fundación. También forma la Escuela y la Banda municipal, formación que conducirá hasta su jubilación. En cuanto a su faceta compositiva, se centra en un nacionalismo con tintes clasicistas y revestido de originalidad que no toma citas literales de la música popular, sino que tiende en mayor medida a la universalidad.

Durante la Guerra Civil compuso un *Stabat Mater* para solistas, coro y orquesta en 1937, una *Fuga a tres voces* (1937) para piano, un pasodoble, *18 de julio* (1937) y una marcha militar, *General Queipo* (1937). Estas dos últimas piezas muestran claramente su ideología y apoyo al bando franquista. A las anteriores hay que sumar el *Himno oficial de Jerez* (1938) y los *Romances de la sierra de Cádiz*. Aunque fueron publicados en 1940, la armonización data de años anteriores.

- **ANTONIO JOSÉ Martínez Palacios (1902-1936).**

Se ha definido a Antonio José como una figura de transición entre la Generación de los Maestros y la del 27 o de la República. Lo único cierto es que, trágicamente, fue una de las pocas víctimas directas del horror de las primeras semanas de la contienda, ya que fue uno de los compositores depurados por la represión nacionalista en el inicio de la Guerra Civil.

Nacido en Burgos, en esta ciudad fijó su residencia. Allí comienza su formación musical. Tras ser becado por la Diputación de esta ciudad, marchó a Madrid a completar sus estudios con Tomás Bretón y Miguel Yuste, principalmente. En la capital entra en contacto con Lorca y Regino Sainz de la Maza, entre otros. Continúa esta etapa en Málaga, donde trabaja como docente de música. En 1929 regresa a Burgos para dirigir el Orfeón y la escuela de música en la ciudad castellana. Además, funda una Masa Coral formada por obreros, campesinos y trabajadores con los que llevará a cabo numerosos conciertos.

Los trabajos de campo e investigaciones que realizó por toda la provincia dieron como resultado su *Colección de cantos populares burgaleses* que se alzó con el Premio Nacional de Música en 1932. Uno de sus últimos actos públicos fue la

ponencia que impartió en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología desarrollado en Barcelona (1936). En su obra mostró la importancia que tenía para él el folklora castellano.

En el primer número de la revista *Música*, que data de enero de 1938 encontramos un documento que aborda de primera mano el juicio y el posterior fusilamiento de Antonio José. Lo firma el secretario del Juzgado de Instrucción de Burgos, Antonio Ruiz Vilaplana, que resalta en primer lugar el carácter apolítico del compositor, que incluso

Alguna vez en la conversación, se reía de su ignorancia en todas estas materias, pues confundía los partidos políticos, y hasta los nombres de los jefes y mentores de los mismos¹³⁸.

Aparte de la música, la literatura fue otra de las vertientes de su personalidad. Así, fundó junto con varios compañeros *Burgos gráfico*, una revista en la que se dedicará únicamente a asuntos musicales. Una trágica noticia que reflejaba el horrendo abuso que un clérigo había efectuado a varias niñas cerró sus puertas, culpa de una sociedad ultracatólica:

Con motivo de un suceso de gran trascendencia, la revista tuvo que dar fin a su breve existencia. Había ocurrido en Estépar, pueblo cercano a Burgos un hecho escandaloso; el párroco había abusado de varias niñas, y el pueblo justamente indignado, se amotinó exigiendo su castigo. El sumario se llevó en nuestro Juzgado, y la Audiencia condenó al inculpado a la pena de doce años de prisión. Ciertamente el caso era monstruoso, pues el criminal degenerado, no había respetado ni a las inocentes criaturas de cuatro o cinco años, con graves riesgos en sus vidas. El hecho trascendió enormemente en Burgos, y aún en toda España, pero en la ciudad levítica, se hizo a su alrededor el silencio más forzado. Ni en la prensa, ni de un modo público se permitió hablar de ello, y ante aquel absurdo atenazamiento de la verdad, circularon unas hojillas con coplas que la gente ansiosa de conocer el caso, arrancaba de las manos a los vendedores. El autor y los repartidores de tales papeluchos, fueron detenidos y encarcelados, con aplauso de toda la prensa y opinión, excepto... de la revista "Burgos gráfico" que en un artículo, se mostró conforme con el castigo del autor de las coplillas, pero achacó la difusión y aún la existencia de ellas, al forzoso y absurdo silencio que la prensa y opinión reaccionaria habían impuesto en torno a aquel asunto. Aquel artículo produjo sensación en Burgos, y provocó tan vivas protestas que la revista hubo de ser suspendida, pues los suscriptores, los lectores y hasta los propios anunciantes, fueron advertidos "piamente" de lo pernicioso y dañino que era tal publicación y sobre todo de que ningún católico debía prestarla alientos... Naturalmente, la revista sucumbió...¹³⁹

Tras el golpe de estado, Antonio José fue rápidamente detenido y fusilado poco después en el Llano de Estépar burgalés.

- **BACARISSE, Salvador (1898-1963).**

El madrileño fue uno de los compositores que más abiertamente colaboró tanto con la II República como con el Frente Popular en el marco de la

¹³⁸ RUÍZ VILAPLANA (1938), p. 43.

¹³⁹ RUÍZ VILAPLANA (1938), p. 45.

Guerra Civil. Perteneciente, dentro de la Generación de la República, al Grupo de los Ocho madrileño, desarrolló su labor como compositor al frente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y posteriormente como director del Consejo Central de Música.

Se licenció en filosofía y letras en la Universidad de Madrid. Al tiempo, estudió piano en el conservatorio de Madrid y composición con Conrado del Campo, alzándose con el Premio Nacional de Música en 1923, 1931 y 1934. A partir de 1926 trabajó en Unión Radio como encargado del apartado musical. Permanecerá en este puesto hasta 1936, desarrollando en este medio de comunicación una importantísima labor de promoción de la música culta del momento.

Su estilo compositivo caminó entre influencias más o menos claras provenientes del impresionismo, del neoclasicismo, del neorromanticismo o cercana al Grupo de los Seis francés. Los estrenos de algunas de sus obras causaron algunos escándalos, sobre todo aquellas que se aproximaban en mayor medida a las vanguardias europeas. También se pondrá al frente de la gran Orquesta de Unión Radio en distintas series de conciertos emitidos en vivo.

Con la llegada de la II República será designado vocal de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Casi en paralelo, comenzaría también a desarrollar una nueva faceta: será crítico musical del diario *Crisol* en primer lugar y después de *Luz*.

Una vez iniciada la Guerra Civil, se inscribió en la sección musical de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura en agosto de 1936. Algunas de sus primeras propuestas fueron la creación de una Junta Organizadora de la Enseñanza Musical que regulara los conservatorios. Después, la Junta Nacional de Música anterior se transformó en el Consejo Central de Música del que el propio Bacarisse sería vicepresidente en junio de 1937. En este marco, realizará numerosas ediciones de música española destinada al extranjero.

Ya en Barcelona, en julio de 1938 será elegido director de la temporada lírica. Así lo define Enrique Casal Chapí en el segundo número de la revista *Música*, editada en febrero de 1938:

Salvador Bacarisse es, sin duda, de todos los jóvenes compositores de España el que está más en la posibilidad de expresar musicalmente cuanto se le antoje o se le ocurra, por ser el que posee más *a ciencia cierta* la soltura de la mano, la *mano de obra*, imprescindible si se quiere llegar a poder manifestarse sin trabas. La tiene porque su educación musical se ha dirigido siempre a ello con la firme conciencia, que yo comparto, de que de lo demás no hay que hablar. Son cosas que si algo necesitaran para producirse sería, justamente, el silencio acerca de ellas. Por eso Bacarisse, una vez que se encuentra en su propio camino,

dedica toda su energía, toda su voluntad, a la consecución de aquello que es necesario y puede conseguirse¹⁴⁰.

Abandonará España poco después, cruzando a pie los Pirineos en febrero de 1939. El término de la Guerra Civil y el exilio consiguiente le afectará tanto en el ámbito personal como en el compositivo. Se instala en un primer momento en París, donde trabajará en la Radiofusion Télévision Française como programador, pero su estilo no evolucionará, sino que incluso parece volver hacia atrás en el tiempo. Durante la Guerra Civil, compondrá *Berceuse para piano op.23^a* (1936), un *Canto a la marina* para coro (1936), una *Fantasia en Re mayor para violín y orquesta op.26* (1937), *Dos canciones infantiles* para voz y piano (1937) y una *Serenata para instrumentos de viento op.27* (1939). También estrenó en 1938 en el Liceo el ballet *Corrida de Feria*, una obra compuesta anteriormente.

Como suplemento del número 2 de la revista *Música* perteneciente a febrero de 1938, se ofrece la *Nana del niño muerto* para voz y piano extraída de las *Tres nanas* de Rafael Alberti. Dedicada a Conchita Badía de Agustí y editada por el Consejo Central de la Música dependiente de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), el Copyright se fecha en 1938.

- **BAL Y GAY, Jesús (1905-1993).**

Más que como compositor, Jesús Bal y Gay destacó en el campo de la investigación y de la musicografía. Nacido en Galicia, en 1921 se trasladó a Madrid, donde se había examinado por libre en el Real Conservatorio. En esta ciudad, además, residió en la Residencia de Estudiantes entre 1925 y 1933, entrando en contacto con los artistas, intelectuales y compositores de vanguardia de la época. Colaboró con un buen número de revistas y diarios, entre ellos *Ronsel* y *El Pueblo Gallego*.

En el campo musicológico, destacó por trabajos sobre el folklore gallego y extremeño. Entre ellos, cabe citar sus *Treinta canciones de Lope de Vega*. En 1935 fue contratado por la Universidad de Cambridge como lector de español por un periodo de tres años. Ya no regresará a España: elegirá México como país de exilio, donde trabajó en el mismo sentido en varios organismos e instituciones tanto en el campo de la musicografía, la musicología o la docencia. No regresará a Madrid hasta 1965. En el periodo de la Guerra Civil, editó en México *Romances y villancicos españoles del s. XVI*, un trabajo que había elaborado en su estancia en Inglaterra.

- **BARRIOS, Ángel (1882-1964).**

La producción del granadino Ángel Barrios se inscribe dentro de la estética nacionalista. Estudió composición, piano, violín y guitarra flamenca con su

¹⁴⁰ CASAL CHAPÍ (1938A), p. 51.

padre, un conocido cantautor y guitarrista. De este instrumento, la guitarra, Ángel fue un destacado intérprete y un gran improvisador.

Marchó después a París a perfeccionar sus estudios. En la ciudad del Sena entró en contacto con compositores de la talla de Ravel o Dukas. También coincidió con los muchos españoles desplazados allí (Falla, Albéniz, Granados, Turina...).

Ya de regreso a España, estudió composición con Conrado del Campo, maestro con el que mantuvo una intensa correspondencia. En Granada será director del Conservatorio de su ciudad, cargo que compaginaría con la docencia en la universidad. La tertulia de la taberna del Polisario, local que regentaba su padre, se convirtió en un centro de encuentro de intelectuales, músicos y artistas, entre ellos Federico García Lorca. Fue también amigo de Manuel de Falla, con el que colaboró activamente.

En la Guerra Civil dirigió la Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica de la Falange en Granada, continuando posteriormente ligado al movimiento nacionalista como teniente de alcalde en este ayuntamiento.

- **BAUTISTA, Julián (1901-1961).**

Miembro del Grupo de Madrid dentro de la Generación del 27 o de la República, tuvo que exiliarse a Buenos Aires. En este periodo muestra en su música una disminución cualitativa y cuantitativa desde su marcha de España. Su producción se perdió en buena parte durante la Guerra Civil debido a los bombardeos que afectaron y destruyeron su vivienda.

Estudió piano y composición con Conrado del Campo. En su personalidad, como en el resto de compositores, se advierten varias vertientes: la creativa, la docente y la periodística en el marco de Unión Radio, emisora con la que colaboró. En su obra y en sus escritos entiende de una manera peculiar el tratamiento que debía darse al folklore y a la música popular:

Quiero decir, con esto, que lo *típico* que es lo que pudiera desaparecer, debe llevarse a los museos; el folklore a los libros. Y de la misma forma que en determinadas ocasiones deben sacarse los trajes típicos de las vitrinas y vestirlos el pueblo, deben llevarse los cantos populares del libro a la ejecución viva¹⁴¹.

Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1923 y 1926, aparte de otros muchos galardones a lo largo de su carrera. En el conflicto su posicionamiento fue claro desde el inicio, tal y como subraya Rodolfo Halffter:

Bautista es catedrático de Armonía, por oposición, del Conservatorio Nacional de Música, de Madrid, y, como los demás miembros de nuestro grupo, está, desde que se

¹⁴¹ *Música* 3 (1938), p. 24.

produjo la sublevación militar, al servicio del Gobierno de la República, que rige los destinos del pueblo español en su lucha por la Independencia¹⁴².

Así pues, fue un artista comprometido con la II República. Formó parte del Consejo Central de la Música y colaboró con la revista *Música*. Se exilió primero brevemente en Francia y Bélgica, para marchar y asentarse después en Argentina, donde trabajó en mayor medida como compositor de música de cine. Durante la Guerra Civil compuso:

- *Tres ciudades* para voz y piano sobre texto de F. G. Lorca, 1937 (editadas por el Consejo Central de la Música). Se estructura en tres canciones: *Malagueña*, *Barrio de Córdoba* y *Baile* como homenaje al poeta a partir de fragmentos del *Poema del cante jondo*. La segunda de ellas se ofrece como suplemento del primer número de la revista *Música* en enero de 1938.
- *Seconda sonata concertata a cuatro d'après Giovanni Battista Pergolese*, op.15, para conjunto instrumental, 1939?



2. Portada de *Barrio de Córdoba* en *Música* 1¹⁴³

- **BLANCAFORT, Manuel (1897-1987).**

Nacido en La Garriga (Barcelona), el balneario que regentaba su padre le puso en contacto desde muy temprana edad con la intelectualidad del momento de Cataluña, por lo que mostró en su formación un gran interés hacia la ciencia en general y la fotografía. Pero será la música el arte que mayor curiosidad despierte en Blancafort, aunque su proceso de aprendizaje será muy distinto al del resto de compositores. Su padre fundó *La Victoria*, la primera fábrica de rollos para pianola de España. Él y Joan Alius, el director musical de la empresa, serán su principales docentes, ya que uno de sus primeros trabajos fue el de trasladar la música pautada a las cintas de las pianolas. Gracias al mismo, conocerá de primera mano tanto composiciones de otras épocas como las nuevas propuestas venidas de Europa. Asume la dirección de la

¹⁴² HALFFTER (1938), p. 33.

¹⁴³ *Música* 1. Enero 1938.

empresa desde 1917 hasta 1931, por lo que tendrá la posibilidad de viajar como empresario por toda Europa y tomar contacto con los principales centros musicales del momento (al cierre de la misma, emprendería un nuevo negocio, en este caso de perfumes). También sería alumno de Juan Lamote de Grignon.

Compositivamente, se encuadra en la Generación del 27 o de la República, dentro del Grupo de Barcelona junto con Mompou, Gerhard, Samper y Toldrá. Con ellos se reunirá en casa de Gubert-Camins, profesor de piano del Conservatorio de Barcelona. Tendrán como referente el Grupo de los Seis francés, la música de Stravinsky y *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau.

No prestó la misma atención que muchos de sus coetáneos al nacionalismo, sino que su mirada atendía a otros muchos aspectos entre los que tenían espacio el atonalismo, el Impresionismo, la influencia de París, la ironía, la lírica o el humor. Por ello, será definido como un vanguardista. En su obra reflejará el ambiente musical catalán y español:

Las obras iniciales de Blancafort responden plenamente por su espíritu a aquel clima cultural que configuró el peculiar contorno expresivo de Cataluña en los años que siguieron de inmediato a la primera gran guerra, pero además, y ello es lo importante, introdujo en el muestrario del patrimonio musical del Principado unos conceptos estéticos inéditos y hasta el instante no admitidos por las mentalidades artísticas del país¹⁴⁴.

Durante la guerra y al pertenecer a una familia acomodada, tuvo que esconderse, ya que declinó la posibilidad de exiliarse a Francia. Al parecer, contaba con un piano en el que pudo continuar interpretando durante estos años, en los que compuso una sola obra, *Preguntas melangioses* para orquesta (1937). Tras la finalización del conflicto, volvió a retomar su carrera profesional.

- **CALLEJA, Rafael (1870-1938).**

Comenzó sus estudios musicales en Burgos, su ciudad natal, trasladándose e ingresando después en el Conservatorio de Madrid. Uno de sus primeros éxitos lo cosechó en 1900 en un concurso para música coral celebrado en Santander. Trabajó como intérprete y como director de música escénica, lo que le llevó al género de la zarzuela. Desde 1893, prácticamente coparía su producción. Tal y como relata Domingo Palacio, su catálogo consta de unos 270 títulos dramático-musicales (revista, juguete cómico, opereta, sainete lírico, zarzuela grande y chica...). Gozó de unan gran popularidad, destacando también como empresario teatral. En este ámbito, dirigirá en distintas etapas el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela. Es uno de los creadores de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Morirá en Madrid en 1938 sumido en la pobreza.

¹⁴⁴ VALLS GORINA (1962), p. 149.

- **CAMPO, Conrado del (1878-1953).**

El madrileño es una de las figuras más destacadas de la Generación de los Maestros. En su triple vertiente de compositor, pedagogo y musicógrafo influyó y fue un claro referente para músicos de generaciones posteriores. Tras estudiar violín (se vería influido por Jesús de Monasterio y Emilio Serrano), ingresó en el Conservatorio de Madrid, donde trabajará desde 1915 como profesor, primero de armonía y posteriormente de contrapunto, fuga y composición. Contará entre sus alumnos con muchos miembros de la Generación de la República, ejerciendo una gran repercusión sobre ellos, aunque algunos teóricos la hayan minimizado. Entre ellos, se pueden citar a Bacarisse, Remacha, Bautista, Moreno Gans, Echevarría, Martín Pompey, Casal Chapí... Además,

No hay que despreciar, sin embargo, una amplia actividad autodidacta, musical y extramusical, que le dio una amplia visión de la música de aquel entonces y una vasta cultura artística y general. Y esto conviene señalarlo, porque se ha afirmado muchas veces que la tendencia germánica de su música es el producto de su formación... Conrado del Campo se formó íntegramente en Madrid y sólo realizó dos viajes bastante tardíos al extranjero¹⁴⁵.

Ejerció otros muchos trabajos en distintos ámbitos, entre ellos, la dirección de orquesta. Como intérprete, tanto con la viola como con el violín, actuará en distintas orquestas como la de los teatros Príncipe Alfonso y Apolo, la de la Capilla del Real Palacio y la del Teatro Real, donde permanecerá hasta el cierre de la sala. En 1904, formará el Cuarteto Francés, que posteriormente

...se convierte en 1919 en el Quinteto de Madrid con la incorporación como pianista de Joaquín Turina, y en 1925 en la Agrupación de Unión Radio, existente hasta la Guerra Civil¹⁴⁶.

Entra pronto en contacto con Enrique Fernández Arbós, con el que colaboró en diversos sentidos. El más importante, en el marco de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que será vicepresidente desde 1903. También trabaja como ejecutante y estrena algunas obras en la misma. Por último, combinará estas actividades con la prolífica escritura de artículos musicales para diversas revistas y diarios. Además, llevó a cabo notas al programa para conciertos, charlas en la radio y conferencias, en las que plasma sus ideas básicas acerca de la situación de la música en España y la necesidad de crear una ópera española.

Con la llegada de la II República, será uno de los vocales que integrarán la de la Junta Nacional de Música. Según apunta Ramón García Avello, su labor se centrará en mayor medida en los campos del Teatro Lírico y la Orquesta Nacional. Pasará la Guerra Civil en Madrid, aunque uno de sus hijos luchó en las filas nacionalistas. Gracias a su amistad con Juan H. Milanés, el cónsul

¹⁴⁵ MARCO (1983), pp. 40-41.

¹⁴⁶ MARCO (1983), p. 41.

inglés en Madrid, participa en las reuniones y tertulias que todos los viernes se desarrollaban en su casa, que le servirán como vía de escape intelectual, creativa e interpretativa ante la trágica situación imperante.

Se afilió a la UGT en la última fase de la contienda, por lo que tras su finalización fue requerido ante un Consejo de Guerra. Su música caminará entre influencias del folklore castellano, del lirismo y del sinfonismo europeo, sobre todo el heredado de Strauss. Atendiendo al número de composiciones que efectuó durante la guerra, sobre todo en el campo de la música de cámara (seguramente destinadas para el círculo de Milánés), Conrado del Campo es uno de los creadores más prolíficos en lo que a música culta se refiere durante la contienda, ya que escribió:

- *Obertura escocesa* para orquesta, 1937.
 - *Cuarteto en Do*, 1937-1938.
 - *Acuse de recibo*, 27-V-1938.
 - *Humorada sonora*, 1938.
 - *Valencia*, 1938.
 - *La malquerida*, op.1 (ópera). Libreto de F. Romero y G. Fernández Shaw, 1938.
 - *Concierto para violín y orquesta*, I-XII-1938.
 - *Intermezzo*, 1938-1939.
 - *Fantasia castellana* para piano y orquesta, 1939.
 - *La noche blanca* (zarzuela). Libreto de E. Morales de Acevedo, 1939?
 - *Quinteto en Mi Mayor*, 1939?-41.
 - *Suite para viola y pequeña orquesta*, 1939?-40.
- **CASAL CHAPÍ, Enrique (1909-1977).**

Nieto del compositor Ruperto Chapí, gracias al último número editado de la revista *Música* encontramos claras referencias acerca de la labor y el posicionamiento de Enrique Casal Chapí durante la Guerra Civil. En este quinto número, editado en Mayo-Junio de 1938, aparece como suplemento un *Villancico* compuesto por él mismo y fechado el 23 de septiembre de 1935 en su hoja final. También escribirá para esta revista y para *La Hora de España* distintos artículos y monográficos relacionados con la música republicana (en uno de ellos criticará fuertemente a Falla por su actitud de apoyo al bando sublevado).

Pianista, terminó en 1936 sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, obteniendo premio fin de carrera. En él estudiará armonía y composición con Conrado del Campo, aunque disientirá de su maestro en algunas teorías estéticas. Antes del conflicto, se dedicó en mayor medida a la creación de música para teatros, siendo director desde 1933 hasta 1937 del Teatro Escuela de Arte. Fue un hombre dedicado por completo a la música, ya que también trabajó como docente y pianista en cafés y cines.

Funda poco antes del inicio de la Guerra Civil el conservatorio de la Federación Universitaria de Estudiantes. Rápidamente, tras el estallido de la rebelión, se sitúa en el bando republicano. Realizó distintas actividades tanto en cuarteles como en trincheras. Se trasladó junto al gobierno republicano a Valencia, dado a que era delegado de los teatros del Estado en Madrid, por el que realizará un viaje a la U.R.S.S. a un festival soviético:

Su posición política es de las que no dejan lugar a dudas. Hombre de su época, que conoce perfectamente, y que además la siente y la vive en toda su amplitud y bajo diversos aspectos, es lógico que sea un antifascista ferviente. Lo era ya mucho antes del 19 de julio¹⁴⁷.



3. Portada de *Villancico* de E. Casal-Chapí, publicado en *Música 5*¹⁴⁸

Como hemos afirmado, se dedicará por completo a la guerra y a servirla desde sus conocimientos y su arte. Por tanto, compondrá un buen número de canciones de guerra, entre ellas *Los campesinos*, sobre letra de Antonio Aparicio. Además de ello, las ensayará en los frentes y ofrecerá una gran cantidad de actos públicos, conferencias y conciertos en cuarteles, conciertos y en el mismo frente. Además,

Durante este tiempo es nombrado Delegado de los Teatros del Estado en Madrid, trasladándose después a Valencia. Desde allí fue enviado a la U.R.S.S. por el Ministerio de Instrucción Pública, con la comisión oficial para asistir al “V Festival teatral Soviético” y al volver pasa a formar parte, como vocal, del Consejo Nacional del Teatro, que el mismo Ministerio acababa de crear¹⁴⁹.

Tuvo que exiliarse antes de la finalización de la contienda, continuando su labor en República Dominicana, país en el que dirigirá la Orquesta Sinfónica Nacional y del que acogerá la nacionalidad. Posteriormente residió en

¹⁴⁷ L.M. (1938), p. 70.

¹⁴⁸ *Música 5*. Mayo-Junio 1938.

¹⁴⁹ L.M. (1938), pp. 70-71.

Argentina y Uruguay. Entre sus obras, podemos citar su *Preludio y rondó* (1936-1937), estrenada por el mismo Casal Chapí con la Orquesta Sinfónica de Valencia en 1937. Los escritos que efectuó durante la guerra:

- “Cancionero revolucionario internacional”. *Hora de España*, IX, 1937, 72-6.
- “Maurice Ravel”, *Hora de España*, I-1938., 284-7.
- “Salvador Bacarisse”, *Música*, II-1938, 370-7.
- “Música en la guerra”, *Hora de España*, XIV, 1938, 82-9.
- “Música en la guerra. Manuel de Falla”, *Hora de España*, XV, III-1938, XV, III-1938, 491-2.

• **CASALS, Pau (1876-1975).**

Sin duda alguna, Pau Casals se inscribe entre los intérpretes más destacados de toda la historia de la música española. La gran cantidad de premios y distinciones que recibió en vida le describen como un músico virtuoso y de una enorme creatividad. Nacido en Tarragona, pronto destacará por su precocidad y virtuosismo en el violonchelo, su instrumento. Tras finalizar sus estudios en Barcelona, marchó a Madrid, donde estudió con Jesús de Monasterio. En la capital tendrá un encuentro sustancial para su carrera: tras un concierto en el palacio real, la reina Maria Cristina le asignó una pensión anual para que pudiera proseguir su formación. Como afirma Francesc Bonastre, muy pronto crítica y público se rindieron a sus pies, destacando la excepcionalidad de encontrarse con un músico en el que la técnica y la musicalidad se hallaban en perfecto equilibrio.



4. Pau Casals¹⁵⁰

¹⁵⁰ VVAA (2006C), p. 107.

Ideológicamente comprometido con la II República desde su inicio, fue presidente de la Junta de Música en la Generalitat de Cataluña. Mantuvo siempre sus ideas en contra de los regímenes totalitarios, por lo que no actuó en la URSS desde la Revolución Rusa, en la Alemania de Hitler o en la Italia de Mussolini.

Creó una gran cantidad de agrupaciones, tanto camerísticas como orquestales. La más importante, la Orquesta Pau Casals, tuvo su origen en 1919 y estuvo formada por unos 90 músicos. Cobró gran relevancia, ya que respondía a la inquietud del violonchelista de que Barcelona tuviera otra formación orquestal de alto nivel. Otorgaba gran importancia a la educación musical, sobre todo de las clases más desfavorecidas, por lo que organizó recitales dirigidos a obreros en la Associació Obrera de Conciertos que también fundó. Su actividad cesó el mismo día del alzamiento nacionalista, mientras ensayaban en una semana musical que había titulado ‘Contra la Guerra’ la 9ª Sinfonía de Beethoven. Parece que Casals prometió interpretarla de nuevo en el mismo marco cuando todo terminara: sólo dos años le impidieron cumplir su promesa. La O. Pau Casals llevó a cabo un nuevo concierto, tal y como relata Francesc Bonastre, el 13 de septiembre de 1936, a beneficio del Frente Popular.

Además de como instrumentista, su actividad fue también prolífica tanto en calidad de director de orquesta como en la de compositor. Tomás Marco sitúa su estilo compositivo en el Romanticismo, juzgándolo con demasiada dureza:

Como compositor, alguna de sus obras se han mantenido gracias a su inmenso prestigio; sin embargo, no es una figura demasiado importante porque su música ejerce las influencias variadas de su actividad e intérprete y es sumamente conservadora, manteniéndose en un romanticismo de primera ola con algún escauceo nacionalista. Podemos mencionar...“Salve montserratina” (1932), “Eucaristía” (1934)... Pero su obra más difundida es el amplio oratorio “El pessebre” (1943- 1960), sobre texto de Joan Alavedra, pieza sin duda de buena factura pero no muy personal en las diversas influencias románticas que muestra. También mencionaremos sus versiones del tema popular “El cant dels ocells”, que se ha convertido en su emblema musical, y la composición en 1971 de un “Himno a las Naciones Unidas”¹⁵¹.

Durante la Guerra Civil, ofreció una gran cantidad de conciertos a beneficio de los damnificados del Frente Popular. Su actividad se multiplicó con la presencia de la Orquesta Nacional de Conciertos en Barcelona. El último concierto en que la formación intervino en Barcelona fue el 19 de octubre de 1938 en el Teatro del Liceo con la propia Orquesta Nacional de Conciertos dirigida por Bartolomé Pérez Casas. Uno de los músicos se refiere a Casals y su manera de afrontar durante uno de los ensayos, interrumpido por los bombardeos:

¹⁵¹ MARCO (1983), p. 73.

El último concierto lo iba a dirigir Casals y estábamos ensayando en el Teatro del Liceo cuando hubo un bombardeo terrible. La Orquesta, que ya estaba acostumbrada a bombardeos, se bajó inmediatamente al refugio y el único que se quedó con su violonchello encima del escenario fue Casals. No hay otro cellista como Casals. No he oído a otro como él. El sonido tan bello y la musicalidad y si el tiempo era andante era andante y si allegro, allegro. Nunca le sonaba nada que no le tuviera que sonar¹⁵².

En 1938 realizó una gira por el Norte de África. Antes de salir para el exilio, fue investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona (previamente lo había sido en la de Edimburgo). Una vez finalizada la contienda, continuó su labor de recaudación de fondos para los refugiados españoles, que amplió posteriormente a los afectados franceses en la II Guerra Mundial. En 1945 alzó su voz en los escenarios internacionales tras denunciar la situación de España. Ante el apoyo que Gran Bretaña otorgaba a Franco, no aceptó su designación como Doctor Honoris Causa en la Universidad de Oxford.

Compuso tres obras durante la Guerra Civil:

- *Balada de la nova solveig* para voz y piano, 1936-1937.
- *Cançó dels elefants* para voz y piano, 1938.
- *Roda De Nadal* para piano, 1939.

Entre 1936 y 1939 grabó para la EMI las *Seis Suites para violonchelo solo* de Johann Sebastián Bach, una compilación catalogada como una de las mejores interpretaciones de toda la historia de la música.

- **Padre DONOSTIA (1886-1956).**

El fraile capuchino franciscano José Gonzalo Zulaica y Arriegui fue conocido en el mundo musical como Padre José Antonio de San Sebastián, Aita Donosti para los vascos o padre Donostia. Se formó en un primer momento en Navarra. Completará sus estudios en Barcelona, donde entabla contacto con Enrique Granados y Felipe Pedrell, y París (allí se relacionó con Roussel, Cools y Ravel entre otros).

Como musicólogo, se dedicó a la recopilación de canciones y melodías vascas, de las que editó varios volúmenes. Además, impartió numerosas conferencias sobre este tema. En su vertiente compositiva, se enclava en el nacionalismo centrado en los cantos populares vascos, trabajando en varios géneros. Uno de ellos será la música escénica de temática católica, de la que encontramos un ejemplo compuesto durante la Guerra Civil: se trata de *La búsqueda heroica del Santo Grial* (1938), compuesta sobre una obra teatral del francés Henri Ghéon y que cuenta entre su instrumentación con cuatro ondas Martenot. También compuso numerosas canciones para voz y piano, misas y música para órgano,

¹⁵² GÓMEZ, TURINA (1994), p. 116.

como el *Itinerarium Mysticum* de 1936?, instrumento del que fue un reconocido intérprete.

- **DURÁN, Gustavo (1906-1969).**

La vida de Sebastián Durán, un compositor que se inscribe en la Generación de la República, ha sido calificada en muchas ocasiones como novelesca o digna de un guión de película. Militar, compositor y diplomático, vivió desde 1920 en la Residencia de Estudiantes, donde conoció a Buñuel, Lorca, Neruda, Alberti y Dalí, entre otros. Después marcha a París, siendo alumno, entre otros, de Paul Dukas, regresando a Madrid en 1934 como actor de doblaje.

También estudió con Turina y Miguel Benítez Inglota. Como compositor, su catálogo recoge un puñado de obras. Apoyará fervientemente a la II República. Una vez iniciada la contienda, se implicó directamente en la misma. Miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se enrola voluntariamente en el bando republicano como soldado. Militante del Partido Comunista, alcanzó con rapidez la graduación de general, por lo que deja a un lado su faceta compositiva. Parece que en él se inspiró André Malraux para un personaje de su novela *L'Espoir* (1937), ubicada en la Guerra Civil.

A su finalización, se exilió en Londres y después en Estados Unidos, donde será informador del gobierno de la Casa Blanca. Ante la sospecha de que era espía ruso, tuvo que declarar ante la Comisión de Servicios de los EEUU. Más tarde irá a Buenos Aires y La Habana. Posteriormente, será nombrado alto funcionario de la ONU, terminando como representante en Grecia, donde morirá.



5. Portada de *Si me fuera...* en *Música* 3¹⁵³

¹⁵³ *Música* 3. Marzo 1938.

En la revista *Música*, en su tercer número de marzo de 1938, encontramos una pequeña obra de Durán sobre texto extraído de *La amante* de Rafael Alberti. Se trata de *Si me fuera, amante mía* para voz y piano, fechada en París el 28 de febrero de 1933.

- **ESPLÁ, Óscar (1886-1976).**

Perteneciente a la Generación de los Maestros, se le ha definido como un hombre del 98 debido a su vasta cultura:

Esa realidad intelectual de Esplá, distinta y superior a la de todos los compositores españoles, explica también la plurivalencia de incitaciones que puede sufrir. Atado por cariño a un paisaje concreto, de línea escueta y color más que vivo con fondo de mar, querrá tener su música y le parecerá algo así como traición marcharse a seguir el tema del andalucismo¹⁵⁴.

Estudia Ingeniería y Filosofía en la Universidad de Barcelona. No es hasta 1917 cuando encuentre en la música su verdadera vocación, por lo que, poco después, marcha a Alemania, Francia y Bélgica para estudiar composición y dirección de orquesta. Ostentó una cátedra de folklore en el Conservatorio de Madrid, formando parte de la Junta Nacional de Música, donde coincidirá con Turina, del Campo, Arbós, Pérez Casas y Falla, entre otros.

La figura del levantino Óscar Esplá es la de un compositor ligado al sinfonismo, al nacionalismo y al regionalismo en música:

...la concepción sonora de Oscar Esplá, cuya elevación conceptual no se aviene con el espíritu, un tanto llano y primario, que deslinda el esquema mental de la exposición artística levantina¹⁵⁵.

Militar, profesor, director del conservatorio *Odero* de Cádiz, enciclopedista (colaboró en la redacción del Diccionario de la Música *Labor*) y director de orquesta, destaca desde un primer momento la estrecha relación de colaboración y amistad con otros compositores, músicos, directores, artistas y literatos, que en conjunto brindan una rápida imagen de una personalidad abierta:

Son reveladores los documentos que plasman la relación de Esplá con un gran número de músicos como Conrado del Campo, Manuel de Falla, Pérez Casas, Adolfo Salazar, Toldrá, Remacha, Pittaluga, Halffter, Arbós, Argenta, Pilar Bayona, Viñes y tantos otros; literatos como Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Lorca, Gerardo Diego, Bergamín; pintores como Benjamín Palencia y Vázquez Díaz entre los más destacados, así como intelectuales y políticos que formaron parte de uno de los momentos más fecundos de toda la historia cultura española, y que abarca aproximadamente desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta finales de la II República. Como foco y elemento animador de este momento tenemos que hacer referencia a la Residencia de Estudiantes, donde Esplá tiene

¹⁵⁴ SOPEÑA (1976), p. 162.

¹⁵⁵ VALLS GORINA (1962), p. 170.

ocasión de conocer y trabar una fecunda amistad con los protagonistas de este excepcional periodo que quedó cercenado por la Guerra Civil¹⁵⁶.

Trabaja prácticamene en todos los géneros, incluidos música escénica y ballets, aunque algunas de las obras que escribió no se estrenaran. Para Enrique Franco, su obra está revestida de originalidad, calidad y maestría, destacando sobre todo su sólida construcción y perfecta elaboración clásica, ya que nunca militó en las filas vanguardistas. Su obra más conocida es, quizá, *La nochebuena del diablo* (1923), una cantata escénica edificada sobre un texto de Rafael Alberti que es interpretada frecuente y únicamente en su versión para orquesta.

Convencido republicano (realizó un arreglo polifónico del *Himno de Riego*), una vez iniciada la Guerra Civil, en agosto de 1936 es nombrado director del Conservatorio Nacional y Declamación de Madrid. Pero, temiendo por su vida, parte de España para exiliarse en Bruselas, donde trabaja como crítico musical en el diario *Le Soir*. No regresa a España hasta 1951 por miedo a la represión nacionalista. Fijará su residencia en Madrid hasta su muerte, siendo nombrado en 1962 delegado del Consejo Internacional de la Música en España de la UNESCO. En los años de la Guerra Civil, compone:

- *Stabat Mater* para solistas, coro y orquesta, 1937.
 - *Concierto de cámara*, 1937.
 - *Ricercare* para órgano, 1937.
 - *Sonata concertante para cuerda*, 1939?
- **FALLA, Manuel de (1876-1946).**

Sin duda alguna, en Falla encontramos una de las cumbres compositivas de toda la historia de la música española. Por ampliación, también se trata de una de las figuras más importantes en el panorama internacional de la música en el s. XX:

Desde luego su obra se destaca poderosamente en el panorama del siglo XX español, en el que ocupa un lugar único y casi aislado. Es también el único músico español de la época que resiste la comparación con los grandes de la composición musical sin tener en contra otra cosa que la parquedad relativa del número de sus composiciones, reconquistando después de varios siglos el respeto universal para la composición española¹⁵⁷.

Nacido en Cádiz, ciudad en la que comienza su formación musical, se trasladó en 1890 a Madrid, donde continuó sus estudios en el conservatorio de la capital. Tendrá como principal maestro a Felipe Pedrell. De él asume el intento de crear una música española de una forma personal. Resalta

...en sus escritos a la importancia de asimilar el *espíritu* y no *la letra* del canto popular, como base para crear una música artística, extrayendo del folklore los componentes específicos que puedan integrarse en la música seria. Falla está más

¹⁵⁶ VVAA (1993), p. 17.

¹⁵⁷ MARCO (1983), p. 36.

interesado en el tercer momento de asimilación del folklore, el más productivo y noble: crear una música de acuerdo con la sustancia que emana de la música popular, eludiendo la cita directa y las imitaciones más o menos veladas¹⁵⁸.

Será muy importante su visita a París, ya que entra en contacto con los músicos y estéticas francesas más relevantes del momento. En su estilo, parte del impresionismo para centrarse posteriormente en el neoclasicismo y el nacionalismo empleando técnicas contemporáneas. Por todo ello y durante un dilatado lapso de tiempo que rondará los 25 años, será considerado como un icono para los miembros de la Generación de la República. Este grupo de compositores tendrán algunas de sus obras –*El Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave y tres instrumentos*– como claros referentes:

Falla constituyó el símbolo máximo de las tres estéticas que definen a la Generación del 27. Nacionalismo Vanguardista, Impresionismo y Neoclasicismo, a las que convirtió en categorías activas. El tratamiento que Falla hace del folklore es determinante para la generación si excluimos el caso de Samper y Toldrá, más puramente nacionalistas, el canto popular se constituye en una especie de fondo cultural, de valor fertilizador, de ente abstracto, huyendo del folklore de pandereta¹⁵⁹.

Esta influencia se canalizará preferentemente en Madrid a través de Ernesto Halffter y Rosita García Ascot, ya que serán discípulos directos suyos. Pero lo cierto es que será un referente para todos los compositores del Grupo de Madrid, que lo considerarán su maestro. En el caso de los catalanes,

...existió una evolución conjunta en el proceso de asimilación y superación de la obra de Falla: en una línea ascendente de separación progresiva del modelo, los compositores catalanes emularán al maestro primero en cuestiones técnicas, más tarde en el plano estético y finalmente, en una dimensión profundamente espiritual¹⁶⁰.

Pero la valoración que el ambiente musical español tenía de él se puede catalogar, en general, como variable:

Por la crítica, con alguna excepción como la de Salazar, fue más respetado que estimado, y muchos intérpretes importantes españoles del momento –Segovia y Casals son casos clamorosos– no supieron valorar su dimensión ni se dignaron interpretar sus obras o solicitarle composiciones. El público aceptó tras algunas vacilaciones sus primeras obras, que, en fragmentos sueltos, llegaron a ser verdaderamente populares, y no supo comprender hasta bastante después de su muerte las últimas. Para los poderes públicos llegó a ser un compositor importante entre otros, pero nada más. Todo esto es importante saberlo hoy que Falla ha entrado justamente en el mito y para precisarlo hace falta la biografía definitiva que está por hacer¹⁶¹.

Fija su residencia en Granada desde 1919 hasta octubre de 1939, fecha de su exilio voluntario a Argentina. En la ciudad andaluza entabla una gran amistad con Federico García Lorca, con el que organizaría en 1922 el Primer Concurso de Cante Jondo. El certamen tendrá los principales objetivos en

¹⁵⁸ GARCÍA LABORDA (2000), p. 237.

¹⁵⁹ CASARES RODICIO (1983), p. 23.

¹⁶⁰ TORRES (2002), p. 95.

¹⁶¹ MARCO (1983), p. 37.

tratar de mostrar la riqueza, belleza y la antigüedad del flamenco al tiempo que se elevaba su status.

Con la llegada de la II República, participa de forma activa en la Junta Nacional de Música, aunque un alejamiento ideológico progresivo junto con distintos problemas de salud lo apartó de la actividad. Ve en un primer momento con buenos ojos el alzamiento nacionalista como garantía de la estabilidad. Trató de ayudar, entre otros, a Federico García Lorca y librarle así del fusilamiento, aunque nada consiguió. El bando franquista, al que se adherirá públicamente, trató en repetidas ocasiones de situarlo como uno de sus máximos exponentes culturales, pidiéndole la composición de distintas obras. También se le nombró presidente del Instituto de España, cargo que rechazaría alegando problemas de salud. Tal y como comenta Michael Christoporidis, fue aislándose paulatinamente y reduciendo sus contactos. Enrique Franco le atribuye una frase que puede servir para definir su situación personal con respecto al conflicto: “no contribuiré con mi palabra o con mi pluma a que se vierta una gota más de sangre española”, sentencia que no debe esconder un posicionamiento más o menos evidente.

A continuación, busca un nuevo destino donde trabajar y escapar de la situación española. Unos meses después fue invitado como director musical de un certamen que iba a celebrar en Buenos Aires la Institución Cultural Española. Ya no regresará a suelo español, pese a que hubo repetidos intentos para que retornara en forma de pensiones y becas estatales.

Su única obra en el lapso de tiempo de la Guerra Civil fue un *Himno marcial* (1937) dirigido a las fuerzas nacionalistas. Para ello, se basaría en un fragmento de la ópera *Los Pirineos* de Felipe Pedrell, el *Canto de los Almogávares*, con letra de José María Pemán. También trabajará en la suite *Homenajes*, que se estrena en Argentina una vez finalizada la guerra.

A propósito de la primera de las obras relatadas, Enrique Casal Chapí escribió un duro artículo en marzo de 1938 que fue publicado en la revista *Hora de España*. En él, arremete contra Falla por la decisión que ha tomado de situarse claramente de un lado, el sublevado, que carecía de cabezas visibles en el mundo de la música. La única culpabilidad recae en el maestro andaluz:

A nosotros, españoles, que aún vivimos un régimen de libertad; que lo estamos defendiendo con el cuerpo y con el espíritu, dispuestos a no cejar en tal defensa, nos es algo difícil poder fijar las causas que mueven a quienes viven bajo los diversos terrores que están ensangrentando el mundo. Pero para los que sabemos algo de la vida de Falla esta posición suya nos puede aparecer como final de su perturbación mental o como resultado de un miedo tal vez subconsciente. No podemos creer en el engaño directo. En que un

hombre como Falla, hasta aquí rectamente cristiano, crea en la defensa de sus creencias por los *moros* de África y por los *nazis* almenanes¹⁶².

El también compositor no se explica, atendiendo a algunas de sus obras y a lo que éstas implican y encierran, que aceptara a colaborar con los rebeldes:

Así la condena del Falla que pronuncia un discurso lamentable está en la música que un compositor llamado con los mismos nombres había escrito antes. Porque la música escrita por Manuel de Falla con tanta iluminación como honradez, tan natural como *perseguida*, tiene sus más hondas raíces en el pueblo de España. Y este pueblo de España es el que no se deja dominar, ni pisar, ni reducir por los tiranuelos de dentro y, mucho menos, por los tiranos de fuera. A este pueblo siempre dispuesto a alzarse con pies y manos no sólo si se le trata de quitar la libertad de vivir, sino igualmente si se le quiere menoscabar la libertad de pensar, es al que Falla debe su magnífica obra; este es el pueblo que canta y llora en “La vida breve”, el que tiene sus misterios en “El amor brujo”, el que ha sembrado los jardines de España y ha llenado de armas sus noches, el que ha visto correr el Betis y el que ha manteado un corregidor en “El Sombrero de Tres Picos”. Y es contra este pueblo, cuyo aunque hoy no lo crea así, contra quien Falla se ha pronunciado en su discurso. Porque desde luego no son ni los generales rebeldes ni todo lo que su rebelión arrastra, los que hubieran podido sugerir a Cervantes su españolísimo Caballero de la Triste Figura, y, más tarde, a Falla las nobles notas con que escenificar la aventura del “Retablo de Maese Pedro”. Si sigue por este camino, quien sabe si veremos de mano de Falla unas memorias o crónicas de su vida, en las que dé una gran importancia a su trato con los archipámpanos de más o de menos, como ya ha hecho otro gran compositor de su mismo tiempo; o quien sabe si un día nos enteraremos de que ha vuelto a escribir sobre los jardines de España cuando amanecen entre himnos de requetés y falangistas, como ha hecho también uno de sus discípulos¹⁶³.

Casal Chapí continúa preguntándose qué hubiera pensado su amigo Federico García Lorca de esta decisión. Pese a todo, la maestría compositiva de Falla obliga a continuar escuchándolas y disfrutando de ella, aunque añadiéndole un tinte de desconsuelo ante el sino tomado por su creador:

Seguiremos escuchando las “Siete canciones populares” y “El amor brujo” y el “Concerto”, porque nosotros hoy podemos prescindir de un automóvil como de otras tantas comodidades materiales, pero nos es imprescindible todo aquello que ha contribuido y contribuye a nuestra formación y vida espiritual; y la música que ha escrito Falla está ahí comprendida. Pero su audición no podrá ser ya para nosotros solamente un goce estético. En la perfección y el carácter de esa música estará solamente el índice de la posición, falsa cuanto menos, que hoy toma quien la escribió, y esto entrañará también un motivo de añoranza y tristeza, sí, pero al propio tiempo una exaltación de nuestro ideal, nunca un desánimo en nuestra lucha. Como si contempláramos una fotografía de Granada o de Cádiz¹⁶⁴.

- **FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique (1863-1939).**

Sin duda, se trata de uno de los mejores directores en la historia de la música española. Nacido en Madrid, eligió como instrumento el violín, estudiando en un primer momento con Jesús de Monasterio en la capital de España. Gracias

¹⁶² CASAL CHAPÍ (1938B), p. 95.

¹⁶³ CASAL CHAPÍ (1938B), pp. 95-96.

¹⁶⁴ CASAL CHAPÍ (1938B), p. 96.

a una beca de la infanta Isabel de Borbón, marchó después a Bruselas a continuar su formación con Vieuxtemps y, más tarde, en Berlín con Joaquim. Se destacará también como intérprete, ofreciendo conciertos y recitales y conduciendo a formaciones de todo el mundo.

En 1916 y tras una temporada de viajes y trabajos en el extranjero (Inglaterra y EEUU, sobre todo), se establece definitivamente en Madrid. En esta ciudad comienza a trabajar con la Orquesta Sinfónica de Madrid, una de las formaciones más relevantes de cuantas han existido en el panorama español de la historia. Se pondrá al frente de ella hasta su muerte. Una de sus líneas principales de actuación será el estreno y recreación de música contemporánea tanto nacional como extranjera.

Es uno de los miembros de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos al comenzar la II República, cargo que compaginaría con el que ostentaba en la orquesta madrileña. Este hecho generó no pocas suspicacias entre los músicos de la formación, ya que se estaba fraguando la creación de una orquesta para el Teatro Lírico Nacional y se igualaron en reconocimiento la Sinfónica y la Filarmónica, de distinta trayectoria y trabajo, lo que no fue bien recibido por los miembros de la primera.

Pese a esto, su consideración y el respeto que le profesaban los músicos y compositores de su época cristalizó en su 70 cumpleaños en un multitudinario homenaje en vida. Para el mismo y tal y como relata Enrique Franco, catorce autores crearon obras basadas en las notas del nombre ARBOS, que, siguiendo la teoría anglosajona, equivaldría a la latina La-Re-Si-Do-Sol. También desarrolló una importante labor pedagógica en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en el Royal College of Music de Londres, además de ejercer la crítica y escribir distintos artículos relacionados con diversos aspectos musicales en los diarios madrileños de estos años.

- **FONT DE ANTA, Manuel (1895-1936).**

El sevillano fue otro de los pocos compositores que perdieron la vida en el comienzo de la Guerra Civil. Las circunstancias de su muerte son poco claras, aunque al parecer fue fusilado por las milicias republicanas en Madrid.

Se formó con Torres, Ripollés y Turina, además de con su padre, Manuel Font, del que asumirá el gusto por las bandas de música y heredará la dirección de la Banda Municipal de Sevilla. Director precoz, a temprana edad viajó a América para conductor distintas formaciones en Buenos Aires y realizar una serie de conciertos de piano por diversos países de este continente. En ellos, asimiló la riqueza folklórica de cada tierra por la que pasaba.

Como compositor (su catálogo cuenta con unas 4.000 obras) se dedicó en mayor medida a la composición de marchas procesionales para banda, zarzuelas, obras camerísticas y otras destinadas al cuplé y a las variedades.

- **GARCÍA ASCOT, Rosa (1906-2006)**

Es uno de los miembros más destacados en la Generación del 27 o de la República dentro del Grupo de los Ocho madrileño. Más que en el campo compositivo, es en su faceta interpretativa en la que más destaca, ya que fue la encargada de estrenar e interpretar una buena parte de las obras compuestas tanto por los miembros de su grupo como de otros creadores anteriores. Casada con Jesús Bal y Gay, partió con él a Inglaterra entre 1935-1938 y después a México, donde se exiliaron hasta 1965, fecha en que regresaron a Madrid.

Fue alumna directa de Granados, Felipe Pedrell y Manuel de Falla, que le influenciaría en su obra. En 1938 compuso *Preludios para piano*.

- **GARCÍA LORCA, Federico (1898-1936).**

El artista fue, como bien es sabido, trágicamente fusilado poco después de comenzar la contienda por el bando sublevado. Su trabajo musical tendrá una gran influencia, como veremos, en la Guerra Civil española. Pese a que la literatura fue la que copó una mayor parte en su producción, la música también ocupó un importante espacio. Su ambiente familiar tiene buena culpa de su actividad en este último arte, ya que la música era una constante en su entorno:

Su tío Luis García Rodríguez toca el piano y canta; su tía Isabel García Rodríguez le empieza a enseñar a tocar la guitarra siendo él aún muy joven. Con su prima hermana, Clotilde García Picossi, Federico aparece por primera vez sobre las tablas haciendo de meritorio con tres o cuatro años en la zarzuela “La alegría de la huerta” que se representó en Fuente Vaqueros. De las criadas aprende nanas y otras canciones populares de Andalucía. Muy pronto muestra la gran facilidad que tiene para la música. La madre de Federico, doña Vicente Lorca Romero, maestra de escuela antes de su matrimonio, tiene un interés especial por la música y hace todo lo posible para dotar a sus hijos de una enseñanza musical y para que aprendan a tocar el piano¹⁶⁵.

Así, comenzó su formación musical en su casa, continuándola en Granada, donde estudió piano y armonía. Pronto se convierte en un buen intérprete que conoce, disfruta e interpreta los repertorios de los principales compositores de música culta, desde Bach hasta Chopin pasando por Mozart y Schubert, entre otros. Además, estará muy unido a la vanguardia y a la música que se hacía en España en estos momentos, ya que todas las generaciones y grupos que confluyeron en estos años tendrán una relación muy estrecha:

Dado su interés por la música y sus profundos conocimientos, traba amistad con los más importantes compositores y músicos españoles de entonces, entre ellos: Rodolfo

¹⁶⁵ TINELL (1993), p. 9.

Halffter, Adolfo Salazar, Ángel Barrios, Encarnación López Júlvez (la Argentinita), Regino Sainz de la Maza y, claro, su íntimo amigo, el maestro Manuel de Falla¹⁶⁶.

Pero su bagaje musical no se queda aquí, ya que mostrará mucho interés por el folklore y la música popular española. De esta manera, llevará a cabo numerosas investigaciones, algunos de ellas junto a Ramón Menéndez Pidal. En ellas trató de recuperar y recopilar canciones y romances tradicionales en los pueblos. Por tanto, todo este acervo popular inspirará y estará presente de forma clara en la obra literaria de Lorca:

De este organismo –el pueblo– que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de Federico García Lorca, tanto en su esfera poética (“Romancero gitano”, “Poema del cante jondo”, etc) como en su ámbito escénico en el que, sus personajes, o son gente del pueblo (“Yerma”, “Bodas de sangre”) o es de raíz popular su intención y montaje técnico (“El Retablo de Don Perlimplín”) o tiene a la mentalidad de todo un pueblo como protagonista (“La casa de Bernarda Alba”)¹⁶⁷.

Además de recopilar música tradicional, se interesa por la música recogida en los cancioneros medievales y renacentistas españoles. Su amistad con Manuel de Falla será una constante hasta su fusilamiento en 1936. Con el compositor organizará el famoso Concurso de Cante Jondo en Granada, que, además de elevar el status y consideración del flamenco, dará como resultado posteriormente su famosísimo *Poema del cante jondo*:

Muy conocida es también la importante colaboración de García Lorca con Manuel de Falla para organizar el ya mítico Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. En aquellas fechas el cante jondo estaba casi olvidado; la música gitana o estaba relegada a tabernuchas de mala nota o degenerada, se había convertido en “españolada”. La finalidad del Concurso fue sacar a la música gitana del olvido a la vez que se le daba el puesto de gran creación musical que le pertenecía¹⁶⁸.

Una de sus grandes obras musicales son las *Nueve canciones*, que abordaremos al tratar las canciones de la Guerra Civil, ya que serán importantísimas en este ámbito. Tampoco podemos obviar la enorme presencia de la música en sus obras teatrales dentro de su desarrollo y en su estructura, como en *La zapatera prodigiosa*, *El poema del café cantante*, *Así que pasen cinco años* y *Bodas de Sangre*.

Por último y no menos relevantes son las múltiples referencias y la presencia de la música en sus obras literarias, por lo que, en conjunto, la personalidad de Federico García Lorca reúne al tiempo la consideración de melómano, intérprete, folklorista, musicólogo y amante de la música en general:

La música juega también en su obra dramática un papel importante, no habiendo ninguna obra en la que no aparezcan canciones e instrumentos musicales acompañando la acción y usados con finalidad dramática. Su “La zapatera prodigiosa” es igual ballet que

¹⁶⁶ TINELL (1993), pp. 9-10.

¹⁶⁷ VALLS GORINA (1962), p. 96.

¹⁶⁸ TINELL (1993), p. 10.

drama. Afirma Gerardo Diego que “Bodas de Sangre” tiene estructura de una ópera, con “letra y música a la vez”¹⁶⁹.

Su fusilamiento fue rápidamente conocido tanto en España como en el extranjero. El bando sublevado negó rotundamente este asesinato. Incluso, hay quien afirma que, hasta 1975, Franco rehusó el mismo¹⁷⁰, ya que su significación tenía una gran amplitud:

El fascismo había segado no solo una vida inocente, sino a la vida misma, tal como Lorca la encarnaba: juventud, talento, bondad, generosidad, alegría¹⁷¹.

- **GERHARD, Roberto (1896-1970).**

Tomás Marco define en apenas un párrafo la personalidad compositiva de Roberto Gerhard y el olvido que ha sufrido su producción en la historia de la música española:

Con la perspectiva que da el tiempo y la evolución posterior de su obra, hay que concluir que el principal compositor de esta generación, y el más difundido a escala internacional, fue Roberto Gerhard. Posiblemente es el compositor más importante ofrecido por España en el siglo XX después de Falla. Paradójicamente y a causa de su residencia británica, tiende a ser considerado como músico inglés y en España es un compositor poco difundido, estando sin estrenar entre nosotros algunas de sus obras mayores¹⁷².

Nacido en Tarragona y de origen suizo, su obra se inscribe dentro del Grupo de Compositores Independientes barceloneses en la Generación del 27 o de la República. Estudió composición con Pedrell y piano con Granados en España. Después, marcha a Viena y a Berlín a continuar su formación con Arnold Schoenberg, del que asumió el dodecafonismo. Incluso, le invitará a Barcelona junto a Webern en 1936 en el marco del festival celebrado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Fija su residencia en Barcelona, donde también se dedicó a la musicografía y a la crítica musical en distintas revistas y publicaciones.

En 1932 fue designado miembro del Consejo de la Música catalana, en el que realizó distintos trabajos musicológicos para la sección de musicología de la Biblioteca de Cataluña. Comprometido políticamente con la II República, tuvo que partir al exilio en 1939, primero a Francia y después a Cambridge, donde estuvo muy bien considerado. Regresó en numerosas ocasiones a España de vacaciones, aunque prefirió residir la mayor parte del tiempo en Inglaterra, país del que acogió la nacionalidad en 1960.

Su música refleja la presencia del nacionalismo y de otras corrientes como el dodecafonismo, aunque en el exilio muestra una vuelta a la tradición española.

¹⁶⁹ TINELL (1993), p. 10.

¹⁷⁰ TRAPIELLO (2002), p. 153.

¹⁷¹ TRAPIELLO (2002), p. 154.

¹⁷² MARCO (1983), p. 130.

Durante la guerra compondrá el ballet *Soirées de Barcelona* (1936-1938), que tuvo que esperar para ser estrenado hasta 1972 (haría también una versión para orquesta) y la *Albada, interludio y danza* para orquesta (1936).

- **GUERRERO, Jacinto (1895-1951).**

Nacido en Ajofrín (Toledo), es una de las personalidades más importantes en el campo de la música escénica del s. XX. Obtuvo una enorme fama tanto en calidad de compositor como en la de empresario. En tiempos de la II República, construyó el Teatro-Cine Coliseum en la Gran Vía madrileña, uno de sus principales sueños para así representar sus propias obras. Pero el emergente cine copará la mayor parte de programas en el mismo, por lo que también se dedicará a componer música para estas películas. Esta sala de carácter mixto abrió sus puertas en 1933.

Su estilo se cimentaba en la suma de libretos sencillos y de gran fantasía junto a números ligeros y cercanos a lo popular. Comenzó su formación en la banda de su pueblo, dirigida por su padre. Con 9 años será seise de la catedral de Toledo, donde estudia piano, órgano, violín, gregoriano y polifonía. En esta ciudad comenzó a trabajar en cafés, orquestas, iglesias e incluso en cines acompañando las proyecciones de cine mudo.

Fue becado por la Diputación y el Ayuntamiento de Toledo en 1914, por lo que marchó al Conservatorio de Madrid a completar su formación. En 1935 integró la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. En los primeros meses de la Guerra Civil, marchó a París para establecerse en 1937 en San Sebastián. Durante la contienda, solo compondrá el sainete en 3 actos sobre libreto de A. Quintero y A. Torrado *Los brillantes*, que fue estrenada el 11 de marzo de 1938.

- **GÓMEZ, Julio (1908-1973).**

En opinión de Beatriz Martínez del Fresno, la figura de Julio Gómez ha sido muy poco reconocida, a pesar de

...la múltiple labor que desarrolló en la música española durante la primera mitad del siglo XX, como compositor, crítico, bibliotecario y profesor¹⁷³.

En definitiva, no se le puede entender ni analizar fuera de su época, ya que fue un hombre que se implicó como pocos en el devenir de la música española de su tiempo. Junto a Turina, Esplá, Guridi y Conrado del Campo, contribuyó a fomentar la música sinfónica y a regenerar el ambiente musical nacional.

Miembro de la Generación de los Maestros, licenciado en Filosofía y Letras, doctor en Ciencias Históricas y hombre de amplia cultura, ha sido definido como

...el auténtico intelectual del grupo, tanto por su extensa formación humanística como porque sus preocupaciones abarcaron áreas más allá de la música. En cierta medida

¹⁷³ MARTÍNEZ DEL FRESNO (1999), p. 15.

es el inaugurador de una vocación universitaria que luego sería más frecuente entre los músicos. Por eso, aunque fue un verdadero y auténtico profesional musical, sus trabajos no fueron siempre en este terreno y no pudo ahorrarse la pesada labor de instrumentalista-jornalero de un Del Campo, o la inevitable forja de un virtuoso de Turina¹⁷⁴.

Tendrá como principales referencias las de sus profesores Emilio Serrano, Tomás Bretón y Felipe Pedrell. En su faceta de compositor (obtuvo en cinco ocasiones el Premio Nacional de Composición), estuvo ligado al Nacionalismo centrado en el folklore sin ningún tinte político. Su trabajo principal lo desarrollará en el Conservatorio de Madrid en una doble vertiente, tanto en calidad de profesor de composición como en la de bibliotecario. En este último ámbito su labor fue destacadísima, ya que amplió notablemente el corpus existente e inició tanto la catalogación de autores como la topográfica. Al cierre del Teatro Real en 1925, también se hizo cargo del cuidado de la biblioteca de la sala operística, quejándose amargamente en alguno de sus escritos de la precaria situación y del olvido generalizado en que había quedado hasta que finalmente sus fondos fueron trasladados al Teatro de la Princesa. También fue presidente de la sección sinfónica de la Sociedad General de Autores española y secretario de la Asociación Española de Compositores de Música.

Además de ser programador del Teatro Real entre 1909 y 1914, su labor como crítico y musicógrafo fue muy relevante. Escribió en distintos diarios, labor que compaginó con la dirección de la revista *Harmonia* desde 1916 a 1959. Esta publicación se centró en la edición de música para banda:

Además el maestro estuvo muy presente en el ámbito madrileño a través de su labor crítica, especialmente en los diarios *La jornada* (1918-1919), *La Tribuna* y *El Liberal* (1921-23 y 1928-36). Un folleto sobre los vicios del concurso nacional de 1928 originaría la interrupción de relaciones con Bordas y Rogelio Villar, lo que le procuraría cierto aislamiento en el Conservatorio¹⁷⁵.

Pese a que su familia estaba distribuida por toda España, permaneció en Madrid al frente de estas bibliotecas durante la Guerra Civil. También se le asignó el cuidado de la de la Facultad de Farmacia y se le nombró parte del equipo de trabajo de la Biblioteca Nacional. Incluso desoyó una orden directa del gobierno que le obligaba a partir en marzo de 1937 hacia Valencia.

A la finalización de la contienda y debido tanto a denuncias por parte de compañeros del conservatorio, a haber escrito en *El Liberal* y a que se afilió durante un tiempo a Izquierda Republicana, se le acusó de izquierdista, y se tuvo que enfrentar a un expediente de depuración a finales de 1939. Llegó incluso a ingresar en prisión, donde permaneció 11 días. Tras ser liberado gracias a la mediación de distintos amigos, se le sentenciará a una suspensión

¹⁷⁴ MARCO (1983), p. 55.

¹⁷⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO (1999), p. 20.

de la mitad de su sueldo y a un periodo de dos años de inhabilitación para cargos de confianza.

En cuanto a las obras que compuso durante la Guerra Civil:

- *Romanza para trompa y orquesta*, 1936.
- *Romanza para violonchelo y piano*, 1936 (transcripción de la anterior).

• **GURIDI, Jesús (1886-1961).**

El vitoriano será uno de los máximos exponentes del Nacionalismo regionalista en la Generación de los Maestros. Estudia canto, órgano y composición en París con Decaux y D'Indy y más tarde, en Bruselas y Colonia. Tras su regreso a Bilbao, trabajó como profesor de órgano y armonía en el Conservatorio de esta ciudad, colaborando como organista en distintas iglesias de la ciudad.

En su labor compositiva, la creación de zarzuelas y la música sinfónica ocuparon una parte importante, aunque su catálogo también abarca música de cámara, corales, piezas para órgano y óperas. De entre ellas, *El caserío* es su obra más conocida, pero su obra más reseñable es *Diez melodías vascas*, compuesta un año después de la finalización de la Guerra Civil tras establecerse en Madrid, donde fijará su residencia. Las obras creadas durante la contienda son:

- *Te Deum* para voces y órgano, 1937.
- *Canzonetta en Mi menor*, 1938.
- *Canzonetta en Sol menor*, 1938.
- *Colón*, 1938 (fuera de catálogo).
- *Nacimiento* (Zarzuela en 3 actos para coro y orquesta) sobre libreto de F. Cotarelo y V. Espinós, 1938
- *La bengala* (sainete en 3 actos). Libreto de J. Huecas/L. Tejedor. Estrenada en enero de 1939.
- *Seis canciones castellanas* para voz y piano, 1939.
- *Canción de guerra; Canción de guerra para las Brigadas de Navarra* para voz y piano.
- *Los hijos de la noche* (música incidental), 1939.

• **HALFFTER, Ernesto (1905-1989).**

Hay quien encuentra en los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter (su apellido refleja una ascendencia alemana) un paralelismo con los también hermanos Antonio y Manuel Machado. El motivo, el claro alineamiento que cada uno de ellos realizó con bandos contrarios desde el inicio de la Guerra Civil:

Ernesto Halffter, firmó en 1937 una especie de poema sinfónico para violín y orquesta titulado *Al amanecer* (o, lo que es peor, *Amanecer en los jardines de España*) que comienza con la secuencia de difuntos y, tras un delirante programa –eso sí, magistralmente tratado–, amanece con los brillos de la Marcha Real, el himno falangista *Cara al sol* y algún toque del himno de la Legión. Entre tanto, su hermano combatía con los “Chants de la

guerre d'Espagne" grabados en París en 1937 y firmaba en Valencia *Para la tumba de Lenin*, variaciones elegíacas para piano¹⁷⁶.

Adolfo Salazar había señalado directamente a Ernesto Halffter como líder de la Generación de la República. Al igual que su hermano, pertenecía al llamado Grupo de Madrid y era autodidacta. El crítico, tras conocer algunas de sus obras, lo recomendará fervientemente a Manuel de Falla, del que será discípulo y asumirá teoría y estilo compositivo:

Al examinar las obras de Ernesto Halffter, y al observar la similitud estilística, rayana al mimetismo, que ofrecen sus recientes partituras con las del postrer período conocido de la producción de Manuel de Falla ("Retablo y Concierto"), uno no puede dejar de preguntarse, si las enseñanzas del maestro penetraron tan hondamente en la entraña del discípulo, que contagiaron los más recónditos tejidos de las nuevas páginas que nos ofrece, o si, por una extraña ósmosis, el trabajo de identificación espiritual que implica el poner a flote "La Atlántida", ha impregnado tan acusadamente el espíritu de Halffter, que éste no puede desprenderse del impacto que el particularísimo estilo falliano produce¹⁷⁷.

Viajará a Alemania, París, Granada y Sevilla, donde se establece como director de la Orquesta Bética de Cámara. Con esta formación y contando con tan sólo 19 años, realiza un importante trabajo de estreno de obras procedentes de las vanguardias europeas y españolas. Obtiene el Premio Nacional de Música en 1925 por su *Sinfonietta*, que ha sido catalogada su obra más relevante (volverá a ganarlo en 1983). Compagina este cargo con el de director del Conservatorio de Sevilla hasta 1936, año en que viaja a Portugal, país en el que se establece hasta el final de la Guerra Civil. También realizará música para cine.

En su caso no existe ningún tipo de motivo político en esta marcha, ya que Portugal era un país afín a Franco y a la rebelión. Además, Ernesto cuenta con una beca que recibió en enero de 1936 por la Fundación Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, y estaba casado con la pianista lusa Alicia Camara Santos. Pero su producción musical se verá afectada, minimizándose a partir de este momento. La finalización de la cantata *Atlántida*, la obra inconclusa de Falla (estrenada en 1962), y las composiciones que realizó para la Semana de Música Religiosa de Cuenca, son lo más destacado de la misma. Con respecto a las escritas durante la guerra:

- *Amanecer en los jardines de España* para orquesta, 1937.
- *L'Espagnolade* para piano, 1937, obra dirigida al Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937 en París.
- *Rapsodia portuguesa* para orquesta, 1937-40.
- Orquestación de *Siete canciones populares españolas* para solistas, coro y orquesta, de M. de Falla, 1938.
- *Señora* para voz y piano, 1938.

¹⁷⁶ SUÁREZ PARAJES (2002), p. 9.

¹⁷⁷ VALLS GORINA (1962), p. 110.

- **HALFFTER, Rodolfo (1900-1987).**

La producción de Rodolfo Halffter fue más breve que la de su hermano, aunque muestra una mayor evolución a lo largo del tiempo:

Quizás menos dotado inicialmente que su hermano Ernesto, su trabajo ha sido, en cambio, más continuo y coherente¹⁷⁸.

También autodidacta, mostrará en menor medida la influencia de Manuel de Falla. La lectura del *Tratado de Armonía* de Schoenberg y la escucha de obras de Debussy –en menor grado– fuera muy importante para su posterior trabajo compositivo. Miembro del Grupo de los Ocho de Madrid, su obra se enclava en el neoclasicismo de tintes nacionalistas.

Trabajarán abiertamente en la revitalización de la vida musical en pos de renovar el lenguaje musical español atendiendo a las corrientes europeas imperantes en el momento. También será redactor y crítico musical de *El Sol* y en *La Voz*.

Si con la llegada de la II República Rodolfo se imbuyó sobremanera en el campo político, el estallido de la Guerra Civil verá a uno de los compositores que más se implicó en la contienda. Así, apoyará al bando republicano desde el inicio hasta el exilio obligado de 1939. Estuvo al frente de distintos cargos en diversos momentos del conflicto bélico. En un primer instante, en la Subsecretaría de Propaganda. Después, será director de la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical y, posteriormente, secretario del Consejo Central de la Música, cargo que compaginaría con el primero.

Además, a él se le debe, aparte de una intensa actividad concertística en distintas ciudades, la edición de los cinco números de la revista *Música*, claro testimonio de la vida y teoría musical de la España republicana del momento. En 1939 saldrá de España a pie. Su primer destino será París, de donde será invitado a México, país en el que trabajará en diversos ámbitos: editor de música, director del Conservatorio, docente de Análisis Musical y crítico musical.

En la época de la Guerra Civil y en paralelo al resto de sus esfuerzos, la música que compondrá irá destinada directamente al bando republicano. Así, grabará *Chants de la guerre d'Espagne* en París en 1937, una colección de canciones populares cantadas por el ejército republicano que orquestará junto a Pittaluga. Otra de las obras que escribirá será *Para la tumba de Lenin, variaciones elegíacas para piano*, op. 10, realizada en Valencia en 1937. También podemos citar la canción de guerra *¡Alerta!* sobre texto de F. V. Ramos, el estreno en 1937 en Valencia en su *Obertura Concertante* que él mismo dirigirá. Será uno de los compositores más comprometidos.

¹⁷⁸ MARCO (1983), p. 134.

No hay que olvidar la música para películas que compuso. La primera fue *La Travesía Molinera*, en 1934. En la Guerra Civil y momentos antes de su inicio compondrá varias: *La señorita de Trévez* (Edgar Neville, 1936), *Galicia* (Carlos Velo, 1936), *Sanidad* (Rafael Gil, 1937), *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1938) y las canciones que aparecen en *El secreto de una monja* (1939). En el exilio continuó esta labor, aunque no tendrá mucho aprecio a sus obras. Él mismo afirmó que su música para cine

...nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas¹⁷⁹.

En el cuarto número de la revista *Música* de abril de 1938, se ofrece como suplemento a sus lectores la *Danza de Ávila* para piano. Compuesta sobre la canción popular *En lo alto de aquella montaña...* según aparece indicado en su encabezado, se fecha en Cercedilla en junio de 1936. Se alzaría en 1985 con el Premio Nacional de Música.



6. Portada de *Danza de Ávila* de R. Halffter publicada en *Música 4*¹⁸⁰

- **ISASI, Andrés (1890-1940).**

En el bilbaíno encontramos a un prolífico compositor de talante un tanto más europeísta que nacionalista o regionalista. Esta es, quizá, la causa del ‘olvido’ que se ha tenido sobre su figura durante muchos años. Pronto se presentará en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, trasladándose después a Berlín para continuar su formación, estableciendo una estrecha relación con Humperdink.

¹⁷⁹ FALCÓ (2001), p. 775.

¹⁸⁰ *Música 4*. Abril 1938.

Regresa a Bilbao tras estallar la Primera Guerra Mundial, fijando su residencia en la villa de Algorta. Allí se dedicará por completo a la composición. Recibió numerosos premios internacionales, aunque, como hemos apuntado, en España no obtuvo el reconocimiento esperado.

Sin olvidar su vertiente interpretativa (ofreció varias giras pianísticas por toda Europa), su estilo compositivo se basa en el postromanticismo de tintes germánicos que avanza hacia el expresionismo y el atonalismo dentro de las formas tradicionales. Trabaja en distintos géneros, como las baladas, pequeñas piezas pianísticas, canciones, obras corales y composiciones sinfónicas. Como Messiaen y tal y como apunta Nagore Ferrer, en su último periodo (murió un año después de la finalización de la Guerra Civil) se dedicó a investigar el canto de los pájaros, escribiendo incluso un tratado de oritofonía recogiendo un centenar de ellos. Incluso, empleó algunos en algunas de sus obras. En la contienda compuso:

- *Lieder op.50* (*Barcarola; La madre canta; ¡Qué lejos tu pensamiento!; Nochebuena en el monte; La Virgen está cantando; Refugio; Vía Láctea; La novia del estudiante; Corazón, ¡sal a volar!; Luto*), 1934-1939.
 - *Lieder op.58: (Anunciación; Mariposa; La cuna; Navíos; Serenata marroquí)*, 1939.
- **LAMOTE DE GRIGNON, Joan (1872-1949).**

El barcelonés desarrolló un importante trabajo de revitalización de la vida musical de la ciudad de Barcelona como fundador y director de distintas formaciones, a los que hay que sumar su designación como director del Conservatorio del Liceo en 1917. La primera de ellas fue la Orquesta Sinfónica de Barcelona, presentada en noviembre de 1910 en el Palau de la Música Catalana, aunque paulatinamente realizó distintas giras por España y el extranjero. La agrupación destacó durante 15 años, aunque la presencia de la Orquesta Pau Casals le afectó sobremanera. Estrenó en la ciudad obras contemporáneas tanto nacionales como extranjeras, contando como colaboradores con músicos y compositores como Casals, Saint-Saens, Fauré, Granados o Manén.

En otro ámbito, será músico mayor y director desde 1919 de la Banda Municipal de Barcelona. En ella, además de ampliar la plantilla, trató de imprimir un nuevo carácter didáctico que llevase la música a todo el pueblo. Pronto convertirá a la formación en una especie de orquesta sinfónica formada por instrumentos de viento. Una de las anécdotas más comentadas en distintos manuales es la que ocurrió con motivo de la visita de Richard Strauss a Barcelona. La Banda interpretó en su honor una adaptación de su conocido poema sinfónico *Muerte y transfiguración*, sorprendiendo al compositor, que pidió inmediatamente poder dirigir él mismo a la formación unos días después en una nueva ejecución de la misma obra que obtuvo un enorme éxito. Incluso, el alemán regresó unos años después para dirigir otra obra suya.

De esta manera, la fama y respeto de la banda creció por toda Europa, siendo una de las agrupaciones más destacadas a nivel nacional en estos años, máxime teniendo en cuenta los múltiples programas de conciertos realizados, las colaboraciones de músicos y directores de gran prestigio y la serie de *Concerts simfònics populars* que llevaron a cabo, más de 200.

En los años de la Guerra Civil y tras la desaparición de la Orquesta Pau Casals, la Banda centró la vida musical en la ciudad de Barcelona. Ofrecerá una infinidad de conciertos y recitales, muchos de ellos de carácter benéfico. Tras su finalización, se le abrirá un expediente de depuración por colaboración expresa con el bando republicano, por el que será destituido de su cargo. En 1942 volvió a la actividad musical en activo al frente de la Orquesta Sinfónica de Valencia de reciente creación, cargo que ostentó hasta 1948, fecha en que retornó a Barcelona, ciudad en la que fallecerá en marzo de 1939. .

- **LLONGUERES, Joan (1880-1953).**

Más que compositor o intérprete, Joan Llongueres ha pasado a la historia de la música española debido a la relevante labor que realizó en el campo de la pedagogía musical. Pianista, estudiará este instrumento con Enrique Granados, además de armonía y composición con Enric Morera y Lluís Millet entre otros. Se interesa pronto por las nuevas corrientes didácticas que iban surgiendo en Europa. De entre ellas, la propugnada por Émile Jaques Dalcroze (1865-1950) fue la que llamó más su atención. Por ello, en 1911 marcha a Ginebra para conocer los fundamentos de la llamada posteriormente *Rítmica Dalcroze* con su propio creador, diplomándose en su instituto.

A su regreso a Barcelona, funda en 1912 el Instituto de Rítmica y Plástica. Hoy en día llamado Instituto Llongueras de Barcelona, continúa siendo el principal referente de este método en España. En su actividad, prosiguen impartiendo numerosos cursos y editando libros, discos y otros manuales encaminados a la pedagogía musical en diversos ámbitos.

Llongueras fundó otras agrupaciones didácticas y musicales, como la Escuela Municipal de Música de Terrasa y la Escuela Coral de la misma localidad. Además, impartirá docencia las escuelas musicales del Ayuntamiento de Barcelona, en las escuelas Blanquerna, en el Instituto Escolar de la Generalitat de Cataluña, en el Instituto del Teatro e impartirá su método en la Escuela Municipal de Vilajoana a un grupo de discapacitados.

También trabajó como crítico en el diario *La Ven de Catalunya* y colaboró con la *Revista Musical catalana* en calidad de musicógrafo. Como compositor, se centró en la creación de canciones didácticas, armonizaciones de canciones populares y otras obras para piano y coro.

- **MANTECÓN, Juan José (1895-1964).**

Miembro del Grupo de los Ocho madrileño dentro de la Generación del 27 o de la República, su labor fue desde el primer momento muy importante, ya que escribió el manifiesto que fue presentado en la Residencia de Estudiantes.

Gallego, se trasladó a Madrid para estudiar en la Universidad Central. Fue un hombre de amplia cultura, doctor en Filosofía, licenciado en Derecho en la Universidad de Madrid y maestro superior de enseñanzas medias. De gran relevancia es su ingente trabajo como crítico musical en el diario *La Voz*. No sería el único periódico con el que colaborará, por lo que, según afirma Víctor Sánchez Sánchez, comentará la dificultad de cubrir todos los eventos musicales. Dedicaba abundante espacio a la música española contemporánea

Esta actividad fue llevada a cabo en paralelo a Adolfo Salazar en el diario *La Voz*, empleando el pseudónimo de 'Juan del Brezo' hasta 1934, fecha en que será sustituido por Rodolfo Halffter y Vicente Salas Viú. En el ámbito de la musicografía, editó distintos libros y monografías, además de publicar artículos en diversas revistas del momento como *Ritmo*, *Bellas Artes*, *Boletín Musical* o *Fotogramas*, entre muchas otras.

Su posición ante la música española es similar a la mantenida respecto a la europea. Por una parte, rechaza con benevolencia la ingenuidad de los compositores del s. XIX, aunque no niega la calidad musical de sus principales músicos –especialmente Bretón y Chapí–, llegando a justificar su actitud como fruto de su época. Mantecón alaba la importancia de la misión que estaban realizando las distintas formaciones musicales españolas, elogiando la programación de las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid, ya que ofrecían la oportunidad de conocer muchas obras nuevas.

Fue un músico que adoptó una clara posición intelectual y humanística hacia el fenómeno musical, justificando su labor como fundamental para orientar entre el confuso y variado panorama musical de los años veinte. En cierto sentido, censuró la actitud del público, más preocupado por el hecho social que por la música.

Estéticamente, Mantecón se une a sus compañeros de generación en el rechazo radical a los ideales del romanticismo musical, especialmente hacia Wagner, considerado el máximo representante de dicho movimiento. Como compositor fue autodidacta, recibiendo lecciones privadas de Bartolomé Pérez Casas, Turina y Falla, con los que mantendría una buena amistad. En los múltiples trabajos que llevó a cabo no muestra un catálogo de una línea continua. La influencia del impresionismo, de las vanguardias europeas y españolas del momento, del folklore y del Grupo de los Seis y de Cocteau se refleja en algunas obras.

En la II República apoyó la política musical del gobierno del Frente Popular. En los años de la Guerra Civil se trasladará primero a Valencia, siguiendo la orden del gobierno madrileño, y después a Barcelona hasta el final de la contienda, donde impartirá docencia en el Instituto Verdaguer de Barcelona. En 1938 estrena en la misma ciudad *Serenata* para soprano y orquesta. Después de la contienda, dará clases particulares en su domicilio madrileño.

- **MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1888-1955).**

El compositor y pianista ovetense comenzaría sus estudios en su ciudad. Se traslada en 1912 a París, completando su formación en la Schola Cantorum (antes había terminado sus estudios de piano en Madrid). Regresa después a su ciudad natal, donde se dedicará a la investigación musicológica centrado en el folklore asturiano, tema del que dictará numerosas conferencias y escribirá una gran cantidad de artículos, libros y monografías.

Como compositor, se enclava en el periodo nacionalista, basándose en los temas populares que recopilaba en sus trabajos de campo. Gracias a una beca de la Diputación asturiana, marchó de nuevo a Madrid como colaborador de Menéndez Pidal. Allí vivirá en la Residencia de Estudiantes, donde tiene contacto con Dalí, Buñuel y Lorca, con el que solía interpretar en conjunto distintas obras musicales y colaboró en muchas ocasiones. Ostentó después la jefatura de la Sección de Musicografía y Folklore, gracias a la que recorrió distintos puntos de España para recopilar canciones, melodías y romances, aunque también dedicó sus esfuerzos a la música española de los s. XV y XVI.

La llegada de la II República supuso para Eduardo Martínez Torner un nuevo punto de inflexión en su carrera. Además de trabajar en el Conservatorio en la cátedra de Prácticas de Folklore y ser uno de los vocales de la Junta Nacional de Música, se pondrá al frente del Coro del Pueblo, una iniciativa de las Misiones Pedagógicas por la que visitarán una gran cantidad de pueblos.

El estallido de la Guerra Civil, tal y como narra Modesto Fernández Cobas, dividió a su familia, ya que su esposa y su hija se situaban en Asturias y él, junto con su hijo, permaneció en Madrid. Junto al Gobierno de la República, marchó a Valencia en 1937 y posteriormente a Barcelona, donde trabajó en el Consejo Central de la Música (estos traslados supondrían la pérdida de numerosa documentación). Poco antes de la llegada de las tropas franquistas a la capital catalana, partirá al exilio. Su primer punto será el campo de refugiados de Argéles. Londres será su siguiente destino. Allí trabajará en la misma línea que había seguido en España. .

Los escritos que realizó en la Guerra Civil son los siguientes:

- *El folklore en la escuela*. Madrid, Publicaciones de la Revista de Pedagogía, 1936.

- *Danzas valencianas (dulzaina y tamboril)*. Barcelona, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, 1938.
- *La rítmica en la música tradicional española. Música. Revista mensual del Consejo Central de la Música. Dirección General de Bellas Artes*, 1, Barcelona, I-1938, 25-39.
- *Música y literatura. Tres esquemas fisiológicos. Los estilos literarios*. Revista Música 3, III-1938.

Al menos curiosa es la historia del último escrito que finaliza este listado, *Seis canciones españolas de la época de Cristóbal Colón*, realizado tras el estudio que había realizado sobre los códigos originales. Ya en imprenta y cuando estaba a punto de editarse (Martínez Torner estaba revisando las pruebas), tuvo que partir hacia la frontera ante la inminente llegada del bando franquista abandonando tanto este trabajo como un gran número de partituras y fotografías.

Respecto a las obras compuestas en este periodo, se enlazan en gran medida con el punto anterior. Así, publica en Barcelona *Canciones populares españolas armonizadas para coro* en 1938 y *Danzas valencianas (dulzaina y tamboril)*, en el mismo año, editados en el primer caso por el Consejo Central de la Música y en el segundo por el Centro de Históricos del País Valenciano.

- **MOMPOU, Frederic (1893-1987)**

Hay quien ha establecido un paralelismo entre Mompou y Juan Ramón Jiménez, en el sentido de que sus composiciones pretenden una comunicación en la que no haya ningún tipo de ornamento o contraste excesivo. Miembro de una familia de fundidores de campanas, el barcelonés pronto encontró en el piano su vocación, estudiando en un primer momento en las Écoles Françaises para después continuar en París. Retornaría a Cataluña durante la Primera Guerra Mundial, aunque regresa a París en 1920, ciudad en la que establecerá su domicilio estable sin contar numerosas visitas y estancias veraniegas a Cataluña. El inminente estallido de la Guerra Civil le hizo volver a la ciudad francesa, ya que simpatizaba con el bando nacionalista (incluso lo apoyaría económicamente), regresando de nuevo y definitivamente a Barcelona en 1941 hasta su muerte.

Su entrada en el mundo de la composición fue paulatina. Dedicó una gran parte de su producción al piano dentro de un estilo muy personal e intimista y con numerosos reflejos catalanes. En su obra para este instrumento eliminó todo aquello que consideraba imprescindible, prestando también mucha atención al silencio. La música de Fauré será todo un ejemplo. Además, mostrará múltiples influencias:

Anotemos que una triple filiación espiritual se hace sensible en la creación de Mompou; de una parte, la herencia de Chopin es perceptible especialmente en el orden conceptual; de otro lado es la personalidad de Scriabin la que de un modo imperceptible se desliza en ciertas páginas del compositor contemplado... finalmente, la huella

impresionista, sin aparecer de forma ostensible, constituye un antecedente imprescindible para la existencia de la obra de nuestro compositor¹⁸¹.

Se adhirió al grupo Compositors Independents de Catalunya, creado en 1931 y formado por Gubert, Lamote de Grignon, Blancafort y Samper, aunque debido a su efímera existencia influyó poco en la obra de Mompou. La Guerra Civil le sumió en lo que se puede considerar como silencio compositivo, solo roto con *Souvenirs de l'Exposition* para piano (1937), compuesto para la exposición de París de ese mismo año, el sainete *Los brillantes* (1938) y *María Magdalena* (1939).

- **MONTSALVATGE, Xavier (1912-2002).**

Inició sus estudios en la Escuela Montessori y en la Escola Municipal de Música de Barcelona. Alumno de Mollet, Morera, Pahissa, Costa o Toldrá, el crítico y compositor gerundense ha sido catalogado como una de las figuras más destacadas de la segunda mitad del siglo XX en España, por lo que fue honrado con numerosos premios y distinciones a lo largo de su carrera. Tras ganar un premio de composición en 1933, obtuvo una beca para proseguir sus estudios en París. En Barcelona comenzará a compaginar la composición con el trabajo de crítico musical en el diario *El Matí* (1934-1936) y posteriormente en el semanario *Destino* (1939-1975) y en *La Vanguardia*.

En un primer momento, atenderá más al nacionalismo con referencias dodecafonistas y wagnerianas, reflejando el ambiente musical catalán del momento. Después se fija en mayor medida en la música antillana, para posteriormente acercarse más a los presupuestos de Messiaen y Auric y otras estéticas vanguardistas. Durante la Guerra Civil, solo compondrá *El ángel de la guarda*, un ballet que no se estrenó.

- **MORENO GANS, José (1897-1976).**

El compositor valenciano fue alumno de composición de Conrado del Campo en el Conservatorio de Música de Madrid. Becado por la Fundación Conde de Cartagena por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, completó su formación en Austria, Francia y Alemania. Obtuvo en dos ocasiones el Premio Nacional de Música (1928 y 1934).

En su catálogo, donde se muestra un claro reflejo levantino, influencias del impresionismo y armonías variadas, se encuentran una gran cantidad de canciones, obras de cámara, piano, guitarra y música sinfónica.

- **MORENO TORROBA, Federico (1891-1982).**

El trabajo de Moreno Torroba se desarrolló principalmente en varios ámbitos: compositor, empresario, crítico musical y presidente de la Sociedad General

¹⁸¹ VALLS GORINA (1962), p. 144.

de Autores y Editores. En el primer aspecto, será más conocido por el número de zarzuelas y óperas que escribió, aunque también dedicó buena parte de su producción a la guitarra, la música sinfónica y a otros géneros.

Se le suele asignar a la Generación de los Maestros, debido a la vigencia del casticismo en su obra y en su pensamiento. Estudió composición con su padre y después, ya en el Conservatorio de Madrid, con Conrado del Campo

Su encuentro con Andrés Segovia hacia 1918 tuvo una gran importancia. De él se derivan sus primeras obras para guitarra. Tuvo un gran interés por la ópera, aunque el escaso éxito obtenido en sus primeros ejemplos le hizo acercarse en mayor medida a la zarzuela.

Como empresario, será regente del Teatro de la Zarzuela desde 1925 hasta 1930, fecha en que se pondrá al frente del Teatro Calderón, convertido con el advenimiento de la II República en Teatro Lírico Nacional. En 1934, integrará la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, cargo que compagina con estrenos y giras internacionales como la que realizaría en ese mismo año a Argentina y que se convertiría en tónica durante gran parte de su vida. Entre 1925 y 1935 será crítico musical en el diario *Informaciones*.

Ya en la Guerra Civil, estuvo preso bajo la acusación de haber compuesto el *Cara al sol*, cargo por el que fue encarcelado unos días. Tras ser liberado, situaría su domicilio en Navarra. Tras la finalización del conflicto, tuvo problemas con la censura instaurada por el régimen franquista, ya que su zarzuela *Pepita Jiménez* tenía como protagonista a una mujer enamorada de un sacerdote, por lo que fue retirada. Entre las obras que compuso durante el conflicto:

- *Sor Navarra*, zarzuela en 2 actos sobre texto L. F. Tejedor/L. Muñoz. Se estrenó en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 7 de diciembre de 1936.
 - *Nacimiento*, fruto de su colaboración con Jesús Guridi y F. Cotarelo y sobre libreto de J. M. de Arozamena y V. Espinós y estrenado en el Teatro Victoria Eugenia el 3 de enero de 1938.
 - En colaboración con Garbizu, F. Cotarelo Romanos y García Leoz y sobre libreto de V. Espinós y J. M de Arozamena, *El retablo de Navidad*, estrenado el 31 de enero de 1938 en el Teatro Victoria Eugenia.
 - *Pepinillo y Garbancito en la isla misteriosa*, cuento en dos actos sobre libreto de J. Miquelarena y Regueiro y estrenado en 1938.
- **MORERA, Enric (1865-1942).**
Barcelonés de nacimiento, pronto emigró a Argentina junto con su familia, donde residió en Buenos Aires y Córdoba. En estas ciudades inició sus estudios musicales y comenzó su carrera como compositor. Regresa a Barcelona en 1883, donde conoció a Albéniz y continuó su formación con

Felipe Pedrell. Un nuevo viaje le llevará a Bruselas y otro a Argentina, retornando de nuevo a Barcelona en 1890.

Fue un prolífico compositor que dejó escritas más de 800 obras de todos los géneros, entre los que destaca el apartado de música escénica. Se inscribe en el nacionalismo con tintes catalanes, reflejados en una gran cantidad de obras dedicadas a su región. En el periodo de la Guerra Civil, compondría *Dotze cançons del Llibre de la Pàtria* en 1936?

- **NIN, Joaquín (1879-1949).**

Compositor, musicólogo y pianista cubano de origen español. Nacido en La Habana en momentos en que era colonia española, su familia pronto se trasladó a Barcelona. Su formación fue plenamente peninsular. Salvo un lapso de tiempo en el que regresó a las islas caribeñas en torno a 1910, permaneció en España hasta su regreso definitivo a Cuba en 1939. Estudió piano, canto gregoriano, armonía, contrapunto y composición en París en la Schola Cantorum, en la que será docente unos años.

Su estilo es plenamente nacionalista con reflejos procedentes del impresionismo y de otras épocas como la del Barroco, que tuvo un gran influjo sobre él. Forma, así, parte de la vanguardia española de su tiempo partiendo del folklore de distintas regiones.

Su vertiente musicológica fue muy acentuada. En este sentido, desarrolló un importante trabajo investigativo centrado en mayor medida en la música antigua. En esta línea, publicó una buena terna de libros y armonizó melodías de canciones españolas. En Francia, además de ser una especie de embajador de la música española, también realizó un buen número de investigaciones de compositores de los siglos XVII y XVIII. En la Guerra Civil compondría:

- *El chal azul*, 1937.
- *Le Chant du veilleur*, 1937.
- *Dix pièces de José Herrando*, 1937.
- *Canto de cuna para los huérfanos de España*, 1939.

- **OBRADORS, Fernando (1896-1945).**

En un primer momento, estudió en Barcelona con Lamote de Grignon y Nicolau, aunque más tarde marchará a París. Como pianista y director, realizó numerosos conciertos en España y giras internacionales por algunos países de Europa y Argentina.

Como compositor, su música revela un claro influjo nacionalista, dedicándose en mayor medida a la composición de zarzuelas. Durante la Guerra Civil escribió *El poema de la jungla* (1936), inspirado en el *Libro de la jungla* de Rudyard Kipling. La obra fue premiada en 1938 con el Premio Albéniz.

Su relación con las Islas Canarias fue muy estrecha. Será profesor del Conservatorio de Las Palmas y conducirá la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Tras la finalización de la Guerra Civil, se pondrá al frente de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, compaginando este puesto con la dirección de la orquesta del Teatro del Liceo.

- **PAHISSA, Jaime (1880-1969).**

El catalán mostró desde muy temprana edad una vertiente musical y otra humanística. Abandonó sus estudios de arquitectura para dedicarse por completo a la música, en la que destacó también en varios aspectos.

Alumno de Morera, impartió estética en el Conservatorio del Liceu en 1933 y dirección orquestal y composición en la Escuela Municipal de Música de Barcelona en 1935. Como crítico musical, escribió en los diarios *La Publicidad* y *Las Noticias*.

En su vertiente compositiva, continuará la impronta de Pedrell atendiendo al canto popular, aunque también presta especial atención a las nuevas corrientes provenientes de Alemania, como el dodecafonismo. Se dedica en mayor medida a la composición de óperas y música sinfónica, géneros en los que tendrá bastante éxito.

Emigró en 1937 a Argentina junto a su familia, donde continuó la labor anterior centrándose en la enseñanza, aunque, según Emilio Casares, disminuiría su actividad creadora en el país americano. Allí coincidió con Falla, Bautista y otros compositores exiliados españoles. Durante los años de Guerra Civil compuso:

- *Obertura sobre un tema popular catalán*, 1937.
- *Nocturno* (cuarteto), 1937.
- *El camí* 1937.
- *Angélica*, 1938.
- *Canigó*, 1939.
- *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* para orquesta, 1939.

- **PALAU, Manuel (1893-1967).**

El valenciano comenzó su formación en el Conservatorio de Valencia, en el que posteriormente impartirá docencia, para continuarla después en París y Berlín, donde entra en contacto con Ravel. Se le ha definido como un animador del ambiente musical valenciano del s. XX, por lo que fue premiado en dos ocasiones con el Premio Nacional de Música.

El catálogo de su obra es extensísimo, ya que escribirá más de 300. Sobre todo las dedicadas para la guitarra, numerosísimas, fueron muy interpretadas en los programas de conciertos de antes y después de la guerra. Junto al apego por la

forma sonata y la música popular de la zona levantina, M^a Cruz López Carranza señala reflejos del atonalismo, el dodecafonismo y la modalidad. Además, su música

...no es en absoluto académica ni conservadora, pues parte del impresionismo hacia experiencias que le llevan a veces a la politonalidad y a la modalidad. Es un autor de primera línea valenciana y de mucho más relieve en el panorama general de la música española de su momento¹⁸².

También se dedicó a la dirección de orquesta y a la investigación musicológica. Ideológicamente, estaba vinculado con la derecha, por lo que conjugó con el régimen franquista. Las obras compuestas durante la Guerra Civil son:

- *Cançó d'hivern*, 1936?
 - *Cantata per al Divendres Sant*, 1936?
 - *Divertimento* para orquesta, 1937-38.
 - *Paréntesis lírico* para orquesta y voz, 1938.
 - *O quam suavis* para orquesta y solistas, 1938.
 - *Mascarada sarcástica* para orquesta, 1939.
 - *Sino* (ballet en un acto), 1939?
- **PÉREZ CASAS, Bartolomé (1873-1956).**
El de Lorca ha sido designado como la figura esencial en la música de la región murciana de este momento. Multi-instrumentista, comenzó su formación en su ambiente familiar para proseguirla después con Felipe Pedrell, entre otros. Su figura es más importante en el papel de director y animador musical que en el de compositor, ya que su catálogo es bastante breve.

Ya ubicado en Madrid, trabaja como docente de armonía en el Conservatorio de esta ciudad. En 1906 fundó la sociedad de Instrumentos de Viento para Música de Cámara, y en 1915 la Orquesta Filarmónica de Madrid, una agrupación de importancia capital en la música española de la que también sería director. Entre 1938 y 1941 condujo la recién creada Orquesta Nacional de España, además de ostentar el comisariado general de música, pese a que, tal y como cita Antonio Iglesias, no encajaría en la política franquista.

Una historia curiosa jalona su vida, relacionada con la *Marcha de Granaderos* o *Himno Nacional*. Bartolomé Pérez Casas realizó un arreglo del mismo fechado en agosto de 1909, que le fue encargado por el rey Alfonso XIII. En 1942, volvió a considerarse himno oficial de la España franquista. Pérez Casas, autor de la armonización anterior, se hizo con los derechos de autor, por lo que cobró un canon cada vez que el himno se interpretaba en público o sonaba en radio, televisión o cualquier soporte. Viudo, a su muerte, en 1956 y al no tener descendencia, legó el 50% de los derechos a su sirvienta, María Benito, como

¹⁸² MARCO (1983), p. 96.

premio a su fidelidad (el otro 50% iría a parar a José Andrés Gómez, un amigo suyo). En 2002, el estado español compró estos derechos, que pasarían a ser de dominio público.

- **PITTALUGA, Gustavo (1906-1975).**

Alumno de Óscar Esplá, fue miembro del Grupo de los Ocho de Madrid (una conferencia suya de 1930 en la Residencia de Estudiantes será conocida posteriormente como el Manifiesto del Grupo). Hijo de un profesor universitario de origen italiano, su vertiente compositiva comenzó tarde, cerca de 1930, si lo comparamos con sus compañeros de grupo. Su estilo compositivo se centró en mayor medida en el neoclasicismo, en el nacionalismo y en el folklore, postulándose claramente contra el postromanticismo y dejando espacio para la composición de música para cine (en el exilio será activo colaborador de Luis Buñuel entre otros).

Violinista, director y también crítico musical en la revista *Radio Mundo* y en el *Diario de Madrid*, se licenció en Derecho. Obtuvo una beca de la Junta de Ampliación de Estudios que le permitió ir a París a completar sus estudios musicales, regresando a España en 1931 para ostentar el cargo de organizador de conciertos en la Sociedad de Cursos y Conferencias. Dirigirá a la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1933 en varias ocasiones, debido a una enfermedad de Bartolomé Pérez Casas.

En 1936 marcha de nuevo a París para llevar a cabo una serie de conciertos dedicados a la música española. Regresó de nuevo a Madrid antes del estallido de la Guerra Civil para hacerse cargo de la dirección musical de los recién creados Estudios Cinematográficos de Chamartín, aunque pronto fue requerido por el gobierno republicano para emprender un nuevo cargo en el servicio diplomático. Musicalmente, durante la contienda dirigirá una serie de conciertos tanto en Madrid como en Valencia. Además, acompañará a Rodolfo Halffter a París para grabar los *Chants de guerre*, una recopilación de las canciones populares más conocidas en los frentes republicanos orquestados por ambos.

Abiertamente antifascista, fue enviado en julio de 1937 a Washington como embajador español para tratar de mejorar la imagen del Frente Popular en el extranjero. También visitará un buen número de países de Latinoamérica tanto en calidad de diplomático como en el de director. Destaca en estos años como compositor de música para cine, colaborando con Luis Buñuel en varias películas. No regresará a España hasta 1962. Este alejamiento minimizará su producción musical. Compuso dos obras durante la Guerra Civil, *Capriccio alla romantica* para orquesta (1936) y *Five Popular Songs* (1938).

- **REMACHA, Fernando (1898-1984).**

En el caso de Fernando Remacha, perteneciente al Grupo de los Ocho de Madrid, la Guerra Civil afectó sobremanera a su producción musical. Tras la finalización del conflicto y estando en Barcelona, pasará la frontera con Francia. Será detenido en Irún y puesto en libertad gracias a la mediación de su hermana. Tras su liberación, decidió regresar a su lugar natal al no haber salido su nombre en los puestos de avanzada. Tal es así que se mantuvo en un silencio compositivo durante casi veinte años, prefiriendo incluso alejarse de la música y dedicarse a regentar un negocio familiar en Tudela, localidad en la que nació. No será hasta finales de la década de 1950 cuando fue requerido como director del Conservatorio de Pamplona, donde trabajó hasta el final de su carrera.

Perito mercantil y violinista, se formó en Tudela, Pamplona y Madrid, donde estudió composición con Corando del Campo coincidiendo con Julián Bautista y Salvador Bacarisse. Fue becado con el Premio Roma por la Academia de Bellas Artes de San Fernando para después proseguir su formación en Italia. A su regreso a España en 1927, copará un puesto de viola en la Orquesta Sinfónica de Madrid, cargo que compaginará con el trabajo como ejecutante en la orquesta de Unión Radio, la dirección artística de varias productoras cinematográficas y la composición de música de cine. En este último ámbito, destaca su trabajo en *¿Quién me quiere a mí?* (1936?) y en *Centinela, alerta* (1936). Logrará en tres ocasiones el Premio Nacional de Música (1932, 1980 y 1938 con un *Cuarteto para cuerda*). En 1973, será nombrado Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Navarra.

- **RODRIGO, Joaquín (1901-1999).**

Natural de Sagunto, ha sido definido como uno de los compositores más populares de la España de la segunda mitad del s. XX:

...la personalidad de Joaquín Rodrigo se ha erigido y mantenido durante muchos años, a partir de la Guerra Civil, en voz dominante de la música española¹⁸³.

Desde niño quedó ciego, a causa de una epidemia de difteria. Estudió en un colegio para ciegos y, poco después, en el Conservatorio de Valencia, eligiendo el piano como su instrumento. La literatura también le interesó desde muy temprana edad. En 1927 irá a Francia, donde continuará su formación en la École Normale de Musique parisina con Paul Dukas y más tarde en la Sorbona. Allí entrará en contacto con músicos como Ravel, Stravinski, Honegger, Milhaud y Falla.

También ejerció la crítica musical para revistas y diarios españoles y extranjeros. Gracias a una nueva beca, marchó en julio de 1936 a Alemania, permaneciendo allí los años que duró la Guerra Civil. Ésta no le sería

¹⁸³ VALLS GORINA (1962), p. 103.

prorrogada, por lo que se dedicó a impartir clases de música y de español. En 1938 se le requirió para impartir unos cursos de verano en la Universidad de Santander, realizando después nuevos viajes a Francia. En este país empezaría a componer el *Concierto de Aranjuez* (1939), que será estrenado un año después. Xavier Montsalvatge define así esta obra en su primera audición en el diario *Destino* de Barcelona en 1940:

Nadie podrá negar en la obra de J. Rodrigo la existencia de una difusa luminosidad meridional y de una ancestral fuerza racialmente española, proyectada hacia fuera, mucho más eficiente, frente a la música europea, que la poseída por muchas otras de las obras de condimentación aparentemente nacional, pero de fondo estrecho, horizontes provinciales o incluso municipales. Nadie podrá tampoco encontrar limitaciones en el lenguaje empleado en ella, de riqueza y novedad universalmente inteligibles¹⁸⁴.

Una vez finalizada la contienda, se le ofreció un puesto en el departamento de música de Radio Nacional y la jefatura de arte y propaganda de la ONCE, que aceptará, estableciéndose en Madrid. Su catálogo de obras incluye series de canciones, obras para piano, sinfónicas y composiciones para la guitarra, instrumento que elevó a la categoría de concierto. Además, durante toda su carrera obtuvo infinidad de premios y distinciones con el que fue gratificado en vida es extensísimo: Premio Cervantes, doctor Honoris Causa por las Universidades de Salamanca, Valencia, Southern California, Alicante y Complutense entre otras, dos Premios Nacionales de Música, Príncipe de Asturias, Gran Cruz del Mérito Civil, Commandeur des Arts et des Lettres por el gobierno francés...

Su música ha sido definida como un homenaje descriptivo, dentro del neoclasicismo, a la cultura y a las formas musicales españolas castellanas y levantinas, ya que se inspira directamente en la esencia tradicional española. Pretendió dar una nueva visión a la música antigua y rendir homenajes a las personalidades que más le habían influenciado dentro de un lenguaje sencillo y de fácil llegada. Entre las compuestas durante la Guerra Civil:

- *Miedo* para orquesta (1936?).
- *Homenaje a la Tempranita* para orquesta (1939?), también adaptada para banda.
- *Canción del cucú* para voz y piano (1937).
- *Barcarola* para voz y piano (1937).
- *Canción del grumete* para voz y piano (1937).
- *Canticle* para voz y piano (1938).
- *En los trigales* para guitarra (1938).
- *Cuatro piezas para piano* (1936?).
- *Cinco piezas del siglo XVI* para piano (1938).
- *La Chanson de ma vie*, BSO 1939?

¹⁸⁴ PALACIOS (2002), p. 294.

- **SALAZAR, Adolfo (1890-1958).**

El compositor y musicógrafo mallorquín, uno de los intelectuales de mayor importancia en la primera mitad del s. XX, tuvo en la actividad crítica que desarrolló en el diario *El Sol* (1918-1936) su vertiente más destacada. Influenciará directamente a un gran número de compositores que tuvieron en sus artículos un claro referente de lo que ocurría en la vida musical española y europea del momento, ya que solía acudir a multitud de actos, festivales y conciertos musicales a nivel nacional e internacional:

Es significativo que por primera vez en la historia sea un intelectual que reunía en sí las cualidades de esteta, pensador, historiador, literato y músico práctico, quien realice este cambio. Joaquín Rodrigo ha reconocido que las crónicas de “El Sol” “suponían la ventana abierta sobre la vida musical madrileña y luego, aún más espoleante, el mirador sobre el que poder otear la lejana Europa”¹⁸⁵.

Alumno de Ravel y Pedrell, su juicio irá tomando paulatinamente un mayor peso. Articulista combativo y muy directo, a él se le debe en parte el crecimiento y auge de la crítica musical en España. Un fragmento de una crítica publicada el 3-11-1927 en *El Sol* acerca del *Concierto* de Falla muestra con claridad su inconfundible estilo:

A su vez, los “estilos” generales a las diferentes épocas de la historia europea forman unos respecto de otros verdaderos grupos idiomáticos que, en los casos extremos, llegan a ser incomprensibles recíprocamente. El caso de un hombre del campo, buen conocedor de la música popular de su región, para quien la música clásica europea es un fenómeno desprovisto de sentido, se repite frecuentemente en todas partes¹⁸⁶.

Amante de la filosofía y del arte, plasmó en sus escritos una nueva visión sobre la música. Implicado con la política republicana desde el inicio de la Segunda República, sus ideas acerca de la organización de la música se hicieron patentes en parte en la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, de la que formó parte. Su faceta musicográfica es quizá la más reseñable:

Entre los músicos profesionales se ha censurado a Salazar como técnico. Para mí, la primera buena cualidad suya fue siempre precisamente el que no fuera, o no quisiera ser, un técnico y prefiriese quedarse en un escritor de cosas de música. Quedarse, o pasarse, porque es necesario para tratarlas así un conocimiento muco más profundo de ellas que el simple versado en ciertos tecnicismos¹⁸⁷.

En el comienzo de la contienda, será enviado por el gobierno a Estados Unidos como agregado cultural en la embajada española en Washington. Esta aparente huida será vista como una traición por algunos de los miembros de la Generación del 27 o de la República. Allí continuó su actividad, marchando en 1939 a México, país donde se asentó y finalmente falleció. Durante el conflicto escribió en 1938 un artículo para la revista *Papers of the American Musicological Society* bajo el título “La música en el primitivo teatro español

¹⁸⁵ CASARES RODICIO (1983), p. 22.

¹⁸⁶ PALACIOS (2002), p. 285.

¹⁸⁷ SALAS VIU (1938), p. 72.

anterior a Lope de Vega y Calderón”. Anteriormente, a comienzos de la contienda se publicó *La Música en el siglo XX*:

Este libro de Adolfo Salazar, “La Música en el siglo XX”, entró en las prensas a punto de estallar la guerra. El esfuerzo de los obreros que trabajaban en su impresión, quizá el amor que tenían ya puesto en su trabajo, les impidió dejarlo a medias y salió a la calle cuando la guerra estaba ya enconada. Es la última muestra de la labor de nuestro crítico, de quien nada ha vuelto a saberse dentro de su actividad en estos días apresurados, de sobresalto, que corren para todos y que para tantos han significado un acrecentar de sus energías, acudir con esfuerzo redoblando allí donde más útil fuera su concurso en la lucha entablada¹⁸⁸.

Este texto será analizado brevemente por Vicente Salas Viu en un artículo publicado en la revista *Hora de España* en noviembre de 1938:

Ninguno de los libros de Adolfo Salazar participa tanto de todas estas cualidades que anoto un poco a la ligera, de su autor como “La Música en el siglo XX”. De todos los suyos es quizá el que tiene una mayor unidad y, sobre todo errónea, así cuando analiza la oposición de Schoenberg a Stravinsky y se tiende al lector a su preocupación, más sin que él mismo la advierta. Como libro bueno, tiene muchos aspectos que discutir y también más de una concepción del todo errónea, así cuando analiza la oposición de Schoenberg a Stravinsky y se detiene sobre la teoría atonal. Pero ello es asunto suficiente para un estudio detenido, y no para este artículo¹⁸⁹.

- **SAMPER, Baltasar (1888-1966).**

Es el máximo representante de la música mallorquina en este periodo, inscribiéndose dentro de la corriente de la *Renaixença*. Descendiente de una familia con amplia tradición musical, marchó a Barcelona a completar su formación, teniendo como maestros a Felipe Pedrell y a Enrique Granados. Destacó como pianista, folklorista -centrado en el ámbito mallorquín-, crítico musical en el diario *La Publicitat*, musicógrafo y como director al frente del Orfeo Catalá y de la Orquesta de Cámara de Barcelona hasta 1938. Militante de Acció Catalana, tuvo que exiliarse en 1939. Su primer destino fue Tolouse para después marchar a México, donde trabajó como compositor de música de cine y docente. En el periodo de la Guerra Civil compuso la *Balada de Lluard el Mariner* (1938) sobre música de Josep María de Sagarra.

- **SOROZÁBAL, Pablo (1897-1988).**

El donostiarra se dedicó en mayor medida al campo de la música escénica, sobre todo en el género de la zarzuela y de la opereta. Fue miembro del Orfeón Donostiarra, donde interpretó un buen número de obras de compositores de todos los tiempos. Violinista virtuoso, la llegada de la II República coincidió con el comienzo de su gran éxito compositivo. Gracias a él, tuvo la posibilidad de realizar giras por toda España en las que dio a conocer sus nuevas obras.

¹⁸⁸ SALAS VIU (1938), p. 71.

¹⁸⁹ SALAS VIU (1938), p. 72.

Ya en la Guerra Civil, mantuvo su anterior puesto de director de la Banda Municipal de Madrid, cargo que ostentaba desde mayo de 1936, hasta mediados de 1938, instante en que presentó su dimisión. Compaginó este trabajo con el de director titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirigió un buen número de formaciones a lo largo y ancho de la España republicana. Según afirma Amaia Gorosabel, en este periodo prácticamente no compuso nada a excepción de la zarzuela *La Rosario* y una marcha vasca para txistus en honor de las milicias vascas llamada *Eusko Indarra*. Su versión para banda, titulada *Euskadi libre* y con algunas variaciones, pasó a denominarse *Marcha de Deva, Irungarren Kalez-kale* interpretándose en la actualidad todos los años durante las fiestas de Deva (Guipúzcoa).

Una vez concluido el conflicto, se le prohibió volver a dirigir hasta 1945, año en el que sucedió a Bartolomé Pérez Casas al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Mantuvo una actitud abiertamente antifranquista, lo que le acarreo no pocos problemas.

- **TELLERÍA, Juan (1895-1949).**

En Juan Tellería encontramos, uno de los compositores que más abiertamente se implicaron con el bando nacionalista en la Guerra Civil. A él se le debe la composición del himno de la Falange española, el célebre *Cara al sol*, que analizaremos más en profundidad en próximos apartados. Simplemente apuntaremos que se subtitula *Canto nacional. Himno oficial de Falange Española y de las JONS*, y que fue declarado canto nacional junto con el *Oriamendi* y el *Himno de la Legión* en febrero de 1937.

Tras recibir una beca de la Diputación de Guipúzcoa, se trasladó a San Sebastián, donde perfeccionaría sus estudios de piano con Germán Cendoy y Beltrán Pagola. Cuando contaba con 20 años de edad cambió su residencia a Madrid, donde continuará su formación con Conrado del Campo. En 1919 marchó a París y después a Alemania, regresando a España en 1925.

Ya en la Guerra Civil, fue detenido en varias ocasiones, aunque, según señala Pilar Ramos, gracias a su virtuosismo en el piano se libró de la prisión. También compuso el *Himno nacional de la Juventud Femenina de Acción Católica*, que se estrenó el 27 de febrero de 1937. Además, escribirá el *Canto a la división azul*, el *Himno de las falanges juveniles de Franco*, el *Himno del campo o Canto agrícola*, *Himno Nacional* y el *Himno oficial de la cruzada misional de estudiantes*, entre otras obras propagandísticas.

- **TOLDRÀ, Eduardo (1895-1961).**

Violinista, docente, director y compositor, comenzó a formarse en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, donde destacó desde muy temprana edad. Por ello fue catalogado como ‘niño prodigio’ (en la misma institución trabajará

como profesor de violín desde 1933). Desarrolló una importante labor en el campo de la música de cámara, tanto en la vertiente compositiva (el catálogo de obras que creó es notorio) como en la interpretativa, perteneciendo a un trío desde 1909 y al Cuarteto Renacimiento en 1911. Como solista actuó con algunas formaciones de gran prestigio tanto a nivel nacional como internacional.

Su música se imbuje en la etapa nacionalista, mostrando influencias del impresionismo y del romanticismo tardío y dejando también un relevante espacio a la creación de sardanas. Es uno de los componentes más destacados del Grupo de Barcelona dentro de la llamada Generación del 27 o de la República. Será designado rector de la Orquesta Municipal de Barcelona, formación para la que escribió más de 300 obras. Le unió una buena relación con Pau Casals, con el que colaboraría como solista y como conciertito con la orquesta. Guardó silencio compositivo durante la Guerra Civil, dedicándose posteriormente a la dirección. En 1938, el Teatro del Liceo programó en repetidas ocasiones su ópera cómica *El Giravolt de Maig*, estrenada en 1928 y premiada por la Generalitat de Catalunya en 1936.

- **TURINA, Joaquín (1882-1949).**

La de Joaquín Turina es otra de las personalidades claves en el devenir de la música española. Nació en Sevilla, trasladándose después a Madrid y París, donde conoció a Dukás, Barrios y Falla. El encuentro que tuvo en la capital francesa con Isaac Albéniz será importantísimo para su futuro, ya que éste le aconseja que tome el camino del nacionalismo. Se estableció definitivamente en Madrid en 1915, donde trabajó como profesor, siendo designado catedrático de composición en 1931. Al tiempo, se dedicó a la musicografía (publicó una *Enciclopedia abreviada de la música* en 1917 y un *Tratado de composición musical* ya en sus últimos años). También ejercerá la crítica musical en el diario *El Debate* desde 1926 hasta 1936. En él se plasmó su teoría musical de una forma personal:

Turina hizo una crítica amable, graciosa y, cuando importaba, la crítica de un gran compositor¹⁹⁰.

Retoma esta actividad en julio de 1939. También actuará tanto como director orquestal, solista o con diversas agrupaciones camerísticas como el Quinteto de Madrid.

Miembro de la Generación de los Maestros, se le ha comparado siempre con Falla, aunque ambos entendieron el nacionalismo de distinta manera. Turina se centró prácticamente en el andalucismo, creando un personal e inconfundible estilo de gran llegada. Destaca el ingente corpus que dedicó al piano, al que hay que sumar su trabajo orquestal y el vocal.

¹⁹⁰ SOPEÑA (1976), p. 174.

Con la llegada de la República, fue nombrado catedrático de composición en el Conservatorio de Madrid. Será uno de los vocales de la Junta Nacional de Música, puesto que dejaría a los pocos meses.

La Guerra Civil afectó sobremanera a la creatividad de Turina, que mantenía claras tendencias tradicionales. Así, no escribió ni una sola nota¹⁹¹. Únicamente se puede contar una obra no catalogada, *Petenera estilizada*, y algún arreglo camerístico. John Milanés le acogió en el consulado británico, certificando que trabajaba allí como personal administrativo. Ya en el franquismo, será comisario de la Música, siendo también nombrado académico de Bellas Artes en agosto de 1939.

- **VILLAR, Rogelio del (1875-1937).**

Docente en el Conservatorio de Madrid, impartió una asignatura que se denominaría primero ‘música de salón’ y después ‘música de cámara’. Formado en este mismo conservatorio y seguidor de Wagner, su trabajo compositivo se centró en el poema sinfónico, en la música para piano y para la canción, dentro de la corriente nacionalista, fluctuando entre el romanticismo y la mirada hacia el folklore.

En el terreno investigativo y musicológico, editó cinco cuadernos de *Canciones Leonesas*, que aparecerán como influencia en muchas de sus obras. En cuanto a su labor musicográfica, publicó un buen número de libros de música, muchos de ellos dedicados a la escena musical española. Algunos de ellos son

“El sentimiento nacional en la música española” (1917), “Músicos españoles” (1918), “Teóricos y músicos” (1920), “Soliloquios de un músico español” (1923), “La armonía en la música contemporánea” (1927) y “Falla y su concierto de cámara” (1932)¹⁹².

También destacará en el ámbito de la crítica musical. Trabajó en varios diarios, entre ellos *El País*, en el que permanecerá desde 1902 hasta 1917. Dirigió en 1915 junto a Adolfo Salazar la *Revista Musical Hispanoamericana*. En 1929, se pondrá al frente de la revista *Ritmo*, fundada ese mismo año.

- **VIÑA, Facundo de la (1876-1952).**

Nacido en Gijón y tras residir en Valladolid, se trasladó a Madrid para completar sus estudios musicales. Más tarde viajará a París para ampliar su formación con Paul Dukas. A su regreso a España en 1904, comenzó su trabajo centrado en la estética regeneracionista que surgía en el momento. Su estilo, de apego a las formas tradicionales y fluctuantes entre el romanticismo y el nacionalismo, deja espacio a armonías novedosas y a influencias de Richard Strauss y Richard Wagner. Ya en la II República, formó parte de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en 1931. En la Guerra Civil,

¹⁹¹ MARCO (1983), p. 48-49.

¹⁹² MARCO (1983), p. 70.

prefirió alinearse con el bando sublevado, asumiendo distintos cargos en Valladolid. Ya en el franquismo, será profesor en el Conservatorio de Madrid y vocal en el Consejo Nacional de Música

Facundo de la Viña es el compositor con una mayor producción durante la contienda. Si ingente es su apartado de obras religiosas (*Ave María*, 1937; *Himno de la beata Juana de Lestonar*, 1937; *Epitalamio*, 1937; *Ofertorio*, 1938; *Vocación*, 1938; *Impresión*, 1937; *Pastorela*, 1937; *Preludio y fuga*, 1937), aún es mayor el de canciones e himnos:

- *¿A quién iré yo a contar?*, 1937.
- *Arriba los corazones*, 1937.
- *Balada*, 1937.
- *Calle blanca*, 1937.
- *Canciones de guerra*, 1937.
- *¿Cómo es que estás tan callado?*, 1937.
- *Cortejo fúnebre*, 1937.
- *Despedida*, 1937.
- *Elegía*, 1937.
- *Estío*, 1937.
- *Himno del regimiento de infantería*, 1937.
- *Jugando al corro*, 1937.
- *La luna sobre mi frente*, 1937.
- *Los que cantan romances*, 1937.
- *Melancolía*, 1937.
- *Nana triste*, 1937.
- *Pastorela*, 1937.
- *Por cuevas de atardecer*, 1937.
- *Romántica*, 1937.
- *Ronda de primavera*, 1937.
- *Seis letras tiene tu nombre*, 1937.
- *¿Tienes nostalgia de mar?*, 1937.
- *Verde es el canto del grillo*, 1937.
- *Yo voy soñando caminos*, 1937.
- *Amor eterno*, 1938.
- *Cantos de amor*, 1938.
- *Cendal flotante*, 1938.
- *Cuando miro el azul horizonte*, 1938.
- *Himno de la Coral Vallisoletana*, 1938.
- *Las hilanderas de Santervás*, 1938.
- *Olas gigantes*, 1938.
- *Poesía eres tú*, 1938.
- *Por una mirada*, 1938.
- *Canto de primavera*, 1939.
- *Canto de romería*, 1939.
- *¿En qué cuento te leí?*, 1939.

- *Es tan hermosa*, 1939.
- *Esa es*, 1939.
- *Gratia plena*, 1939.
- *Himno breve*, 1939.
- *Hoy la he visto*, 1939.
- *La dulce Ofelia*, 1939.
- *Muchachita mía*, 1939.
- *No lo sé*, 1939.
- *No me admiró tu olvido*, 1939.
- *Pobrecita mía*, 1939.

2. LA REALIDAD DE LA MÚSICA CULTA.

La sublevación militar del 18 de julio de 1936 afectó sobremanera al desarrollo de la música en España. Hemos apuntado ampliamente cómo la Guerra Civil sesgó la obra y el devenir de un magnífico conjunto de compositores que, pertenecientes a distintos grupos y generaciones, confluyeron en estos años en el país. La trágica situación vivida reflejará y será consecuencia directa del mínimo conjunto de obras compuestas por este ingente grupo en esta etapa:

La Guerra Civil fue un hecho traumático para todos los que la vivieron y para todos los que sin vivirla sufrieron de una manera u otra sus consecuencias. Significó además una transformación institucional y social y acarrió unos años de aislamiento que, unidos a nuevos planteamientos ideológicos, retrasaron las posibilidades de evolución de la música española, si no para los músicos que sufrieron directamente sus consecuencias, sí para los que comienzan su carrera después de la guerra¹⁹³.



7. Per Torsen Joringe: *Soldados Sublevados en Sevilla*¹⁹⁴

Como hemos subrayado, la gran mayoría de ellos vieron mermada su capacidad productiva. El exilio o la posguerra posterior también supondrán un freno en la evolución compositiva experimentada anteriormente, en muchos casos, por un buen número de ellos. En el mismo sentido, también lo será para las nuevas generaciones de músicos y compositores, que se toparon de bruces con un panorama en el que encontrarán una acuciante falta de estímulos. Además, hallarán enormes carencias y dificultades en un ambiente en el que era complejo el desarrollo de una correcta y completa formación musical que irá reservándose sólo a unos pocos privilegiados:

¹⁹³ MARCO (1983), p. 16.

¹⁹⁴ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 123.

Si en el transcurso de los años 1936-1945 enmudecieron casi todas las voces de las generaciones consolidadas (con la excepción de Joaquín Rodrigo), las de la nueva generación, las que normalmente habrían comparecido en el quinquenio 1935-1940, quedaron congeladas, sin posibilidades de desarrollo y sin dar en suma, fe de vida¹⁹⁵.

Pese a ello, hay quien resta importancia al hecho de que la contienda variara en demasía la situación musical. Se intenta adivinar sin base alguna un futuro en el que la evolución de los miembros de la Generación del 27 o de la República sería mínima:

Pese a todo, la situación musical no cambió tanto por el hecho de la Guerra Civil. Luego, se ha insistido en la dispersión de toda una generación e incluso en la sospecha de que no pudo dar de sí todo lo que llevaba dentro [Se trata de una simple sospecha y no de algo que se pueda constatar. Personalmente creo que, de no haber mediado la Guerra Civil, la evolución general de los miembros de la generación del 27 no hubiera sido muy diferente, salvo en algún caso aislado, y, a lo mejor, no necesariamente favorable], así como en las consecuencias que se derivan de ello en cuanto a falta de magisterio de toda una generación¹⁹⁶.

Analizando también sus rasgos biográficos en conjunto, apreciamos que, en general y en el del reducido corpus de obras generadas, muy pocos crearon composiciones cuya temática o interés fueran dirigidas hacia uno de los dos bandos contendientes, hacia algún instante o referente del conflicto o contuvieran algún tipo de referencia a la guerra. Serán otros, como veremos, los que tomen el timón de un campo, el de la creación musical, marcado por las directrices políticas, bélicas y propagandísticas dentro de una estética donde la música utilitaria debía ser la primordial. En este sentido también hay que matizar las afirmaciones de algunos teóricos que indican que la producción de este gran grupo se volcó en la composición de himnos y canciones. Este es un hecho para nada cierto a poco que se atienda al listado de las mismas. El silencio o exilio compositivo fue más común que la toma consciente y libre de partido creativo.

Esta teoría no está relacionada ni indica directamente al hecho de que los compositores cultos miraran hacia otro lado. Un puñado de ellos ocupó cargos de relevancia relacionados en mayor o menor medida con la música en distintos organismos y departamentos, sobre todo en el caso republicano en el sentido de la creación y gestión musical destinada a la guerra. En algún caso, como en el de Gustavo Durán, incluso se alistaron en el ejército y ocuparon puestos de importancia en su organigrama. Incluso hay quien ha establecido un paralelismo entre vanguardia musical-bando republicano y retaguardia musical-bando nacionalista, dividiendo además a los compositores en dos grupos. Sólo uno de ellos se quedó al lado del gobierno democráticamente elegido integrándose en el ambiente bélico y en las circunstancias que ésta imponía:

¹⁹⁵ VALLS GORINA (1962), p. 194.

¹⁹⁶ MARCO (1983), p. 148.

Sólo existía una música, verdadera hija de la España republicana, la vanguardia, la que contestó al desafío político y se mostró al lado de la ley, que era la España verdadera. Incluso con el sacrificio estético que supuso la producción de una música utilitaria, es decir, en la que no sólo entrase el concierto, sino el himno, la canción, en esa misma línea de compromiso en que en Alemania lo hacían Weill, Eisler o Dumailevsky. Al contrario, los representantes de la retaguardia musical se pusieron al servicio de la sublevación; sólo quisiera recordar la postura mayoritaria de los profesores del Conservatorio de Madrid, a los que la República se ve precisada a purgar por su postura política¹⁹⁷.

Por tanto, podemos afirmar sin temor a equívocos que la música no se detuvo en los años de la guerra, aunque sí tuvo que adaptarse a la nueva situación y levantar en parte el freno impuesto por la trágica situación. Pero, desde el primer momento, se trató de continuar y mantener la estructura propuesta por el Frente Popular tras las elecciones de 1936:

El estallido de la Guerra Civil, a pesar de que esta última fecha no supone, en lo que a política musical se refiere, un corte respecto a los proyectos y realizaciones anteriores, dentro del bando republicano. El comienzo de la contienda supuso no obstante la paralización de determinadas funciones estatales, el cese del funcionamiento de muchas entidades musicales, la desaparición de la revista musical más importante de la época, “Ritmo”, que resurgió tras la guerra, etc. Todos estos factores nos permiten establecer un corte el 18 de julio de 1936¹⁹⁸.

A poco de iniciada la contienda, una baja resultó sustancial en el mundo musical republicano. No fue bien recibida por los miembros de la Generación del 27 o de la República la noticia de que Adolfo Salazar, que había sido un claro referente estético y cuyas teorías habían basado la Junta republicana, dejaba España. Destinado en Washington tras su designación como delegado del gobierno español, su marcha a comienzos de la guerra recibió no pocas críticas desde diversos sectores.

Como en el resto de ámbitos, el inicio del conflicto bélico significó una reorganización, variación y adaptación del organigrama heredado de la etapa anterior. El punto y aparte que supuso el levantamiento militar en la vida musical española representó el fin de algunos organismos relacionados con la misma. Al tiempo, cimentó un muro de contención a la evolución musical y a la creación de obras que hipotéticamente pudieran haberse generado en estos casos atendiendo al número de compositores existentes y a la variedad de sus propuestas. Del mismo modo, se limitaba las posibilidades de expresión y formación de los nuevos músicos que emergían en el momento. La perspectiva de un brillante futuro musical en España dejó su espacio a una crisis y depresión compositiva que, con contadas excepciones, afectara al país durante décadas.

¹⁹⁷ CASARES RODICIO (1987B), p. 321.

¹⁹⁸ RIVAS HIGUERA (2001), p. 154.

El resultado musical de la guerra fue el un ambiente homogéneo derivado de la separación, cese y división de los centros educativos, compositivos y formaciones. Los catálogos de obras y la evolución musical consiguiente se verán notablemente frenados, ya que los dos bandos volvieron principalmente la mirada hacia el folklore, la música popular y la zarzuela.

El aspecto más importante se encuentra en que, como en el resto de artes, la política y la ideología tiñó todos los aspectos de la música. Los objetivos propagandísticos, sociales y publicitarios serán los primordiales. De esta manera, también se reflejarán en las editoriales de periódicos y revistas. Así, en la génesis de la obra musical se generó una disyuntiva entre el contenido de la misma y la manera más segura para hacerla llegar de una forma efectiva tanto a los frentes como a la retaguardia. Pese a que variaron y atendieron a la nueva realidad, se puede afirmar que no se abandonaron ciertos criterios de calidad

La base teórica y estética con la que arrancó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en 1931 volvió a resurgir a pesar de la situación, fiel reflejo de la importancia que los dirigentes republicanos continuaron otorgando a la música:

Las circunstancias impusieron escribir una música socialmente comprometida, tal como señalaba la revista *Música* en su número 1: “La función social que desempeñaba y ha desempeñado la música en todo tiempo no podía tenerse en olvido como asimismo su influencia en orden al cultivo y exaltación de la sensibilidad en aquellos medios donde se encuentran o bien grupos de niños desplazados por la guerra, o bien núcleos o masas de combatientes¹⁹⁹”.

Gran importancia tuvo también la creación en la España republicana en agosto de 1936 de la sección de música dentro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIA). En el grupo de compositores que la formaron, destacan nombres como los de Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter o Enrique Casal Chapí, entre otros. Serán ellos los que traten de tomar las riendas de la música en la República de la guerra, proponiendo una nueva organización de la enseñanza musical al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. De esta manera, el 1 de septiembre de 1936 arrancará la andadura de la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical. Se encargará, entre otros cometidos, de estructurar y reorganizar la enseñanza en los conservatorios republicanos.

De la misma manera, el Comité madrileño de la Sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea varió su junta directiva. El nuevo comité tendrá como presidente a Bartolomé Pérez Casas, como vicepresidente a Óscar Esplá, como secretario a Salvador Bacarisse y como vocales a Julián Bautista y Rodolfo Halffter.

¹⁹⁹ CASARES RODICIO (1999), pp. 18-19.

Por su parte, la Junta Nacional de Música también sufrió una reorganización para tratar de adaptarse a la situación hasta junio de 1937, momento en el que el gobierno se trasladó a Valencia. En ese momento, el Consejo Central de Música será el nuevo organismo que se encargará de dirigir los designios musicales de la España del Frente Popular. Continuando el sendero iniciado por la Junta anterior, se trataron de diseñar nuevas normas para restablecer la estructuración musical a nivel estatal. La formulación de la orden que la establecía el 28 de octubre de 1937 disponía como máximo dirigente al Director General de Bellas Artes, José Renau. Por su parte, Salvador Bacarisse regentará la vicepresidencia, continuando de esta manera en un puesto de relevancia. No será el único:

Hay que señalar la continuidad que había entre el Consejo y la vieja Junta, que contaba con la presencia de Salvador Bacarisse, como vicepresidente, y los músicos Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Francisco Gil, Roberto Gerhard y Gustavo Martínez Torner, como vocales, e insistía en la solución de los problemas que la llegada del bienio negro había cortado: formación de las orquestas regionales y nacional; creación de una editorial de música –ediciones del Consejo Central de la Música, que editó varias obras, algunas de las cuales aparecen aquí acompañando a la revista-; Descentralización²⁰⁰.

Como secretario y vicesecretario serán designados José Castro Escudero y Manuel Lazarreno de la Mata, respectivamente. El vicepresidente Bacarisse, como el resto de funcionarios, acompañó al gobierno republicano de Madrid a Valencia y posteriormente a Barcelona. En esta ciudad fue incluso nombrado director de la temporada de arte lírico en 1938-1939, aunque apenas pudo esbozar su labor.

Pese a lo complejo del panorama, el Consejo tuvo como objetivos principales la solución de los problemas y preocupaciones de la música española de anteriores etapas. Por ello, controló por completo el presupuesto que, desde el gobierno, se destinaba a la música. Además, podría crear cualquier departamento, comisión o puesto de trabajo que se considerase oportuno. De esta manera, sus finalidades principales serán las de formar musicalmente a toda la sociedad y avivar los campos de la interpretación y de la composición. Mediante una orden ministerial fechada el 24 de julio de 1936, el artículo primero establece en líneas generales sus directrices básicas:

Dependiendo de la Dirección General de Bellas Artes se crea un Consejo General de Música, que tendrá como misión reorganizar y dirigir, vigilándola, la enseñanza musical; investigar y recoger todas las manifestaciones de arte populares relacionadas con la música y divulgarlas por medio de publicaciones, tanto por procedimientos gráficos, como mecánicos, creando archivos, discotecas, etc; impulsar los conciertos y el ejercicio de la música en general; colaborar con el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico en todo cuanto se relacione con los archivos musicales y propulsar, con la creación de una editorial de música, revistas, etc., todas las actividades de alta significación artística que con la música se relacionen²⁰¹.

²⁰⁰ CASARES RODICIO (1999), p. 18.

²⁰¹ VVAA (1938), p. 63.

En el mismo sentido aunque bajo la visión cercana e implicada del compositor, Rodolfo Halffter definirá en un artículo dedicado a Julián Bautista publicado en el primer número de la revista *Música*, fechado en enero de 1938, sus líneas principales:

El Consejo Central de la Música, como organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, ha sido creado en los momentos precisos en que la estabilización de la situación en el territorio leal imponía al Gobierno la necesidad de movilizar todos los recursos, todas las fuerzas, todos los valores vitales de la nación, con el fin cardinal de organizar la victoria popular sobre el fascismo. La creciente ascensión en esta curva de mejoramiento de las condiciones de disciplina, orden y eficiencia, ha ido determinado el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo de necesidades públicas de nuevo orden... El Consejo Central de la Música tiene como misión principal –dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra- en primer lugar, de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y en segundo lugar, de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará sus elementos frescos para una renovación continua del arte²⁰².

En cuanto a los organismos que estaban bajo la tutela directa del Consejo Nacional de Música, se situaban en primer lugar las instituciones dependientes económicamente del estado, bien de forma total o bien parcialmente. Después, se encuentra la enseñanza de la música en la escuela pública primaria, secundaria, en las escuelas normales de formación del profesorado y en otros estudios universitarios. Por último, estarán a su cargo los conservatorios y escuelas de música existentes, aunque la orden matiza también a todos aquellos que pudieran ser creados en un futuro. Por tanto, también en este ámbito se aprecia el afán constructivo de una República que, aun en esta situación, miraba hacia el futuro.

Un decreto firmado el 18 de septiembre de 1937 en Valencia por W. Roces, Director General de Bellas Artes, refleja con claridad el espíritu reformista del Frente Popular con respecto a la educación musical. Se apunta en sus primeros párrafos el hecho de que no es el momento más adecuado para emprender una transformación de la misma, aunque es necesario realizar un cambio en los planes de estudios de los Conservatorios para preparar debidamente tanto a estudiantes como a los profesionales de la música.

En su primer punto se establece la realización de un cursillo para todos aquellos aspirantes a formar parte de las Misiones Musicales. Encaminadas a educar musicalmente a personas del frente y de la retaguardia y crear formaciones de distinto estilo, tendría una duración de tres meses. Comenzó el 15 de octubre de 1937 y finalizará el 15 de enero de 1938 en los conservatorios de Madrid, Murcia y Valencia. En él, las materias que se impartieron fueron Conjunto Instrumental, Conjunto Vocal, Instrumentación

²⁰² HALFFTER (1938), pp. 7-8.

y Composición Coral y Nociones de Historia de la Música. Con ellas se pretendía educar en la dirección y creación de pequeños coros y agrupaciones vocales, la realización y creación de arreglos y armonizaciones sobre canciones y obras musicales diversas y dar a conocer algunas obras claves de la historia de la música para transmitir las a grupos heterogéneos de población sin conocimientos musicales previos.

Los profesores encargados de impartir estas materias fueron seleccionándose entre los docentes de los Conservatorios, de entre el grupo que tuviera plaza fija por haber superado un concurso-oposición o en situación de interinos si entre el primer grupo no hubiera el número requerido. En cuanto a los destinatarios, Conjunto Instrumental iría dirigida a alumnos que hubieran superado los estudios elementales de violín, viola, violonchelo o piano y a todos aquellos músicos profesionales procedentes de conservatorios y escuelas de música. Por su parte, para Conjunto Vocal se requería haber finalizado las enseñanzas de solfeo en cualquier conservatorio, además de demostrar una voz adecuada. Con respecto a Instrumentación y Composición Coral, era necesario haber aprobado los cuatro cursos de Armonía. Finalmente, la de Historia de la Música sería obligatoria e iba destinada a todos los matriculados en cualquier asignatura anteriores. Por último, apuntar que se prohibía cualquier solicitud de hombres cuya quinta hubiera sido llamada a filas por el Ministerio de Defensa Nacional siempre que no pudieran acreditar haber sido declarados exentos de este servicio por causa de inutilidad física.

Sin salir del ámbito educativo, llama la atención los artículos firmados por Manuel Burgunyó en el tercer y cuarto número de la revista *Música*, publicados en marzo y abril de 1938 respectivamente. El segundo de ellos, con el título de *Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar. Orientación y plan general*, deja entrever el pensamiento y la teoría didáctica con respecto a la enseñanza de la música en las escuelas de educación Primaria. Establece como objetivo primordial formar la sensibilidad musical de los escolares. Para ello, deben prevalecer tres formas primordiales de actividad: movimiento y desplazamientos del cuerpo, trabajo vocal y audición. A su vez, también dispone tres elementos básicos en los que se basa el aprendizaje. El primero de ellos es la voz en los ámbitos de emisión, articulación, matiz, fraseo y respiración. Llama la atención la siguiente, Educación de la Tonalidad. Los medios por los que se alcanzarán sus objetivos serán experiencias variadas de interpretación vocal y audición, y pretende otorgar al niño una conciencia tonal. Por último, la Educación del Ritmo se refiere a aplicar y enlazar conceptos métricos con fórmulas melódico vocales sencillas y, posteriormente, con otros elementos presentes en cualquier interpretación.

Continúa Borgunyó en su análisis remarcando la importancia de la actividad en la educación musical, dado su carácter colectivo. El profesor debe conocer las inquietudes y características individuales de cada alumno, resaltando las dificultades más importantes que se encuentran en los procesos de enseñanza-aprendizaje:

Los factores que convierten la Educación Musical en un problema difícil son: primero, la limitación del tiempo disponible para efectuarla y, segundo, la tendencia general a complicar conceptualmente lo que únicamente puede ser comprendido y resuelto por temperamentos sinceramente, espontáneamente inclinados hacia las soluciones simples y constructivas. En consecuencia: *En la organización de la Educación Musical toda idea que no sea fundamentada en la experimentación y calculada su realización a base del tiempo disponible para efectuarla, resultará estéril*²⁰³.

Por último, establece el nexo que debe existir entre la voz, el ritmo y el oído. Dado su carácter de instrumento natural y principal, debe ser la primera y convertirse en la base para la práctica musical. Con ella se debería entrar en contacto con el resto de parámetros:

Se discutió en torno al abandono del elitismo y el final del arte puro, buscando la relación del artista con el pueblo; la situación excepcional del conflicto armado elevó el grado de la controversia, candente en ese momento más que nunca, y espoleó la creación de una considerable cantidad de obras de gran inmediatez y cercanía a las circunstancias trágicas del momento²⁰⁴.

En el artículo editado en marzo de 1938 titulado *Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar*, Manuel Borgeño apunta de nuevo a que la voz debe ser el punto inicial para iniciar la educación musical del niño. También señala el enorme progreso experimentado por la pedagogía musical desde el inicio del s. XX en diversos países, aunque los resultados en los colegios y en la cultura general no secundan esta línea. Define su teoría y cómo debía plasmarse por medio del pensamiento de Rousseau y una cita de Comenius, base de las teorías musicales de su tiempo:

Una lengua se aprende hablando y la música ejercitando los sonidos²⁰⁵.

Retornando al Consejo Central de Música, la edición de nuevas obras será otro de los aspectos más importantes que abordará. No sólo se atenderá a las composiciones de nuevo cuño, sino que también se fomenta la investigación musicológica y la recopilación de canciones populares:

Otra de las facetas que abordaba el Consejo eral a necesaria difusión de la creación musical, iniciando una importante labor en torno a la edición de música española, con la intención de imprimir no sólo piezas reciente creación, sino también “transcripciones de obras antiguas españolas de cualquier género, y colecciones de cantos, danzas y toda clase de música popular de nuestro país”²⁰⁶.

²⁰³ VVAA (1938), p. 37.

²⁰⁴ VEGA TOSCANO (2001), p. 184.

²⁰⁵ BORGUNYÓ (1938), p. 39.

²⁰⁶ VEGA TOSCANO (2001), p. 182.

Mediante una orden ministerial firmada en Valencia el 28 de octubre de 1937 por Manuel Azaña y por el ministro de Instrucción Pública y Sanidad, Jesús Hernández Tomás a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, se señala la compleja situación anterior caracterizada por la falta de editores, que Enrique Casal Chapí define de esta manera:

La música española había quedado siempre, salvo excepciones, sin la necesaria expansión, olvidada, puede decirse, en una partitura autógrafa; cuando más, unos materiales de orquesta manuscritos y la consignación en un programa de conciertos y las consiguientes reseñas periodísticas de críticos astutos o cretinos que pergeñaban en los más de los casos, gacetillas musicales llamadas pomposamente críticas... Terminó ya para el compositor español, ya conocido o por conocer, la tragedia que supone la búsqueda de un editor²⁰⁷.

Por ello, el estado, bajo mediación del Consejo Nacional de Música, asumirá esa función, ofertándola a cualquier compositor que quisiera ver editada su obra

...cualquiera que sea su forma y la combinación vocal, instrumental o mixta que puedan concebir sus autores, siempre que ofrezcan valores de noble categoría artística²⁰⁸. Este aspecto fue uno de los más controvertidos, del mismo modo que el de los emolumentos que recibirían los compositores o investigadores por su trabajo. El último dependía dos ítems de compleja valoración: el esfuerzo creador y el mérito de la misma. También se abrirá el espectro a colecciones de música popular recopiladas fruto de la investigación.

Según aparece reflejado en el decreto, las obras seleccionadas también gozarían de estreno y ejecución por parte de las formaciones dependientes del estado, que incluso efectuarían una grabación si se considera oportuno. Finalmente, serán 17 las editadas, firmadas por ocho apellidos implicados con la política del Frente Popular en la Guerra Civil. Serán:

- *Tres Nanas de Rafael Alberti y Berceuse y Tocatta* para piano de Salvador Bacarisse.
- *Tres ciudades* (I. *Malagueña*; II. *Barrio de Córdoba*; III. *Baile*) sobre textos poéticos de García Lorca, y *Sonatina Trío* para violín, viola y violonchelo de Julián Bautista.
- *Soneto y Romancillo* (dos fragmentos de *El Caballero de Olmedo*) y *Tres Cantares de Lope de Vega* (I. *Serrana*; II. *Cantar de siega*; III. *Villancico*), de Enrique Casal Chapí.
- *Dos cantigas de Ladino* sobre un poema del s. XV y otro de Alberti y *La Amante*, de Gustavo Durán.
- *Poemas Pastorales*, de Vicente Garcés.
- *Movimiento Perpetuo* para piano, de Evaristo-Fernández Blanco.
- *Obertura concertante* para dos pianos, de Rodolfo Halffter.
- *Trío en do mayor* para violín, violonchelo y piano y *Cuarteto* para instrumentos de arco, de Fernando Remacha.

Desconocemos el número de composiciones que se presentaron ante el Consejo ni el nombre de los compositores no elegidos si los hubo, aunque en

²⁰⁷ CASTRO ESCUDERO (1938), p. 40.

²⁰⁸ VVAA (1938), pp. 63-64.

un rápido análisis de las obras publicadas (algunas de ellas acompañarán a los cinco números editados por la revista *Música*) se puede apreciar un paralelismo político –lógico atendiendo a la situación imperante- en la decisión final.

Por su parte y en una iniciativa que bebe directamente de la anterior, en Cataluña la Comisión Editorial de Música Catalana, fundada el 15 de febrero por la Generalitat, abrió un concurso público destinado a la edición de obras musicales. Como normativa para participar (sólo los catalanes podían hacerlo), únicamente se debía mandar una copia a la citada institución. Ésta marcaba con claridad que las obras debían estar compuestas para piano, instrumento solista, música de cámara, orquesta, coro, cobla, obras escénicas y canto y piano. Además,

Una vez aceptadas las obras, la Comisión será la única que tenga el derecho de publicación para España y los demás países. El autor seguirá percibiendo los derechos de ejecución, representación y reproducción mecánicas. Recibirá, además, el 60 por 100 de cada ejemplar editado por la Comisión y vendido²⁰⁹.

Pese a la situación, el gobierno republicano no dejó de lado ni a entidades ni a formaciones musicales. Continuaron las ayudas, becas y subvenciones que se otorgaban anteriormente a un buen número de agrupaciones. Así,

La influencia de la justa política iniciada por la Dirección General de Bellas Artes, se ha dejado sentir igualmente en el régimen de subvenciones a las entidades musicales de más prestigio o de más porvenir. La subvención a la *Orquesta Sinfónica*, de Valencia, ha sido elevada de 19.000 a 38.000 pesetas. La concedida a la *Orquesta Valenciana de Cambra*, ha sido de 25.000. 38.000 y 25.000 pesetas han sido igualmente las subvenciones concedidas por primera vez por un Gobierno Central a las orquestas catalanas Pau Casals y Associació obrera de concerts. También por primera vez se ha subvencionado a las organizaciones Corales de Barcelona La Violeta de Clavé y Orfeo Gracienc, con 15.000 pesetas cada una. El Cuarteto Amis, de Madrid, lo ha sido con 7.000 pesetas, y la Orquesta de Cámara de Alicante, con 10.000²¹⁰.

Con respecto a los componentes de las principales formaciones orquestales, se puede afirmar que el inicio del conflicto, la violencia desmedida, los fusilamientos y las depuraciones consiguientes no afectaron a un importante número de músicos. Lo mismo se puede afirmar de miembros de otras formaciones de carácter más popular, ya sean bandas o cualquier otro tipo de agrupación. La represión posterior sí que les afectará, obligándoles a salir al exilio o a aceptar los castigos que el mando militar franquista considerase oportuno para ellos:

El transcurso de la guerra había preservado la vida de casi todos los sinfónicos, en general nuestra Guerra Civil fue benigna con nuestros músicos, al menos en cuanto a conservar la vida. Otra cosa son las consecuencias morales y materiales de la guerra y la postguerra para todos aquellos que, justificadamente o no, podían ser vistos como enemigos por los que ganaron la contienda²¹¹.

²⁰⁹ *Música I* (1938), p. 63.

²¹⁰ *Música I* (1938), p. 66.

²¹¹ GÓMEZ, TURINA (1995), p. 116.

En el caso específico de la Orquesta Sinfónica de Madrid, tres fueron las bajas. Uno de los caídos pertenecía al bando nacionalista y los otros dos, al republicano:

A consecuencia de la guerra, murieron tres miembros de la Orquesta Sinfónica: Teodoro de Gracia, que era requeté y fue “paseado”, Augusto Repulles y Heliodoro Canepa, que fue fusilado en Alicante en 1939²¹².

Esta formación, como le ocurriría a la práctica totalidad, cesaría su trabajo poco después del estallido de la contienda. En julio de 1936 y en junta extraordinaria, su director, Enrique Fernández Arbós, puso su cargo a disposición de la agrupación alegando motivos de edad, ya que llevaba más de 30 años a su frente. Al tiempo, solicitará un ayudante de dirección. Pablo Sorozábal será el elegido, aunque Arbós continuará al frente de la Sinfónica pese a que su actividad será prácticamente nula.

La noticia de la inminente creación de una Orquesta Nacional procurará un cambio en el reglamento. Así, se eliminará la prohibición de formar parte de otras agrupaciones sinfónicas, por lo que algunos componentes de la Sinfónica engrosarán las filas de la nueva agrupación nacional. La polémica por la posible politización requerida por los sindicatos UGT y CNT y la idea de implicarse ideológicamente con el gobierno también sacudirá los cimientos de una orquesta que apenas efectuará conciertos. Pese a la desbandada y falta de noticias sobre muchos de sus miembros, que limita la posibilidad de realizar cualquier tipo de recital benéfico, la orquesta cobrará la subvención estatal en 1937.

²¹² GÓMEZ, TURINA (1995), p. 116.

3. LA ORQUESTA NACIONAL DE MÚSICA

Uno de los proyectos más ambiciosos del Consejo Central de Música fue la creación de una Orquesta Nacional. Ésta no era una idea nueva, sino que se trata de una preocupación heredada directamente de periodos anteriores que no había encontrado hasta el momento solución adecuada. Su creación se consideraba básica para edificar un nuevo resurgimiento en la música española:

Desde su constitución ha sido una preocupación constante del Consejo Central de la Música, la realización de una aspiración unánimemente sentida por los músicos españoles –compositores, directores y ejecutantes- y que nunca había podido ser resuelta a pesar de haber sido abordada en diferentes ocasiones, la creación de una Orquesta Nacional²¹³.

La Orquesta Nacional debía ser al tiempo un vehículo y un medio con el que lograr algunos de los objetivos básicos del Consejo. Éstos se pueden resumir de esta manera:

...difusión, acercamiento al pueblo del arte musical de todas las épocas en orden a la exaltación de su sensibilidad, el arte y los artistas al servicio del pueblo²¹⁴.

Así, se resalta por encima de los demás el fin social de la música, el fomento a la creación y al estreno de obras contemporáneas y el de acercar la música con garantías a estratos de la población que anteriormente, por uno u otro motivo, no habían disfrutado de ella. El propio Consejo Central de Música lo expresa así:

La importancia de la Música Sinfónica, exponente máximo de la cultura artística de los pueblos, y la trascendencia de su cultivo en orden a la exaltación de su sensibilidad, al mismo tiempo que el desarrollo adquirido por este género entre la producción de los compositores españoles, hacían de todo punto necesaria la creación de un organismo interpretativo capaz de desenvolver con plena responsabilidad la tarea de difundir y acercar a nuestro pueblo las creaciones universales de los más grandes maestros de todas las épocas, que han adscrito a la orquesta sus más geniales producciones: misión desarrollada hasta el presente con gran acierto por algunas entidades, pero que el Estado debía recoger y encauzar para el mejor logro de sus propósitos²¹⁵.

Será la anteriormente citada orden ministerial del 28 de octubre de 1937 en la que aparezca el decreto de creación de la formación, cuya plantilla se estructura de la siguiente manera:

Veinte violines primeros, de ellos dos concertinos; dieciocho violines segundos; dieciséis violas; doce violonchellos; diez contrabajos; dos arpas; un pianista-solista; un pianista para los diversos instrumentos de teclado; tres flautas; un flautín (tercera flauta); tres oboes; un corno inglés; dos clarinetes; un requinto (tercer clarinete); un clarinete bajo; tres fagotes; un contrafagot; ocho trompas; cuatro trompetas; tres trombones; una tuba; cinco instrumentistas de percusión; un archivero copista y dos mozos²¹⁶.

²¹³ VEGA TOSCANO (2001), p. 182.

²¹⁴ *Música I* (1938), p. 5.

²¹⁵ *Música I* (1938), p. 65.

²¹⁶ *Música I* (1938), p. 65.

En cuanto a los directores de la agrupación, dos serán los principales, un primer director y un según director, ambos secundados por un ayudante de dirección. También podrían ser invitados directores de prestigio del ámbito nacional e internacional. Por otra parte, los estudiantes de Dirección de Orquesta de la Escuela Superior de Música de Madrid se pondrán al frente de la Orquesta en sus exámenes finales. De la misma manera, serían invitados a interpretar con ella los solistas más destacados de las escenas española y extranjera. La figura de primer director recaerá en Bartolomé Pérez Casas, que había sido conductor de la Orquesta Sinfónica de Madrid, mientras que la de director adjunto será ocupada por el maestro Antonio Álvarez Cantos:

El Gobierno de la República ha puesto en sus manos, generosamente, todos los elementos necesarios para el éxito de la empresa que era, desde hace tiempo, su más unánime aspiración: un organismo donde los profesionales pudieran desenvolverse sin apremios económicos, la noble ambición de ser intérpretes de buena música; una corporación abierta- sin exclusivismos ni personalismos- al esfuerzo creador de nuestros músicos; una entidad a través de la cual fuera posible hacer llegar a todo el pueblo español los beneficios espirituales de su labor²¹⁷.

En cuanto a su funcionamiento interno, estará regida por dos comités. El primero, de Dirección artística, debía proponer al Consejo Central de Música las directrices y programas que llevará a cabo la agrupación para su posterior aprobación. Junto al segundo, de carácter administrativo, también se ocupará de crear un reglamento de régimen interior que dicte las normas de funcionamiento de la misma. Éstas debían ser conocidas y aprobadas por todos los miembros de la orquesta.

La cuestión de los sueldos de los músicos provoca, cuanto menos, cierta controversia. Algunos teóricos no han entendido su cuantía, ya que una gran parte de la población en la retaguardia sufría graves carencias que afectaban a su alimentación y a sus necesidades básicas y en los frentes, de la misma manera, escaseaban armas, alimentos, ropas y las pagas de los soldados eran enormemente irregulares. Esto provocaba un gran desánimo en los mismos al destinarse un presupuesto de tal calibre a la música sinfónica. En esta línea, se destaca que, en momentos en los que lo más importante debería ser el destinar todos los esfuerzos en la guerra, se gastaran fuertes sumas en aspectos de importancia, sí, pero tiempos de paz. Sea como fuere, los salarios de la agrupación ascendían a quince mil pesetas anuales en el caso de los directores, nueve mil pesetas los instrumentistas solistas y entre ocho mil y cuatro mil pesetas el resto de la plantilla.

Para formar parte de ella, cualquier instrumentista que quisiera integrar sus filas no podía pertenecer a otros organismos oficiales. Además, debía estar sindicado en la UGT o en la CNT y mostrar su adhesión a la República por medio de un cuestionario en el que se expusiera una ideología afín a la misma.

²¹⁷ *Música I*(1938), pp. 5-6.

Tampoco debían superar los 60 años de edad a excepción de los antiguos miembros de la Orquesta Sinfónica y Filarmónica de Madrid.

En cuanto a su labor y a su cometido, la música española debía tener en ella un espacio importante. En todos los programas, con excepción de monográficos dedicados a algún autor o país extranjero, debía haber al menos una pieza de un compositor nacional. Así, se dejaba un importante espacio a la música contemporánea española:

Cuanta extensión, cuanta profundidad, se dé a la participación de la música española en sus programas- una vez superada la brevísima etapa de presentación, necesaria para obtener el máximo posible de cohesión interior, de unidad interpretativa- estarán justificadas por las razones apuntadas más arriba, y son otra de sus misiones principales²¹⁸.

Además, sería la encargada de interpretar las obras editadas por el Consejo Central de Música. No por ello se debía olvidar la ejecución de las obras cumbres de la historia de la música, ya que también debía procurar realizar programas dedicados a las distintas etapas y periodos de una forma ordenada. En todo caso, se debía huir de tópicos repetidos hacia la saciedad y de obras de enorme complejidad, ya que se debía acercar la música a todos los estratos de la población:

Por todo lado es evidente que la Orquesta Nacional de Conciertos es el laboratorio donde ha de realizarse todo gran experimento musical; que es el organismo que ha de mantener en tensión la potencia, la originalidad creadora de nuestros músicos en contraste con todos los aspectos del arte contemporáneo universal. Ahora bien, de esta lucha, de este esfuerzo no hay que alejar al pueblo; no han de realizarse estas experiencias a espaldas²¹⁹.

De esta manera, la Orquesta Nacional pretendía incorporarse al panorama musical español desde múltiples ámbitos abarcando al tiempo una gran diversidad de propuestas. Por otra parte, su marcado carácter social tenía como objetivo la realización de numerosos conciertos sociales, benéficos y didácticos:

Extender el radio de acción de su influencia, interesar cada día más a un núcleo mayor de adeptos, ha de ser el propósito que guíe a los organismos rectores de la corporación mediante una meditada orientación de los programas, en los que han de tener cabida todas las obras nacionales y extranjeras de cuyo conocimiento pueda desprenderse un beneficio espiritual, así como mediante una intensa labor de propaganda en los medios intelectuales y estudiantiles, y entre los grandes núcleos de trabajadores a los que el Estado republicano ha de facilitar generosamente el disfrute de la cultura musical²²⁰.

Sus actuaciones se centrarían a priori preferentemente en las ciudades de mayor importancia de la España republicana, aunque podía viajar a “provincias” o al extranjero si así se le requería por motivos culturales, publicitarios o bien era contratada por algún promotor foráneo:

²¹⁸ *Música 1* (1938), p. 6.

²¹⁹ *Música 1* (1938), p. 6.

²²⁰ *Música 2* (1938), p. 6.

La Orquesta Nacional no habrá de limitar ni su acción ni su influencia cultural al ámbito de la capital de la República. El pueblo trabajador de Madrid, de Barcelona, de Valencia, de las ciudades de nuestra España leal, ha de sentirse fortalecido, confortado por los beneficios espirituales de la más pura y desinteresada de las bellas artes. Y lo mismo en Barcelona que en Madrid, que en otra cualquiera ciudad, los trabajadores, los estudiantes, el pueblo español todo, ha de tener acceso a este aspecto de la cultura que el Ministerio de Instrucción Pública se ha propuesto, no sólo enriquecer sino ofrecer a todos²²¹.

La marcha del gobierno de Valencia a Barcelona hizo que, por circunstancias relacionadas con la guerra, la Orquesta iniciara y finalizara su andadura en la capital catalana. En el cuarto número de la revista *Música*, fechado en abril de 1938, Luis Góngora relata como crítico-cronista la actividad de la formación en los conciertos que celebró en la ciudad. Comienza afirmando que la agrupación, con respecto a sus objetivos básicos, los había

...conseguido cumplidamente en estos conciertos de la Orquesta Nacional en los que un público totalmente alejado de la banalidad que caracterizaba a los auditorios habituales de las “Asociaciones musicales” de antes del 19 de julio, ha mostrado reiteradamente su interés y su entusiasmo²²².

Su presentación y primer concierto tuvo lugar en el Teatro del Liceo. Bartolomé Pérez Casas asumió la dirección de las cuatro sesiones que compusieron los programas de la primera serie. El evento inicial tuvo este programa:

- *Sinfonía n.º5* de L. van Beethoven.
- *Sinfonía n.º6 ‘Patética’* de P. I. Tchaikovsky.
- *Nubes y Fiestas (Nocturnos)*, de C. Debussy.
- *Preludio para la siesta de un fauno*, de C. Debussy.

El segundo concierto se efectuó el 14 de abril de 1938, fiesta nacional ya que era el aniversario de la República, y contó con estas obras:

- *Sinfonía incompleta* de F. Schubert.
- *Scherzade*, de N. Rimsky-Korsakoff.
- *Preludio de La Revoltosa*, de Ruperto Chapí.
- *Bolero*, de Tomás Bretón.
- *Intermedios de Las Bodas de Luis Alonso* de J. Jiménez.
- *Intermedios de Goyescas*, de E. Granados.

El tercer concierto se celebró el 22 de abril de 1938:

- *Cantata n.º 140*, de J. S. Bach.
- *Concerto Grosso n.º17*, de G. F. Haendel.
- *Sinfonía del Nuevo Mundo*, de A. Dvorak.
- *Concierto en do mayor para piano y orquesta*, de S. Bacarisse (Enrique Aroca, piano).

²²¹ *Música* 2 (1938), p. 6.

²²² GÓNGORA (1938), p. 60.

El último concierto de la serie, fechado el 29 de abril, se dedicó a Maurice Ravel, recientemente fallecido, por lo que la mayor parte del programa fue integrado por obras del francés:

- *Sinfonía nº 41 en Do Mayor KV551*, de W. A. Mozart.
- *La tumba de Couperin* (suite), de M. Ravel.
- *La alborada del Gracioso*, de M. Ravel.
- *El Vals*, de Ravel.

En los meses de mayo y junio de 1937 siete serán los conciertos que realice la Orquesta Nacional en tres series diferenciadas. Beethoven fue el compositor más repetido en estos programas, ya que se interpretaron siete obras suyas que se repartieron en ellos. Las veladas se completaron con composiciones procedentes de distintas etapas y fueron seleccionadas con claros criterios musicales:

La programación de los siete conciertos realizados por la Orquesta Nacional en estos dos meses, ha obedecido a un criterio de amplio eclecticismo y al mismo tiempo, de exigencia cualitativa, en el que se ha tenido en cuenta la inalienable realidad de público, no para hacer innecesarias concesiones sino para buscar una eficacia cultural²²³.

Victoriano Martín relata así la realidad y situaciones vividas por la Orquesta antes de sus primeros conciertos:

La primera Orquesta Nacional se crea en 1938, estando el Gobierno en Valencia y celebra conciertos en Barcelona. La llevábamos entre cinco personas, cada uno tenía un cometido. Estábamos en Valencia, pero presionaron los nacionales y nos fuimos a Barcelona, donde ofrecimos conciertos en el Palau de la Música Catalana. Los ensayos se hacían en el Liceo. No se convocaron oposiciones, porque no queríamos hacer funcionario fijo a nadie, al no poder contar con muchos compañeros nuestros que estaban en el otro lado y que podrían pertenecer a esa orquesta. Por eso los nombramientos fueron provisionales, pero cobrábamos como funcionarios, lo mismo que cobraba un funcionario, que en aquella época eran 300 pesetas mensuales²²⁴.

A modo de esquema, indicamos a continuación las obras que compusieron los eventos comentados por Luis Góngora, todos ellos celebrados en el Palau de la Música.

- 1º concierto de la segunda serie

Director: Juan Lamote de Grignon.

Programa:

- *Sexta Sinfonía op.68 'Pastoral'*, de L. van Beethoven.
- *Bourrée fantasque*, de Chabrier.
- *El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas.
- *Procesión nocturna*, de Henri Rabaul.
- *Alborada, interludio y danza*, de Roberto Gerhard.
- *Tres Ciudades* para canto y orquesta sobre poemas de García Lorca, de Julián Bautista.

²²³ GÓNGORA (1938), p. 47.

²²⁴ GÓMEZ, TURINA (1994), p. 116.

- 2º concierto de la segunda serie.

Director: Baltasar Samper (I parte) y Álvarez Cantos (II parte).

Programa:

- *Tres preludios rurales* para piano y orquesta de cuerda, de Javier Gols.
- *Só de pastera y Baile de Danzas Mallorquinas*, de Baltasar Samper.
- *Sinfonía en re mayor op.105*, de J. Haydn.
- *Sinfonía en re menor*, de César Frank.

- 3º concierto de la segunda serie.

Director: Juan Pich Santasusana.

Programa:

- *Obertura madrileña*, de Conrado del Campo.
- *Cantos rusos*, de Liadow.
- *Primera Sinfonía en Do Mayor*, de L. van Beethoven.
- *Obertura de Egmont*, de L. van Beethoven.

- 4º concierto de la segunda serie.

Director: Bartolomé Pérez Casas.

Programa:

- *Concierto* de K. F. E. Bach.
- *Obertura de Oberon*, de C. M. von Weber.
- *Sinfonietta*, de Salvador Bacarisse.
- *Preludio de Khovanstchina*, de M. Mussorgsky.
- *Danzas polovtsianas*, de *El Príncipe Igor* de Borodin.

- 5º concierto de la segunda serie.

Director: Bartolomé Pérez Casas.

Programa:

- *Pequeña serenata nocturna*, de W. A. Mozart.
- *Preludio de Lohengrin y Los encantos del Viernes Santo del Parsifal* de R. Wagner.
- *Obertura de Freischütz*, de C. M. von Weber.
- *Sinfonía sevillana*, de Joaquín Turina.
- *Facecia*, de Ricardo Lamote de Grignon, dirigida por él mismo.

- 6º concierto de la segunda serie.

Director: Bartolomé Pérez Casas.

Programa:

- *Octava Sinfonía op.93 en Fa Mayor*, de L. van Beethoven.
- *Concierto en Re Mayor op.61 para violín y orquesta*, de L. van Beethoven.
- *Oberturas de Egmont, Coriolano y Leonora*, de L. van Beethoven.

- 1º concierto de la tercera serie. Palau de la Música Catalana.

Director: Álvarez Cantos.

Programa:

- *Sinfonía Patética nº6 op.74*, de P. I. Tchaikovski.
- *Preludio a la siesta de un fauno* y *Nocturno*, de C. Debussy.
- *Suite del ballet Corrida de Feria*, de Salvador Bacarisse.
- *Danzas Leonesas*, de E. Fernández Blanco.

Entre la terna de obras de compositores españoles, entre los que se cuentan R. Gerhard, Julián Bautista, Javier Gols, Baltasar Samper, Conrado del Campo, Salvador Bacarisse y E. Fernández Blanco, llama poderosamente la presencia de una obra de Joaquín Turina, alineado desde el principio de la contienda del bando nacionalista. Al menos durante un instante, la música no distinguió entre ideologías, bandos ni facciones políticas.

4. LA MÚSICA CULTA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Una mirada detenida a revistas, periódicos y publicaciones de la época nos ofrece de primera mano un semblante de lo que fue la música culta en sus diversas manifestaciones y géneros durante la Guerra Civil española. Las ciudades más importantes de la retaguardia siguieron ofreciendo eventos musicales. En muchos casos tendrán un marcado carácter benéfico y un resultado mínimo general en la respuesta de un público que prefería otros tipos de espectáculos. Una de las causas principales de su programación fue, más allá de una mínima demanda, la de dar trabajo tanto a los músicos que engrosaban las filas de numerosas agrupaciones como de los personales de las salas y los teatros.

Las principales salas operísticas del momento continuaron ofreciendo propuestas que trataran de recuperar, una vez estallado el conflicto, la línea de trabajo iniciada en épocas anteriores. Pero la separación de los principales cantantes o la alineación de éstos con una u otra facción (el ejemplo del tenor Miguel Fleta con el bando nacionalista fue el más señalado) dejó un panorama sesgado.

a. Barcelona.

Barcelona fue un importante centro musical, debido en gran parte a que el frente de guerra quedó establecido lejos de la ciudad. El Teatro del Liceo, pese a que se mantuvo cerrado la mayor parte del conflicto, se convirtió en uno de los centros musicales más importantes. Su inauguración data del 4 de abril de 1847, aunque en un principio no se dedicó exclusivamente a la ópera, sino que daba cabida a una variedad tipo de representaciones escénicas. El 9 de abril de 1861 sufrió su primer incendio. Prácticamente lo destruyó casi por completo, aunque sería reconstruido con diligencia y volvió a abrir sus puertas el 20 de abril de 1862.

La situación geográfica de Barcelona hizo que gran parte de las propuestas contemporáneas provenientes de Europa se presentaran en España por 1ª vez en el Liceo. Por ejemplo, los Ballet Rusos de Sergei Diaghilev actuaron en 1917. Además, se representaron óperas de Mozart, Richard Strauss o provenientes de la tradición francesa, como el *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. También se convertiría en centro principal de estreno y representación de obras de autores catalanes, entre los que

Sobresalieron dos autores: Enric Morera y Jaime Pahissa, especialmente este último, el único que logró reestrenar con cierta frecuencia sus óperas. Su primer estreno fue *Gal-la Placidia* (1913) y luego presentó *La morisca* (1919), *Marianela* (1923) y *La princesa Margarida*

(1928). En cuanto a Morera, se dio a conocer en 1906, con *Emporium* y *Bruniselda* y presentó después *Titaina* (1912) y *Tassarba* (1916), repuesta en 1966²²⁵.

En cuanto a los cantantes más destacados de estos años

...merecen mención los tenores Hipólito Lázaro, Joseph Palet, el ya citado Francesc Viñas, Joan Nadal y Angiolo Angioletti (pseudónimo de Jaime Bach), Joan Raventós y, más tarde, el tenor aragonés Miguel B. Fleta, además del barítono Ramón Blanchart. En el capítulo femenino, florecieron voces ligeras esplendorosas, desde la de Josefina Huguet hasta la de Mercé Capsir, pasando por figuras tan célebres como María Barrientos, Graziella Pareto y Elvira de Hidalgo; en la cuerda la mezzo-soprano alcanzaron fama mundial María Gay y Conxita Supervia²²⁶.

No queda atrás la terna de directores que se pusieron al frente de distintas formaciones en el Liceo. Entre ellos, destacaron Richard Strauss, Felix Weingartner, Vincent d'Indy, Igor Stravinsky, Hans Knappertsbusch, Fritz Reiner, Clemens Krauss, Bruno Walter, Pietro Mascagni o Eduardo Mascheroni, entre muchísimos otros. El cierre del Teatro Real, unido a la desaparición de numerosos teatros de ópera por toda la península, dejará al Liceo como sala principal del país. En 1925 se desvaneció la temporada operística de primavera, comenzándose casi al tiempo un ciclo de conciertos sinfónicos por parte de la Orquesta Pau Casals en la época de cuaresma. Esta formación se convirtió en todo un clásico en el teatro, ya que brindó al público una importante toma de contacto con las principales obras extraídas del repertorio clásico, romántico y contemporáneo promoviendo al tiempo la creación de nuevas composiciones.

La llegada de la II República no varió en demasía la línea cultural heredada de años anteriores, aunque la acuciante crisis económica mermó el número y calidad de algunas propuestas. Pero muy pronto se recuperará la tónica anterior mediante la programación de obras y espectáculos de primer nivel. *Aída* de Verdi, *I Puritani*, *Il matrimonio segreto* de Cimarrosa o *El estudiante de Salamanca* de Joan Gaig serán los títulos más destacados que se representarán.

El Liceo verá crecer y desarrollarse distintas facciones y gustos predominantes entre el público barcelonés. Así, habrá un sector que preferirá las óperas de Wagner. Otros mirarán a Italia, a las óperas de autores como Mozart o a la música sinfónica europea, por lo que la programación trató de satisfacer a todas las inquietudes:

En estas circunstancias, nada puede sorprendernos que la programación se convirtiera en sumamente ecléctica, incorporando todos los elementos anteriormente citados en temporadas algo más reducidas que antaño (la crisis económica se había hecho sentir a partir de 1929) pero brillantes y cada vez más detenidamente analizadas por público y crítica, con un criterio mucho más afinado que antes²²⁷.

²²⁵ ALIER (1986), p. 55.

²²⁶ ALIER (1986), p. 57.

²²⁷ ALIER (1986), p. 59.

Las puertas del Liceo se cerrarán poco antes del estallido de la Guerra Civil. Previamente, en la temporada 1935-36 tuvo lugar la representación de una *Tetralogía* completa de Richard Wagner bajo la dirección de Kart Elmendorff. Tras el comienzo de la contienda,

La Generalitat de Catalunya tomó el control del teatro durante las hostilidades y lo denominó Teatro Nacional de Catalunya, pero en los dos primeros años no se llevaron a cabo más que conciertos –algunos muy destacados bajo la batuta de Pau Casals- y unas pocas representaciones de distintos géneros²²⁸.

El Teatro del Tívoli tomará la iniciativa operística barcelonesa desde septiembre de 1936 hasta mayo de 1937, fecha en que la compañía residente se trasladará al Teatro Olímpia, sala en la que se ofrecieron un puñado de funciones. En horario de tarde y con Hipólito Lázaro, María Espinalt y Concepción Panadés como solistas de mayor renombre, se ofrecieron una gran cantidad de recitales líricos en los que actuaban cantantes del ámbito local con gusto por el repertorio italiano:

Se representaron: *Aida*, *Rigoletto*, *Otello*, *Traviatta*, *Trovatore*, *Ballo in maschera*, *La Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*, *Carmen*, *Gioconda*, *Bebiere di Siviglia*, *Faust*, *Africana*, *La sonámbula*, *Lucía di Lammermoor*, *Caballería Rusticana*, *La Favorita*, *Hänsel y Gretel*, *Lohengrin* (25 de octubre de 1936), *Andrea Chenier*, *Pagliacci*, *Marina*, *La Princesa Margarita*, *de Pahissa*, *La Dolores*, *Las Golondrinas*, y reposición de *La Llama*, de Usandizaga. Esta reposición tuvo lugar el 27 de enero de 1937, dirigida por el maestro Sabater, con los artistas líricos señoras Concha Oliver, Concepción Callao, Valverde y señores Marqués, Fuster, Sabat y Gas. No faltó en la temporada la revelación de la niña prodigio en la persona de la soprano ligera Ángeles Pena²²⁹.

La reapertura del Liceo en 1938 y el traslado del gobierno republicano desde Valencia a Barcelona recuperó en parte la actividad de la mítica sala catalana, cortada en muchos casos por bombardeos y ataques de la aviación franquista. El público distaba mucho del que se podía ver en años anteriores, ya que se componía de miembros del gobierno, funcionarios, militares e intelectuales. Las propuestas presentadas dejaron a un lado las producciones alemanas e italianas y se centraron en óperas, zarzuelas y ballets:

...hubo solo *Samson et Dalila*, de Saint Saens, *Manon* de Massenet y *Louise* de Charpentier, además de varias zarzuelas y óperas españolas. Durante el resto del año 1938 se organizaron nuevos conciertos y representaciones de zarzuela que se prolongaron hasta enero de 1939, en la que la inminente llegada de las tropas de Franco hizo terminar los espectáculos²³⁰.

Así, se partió de la tradición operística francesa, aunque se dejó un importante espacio a la ópera española y catalana con títulos como *Las Golondrinas*, *La Dolores*, *María del Carmen*, *Marina* o *El Giravolt de Maig* de Toldrá entre otras. En el primer caso y según refieren las crónicas, actuaron 76 cantantes en el coro,

²²⁸ ALIER (1986), pp. 60-61.

²²⁹ LOZANO (1938), p. 60.

²³⁰ ALIER (1986), p. 61.

72 músicos de la orquesta, 19 bailarines y otros 12 músicos, lo que da cuenta del número total de trabajadores que dependían del teatro y de lo costoso de las representaciones. Con respecto a *El Giravolt de Maig* (*Ventolera de mayo*), sobre texto de José Carner, fue representada durante ese mes de 1938. Junto a ella, se pudieron escuchar el prólogo de *Los Pirineos* de Pedrell u otras obras de Albéniz o Zamacois.

En cuanto a los artistas y solistas que componían los carteles, cabe citar entre las mujeres a Pilar Norguero, Matilde Martí, Ángeles Rossi, María Espinalt o Concha Callao, mientras que en los hombres destacaron Marcos Redondo, Antonio Cortis, Emilio Vendrell, Pablo Gorgé o el anteriormente citado Hipólito Lázaro entre otros. La entrada de las tropas franquista en Barcelona el 6 de enero de 1939 y el fin de la guerra supondrá una vuelta a la situación anterior. A partir de ese momento Jan Mestres i Calvet será el empresario más subrayado.

La zarzuela, un género que había gozado de la simpatía del público barcelonés, se mantuvo con el mismo éxito durante la guerra en varios teatros como el Victoria, Novedades o el Principal Palace. Aun con claras derivaciones hacia otros géneros, se repondrán las obras de mayor celebración en épocas anteriores:

La zarzuela, tan apreciada por el público barcelonés, se mantuvo incólume durante los casi tres años de guerra en el Novedades y en el Victoria y, a temporadas, en el Nuevo. Todas las grandes obras del género chico o grande pasaron por aquellos escenarios: “La Viejecita”, “La corte del Faraón”, “Gigantes y cabezudos”, “La Verbena de la Paloma” y también “Maruxa”, “Doña Francisquita”, “La alegría de la huerta” y “La Dolorosa”... Intérpretes eminentes de todo este repertorio eran Marcos Redondo, Pablo Herzogs, Juan Rosich, Antonio Palacios, Cecilia Bubern, María Zaldívar... El Principal Palace sostuvo temporada de opereta con Tino Folgar y Emilia Aliaga, en tanto que el romea alternaba el género chico con otros empeños artísticos. Estreno importante fue el de “Romanza Húngara”, del maestro Dotras Vila, que tuvo por principal intérprete a Marcos Redondo²³¹.

Gracias a la revista *Música*, editada como hemos comentado en Barcelona en 1938, tenemos un amplio espectro del conjunto de actividades con la música culta como protagonista que se desarrollaron en la capital catalana. El alzamiento paralizó la actividad de la Sociedad de Conciertos que actuaba desde años atrás con una buena respuesta de público. La música de cámara y la Asociación Obrera de Conciertos también vieron interrumpida su labor. Sí se apreció un auge en la celebración de eventos benéficos, aunque no siempre con la organización que se esperaba de los mismos:

...la música ha figurado en un sin fin de festivales benéficos, no siempre con la dignidad que le corresponde. NO quiere decir esto que los elementos artísticos cooperantes no fueran valiosos y respetables, sino que en la forma de coordinar los programas no siempre presidió el acierto²³².

²³¹ ABELLA (2004), p. 346.

²³² LOZANO (1938), p. 59.

En el campo de la música sinfónica, la Orquesta Pau Casals tuvo, al igual que durante la II República, una importancia crucial. Muy pronto, el 13 de septiembre de 1936, comenzarían los conciertos benéficos como homenaje a los caídos, incluyendo en el programa la *Obertura de Egmont* y la *Sinfonía n.º 3 'Heroica'* de Beethoven. Además de la *Marcha fúnebre del Ocaso de los Dioses*, el propio director interpretó como solista el *Concierto en si bemol para violonchelo y orquesta* de Luigi Boccherini, el *Intermedio de Goyescas* de Granados y la *Tocata en fa* de Bach.

Ya en el Liceo, el 14 de abril de 1937 y bajo la batuta de Eduardo Toldrá la orquesta interpretó un concierto compuesto por obras de Bach, Beethoven, Arrieta, Granados, Wagner y Webern. El siguiente recital del que tenemos referencia se celebró el 12 de junio de 1937, como contrapunto musical al 2º Congreso Internacional de Escritores celebrado en la misma ciudad en esa fecha. De nuevo, la *Sinfonía n.º 3 'Heroica'* de Beethoven y el *Intermedio de Goyescas* de Enrique Granados tendrán cabida en un programa en el que también se ejecutaron obras de compositores contemporáneos (Jaime Pahissa, Enrique Morera, Baltasar Samper y Juan Lamote de Grignon) dirigidas por sus propios autores.

El Palacio de la Música Catalana también se destapó como un importante centro sinfónico. Hasta octubre de 1937, su actividad fue la siguiente:

Los conciertos sinfónicos celebrados en el Palacio de la Música catalana fueron los siguientes:

15 de noviembre de 1936. Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos. Director: Juan Pich. Obras de Gluck-Wagner, Brahms, Grieg, Morera, Beethoven, Schubert, Granados y Mendelssohn. A beneficio de los hospitales de sangre.

6 de diciembre de 1936. Por la misma orquesta, obras de Gluck-Wagner, Bach, Grieg, Beethoven, Mozart, Morera, Brahms y Mendelssohn. Audición dedicada a los estudiantes de Cataluña.

14 de febrero de 1937. Asociación de Estudiantes de la Escuela Municipal de Música. Coro Mixto polifónico. Obras de Bach, Le Jeune, Dowland, Lassus y Hasler; Rosa Balcells, arpista; obras de Bach y Telemann, Gaubert, Hasselmans, Grandjanay y Tourner; Orquesta Sinfónica de la E.M. de M.; obras de Gluck-Wagner y Mendelssohn, violín solista Rosa Mas, dirección Toldrá. A beneficio de los niños refugiados.

14 de marzo de 1937. Orquesta de alumnos del Conservatorio del Liceo. Director: José Munner. Obras de Haendel, Grieg, Saint Saens y Mozart y el *Septimio* de Beethoven [...].

16 de mayo de 1937. Banda Municipal de Madrid. Director Pablo Sorozábal. Obras de Wagner, Gluck, Liszt, Bach, Sorozábal [...] Concierto organizado por la Asociación Obrera de Conciertos.

23 de mayo de 1937. Orquesta "da camera" de Barcelona. Director: Baltasar Samper. Piano solista: Clara Svecenski. Obras de Haendel, Bach (*Concerto en fa menor*), Elgar, Respighi, y primera audición de cuatro interesantes *Canciones populares de Azerbeidjan* (URSS), arregladas por M. Gniessin.

La misma orquesta interpreta el 7 de febrero de 1937 en el Teatro Barcelona, obras de Purcell, Vivaldi, Stamitz, Turina, Respighi y Debussy²³³.

En otro orden, se organizaron ciclos de diverso sino. Uno de los más destacados fue el Festival Beethoven, que celebró la Banda Municipal de Barcelona en octubre de 1936. Además, su actividad no se vio interrumpida, por lo que siguieron celebrándose sus tradicionales conciertos cada domingo por la mañana en el Palacio de Bellas Artes. Los frecuentes bombardeos obligaron a cambiar su sede:

Como es de costumbre venían celebrándose sus sesiones en el Palacio de Bellas Artes; pero también este edificio, como tantos otros, fue víctima de los furiosos bombardeos de la aviación enemiga a mediados de marzo [de 1938], y desde que abrió brecha en él una bomba el 17, a las ocho menos cuarto de la mañana, actúa la referida corporación en el Palacio de la Música Catalana, sede del “Orfeo Catalá”²³⁴.

Bajo la batuta de Joan Lamote de Grignon, en los programas se celebraron monográficos de obras de Strauss en enero de 1937 o colaboraciones con solistas, como la que desarrollaron en el Palacio de la Música Catalana el 5 de marzo del mismo año. Desde enero hasta abril de 1938 seguirán interpretando obras clave en la historia de la música con las que continuar la misión didáctica y social comenzada anteriormente. Junto a ellas, se programaban nuevas creaciones y adaptaciones de obras clásicas. En el primer caso destacará la sardana de Eduardo Toldrá *Ampurias*, mientras que en el segundo la que Lamote de Grignon realizara de la obra de Carl María von Weber *Invitación a la danza*. Las crónicas hablan de una notable línea musical en las mismas:

Debido a su carecer popular la Banda se ha prodigado, pero con dignidad; si ha habido concesiones en sus programas, ha sido en ínfima minoría, lo cual enaltece el buen gusto del maestro Lamote de Grignon²³⁵.

Una de las actuaciones que más llama la atención es la que ofrecieron en el Liceo la Banda Municipal de Madrid y la de Barcelona el 30 de abril de 1937. El grueso de la actuación lo llevó la madrileña, que interpretó un programa con obras de Albéniz, Bach, Beethoven, Chapí, Liszt y Morera. *La Santa Espina*, de este último compositor, sería la pieza ejecutada al tiempo por ambas formaciones. Al evento acudieron destacados políticos a nivel regional y nacional:

El día 30, en medio de una expectativa que tenía los nervios a flor de piel, la Banda Municipal de Madrid dirigida por el maestro Sorozábal, dio un concierto en el Teatro del Liceo. A él asistieron, rodeados de grandes precauciones, Azaña y Companys²³⁶.

Tampoco se puede olvidar la efectuada por ambas formaciones el 20 de febrero de 1938 en el Palacio de Música Catalana con motivo del XX

²³³ LOZANO (1938), pp. 59-60.

²³⁴ P.M. (1938), pp. 55-56.

²³⁵ LOZANO (1938), p. 61.

²³⁶ ABELLA, (2004), p. 239.

aniversario de la creación del Ejército Rojo de la URSS. La velada se completó con obras de Pau Casals, Casal Chapí, Amadeo Vives, Silvestre Revueltas y Guridi por un lado, mientras que por el otro se contaron piezas de Borodin, Xeixer, Koxetov y Dzerinski. En el mismo acto, el pianista Leopoldo Cardona interpretó dos nuevas creaciones, una propia -*Rapsodia Ibérica*- y otra en estreno absoluto del ruso Alejandro Aramski compuesta en 1937, *Pasionaria*.

En el ámbito de la música de cámara y los recitales que se llevaron a cabo en la misma ciudad, el Socorro Rojo Internacional organizó dos veladas en abril de 1937. Tendrán al Trío Bouquet, las pianistas Enriqueta Garrega, al cellista Louis Mollet y al cuarteto de Barcelona como protagonistas. Esta última agrupación actuará también el 21 de marzo y el 10 de octubre de 1937. En ambas, se interpretaron obras de W. A. Mozart, B. Smetana, Joaquín Salvat, J. Haydn., Debussy y A. Dvorak respectivamente.

El Casal de la Cultura fue otro centro en el que se desarrollaron conciertos de música de cámara a cargo de diversas formaciones:

11 de agosto de 1937. Por el Cuarteto Ibérico. En programa: Cuarteto op. 51 n° 1 de Brahms, *Cuarteto* de A. Cuscó, obra premiada en concurso de la Generalidad en 1933.

25 de agosto de 1937. Obras de Purcell, Haydn, y *Quinteto* de Javier Gols, obra premiada en concurso de la Generalidad en 1935.

8 de septiembre de 1937. Por el Cuarteto de Barcelona. En programa: *Cuarteto en si bemol* de Mozart y *Cuarteto* de Juan B. Lambert, premiado en el concurso de 1935 de la Generalidad.

22 de septiembre de 1937. Sesión de *lieder* por Mercedes Plantada, quien acompañada por Pedro Vallribera interpretó las *Canciones y Danzas de la Muerte* de Mussorgsky y un número de *Canciones* de José Valls, muy interesantes por su fresca melódica y por el trabajo pianístico que las adorna²³⁷.

Además, se desarrollaron otras actividades como el homenaje a Maurice Ravel el 11 de marzo de 1937, dividido en dos partes definidas. En la primera, Baltasar Samper dictó una conferencia sobre el maestro francés, mientras que en la segunda el Cuarteto Ibérico de Barcelona, el violinista Fernando Guerin y el pianista Pedro Vallribera interpretaron la *Sonata para violín y piano*, el *Cuarteto en Fa* y la suite *Le tombeau de Couperin* del propio Ravel. Otro de los actos correrá parejo a la Exposición que sobre Puschkin se desarrolló en el Casal de la Cultura. Como cierre de la muestra, tuvo lugar una velada en la que actuaron el pianista Guillermo Garganta y la cantante Mercedes Plantada.

Este mismo dúo ya había realizado otro recital el 17 de febrero en la Institución del Teatre con el mismo motivo. En esa ocasión fue Joaquín Pena el encargado de realizar un recorrido crítico por la vida y obra de Ravel. En el mismo marco, el 6 de marzo de 1937 y con motivo de la conmemoración de la actividad de los teatros de Barcelona en la exposición de 1888, los alumnos

²³⁷ LOZANO (1938), p. 61-62.

llevaron a cabo un recital en el que hubo lugar para la zarzuela y para distintas secciones de sainetes. Por su parte, la Asociación de Estudiantes del Conservatorio del Liceo dispuso distintas veladas musicales en la Sala Studium. En una de ellas, una ex alumna, la arpista Roa Ballcells, llevó a cabo un concierto el 29 de febrero de 1938.

En el ámbito de los conciertos-homenaje, también hubo otras iniciativas, como la realizada en honor del poeta y músico catalán Apeles Mestres por la pianista María Teresa Balcells y el tenor Enrique Sacristán.

La Agrupación Obrera de Conciertos fundada por Pau Casals destacó en diversos ámbitos. Uno de ellos fue la celebración de festivales benéficos como éste celebrado en 1936:

Distingit company: Assenyalat el Festival Benefic que ha de donar l'Institut Orquestal per al proper dia 8 de Novembre, us pregem volgheu assitir als assaigs que manquen –els quals efectuarem els dimecres i divendres de set a nou i els diumenges d'onze a una, al Palau de Belles Arts (Sala d'assaigs de la Banda Municipal- per tal que pugueu pendre part en el Concert²³⁸.

Posteriormente llevaron a cabo distintos actos que tuvieron a los niños como principales espectadores. Por ejemplo, fueron los encargados de abrir el curso del centro de Estudios Musicales Blanca Selva:

...el dilluns dia 18 del corrent de 7 a 9, en el Grup Escolar “Casp”, amb motiu de l'apertura de curs dels “Estudis Musicals Blanca Selva”²³⁹.

También realizaron una audición en el mismo marco:

10 de juny de 1937...el proper dissabte dia 12, a les 5 de la tarda, l'audició musical que l'Institut Orquestal ofereix al “Grup Escolar Casp”...²⁴⁰

El Palacio Nacional, que tuvo una importante actividad durante la Exposición Universal de Barcelona de 1929 y otras salas como la Sala Studium y el Teatro Barcelona, también fueron marcos que albergaron un buen número de recitales solistas y camerísticos. Entre ellos, destacarán:

13 de diciembre de 1936. Julio Pons, pianista. Obras de Beethoven, Chopin, Schumann, Rachmaninoff, Illinsky, Albéniz, Granados y Pons. En homenaje a la URSS y Méjico y a beneficio de los niños refugiados y milicias.

17 de octubre de 1937. Antonio Francisco Serra, guitarrista. Obras de Sor, Aguado, Bach, Pujol, Tárrega, Arcas, Albéniz, Granados y Malats.

24 de octubre de 1937. Carmen Silva, pianista. Obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt y Albéniz.

31 de octubre de 1937. A. F. Serra, guitarrista. Obras de Sor, Costa, Valenti, Schumann, Bach, Pujol, Tárrega, Valverde, Malats.

En la Sala Studium el 7 de marzo de 1937, recital Leopoldo Cardona, pianista. Otro por el mismo artista el 5 de junio en las Galerías Layetanas.

²³⁸ AGGCE, Política Social, Barcelona, Legajo 506, Núm. 1, p. 2.

²³⁹ AGGCE, Política Social, Barcelona, Legajo 506, Núm. 1, p. 5.

²⁴⁰ AGGCE, Política Social, Barcelona, Legajo 506, Núm. 1, p. 6.

En el Teatro Barcelona, celebró un recital Mercedes Plantada el 14 de febrero de 1937 acompañada por G. Garganta, en el que interpretó las *Siete canciones populares* de Falla, entre otras obras muy interesantes²⁴¹.

El Palacio Nacional contaba con un órgano de concierto construido para la Exposición Internacional que se celebró en Barcelona en 1929. En este espacio se desarrollaron numerosos conciertos que fueron a la vez emitidos por radio para toda Cataluña. Se celebraban los domingos, interpretados por el organista Juan Suñé Sintes, marcando claros objetivos:

Los programas, siguiendo un criterio metódico, permitían a los radioyentes seguir el movimiento histórico de esta manifestación artística dentro de un plan e conjunto, donde tenían alternativamente su representación la música clásica, la romántica la moderna, con la particularidad de que diversas obras, escritas primitivamente para otros instrumentos, eran ahora ofrecidas al mundo filarmónico mediante la transcripción que para órgano había realizado el referido intérprete²⁴².

De esta manera, se pudo disfrutar de repertorios muy variados. Por citar dos ejemplos, el programa del 20 de febrero de 1938 incluyó piezas del propio Suñé Sintes (*Meditación, Epitáfium y Pastoral*), mientras que el 13 de marzo se dedicó al repertorio tradicional español, con notable presencia de obras de Antonio de Cabezón. Esta sería la última vez en que se disfrutaría del órgano a causa de la crudeza de los bombardeos nacionalistas:

La audición del siguiente domingo hubiera incluido piezas de Wagner y Grieg... Pero no pudo celebrarse ya, así como tampoco ninguna de las proyectadas para las sucesivas sesiones dominicales. ¿Por qué? Porque aquel magnífico órgano fue destruido por la aviación fascista durante el bombardeo efectuado a las cuatro y media de la madrugada del 18 de marzo. Una vez más los enemigos de nuestro país han revelado al mundo que son, igualmente, enemigos de nuestra cultura²⁴³.

La Generalitat de Cataluña, a través de la Dirección General de Radiodifusión, creyó muy importante, también en tiempos de guerra, dejar espacio en su programación para la emisión de conciertos y eventos musicales. Para ello se formó la Orquesta Sinfónica Catalana bajo la dirección de José Fontbernat, fruto de la unión de la Orquesta de Radio Barcelona y la de Radio Asociación. De nuevo, los domingos por la mañana será la fecha elegida para sus actividades, que tuvieron este desarrollo:

El 11 de septiembre de 1937 en el Teatro Olimpia, con la colaboración de la liederista Conchita Badía de Agustí, acompañada al piano por Rosaura Coma. En programa, obras sinfónicas de Mozart, Schubert y Wagner y *lieder* de Schubert y Schumann, tres de ellos fueron bisados.

En el Palacio de la Música Catalana:

23 de octubre de 1937. Obras de Mozart y Dvorak.

6 de noviembre de 1937. Obras de Mendelssohn y Beethoven.

27 de noviembre de 1937. Obras de Wagner, Schubert y Beethoven.

4 de diciembre de 1937. Obras de Gluck, Haydn, Brahms.

²⁴¹ LOZANO (1938), p. 60.

²⁴² P.M. (1938), p. 54.

²⁴³ P.M. (1938), p. 55.

11 de diciembre de 1937. Obras de Beethoven y César Franck.

18 de diciembre de 1937. Director: Fernando Obradors. Obras de Rimski-Korsakoff, Gershwin, Chapí, Sibelius y Wagner. Solistas: María Campmany, piano, y Vicente Montoliu, clarinete.

25 de diciembre de 1937. Director: Francisco Palos. Obras de Mendelssohn, Beethoven, Jiménez, Vives, Rimsky-Korsakoff y Wagner.

1 de enero de 1938. Dirección: Joaquín Serra. No pudo celebrarse íntegramente esta audición por causa de alarma, pero se oyeron las importantes obras catalanas²⁴⁴.

Otra de las actividades emitidas fue la celebración en la Escuela Municipal de Música de una sesión el 3 de abril de 1937. La misma se dedicó a la figura del padre Antonio Soler (1729-1823). El Cuarteto Bouquet (Eduardo Bouquet, violín primero; Peracaula, violín segundo; Julibert, viola; José Trota, violonchelo) junto con el organista Juan Suñé Sintés interpretaron los números 1 y 4 extraídos de la serie de *Seis quintetos para instrumentos de arco y órgano*.

Por último, podemos citar la emisión de unos ciclos de lieder interpretados por Mercè Plantada, Carme Gombáu, Concepció Callao, Emili Vendrell y Ricard Fuster, acompañados al piano por Enriqueta Garreta y María Canela en cinco audiciones consecutivas. La dirección corrió a cargo de Joaquim Pena y fueron emitidas el día 9, 16, 23 y 30 de octubre de 1938 en el Casal de la Cultura de Barcelona²⁴⁵.

Así, la radio en todo el territorio se convirtió en un importante vehículo musical. Estas emisiones de conciertos paliaban las deficiencias de archivos musicales escasos en la emisora. Al menos en el bando republicano, la ópera - a modo de arias y fragmentos extraídos de algunas de las más representativas-, la zarzuela y la copla fueron muy frecuentes. Incluso, en los difíciles momentos en los que se desarrolló una “guerra civil en la guerra civil”²⁴⁶, la radio continuó su línea habitual:

²⁴⁴ LOZANO (1938), p. 61.

²⁴⁵ VVAA (1938C), p. 5.

²⁴⁶ La crisis de mayo de 1937 reflejó claramente ante la opinión pública internacional la división y los múltiples intereses y bandos que tenían cabida en el bando republicano. Se ha calificado a estos combates como una “guerra civil dentro de la guerra civil” con resultado más que incierto, aun con un claro perdedor. Las tensiones existentes en Cataluña eran más que patentes, resultado de las desavenencias entre comunistas y anarquistas. Los incidentes entre policías de la Generalitat, patrullas de confederales y los asesinatos de dirigentes comunistas y anarcosindicalistas se habían sucedido desde enero, pero ahora la lucha se extendió por toda la ciudad. Todo comenzó el lunes del 2 de mayo, cuando uno de los ministros de la Generalitat decidió recuperar el control del edificio de la Telefónica, controlado por los anarquistas. El tiroteo consiguiente se extendió por toda la ciudad durante cuatro días. A la CNT se le unió el POUM, que pedía la creación inmediata de sóviets y la eliminación de todos los enemigos del pueblo. El ataque de la Guardia de Asalto contra la Telefónica desencadenó la guerra abierta entre anarquistas y comunistas. En pocas horas, Barcelona se cubriría de barricadas. Sus calles se poblaron de combates esporádicos el 4 y 5 de mayo, que también se llevaron a cabo en Tarragona. La ciudad se dividió atendiendo a las facciones que las dominaban. Así, las fuerzas de la CNT-FAI-POUM controlaron los suburbios obreros, mientras que las fuerzas policiales y del PSUC dirigían la parte central de la ciudad. El gobierno catalán, incapaz de sujetar la situación, dimitió, siendo reemplazado por un consejo provisional en el que figuraban los anarquistas. La CNT decretó a un alto el fuego, aunque pronto las hostilidades volvieron a arreciar. Fue necesario enviar a la guardia de asalto desde

Las radios no cesaban de emitir avisos, llamamientos angustiosos que se alternaban con la radiación de música zarzuelera y de sardanas. “La alegría de la huerta” se turnaba con “El saltiró de la cardina” y “La del Soto del Parral” con “Baixant de la Font del Gant”. El sonar de los tiros sobre este fondo folklórico y zaragatero daba la medida del desquiciamiento general²⁴⁷.

En el ámbito educativo, el Casal de la Cultura desarrolló actividades musicales de variado sino y estilo. Una de ellas fue la celebración de conferencias, como las celebradas el 29 de julio y el 26 de agosto de 1937. Corrieron a cargo de Enrique Roig y de Manuel Borguñó, versando sobre una *Conferencia internacional de audiciones musicales para la juventud* desarrollada con anterioridad en París y sobre *Observaciones sobre la organización de audiciones musicales para los escolares* respectivamente.

La educación de los niños de los grupos escolares y colegios dependientes del ayuntamiento de Barcelona no se olvidó de la música durante esta trágica etapa. En este sentido, algunos alumnos de la Asociación de Estudiantes de la Escuela Municipal de Música llevaron a cabo numerosos conciertos de canto y piano dirigidos a los más pequeños, que además incluían comentarios didácticos sobre las obras interpretadas. También se desarrolló un proyecto, el de Educación Musical en las Escuelas, por lo que la música entró en el currículo escolar de forma clara. Para formar a los maestros, se celebraron una serie de conferencias en la Escuela Profesional para la Mujer en otoño de 1936 que fueron impartidos por una serie de docentes con conocimientos en la materia. Clemente Lozano afirmaba con ímpetu: *¡Que no se interrumpa tan bella perspectiva!*²⁴⁸ El final de la guerra y su resultado final borrarán con rapidez el trabajo previo.

Sin salir de este ámbito, la Asociación de Estudiantes de la Escuela Municipal de Música efectuó numerosas conferencias, conciertos y veladas musicales en ámbitos tan diversos como la Sala del Orfeón *Gracienc*, la Escuela Profesional para la Mujer, el Palacio Nacional, la Feria del Libro o la Escuela Municipal de Música a lo largo de 1937. En ellas, además de los propios estudiantes, dictará conferencias J. Pahissa o interpretará conciertos el organista Juan Suñé Sintés.

Valencia, además de apoyo marítimo, para finalizar una contienda que ha sido calificada como lamentable, ya que hacía las delicias de los franquistas. Finalmente no fue necesaria una intervención militar, aunque se abrió una crisis en el seno de la CNT que no volvería a cicatrizar. El POUM fue eliminado. Se le atribuyó toda la responsabilidad de la lucha de Barcelona, hecho que se presentó no como un estallido espontáneo, sino como un plan trazado y organizado por el POUM. La segunda, formar parte de la llamada Quinta Columna, esto es, los adeptos a la sublevación que permanecían ocultos en la zona republicana. Sus jefes y milicianos ingresarían en la cárcel, tras juicios que les condenaron a extensas penas de cárcel. Andreu Nin, su máximo dirigente, fue detenido, secuestrado y desaparecido en lo que se ha calificado como una de las páginas más negras de la historia escrita por el PCE en los años de la contienda²⁴⁶:

²⁴⁷ ABELLA (2004), p. 243.

²⁴⁸ LOZANO (1938), pp. 62-63.

b. Madrid, Valencia y la música española en el extranjero.

La situación de Madrid fue completamente contraria a la de Barcelona. Si bien en un principio se intentó, tras el tumultuoso inicio de guerra, regularizar la situación, lo cierto es que la cercanía del frente de guerra a la capital disminuyó la vida musical, aunque revitalizó otras artes, como el cine. Pese a que tanto la Sinfónica como la Filarmónica de Madrid trataron de adaptarse a los tiempos, pudieron efectuar contados conciertos, casi todos de carácter benéfico. De la misma manera, la creación de nuevas composiciones se paralizó con alguna excepción:

Los conciertos habituales en nuestra ciudad han dejado de serlo y sólo de tarde en tarde se celebra alguno. Ni que decir tiene que en ellos no se quita ni añade nada a nuestra cultura musical. Sin embargo, en estos dos meses últimos de año ha habido una importante contribución a ella: la música de escena compuesta por García Leoz para “Los Títeres de Cachiporra”, de García Lorca, y “La Tragedia Optimista”, de Visniewsky, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, hoy Teatro de Arte y Propaganda del Estado²⁴⁹.

Los teatros de ópera y zarzuela trataron de proseguir sus temporadas habituales, aunque los resultados no fueron para nada positivos, como muestra la recaudación del teatro Zarzuela en comparación con otras salas operísticas y teatrales durante la guerra:

El teatro Zarzuela hace una de las tres peores cajas de todos los locales. Sus 232.200'5 pesetas no cubren más que el 35% de sus gastos. En el Zarzuela se representa teatro clásico como “Marianela”, de Benito Pérez Galdós, o teatro del arte con “Los títeres de Cachiporra” de Federico García Lorca, y también, cómo no, hay un espacio para la temporada de ópera española con “Marina”, “Arroró” o “Bohemios”, que ocupan la cartelera entre junio y julio de 1937²⁵⁰.

La rápida marcha del Gobierno a Valencia y la creación de la Orquesta Nacional de Conciertos fue causa directa de que muchos músicos se marcharan de Madrid a la capital levantina tratando de proseguir su trabajo. En el campo de la música de cámara, podemos afirmar lo mismo, aunque se siguieron desarrollando veladas y recitales. Referimos una noticia de uno de los conciertos-conferencias de una serie de cuatro gracias a una reseña firmada por J. A. Montes. Celebrado en 1937 por el quinteto formado por Rafael Martínez como violín primero, Juan Palau en el papel de violín segundo, Pedro Merollo como viola, Carlos Baena al violonchelo y Jesús G. Leoz al piano, se ofreció un recital dedicado a la música española de cámara en cinco partes, cada una de ellas dedicada a un compositor o pareja de ellos (Antonio Soler, Chapí-Conrado del Campo, Evaristo F. Blanco, Bacarisse-García Leoz). Previamente, el propio Jesús García Leoz llevó a cabo un comentario didáctico para encuadrar las obras en su etapa correspondiente.

Al asumir Valencia la capitalidad republicana, vivió un gran resurgimiento de la actividad sinfónica. La lejanía de los frentes de guerra afectó positivamente

²⁴⁹ VIU (1938), p. 49.

²⁵⁰ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 109.

en este sentido, así como la ya apuntada presencia de numerosos músicos en la ciudad levantina. La apuesta del gobierno cristalizó en un aumento de la subvención recibida por la Orquesta Sinfónica de Valencia. En una medida similar a la del Consejo Nacional de Música y la Generalitat de Catalunya, la Consellería de Cultura del Consell Provincial de Valencia convocó un concurso de nuevas obras. Bajo el título *Premis musicals del país valencià, any 1937* y en colaboración con la Sociedad Filarmónica valenciana, se celebró un concierto con estas nuevas composiciones en el Teatro Principal prolongado en el salón de actos del Conservatorio de Música y Declamación por parte de la Orquesta de Cámara que conducía Francisco Gil.

Un artículo firmado por José Martí en la revista *Hora de España* en su número de agosto de 1937 alude a un concierto interpretado con ocasión del II Congreso Internacional de Escritores. Organizado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas en el Teatro Principal, contó con el protagonismo de la Orquesta Sinfónica de Valencia. En él,

Valencia, la vieja Castilla, el País Vasco, Murcia y Madrid, estaban representados por los autores de las obras que formaban el programa, y en orden al carácter y orientación de las mismas se ofrecía también desde la música nacionalista y regional y, en otro aspecto, desde la música programática más o menos descriptiva, hasta la música pura o, por mejor decir, la música en sí, esto es, desprovista –y consiguientemente depurada- de segundas intenciones artísticas, de impresionismos, expresionismos, argumentos, onomatopeyas ni mixtificaciones²⁵¹.

El programa se compuso de la *Marcha Burlesca* de Manuel Palau para orquesta de saxofones e instrumentos. Después, continuó el *Preludio y Rondó* de Enrique Casal Chapí que el crítico juzga de esta manera:

La fluidez y el corte clásico del “Preludio”, el movimiento, la soltura y el desembarazado juego contrapuntístico del “Rondó” y la firme y segura orientación hacia la Música por la Música misma –sin desdén para el tema popular, pero cuidando de estilizarle y de captar sus prístinas esencias-, hacen merecedora a esta producción de un imparcial elogio que no debe regatearse a Casal Chapí. Además, en ella se confirma una ya vieja tesis que enunció cierto filósofo, de cuyo nombre, por varias razones, no me es grato citar en estos momentos: la de que el mejor discípulo de un maestro no es aquel que le sigue en la doctrina y continúa sus tendencias fielmente, sino aquel que le niega, entendiendo por negación un cambio más o menos profundo de orientación y aun, a veces, una superación intrínseca. Los maestros de Casal Chapí fueron, en el piano, una excelente concertista de gran espíritu romántico, la ilustre pianista gallega Emilia Quintero, que juzgaba indispensable narrar “el argumento de la obra” cuando interpretaba, a la perfección, una “Balada” de Chopin; y en la composición, el eminente Conrado del Campo, que ha buscado inspiración para su música poemática en las *Leyendas* de Zorrilla o en los endecasílabos que Dante dedicó a los amores de Paolo y Francesca²⁵².

²⁵¹ MARI (1937), pp. 76-77.

²⁵² MARI (1937), p. 77.

A continuación, se ejecutó la *Suite Murciana* de Pérez Casas, la *Obertura concertante para piano y orquesta* de Rodolfo Halffter, *La Tragedia de Doña Ajada* de Salvador Bacarisse, *Evocaciones* de Julián Bautista e *Iniciación* de Pedro Sanjuán.

Bajo la dirección de José Manuel Izquierdo y teniendo el Teatro Principal como sede habitual, la Orquesta Sinfónica de Valencia llevó a cabo distintas series de conciertos en los que se dejó especial espacio para la música española:

En la serie de conciertos de primavera, la Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por el maestro José Manuel Izquierdo, incluyó en sus programas, con las distintas obras clásicas o modernas del repertorio, y con obras españolas ya conocidas, como las “Instantáneas levantinas” del valenciano Luis Sánchez, la “Suite quasi sinfonía” del también valenciano Rodríguez Pons y “Pinceladas goyescas”, de Moreno Gans, algunas primeras audiciones: “Dos danzas”, del “ballet” “Foc de festa” de V. Asencio, joven compositor castellonense; “poemas de llum”, de Manuel Palau; la versión orquestal de la “Marxa burlesca”, del mismo compositor, y “La Romería de los carnudos”, de Gustavo Pittaluga. Esta última obra constituyó solamente, primera audición para los valencianos, que la gustaron y aplaudieron, añadiendo su complacencia a la del público madrileño que también así la acogió cuando fue estrenada en la capital de España²⁵³.

El mismo año, los conciertos de otoño de la Sinfónica de Valencia se centraron en la historia de la Sinfonía partiendo de la producción de Mozart, Beethoven y Schubert. También se dejó espacio para homenajear a compositores levantinos como Salvador Giner.

En otro ámbito, el diario El Liberal de Bilbao alude a la existencia de distintos acontecimientos musicales benéficos protagonizados por la Orquesta Sinfónica de Bilbao:

Teatro Buenos Aires. Hoy martes, a las siete de la tarde, ¡ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO! Bajo los auspicios de ASISTENCIA SOCIAL. Inauguración de la temporada 1936-37 de la orquesta Sinfónica de Bilbao con la asistencia oficial del gobierno vasco. “Scheherezade”, de Rimski-Korsakov; “Los maestros cantores”, de Wagner” “Buzkalerría”, de France, etc, etc. ¡PRECIOS POPULARES! Butaca de patio, 3 pesetas. Butaca de preferencia, 2 pesetas. Anfiteatro, 0,75²⁵⁴.

En la publicidad de este medio también se puede apreciar la existencia de representaciones de zarzuela en su publicidad. Estos eventos musicales, que presentaban una doble sesión, contaban con una nutrida presencia de músicos y cantantes:

TEATRO BARACALDO Hoy, domingo a las 5 tarde y 8 noche, PRO ASISTENCIA SOCIAL, KATIUSKA. Por el orfeón Baracaldo. ¡ÉXITO! ¡ÉXITO! ¡ÉXITO! Orquesta de 20 profesores. Coro de 50 voces mixtas. Butaca 1, 50²⁵⁵.

²⁵³ GOMÁ (1938), p. 50.

²⁵⁴ AGGCE, PER-000064/2.

²⁵⁵ AGGCE, PER-000064/2.

La música culta nacional no solo se limitó al ámbito español. Acontecimientos internacionales como la Exposición Universal de París en 1937 requirieron la atención del gobierno republicano para mejorar la visión que sobre la España democrática se tenía en muchos países. Ésta se debió en gran parte a la pésima reputación que el anticlericalismo de los primeros instantes había generado en muchas regiones del mundo. Así y aunque la situación de la guerra no era nada halagüeña para el Frente Popular, se consideró oportuno potenciar este certamen internacional para así tratar de denunciar lo que estaba ocurriendo en el país, aun con incierto resultado:

En la prensa periódica española de la época apenas encontramos referencias a esta participación española en la Exposición; y particularmente de las actividades musicales que se realizaron allí, prácticamente no hay nada. En el “Livre d’Or” oficial de la Exposición tampoco hay ningún dato sobresaliente. Al modesto “Pabellón de España” se le dedica un pequeño párrafo, frente a las diez páginas referidas al “Pabellón de Alemania” o las trece que se dedican al de la antigua URSS. Incluso algunos de los encargados españoles en la organización del Pabellón, como Ángel Osorio, nunca llegaron a entender este proyecto, viendo la participación española como la representación decadente de un país en guerra²⁵⁶.

El *Pabellón de España*, obra de José Luis Sert, trató de mostrar la trágica situación española a través de un resumen de la vanguardia artística española. En el campo de las artes plásticas se contaba

...entre otras cosas, con el “Guernica” de Pablo Picasso, “La Montserrat” de Julio González, “El pueblo español tiene un camino que conduce a un estrella” de Alberto, “El payés catalán en rebeldía” de Joan Miró, “Fuente de Mercurio” de Alexander Calder, y “Cabeza de mujer”, “La mujer del vaso” y “Busto de mujer”, tres esculturas de Picasso. Además de estas obras, que eran las únicas expuestas con carácter permanente, también se expusieron, de forma temporal, esculturas de Emilio Barral, Francisco Sánchez, Pérez mateo, Victorio Macho, pinturas de Solana, Arturo Souto, Horacio Ferrer...; fotomontajes de Joseph Arnau; una amplia colección de artesanía popular; fotografías, etc²⁵⁷.

Pero no fue lo único que se potenció, ya que también se trató de mostrar la cultura popular de cada una de las regiones a través de la artesanía, los trajes típicos y la presencia de grupos folklóricos. En este caso no sin polémica:

España estaba en guerra y el Gobierno limitó el presupuesto lo máximo posible. Además, prácticamente todos los miembros de los grupos folclóricos que formaron parte en estas actuaciones estaban en edad de combatir y se encontraban en el frente. Todos tuvieron que solicitar permisos especiales para actuar en el Pabellón de España, que, no sin problemas, al final fueron concedidos²⁵⁸.

De esta manera, el folklore representará la esencia viva de cada país, fomentándose y trasladándose de los pueblos a las ciudades para después salir al extranjero como rasgo de identidad común.

En el *Pabellón de España* y pese a que no se creó ninguna obra *ex profeso* para la exposición, la presencia de la música era casi constante, ya que se ponían grabaciones prácticamente en todo momento, sobre todo en los instantes de

²⁵⁶ PALACIOS (2002), p. 238.

²⁵⁷ PALACIOS (2002), p. 237.

²⁵⁸ PALACIOS (2002), p. 241.

mayor afluencia de público, para así introducir al visitante en la cultura española. En el patio del mismo, donde se encontraba el *Guernica*, entre otras obras, se realizaban actuaciones folklóricas y otros eventos musicales. Por tanto, se producía una interesante miscelánea entre tradición y modernidad mostrando a una España rica, diversa, apegada a sus tradiciones y al tiempo vanguardista con un excelente ambiente cultural que peligró en conjunto si cae derrotada en su lucha contra el fascismo. Tampoco podemos olvidar la presencia consciente de himnos y cantos provenientes de la Guerra Civil que relataban de primera mano lo que estaba sucediendo.

En otro orden, no eran muy frecuentes las representaciones públicas de música española, pero los días 21 y 22 de septiembre el *Théâtre des Champs Elysées* se celebró un ciclo bajo el nombre de *Deux concerts de musique espagnole*. La orquesta de la *Société des Concerts du Conservatoire* y el Comisariado Español de la Exposición fueron los encargados de interpretarlos, dirigidos en el primer caso por Roger Désormière y por Bartolomé Pérez Casas en el segundo. En ellos se pretendió conjugar algunas de las páginas más importantes de la música contemporánea combinando al tiempo aires vanguardistas con otros más populares. También se incluyeron obras de Falla y Turina, que apoyaban al bando franquista:

Los programas confeccionados por la comisión organizadora de estos conciertos contenían un vasto exponente de valores: desde las páginas de entronque popular más característico –como el Preludio de “La Revoltosa” de Chapí–, hasta las finas elaboraciones que, conservando una raíz española profunda en sus ritmos, –estilizados pero inconfundibles y auténticos–, tratan de emanciparse del *folklore*. Tales son “Don Lindo de Almería”, de R. Halffter y las “Tres danzas de la Maja”, de Remacha. El primer concierto contenía las siguientes obras: “Suite all’antica”, Bautista; “Tres danzas de la Maja”, Remacha; “Evocación”, Antonio José; “Don Lindo de Almería”, R. Halffter; “Liturgia Negra”, San Juan; “El amor brujo”, Falla, y “Catalonia”, Albéniz. En el segundo se incluían: “Sinfonía sevillana”, Turina; “La nochebuena del diablo”, Esplá; Intermedio de “Goyescas”, Granados; “Corrida de feria”, Bacarisse, y Preludio de “La Revoltosa”, Chapí²⁵⁹.

Además, hubo presencia de la música española en el Festival de Londres entre el 17 y el 24 de junio de 1938. Organizado por la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, contó en los programas oficiales con las *Tres ciudades* de Julián Bautista y las *Albada, Interludi y Dansa* de Robert Gerhard.

La España republicana también estuvo presente en numerosos festivales y conciertos benéficos que se desarrollaron en distintos puntos del mundo. En Europa, un violonchelista, Leo Vande Moortel, ofreció un recital a favor de los niños de España. En Estados Unidos, se realizó incluso una colecta en el Comité de músicos norteamericanos. Sus beneficios fueron destinados a la compra de una ambulancia.

²⁵⁹ *Vida Musical en Música I* (1938), p. 54.

5. LA REVISTA MÚSICA

“Le Monde musical”, de la misma capital francesa, elogia la aparición de MÚSICA, y uno de sus párrafos dice: “En una época tan turbulenta y que en la vida es tan difícil como en Cataluña, vemos con profunda emoción que la Música ha elevado su voz y resiste el asalto de las bombas”²⁶⁰.

Hemos aludido en numerosas ocasiones anteriores a una publicación clave para estudiar y conocer el estado y la importancia de la música culta durante la Guerra Civil en el bando republicano: la revista *Música*. Una de las citas más recurrentes, situada en el subtítulo, fue empleada por ampliación para referirse y definir a toda la música de este periodo apareció publicada en la revista *Le Monde musical*.

Emilio Casares, años después, la definirá en el mismo sentido remarcando su elevado nivel intelectual y musical:

Esa joya de literatura musical que constituyen los cinco números de la revista *Música*, un caso singular en los anales de la música y desde luego de la historia del periodismo²⁶¹.

La francesa no será la única publicación que subraye el trabajo de la revista a nivel internacional. La edición de su primer número será aplaudida de forma unánime por la comunidad musical de todo el mundo. Será analizada como un soplo de normalidad y un apartado a destacar dentro de la política musical y cultural republicana. Una de ellas será la rusa *Arte soviético*. En un artículo firmado por G. Chnierson, se hace eco de su aparición, resaltando algunas de sus líneas principales

“Examinadas las páginas de esta revista, dada a luz en los días en que la ciudad se ve acometida continuamente por los feroces bombardeos de la aviación italiana y alemana, inspira respeto la evocación de los músicos españoles, ya que en tan duros tiempos se dedican a la gloriosa misión de construir una nueva cultura digna del pueblo español”²⁶².

Dependerá directamente del Consejo Central de la Música, organismo encargado de su financiación. La génesis de la misma hay que buscarla en las teorías estéticas de Adolfo Salazar y las que imbuyeron a la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos republicanos. Por ello, hay quien la ha visto como una consecuencia del trabajo que en materia musical había sido emprendido anteriormente:

Lo que sucede musicalmente entre 1936 y 1939 no es sino una consecuencia de esta conciencia, y la revista *Música*, su demostración más palpable. Los años de la contienda no son la última y más fuerte demostración de la restauración a la que me he referido, porque es un verdadero milagro que la música no sólo no se detuviese, sino que mantuviese su

²⁶⁰ P.M. (1938), p. 71.

²⁶¹ VVAA (1999), p. 13.

²⁶² P.M. (1938), p. 71.

presencia a pesar de las duras circunstancias del momento. Lógicamente, cargada de unos valores de compromiso de los que la revista *Música* es el último canto²⁶³.



8. Portada del primer número de la revista *Música*²⁶⁴

En ella tendrán especial cabida los representantes de la Generación del 27 o de la República y la estética en la que se inscribe su trabajo:

Música recoge el espíritu de toda una etapa de la historia musical española que, coincidente con la que justamente se ha llamado Edad de Plata de nuestra cultura, cuajó en varias generaciones de compositores y musicólogos cuya expresión final es la música de la generación del 27. Los inicios en los años veinte y treinta de una auténtica política cultural específicamente dirigida a la promoción de la música se prolongan aún en el difícil periodo de la guerra con iniciativas como la revista *Música*, que muestra paradigmáticamente la calidad del proyecto modernizador de la música española que se había iniciado y que debido a las trágicas circunstancias quedó interrumpido²⁶⁵.

Dirigida por Rodolfo Halffter, contará como colaboradores con numerosos componentes de su generación. Inició su andadura en enero de 1938. Se le puede definir como el mecanismo de expresión musical del Frente Popular en la Guerra Civil. Su carácter político, impuesto por la situación bélica en España, se aprecia tanto en las editoriales como en numerosos artículos.

Mantuvo hasta la llegada del verano de 1938 una periodicidad mensual, a excepción del último número, que aúna los meses de mayo y junio. La estructura de la revista *Música* conservaría una estructura y línea similar en todos sus ejemplares. En ellos tendrán cabida referencias y análisis de obras y

²⁶³ CASARES RODICIO (1999), p. 17.

²⁶⁴ *Música* I. Enero 1938.

²⁶⁵ BAUTISTA (1938), p. 8.

compositores nacionales de la Generación del 27 o de la República o de épocas anteriores.

En sus páginas se abordarán en profundidad la situación y estructura de algunos organismos oficiales musicales de la Guerra Civil, las ediciones del Consejo Central de Música, la Orquesta Nacional de Conciertos, un espacio donde se reflejaba la actualidad musical nacional, artículos sobre pedagogía musical, música de cine, noticias breves, editoriales que reflejaban los puntos de vista del Consejo Central de Música en distintos aspectos, necrológica, la repercusión de *Música* en otros medios internacionales, resúmenes en inglés y francés y sobre otros ámbitos tan diversos como la relación entre música y literatura, sociología de la música, concursos... El índice de cada una de sus números será el siguiente (escribimos entre paréntesis los autores de los artículos si su nombre aparece indicado de forma explícita):

ENERO 1938. NÚMERO 1.

- Misión del Consejo Central de la Música (José Renau).
- Julián Bautista (Rodolfo Halffter).
- La Rítmica en la Música Tradicional Española (Eduardo M. Torner).
- 2 ½ mm de música española (Manuel Villegas López).
- La Ejecución de Antonio José, el Músico Poeta (Antonio Ruiz Vilaplana).
- Vida musical.
- Música y músicos españoles en el extranjero.
- Los músicos extranjeros a favor de España.
- Bibliografía.
- La nueva estructuración de la vida musical española.
- Noticias breves.
- Resúmenes en francés e inglés.

FEBRERO 1938. NÚMERO 2.

- Editorial.
- La música en el teatro valenciano –Apuntes Históricos- (José Subirá).
- Salvador Bacarisse (Enrique Casal Chapí).
- Xavier Gols.
- Sociedad Internacional para la Música Contemporánea.
- Vida musical.
- Música y músicos españoles en el extranjero.
- Bibliografía.
- Noticias breves.
- Resúmenes en francés e inglés.

MARZO 1938. NÚMERO 3.

- Editorial.
- Música y Literatura –Tres esquemas filológicos- (Eduardo M. Torner).
- Nuestro suplemento (J. B.).
- Lo típico y la producción sinfónica (Julián Bautista).

- En torno de una sociología de la música (Otto Mayer).
- Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar (Manuel Borgunyó).
- La radio, elemento creador de un nuevo modo de expresión (Arnaud).
- Vida musical.
- Noticias breves.
- Revistas.
- Resúmenes en francés e inglés.

ABRIL 1938. NÚMERO 4.

- 1850-1939 (Francisco Galí Fabra).
- La música en el teatro barcelonés –Apuntes históricos- (José Subirá).
- Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar (Manuel Borgunyó).
- Las ediciones del Consejo Central de la Música (José Castro Escudero).
- Los artistas soviéticos en comparación con los de los países burgueses.
- Necrológica.
- Vida musical.
- Noticias breves.
- Bibliografía.
- Revistas.
- MÚSICA ante la prensa.
- Resúmenes en francés e inglés.

MAYO-JUNIO 1938. NÚMERO 5.

- En memoria de Enrique Granados (José Subirá).
- Epistolario inédito de Isaac Albéniz (Rafael Moragas).
- Función social de la música. La Orquesta Nacional de Conciertos (Luis Góngora).
- Felipe Pedrell, compositor y musicólogo (Jesús A. Ribó).
- Nuestro suplemento (M. L.).
- Una ópera catalana, *El Giravolt de Maig*, de Eduardo Toldrá (Mauricio Puig).
- Necrológica.
- Concursos.
- Noticias breves.
- Revistas.
- Resúmenes en francés e inglés.

De esta manera y aunque la situación no fuera lo más propicia posible, se intentó con éxito mantener vivo el campo de la investigación musicológica o la musicografía.

La sección *Nuestro suplemento*, que aparecía con cada una de las revistas, se componía por una partitura de una obra. En el primer número, la elegida será *Barrio de Córdoba (Tópico Nocturno)* extraído de la colección *Tres ciudades* sobre poemas de Federico García Lorca de Julián Bautista. *Nana del niño muerto* sobre texto de *Las tres nanas* de Rafael Alberti, obra de Salvador Bacarisse, acompañará la revista de febrero. En marzo la elegida será *Si me fuera, amante mía* de *La amante*, de Rafael Alberti con música de Gustavo Durán, mientras

que la colección se completó con la *Danza de Ávila* de Rodolfo Halffter en abril y *Villancico*, de Enrique Casal Chapí en mayo y junio.

Con la publicación de estas composiciones, pertenecientes a los catálogos de autores comprometidos políticamente con la política republicana y el gobierno del Frente Popular, se continuaba el afán editor del Consejo Central de Música. Al tiempo, se propiciaba un encuentro del lector con nuevas composiciones. No hay que olvidar la mezcolanza entre artes que suponía, ya que se escogieron obras edificadas sobre textos de Federico García Lorca y Rafael Alberti. Además, se incluían partituras y ejemplos musicales en distintos artículos e ilustraciones y viñetas tomadas de la obra *Les Anques* (Editorial Orbis, Barcelona, 1931) en el mes de enero. El resto fueron realizadas o dibujadas por Federico Lewy en el segundo número, Gaya en el tercer y cuarto número y Alma Tapia en el caso del quinto y último.

Como hemos apuntado, notoria fue también la referencia a composiciones y autores españoles. Muchos de ellos pertenecerán a la Generación del 27 o de la República y la mayoría estarán vivos en ese momento, aunque también se dejó espacio para compositores de épocas anteriores. Los más citados serán Salvador Bacarisse (22 obras), Julián Bautista (15), Robert Gerhard (8), Enrique Granados (8), Antonio José (5), Eduardo Toldrá (4), Rodolfo Halffter (3) y Rafael Calleja y Gómez (3). El listado completo es el siguiente, indicando en la columna de la derecha el número de la revista y la (s) página (s) en la que aparece:

TÍTULO	COMPOSITOR	Revista y página
<i>Dúo con bolero</i>	Bernardo Álvarez Azero	IV 20
<i>Cinco coros castellanos</i>	Antonio José	I 48
<i>Danzas burgalesas para piano</i>	Antonio José	I 48
<i>Evocación</i>	Antonio José	I 53
<i>Preludio y danza popular</i> (de una ópera inédita)	Antonio José	I 48
<i>Sonata gallega para piano</i>	Antonio José	I 48
<i>Balada para piano y orquesta</i>	Salvador Bacarisse	V 54
<i>Berceuse</i>	Salvador Bacarisse	IV 42
<i>Charlot</i>	Salvador Bacarisse	II 31,45,46 V 59
<i>Concerto Grosso</i>	Salvador Bacarisse	II 50
<i>Concierto en do mayor para piano y orquesta</i>	Salvador Bacarisse	II 50, V 54
<i>Concierto para piano y orquesta</i>	Salvador Bacarisse	I 51
<i>Concierto para piano y orquesta en do mayor</i>	Salvador Bacarisse	V 54
<i>Corrida de feria</i>	Salvador Bacarisse	I 28,53 II 41 V59
<i>Danza de la cigarrera</i> (de <i>Corrida de Feria</i>)	Salvador Bacarisse	II 42, 43
<i>Negra Flor</i> (de <i>Tres nanas</i> , de Rafael Alberti)	Salvador Bacarisse	II 47
<i>Fantasia en re mayor</i>	Salvador Bacarisse	II 41,50

<i>Heraldos</i> (suite para piano)	Salvador Bacarisse	II 36
<i>Música Sinfónica</i>	Salvador Bacarisse	II 36,37
<i>Ofrenda a Debussy</i>	Salvador Bacarisse	II 34
<i>Siete variaciones para piano</i>	Salvador Bacarisse	II 46, 48
<i>Sifonietta</i>	Salvador Bacarisse	II 40, 50
<i>Sonata en trío</i> (segundo tiempo)	Salvador Bacarisse	II 44
<i>Tocata</i>	Salvador Bacarisse	IV 42
<i>La tragedia de doña Ajada</i>	Salvador Bacarisse	II 34, 36,
<i>Tres canciones del marqués de Santillana</i>	Salvador Bacarisse	II 46, 47, 48
<i>Tres movimientos concertantes</i>	Salvador Bacarisse	I 64
<i>Tres nanas de Rafael Alberti</i>	Salvador Bacarisse	II 46, 47
<i>Música para radio</i>	F. Bartós	II 56
<i>Bolero</i>	Tomás Bretón	IV 51
<i>La Dolores</i> (ópera)	Tomás Bretón	II 60
		IV 53
<i>Barrio de Córdoba</i> (<i>Tópico nocturno</i>)	Julián Bautista	Sup. I
<i>Canciones sobre poesías de Bécquer</i>	Julián Bautista	I 15, 23
<i>Colores</i> (seis piezas para piano)	Julián Bautista	I 16,17,23
<i>Dos canciones</i> (poesía de Gregorio Martínez Sierra)	Julián Bautista	I 17,23
<i>Interior</i> (ópera en un acto, libro de Maurice Maeterlinck)	Julián Bautista	I 15,16,17
<i>Obertura para una ópera grotesca</i>	Julián Bautista	I 12, 22, 23
<i>Juerga</i> (ballet en un acto)	Julián Bautista	I 17,18
<i>Preludio para un Tibor japonés</i> , para orquesta de cámara y gran orquesta	Julián Bautista	I 16, 19, 23
<i>Preludio y danza popular</i> para guitarra y piano	Julián Bautista	I 18,23
<i>Primer cuarteto</i> (para instrumentos de cuerda)	Julián Bautista	I 15,23
<i>Segundo cuarteto</i> para instrumentos de arco	Julián Bautista	I 23
<i>Sonata concertata a quattro</i> para violín, viola, violonchelo y piano	Julián Bautista	I 15, 12
<i>Sonata para violín y piano</i>	Julián Bautista	I 15
<i>Suite all'antica</i> (para orquesta de cámara)	Julián Bautista	I 19, 20, 21, 23, 53
<i>Tres ciudades</i> (canciones sobre poesías de García Lorca)	Julián Bautista	I 19, 22
<i>La araña azul</i> (zarzuela)	Rafael Calleja y Gómez	V 81
<i>País de las badas</i> (zarzuela)	Rafael Calleja y Gómez	V 81
<i>El cabo López</i> (zarzuela)	Rafael Calleja y Gómez	
<i>Rondó</i>	Enrique Casal Chapí	V 70
<i>Soneto y romancillo de El caballero de Olmedo</i>	Enrique Casal Chapí	IV 41
<i>Tres cantares de Lope de Vega</i>	Enrique Casal Chapí	IV 41
<i>Villancico</i>	Enrique Casal Chapí	Sup V
<i>La vidovela</i> (ópera bufa)	Eduardo Domínguez	IV 29
<i>Dos cantigas de Ledina</i>	Gustavo Durán	I 64;III 22
		IV 41
<i>La Nochebuena del Diablo</i>	Oscar Esplá	I 53
<i>La vida breve</i>	Manuel de Falla	II 69
<i>Danzas leonesas</i>	Evaristo Fernández	V 60

	Blanco	
<i>Movimiento perpetuo para piano</i>	Evaristo Fernández	IV 42
	Blanco	
<i>Trío en do mayor</i>	Evaristo Fernández	IV 42
	Blanco	
<i>Domoni</i>	Vicente Garcés	I 51,52
<i>Bodas de sangre</i> (drama)	Federico García Lorca	I 49
<i>Yerma</i>	Federico García Lorca	I 49
<i>Albada, Interludi y Dansa</i>	Robert Gerhard	II 55
		V 47, 49
<i>Ariel</i> (ballet)	Robert Gerhard	V 50
<i>L'alta naixença del Rei en Jaume</i>	Robert Gerhard	V 49
<i>Famosa muchacha</i>	Robert Gerhard	IV 53
<i>Quinteto para instrumentos de viento</i>	Robert Gerhard	V 50
<i>Sardanas, canciones y arietas</i>	Robert Gerhard	V 49
<i>Seis canciones populares de Cataluña</i>	Robert Gerhard	V 49
<i>Siete Hai-Hai (Ku)</i>	Robert Gerhard	V 50
Ciclo de canciones)		
<i>Una nit d'albaes</i>	Salvador Giner	I 51
<i>La boda de Luis Alonso</i>	Jerónimo Jiménez	IV 51
<i>Só de pastera</i> (danza para piano y orquesta de cuerda)	Xavier Gols	V 50
<i>Amor y odio</i> (tonadilla)	Enrique Granados	V 28
<i>Andalucía</i> (danza española)	Enrique Granados	V 26
<i>Andaluza</i> (danza española)	Enrique Granados	V 26
<i>Callejeo</i> (tonadilla)	Enrique Granados	
<i>Goyescas</i> (ópera)	Enrique Granados	I 53
		II 59
		IV 5
<i>L'Himme dls Morts</i>	Enrique Granados	V 11
(pieza para piano)		
<i>Miel de la alcarria</i>	Enrique Granados	V 17
<i>Tonadillas</i>	Enrique Granados	V 21, 27
<i>Liliana</i>	Enrique Granados/ Apeles Mestres	V 20
<i>Alcireña</i> (danza valenciana)	José Moreno Gans	I 52
<i>Danza de Ávila</i>	Rodolfo Halffter	Sup. IV
<i>Don Lindo de Almería</i> (ballet)	Rodolfo Halffter	I 53
<i>Infinitos y Galicia</i> (película)	Rodolfo Halffter	I 42
<i>Obertura concertante</i>	Rodolfo Halffter	I 51, 52, 65
		IV 42
<i>Facecia</i> (variaciones sinfónicas sobre un tema popular)	Ricardo Lamote de Grignon	V 55,56
<i>La bofetada</i>	Apeles Mestre	IV 55
<i>Canción de taberna</i>	Apeles Mestre	IV 55
<i>El desdén con el desdén</i> (comedia)	Agustín Moreto	II 15
<i>Quinteto con piano</i>	Joaquín Nin	II 56
<i>Tres danzas de la Maja</i>	Fernando Remacha	I 53
<i>Liturgia Negra</i> (poema sinfónico)	Pedro Sanjuán	I 53
<i>La princesa Margarita</i> (ópera)	Jaime Pahissa	II 60
<i>Suite murciana</i>	Bartolomé Pérez Casas	I 51

<i>La romería de los carnudos</i> (ballet)	Gustavo Pittaluga	I 50, 51
<i>Ampurias</i> (<i>Sardana</i>)	Eduardo Toldrá	V 75
<i>Canción incierta</i>	Eduardo Toldrá	V 75
<i>Seis sonetos</i>	Eduardo Toldrá	V 77
<i>Suite La Filla del Marxant</i>	Eduardo Toldrá	V 77
<i>La procesión del Rocío</i> (pieza sinfónica)	Joaquín Turina	V 55
<i>Ritmos</i> (piezas para orquesta)	Joaquín Turina	V 56
<i>Sinfonía sevillana</i>	Joaquín Turina	I 53
		V 55
<i>Angélica</i> (ópera)	José Valero	II 23
<i>Canciones</i>	José Valls	II 62
<i>Canciones leonesas</i>	Rogelio Villar	V 82

El precio por ejemplar era de 3 pesetas, propiciándose la suscripción anual por un contante de 36 pesetas, es decir, sin ningún beneficio para el comprador. En ambos casos, había un descuento del 50% para estudiantes de música y músicos profesionales. La revista también se comercializaba en el extranjero por 0,25\$ y 3\$ por número o suscripción anual para el continente americano. En el resto del mundo, el total ascendía a 7 o 84 francos. El administrador era Antonio Miguel.

También hubo espacio en *Música* para las canciones e himnos que se cantaron durante la Guerra Civil, dándose noticia de la publicación de varias obras y recopilaciones de las mismas. Una de ellas será la *Marcha de las Brigadas Internacionales* de Carlos Palacio en su versión para coro a dos voces y piano sobre texto de Erich Weinert. Editada en Moscú por la Ed. Musgis en 1937 incluyendo una versión rusa obra de T. Sikorski y S. Bolotin, la reseña de su edición se acompaña de una breve crítica de la misma firmada por O. M.:

Sin inspirarse en modelos convencionales y evitando la banalidad, Carlos Palacio ha sabido plasmar en ella, musicalmente, el tono de franco optimismo y de generoso espíritu de solidaridad que reflejan los magníficos versos alemanes de Weinert. Es una melodía muy sencilla, muy cantable y perfectamente equilibrada. Sus puntos culminantes se hallan bien realzados por un acompañamiento pianístico sobrio y eficaz, que se debe a una de las figuras más destacadas de los compositores soviéticos: F. Szabó. La cooperación en esta edición de elementos de las más diversas naciones ofrece al mismo tiempo un bello ejemplo de solidaridad entre los auténticos artistas de los pueblos; en ella se refleja el mismo espíritu tan propio a las Brigadas Internacionales que, como canta Weinert en dicha marcha, “agitan en alto la bandera de la Solidaridad”²⁶⁶.

Del mismo modo se alude a la publicación del Cuaderno nº 2 del *Cancionero Revolucionario Internacional* por parte de la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Catalunya en Barcelona (1937). Con comentarios de Otto Mayer, que también escribirá un artículo en *Música*, se trata de una compilación de algunas de las canciones más celebradas e interpretadas en la Guerra Civil:

²⁶⁶ *Vida musical en Música I* (1938), p. 57.

Los nombres de Revueltas, Eisler, Palacio, Halffter (Rodolfo), Dunailevski y Casal Chapí, maestros llenos de inspiración y entusiasmo revolucionarios, conjuntamente con los de los poetas Pla y Beltrán, Herrera, Petera, Luis de Tapia, Aparicio, Brecha y Ramos, prestigian este segundo cuaderno y hacen que el “Cancionero Revolucionario Internacional” –acordes y versos encendidos de emoción popular- sea un registro histórico que vive nuestro pueblo, entre el estruendo de las armas y el dolor de sus hogares invadidos²⁶⁷.

En el mismo sentido, la revista *Música* incluirá referencias a numerosos himnos y canciones relacionados con la Guerra Civil española. Puede extrañar en una primera lectura la presencia de numerosos compositores extranjeros. Como veremos, este hecho será una constante durante toda la contienda, pero en este caso muchas de ellas se deben a un artículo publicado en el primer número, “Los músicos extranjeros a favor de España”, que exponía las creaciones musicales que desde la URSS se habían dedicado a España.

Incluimos a continuación este conjunto de obras de claro carácter o temática bélica, indicando en la columna de la derecha, de la misma manera que en el cuadro anterior, el número de la revista y la página en la que aparece. La falta de compositor significa que la obra es anónima.

TÍTULO	COMPOSITOR	Revista y Página
<i>¡A la lucha, camaradas!</i>	I. Makarov	I 56
<i>Al ataque, 5º regimiento</i>	Samuel Feinberg	
<i>¡Alerta!</i> (canción recogida en <i>Cancionero revolucionario internacional</i>)		I 57
<i>Los campesinos</i>		I 58
<i>Canción a Lenin para violonchelo y piano</i>	Naridov	I 52
<i>Canción al general Kukacz</i>	V. Kochetov	I 56
<i>Canción de beber</i> (canción popular)		IV 63
<i>Canción de Dolores Ibárruri</i>	V. Tomilin	I 55
<i>Canción de la España heroica</i>	I. Chveitzer	I 56
<i>Canción de los héroes</i>	Mikhail Ivanovich Krassev	I 56
<i>Canción del Frente Popular</i>	I 58	
<i>Canciones populares de Azerbeidjan,</i> arregladas por Mikhail Fabianovich Gniessin		II 60
<i>Canto a la flota republicana</i>	Félix V. Ramos/ Rafael Casasempere	I 64
<i>Canto a la juventud</i> (recopilado en el <i>Cancionero internacional</i> , del Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña)	Otto Mayer	I 57-58
<i>Canto a la Marina</i>	Salvador Bacarisse	II 50
<i>Canto nocturno en las trincheras</i>	José Miquel Ripoll/ Leopoldo Cardona	I 64

²⁶⁷ *Vida musical* en *Música I* (1938), pp. 57-58.

<i>Cantos rusos</i>	Anatole Liadov	V 52
<i>La KOMINTERN</i> (recopilado en <i>Cancionero revolucionario internacional</i>)	Otto Mayer	I 58
<i>Las compañías de acero</i>	Carlos Palacio	I 55, 57
<i>El ejército amoroso</i> (tonadilla)		IV 21
<i>España será libre</i>	P. Turtigian	I 56
<i>Fiesta del Trabajo</i>	Silvestre Revueltas	II 59
<i>Gernikako Arbola</i> (canción popular)		I 37
<i>Hijos del pueblo</i> (himno)		I 58
<i>Himno</i>	Carlos Ordóñez	I 64
<i>Himno a los Voluntarios Catalanes</i>	Felipe Pedrell	V 62
<i>Himno de Riego</i>		I 55,58
		IV 54
<i>Himno-marcha</i>	Ippolitov-Ivanov	II 67
<i>La internacional</i> (himno)		IV 55
<i>Línea Odena</i> (canción patriótica)	V. Tolimin	I 55
<i>Marcha de las Brigadas Internacionales</i>	Carlos Palacio	I 55
<i>Marcha del 5º Regimiento</i>		I 57
<i>La Marsellesa</i> (himno)	Lacont de Lisle	IV 52,55
<i>Méjico en España</i>		I 56
<i>La milicia</i> (tonadilla)		IV 26
<i>Nana del niño muerto</i> (de <i>Tres nanas</i> , de Rafael Alberti)	Salvador Bacarisse	Sup II
<i>No pasarán</i> (canción patriótica)	Kochetov	I 55; IV 55
<i>Nuestra bandera</i>	Félix V. Ramos	I 55
<i>Nueva Humanidad</i>	Carlos Caballero	I 64
	Evaristo Fernández Blanco	
<i>Nuestra Tierra</i> (ópera)	Ivan Ivanovich Dzerninski	III 61
<i>Pasaremos</i>	V. Kochetov	I 56
<i>Pasionaria</i>	Alejandro Abranski	IV 55
<i>Paso de arranque</i> (zarzuela)	Rafael Calleja y Gómez	V 81
<i>Sinfonía dedicada a la Revolución de Octubre</i>	Shostakovich	II 66-67
<i>El trágala</i> (pieza cómica)		II 17
<i>UPH</i> (Canción de guerra)	Alberto Alcantarilla	I 64
	Carbó/Francisco Merenciano	
	Bosch	
<i>Vamos tras la senda gloriosa</i>	Félix V. Ramos	I 55
<i>Vengüemos a los caídos</i> (canción de guerra)	Félix V. Ramos/ Carlos Palacio	I 64
<i>Las voluntarias de Barcelona</i> (tonadilla)	Jacinto Valledor	IV 12

En otro orden, se incluye una reseña firmada por O.M. acerca de *Para la tumba de Lenin* de Rodolfo Halffter. La obra, compuesta como conmemoración del XX aniversario de la Revolución soviética por la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña en 1937, se compone de seis variaciones

...a través de las cuales el compositor ha sabido expresar musicalmente su sentimiento profundo de admiración por la grandiosa obra de Lenin y su adhesión ferviente a la conmemoración del XX aniversario de la Revolución soviética. La obra está

escrita en un estilo personal y variado que, en cada compás, revela la maestría madura del compositor madrileño²⁶⁸.

Brevemente, también hemos de aludir a otra publicación muy presente en el mundo cultural republicano durante la guerra: la revista *Hora de España*. En ella, aunque la literatura tenía el mayor peso específico, la música tuvo también espacio en algunos de sus números. Su primera edición data de enero de 1937, plasmándose en su editorial las líneas principales de la revista:

El título de nuestra revista lleva implícito su propósito. Estamos viviendo *una* hora de España de trascendencia incalculable. Acaso *su* hora más importante. Saber si ésta es *su* hora definitiva, o *una* hora de enorme importancia sencillamente, es un problema que se nos presentó al pensar en el título. Y si optamos por la forma indeterminada fue porque ésta no admite ambigüedades, mientras, que, la otra sí. Al decir HORA DE ESPAÑA afirmamos que es hora suya, pero no que sea *su* hora. En cambio, al decir *La Hora de España*, nos asaltarían, por lo menos, estas dos preguntas: ¿es su hora en el orden internacional en el orden intranacional? Y entraríamos con tales interrogaciones en el terreno de las profecías más o menos filosóficas, terreno poco firme. Quede, pues, en HORA DE ESPAÑA, y sea nuestro objetivo literario reflejar esta hora precisa de revolución y guerra civil. Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas que día por día flotan en las ciudades. Pero todas estas publicaciones que son en vuestra alcurnia por parte de padre. Sobre cierto modo artículos de primera necesidad, platos fuertes, se expresan en tonos mudos y gestos crispados. Y es forzoso que, tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por todo el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate. Nuestros escritos han de estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general. Nuestro pensamiento es éste: Si es la hora del alba, nuestros actos serán levantarnos, asearnos, agarrar las herramientas y empezar la tarea de esta hora. Y todas estas operaciones irán teñidas forzosamente del color de la luz que hay y del frío del amanecer y transida por los sonidos mañaneros y por la animación matutina. Si fuese la hora del mediodía o día del ocaso, nuestros movimientos serían otros, y también la luz y los sonidos. Creemos, en suma, que la hora manda. Y debemos atender lo que nos manda la HORA DE ESPAÑA²⁶⁹.

²⁶⁸ *Vida musical en Música I*(1938), p. 57.

²⁶⁹ *Hora de España* (1937), I, Enero, P. 6-7.

6. VIDA MUSICAL POPULAR DURANTE LA CONTIENDA

...al triste rostro de la guerra se le oponía la faz risueña del vivir ²⁷⁰.

La vida de los más de 24 millones de habitantes con los que contaba España en 1936 pronto se vio convulsionada, azotada y condicionada por el conflicto bélico. Pese a las múltiples carencias y horrores que se sufrieron en todos los ámbitos, llama poderosamente la atención el hecho de que, desde los primeros momentos, la retaguardia trató de agudizar el ingenio y olvidar en lo posible la trágica situación del país en su devenir diario. Los dos bandos intentaron trazar un plan de actuación para ayudar en todo lo posible a normalizar la realidad de la retaguardia. Como vimos, el cine, el teatro y otros géneros musicales serán los puntos principales ofertados para que tanto soldados, milicianos como la población en general pudieran contar con una oferta variada aun con tintes políticos en muchos casos:

Y es que se crean espacios para que el guerrero pueda descansar de la guerra, pero los ocios que los ocupan tienen que pagar un precio por su existencia: la adhesión a cualquiera de las dos causas²⁷¹.

Dejando a un lado la música culta y las canciones e himnos de guerra, el público huyó mayoritariamente de producciones propagandísticas o relacionadas directamente con la guerra, de la misma manera que sucedió en el cine y el teatro (en el último apartado, *Fuga*, los abordaremos en profundidad). La zarzuela, el cine musical, la copla y las variedades gozarán de un enorme apoyo popular. Incluso, se producirá un curioso hecho, ya que en ambas zonas se verán los mismos films y se escucharán las mismas canciones:

Durante la guerra, el repertorio musical que se escuchó en ambos bandos fue fundamentalmente el mismo, y ello abarca también a la zarzuela, de tal fuerte impregnación social todavía en esa época, y a la música ligera [un somero estudio de la música popular cultivada en ambos bandos contendientes da como resultado el que era fundamentalmente la misma, a veces con letras diferentes y en la mayoría de los casos con la misma. Además de una fuerte presencia zarzuelera y de algunas tonadas folklóricas, no deja de ser sintomático que las canciones en ambos bandos durante la guerra fueran firmadas por Quintero, León y Quiroga]²⁷².

a. Las variedades y la vida nocturna.

El conjunto de actividades que componían las llamadas variedades era, como el mismo grupo de artistas dedicados a las mismas, muy heterogéneo. En ella se reunía a cantantes, cupletistas, bailarinas, malabaristas, magos y equilibristas. Procedentes de Francia y presentes en España desde finales del s. XIX, las variedades se componían de escenas musicales, circenses y bailes de distinto tipo y estilo. A partir de 1930 se integraron números con canciones folklóricas como protagonistas. Las llamadas *divettes*, cantantes femeninas con

²⁷⁰ ABELLA (2004), p. 131.

²⁷¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 92.

²⁷² MARCO (1983), p. 148.

alta carga sensual y picante, protagonizaban las secciones estrellas en sus veladas.

El cuplé también se integraba en las variedades. En general, se trataba de canciones cuyas letras mostraban un doble sentido con claras alusiones sexuales. En otra vertiente, se acercaron a una temática romántica generando la cobla. Paulatinamente se vio influenciado por la copla y la canción folklórica. De esta manera, los empresarios trataron de reorientar su programación, ya que las propuestas teatrales no calaban entre el público:

...Cernuda se refiere al tipo de teatro que se necesita para no tener butacas vacías en la Guerra Civil: las variedades. En los cines de Madrid incluso se organizan “fines de fiesta” al final de las proyecciones de algunas salas para que estas variedades encuentren su sitio²⁷³.

Cierto es que no gozaron de una buena consideración por parte de los gobiernos de ambas facciones. Se intentó, incluso, menospreciar estas propuestas. Pese a ello, el público apoyó sus representaciones desde el primero momento, buscando quizá en su línea banal, superficial y ligera un escape ante la terrible situación diaria:

Cuando llegó la Guerra Civil, los profesionales de las variedades eran una legión bastante heterogénea: cupletistas, malabaristas, payasos, bailarinas y cantantes. En principio, formaban un grupo laboral de utilidad dudosa. Las variedades estaban mal vistas porque era un signo de dejadez moral ante la tragedia constante de una guerra y también por la deriva sexual que habían adquirido cabarets o music-halls, donde “el instinto se muestra desnudo en toda su brutalidad”. La propaganda *antivariedades* de algunos sectores no funcionó. Estos profesionales buscaron una forma de aparecer como actores de la guerra con una función propia: dar descanso al guerrero y, además, contribuir a la causa cediendo un porcentaje de los ingresos en taquilla. Las salas que ofrecían variedades atraían a mucho público²⁷⁴.

Al estallar el conflicto, los artistas de variedades reorientaron rápido su propia situación. El miedo a que las autoridades culturales les impidieran realizar su trabajo diario les hizo implicarse política y propagandísticamente de forma temprana. Quizá pudo haber muchos casos de militancia activa, aunque un buen número de ellos verán en la celebración de eventos y festivales benéficos destinada a alguna organización, sindicato o partido una inteligente salida. Al tiempo, encontraron una función clara y exitosa en el devenir diario de la retaguardia, la de ofrecer una especie de descanso a soldados, milicianos y población en general. Además, se contribuía económicamente a la causa al donar un aparte importante de los ingresos de cada función:

Durante los dos primeros meses de guerra, los festivales aparecían como el nuevo espectáculo total: microprogramas de variedades que eran auténticas sesiones continuas de música ligera, como coplas o incluso bailables, que se prolongaban durante más de cinco horas²⁷⁵.

²⁷³ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 108.

²⁷⁴ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 181.

²⁷⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 182.

Tras unos primeros instantes en los que se organizaron numerosos festivales. Pronto se hicieron frecuentes y habituales para el público en general, aunque paulatinamente su número fue frenándose. En Madrid, por ejemplo, se normalizaron de tal manera que entraron como una parte habitual de la vida de una buena parte de sus habitantes. Incluso, muchos artistas de otras zonas de España se desplazaron a Madrid ante la gran oferta laboral existente. Los locales que usualmente acogían revistas o zarzuelas, otro género que había gozado de un gran auge popular, se sumaron al auge de las variedades, añadiendo diversos números a las actuaciones de las primeras figuras del género lírico, la copla o la revista:

...los locales destinados al género lírico o revisteril daban también espectáculos de variedades de gran categoría artística, con la presencia de figuras como “La Argentinita”, Cepero, “Angelillo” “La Niña de los Peines”, Lupe Rivas Cacho, Rosario “La Cartujana”, y las ya citadas Pastora Imperio, “La Yankee” Carmen Flores, etc; toda una gran época del canto y del baile, de honda raíz española²⁷⁶.

No obstante, existió una fuerte contradicción para los sindicatos y algunos milicianos, generada directamente de la contraposición entre la dureza de la vida en el frente y la aparente felicidad y jovialidad derivadas de estos espectáculos:

Les parecía que se desnaturalizaba el ambiente guerrero y se transmitía la sensación de un Madrid surrealista en el que unos se divertían y otros morían²⁷⁷.



9. Baile en Barcelona durante la guerra²⁷⁸

En la prensa también surgirán opiniones en contra del excesivo número de actuaciones que se permiten. Alzarán su voz en contra de espectáculos de talante festivo que no deberían tener lugar en estos momentos. El semanario

²⁷⁶ ABELLA (2004), pp. 344- 345.

²⁷⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 182.

²⁷⁸ PRESTON (2006), p. 121.

Vida Nueva deja espacio a su colaborador “El Tío Serafín” en sus conocidas *Croniquillas* cuando la contienda había adquirido ya un sino contrario:

Sí, es antes lo general e imprescindible que lo superfluo, como el festival o festivales. Por ello protestamos al Sr. Comandante Militar por la tolerancia que se tiene con estas actividades secundarias y, además, inadmisibles, hechas por elementos militares con perjuicio del pueblo y aún de la causa. Nosotros que escribimos las “Croniquillas” con cierta ironía y broma, hoy nos vemos precisados a tomar un aire de seriedad y enojo que lamentamos, pero que quisiéramos nos fuera evitado porque se hiciera comprender a todos, militares o no, que por encima de festivales y actos de retaguardia de escasa o nula eficacia para la causa, está el servicio público y la necesidad de normalizar la vida en la retaguardia, dentro de lo posible. Todo antes que tolerar que impida un servicio público por el capricho de cualquiera que sea y de la graduación que sea, que tome el nombre del ejército para... “festejarse”. ¿Entendidos? Así lo creemos y esperamos²⁷⁹.

Progresivamente, su gran tirón inicial fue decayendo, por lo que los artistas de variedades se vieron obligados a buscar una nueva salida laboral o un nuevo ámbito de actuación. Analizando el auge del cine, tratarán con éxito de integrarse en las proyecciones. Así, encontrarán un nuevo ámbito de trabajo:

El empresario Ramiro Cebrián tuvo la feliz ocurrencia de programar, en el Salón Actualidades (que se hallaba en la calle de Alcalá, 4), un espectáculo de variedades compuesto de una sesión de cine y acto seguido de números de cante y baile. La fórmula será válida durante bastantes años, imitada por otros empresarios españoles. Incluso después de la guerra civil se mantendría la costumbre de combinar estrenos cinematográficos con actuaciones de cantantes, en las que ya se llama *fin de fiesta*²⁸⁰.

Pese a todo, las restricciones originadas por la guerra obligaron a reducir la duración de estos eventos. Además y como en el resto de ámbitos de la vida diaria, se verán afectados por las limitaciones y restricciones de distinto ámbito y estilo cada vez más agudas:

...las funciones acaban antes y servicios como el agua o el fluido eléctrico sufren restricciones. Desde principios de mes, los porteros de las fincas tienen órdenes de cortar “sin excusa alguna” la llave de entrada del agua desde las 10.00 de la noche hasta las 8.00 de la mañana. Se cancelan los riegos de baños y jardines y se prohíbe “llenar innecesariamente los baños, desperdiciando agua y dejando sin presión a los pisos altos de la barriada”²⁸¹.

La intensa vida nocturna de muchas ciudades también entrará en clara contraposición con las carencias y peligros de la guerra. En cada uno de sus números, el diario vasco *La Voz* publicita la agenda de variedades existentes en doble sesión distintos teatros explicitando los artistas que actuarán en las mismas. Por ejemplo:

CALDERÓN. 3,4, 5 Y 6. VARIEDADES 1938, plasmado en soberbios cuadros en los que interviene La Yankee, Arthur, Carmelita Sevilla, Lerin, Marujita Pereira, Las Farman, Conchita Muñoz, Orquesta Calderón, Celia Ripoll, Consuelito Zamora, Carmencito López, Finita Odeón, Jerezana y Macarena Marceha, Carmelita Caballero,

²⁷⁹ *Vida Nueva* (1938), p. 25.

²⁸⁰ ROMÁN (2006), p. 8.

²⁸¹ ARNALTE (2005), p. 21.

Isabelita Pena y Orquesta Palermo. Tres teatros de Variedades: Calderón, Zarzuela y Variedades. Doble programa diario. 1938²⁸².

De la misma manera y al lado del anterior anuncio, también se señalaba la existencia de un café con música en vivo en el que se podía bailar durante horas. Llama la atención la existencia de un buen número de “señoritas entrenadoras”:

MICKEY BAILE TAXI. Hoy grandioso espectáculo. 30 señoritas entrenadoras. Baile desde 5 tarde a 10 noche. Consumiciones a precios económicos²⁸³.

Sevilla y Valencia, entre otras ciudades, fueron pronto conocidas por la amplia oferta de locales de todo tipo y estilo en los que prácticamente todo estaba permitido:

Cafés cantantes, cabarets y prostíbulos abrían sus puertas a noches de olvido donde primero se quería anegar en vino el recuerdo de la guerra, con sus muertos y sus mutilados, y la zozobra de una marcha a cuyo término estaba la posición y unas probabilidades de supervivencia que el tiempo disminuía. Y después se buscaban unos brazos femeninos, aunque fuera pagándolos que hicieran cálida la despedida y vertiginosos los privilegios de la vida²⁸⁴.

En el caso de la capital andaluza la oferta existente era, además de variada, muy numerosa:

Más “dancing”, y esta vez “de moda”, hay en el jardín de verano La Playa, con atracciones y dos orquestas; en el Lido, el local más amplio de Sevilla con entrada por las calles Trajano y Amor de Dios, o disfrutar de las fiestas nocturnas en el Pabellón de Castilla y León ubicado en el Prado de San Sebastián que ofrece también dos magníficas orquestas. Este local al aire libre tiene tanto éxito que sus propietarios lo acondicionan para que funcione todo el año y lo llaman Excelsior. Otros locales famosos en las noches sevillanas son el Maipú, Bi Lindo, Florida, Sótano H. Zapico –especializado en flamenco-...²⁸⁵

En estas veladas, se podía apreciar el nuevo orden establecido y el creciente poder de organizaciones y fuerzas políticas anteriormente minoritarias:

“Pasodobles y tangos, la orquesta tocaba “vales” cada dos por tres, y los señoritos fascistas, presumiendo con sus flamantes revólveres, tenían que cederles la pisa. A veces una pareja falangista entraba de repente, se hacía servir unas copas y volvía a salir²⁸⁶.”

La clara separación entre guerra y retaguardia se fue acrecentando imprimiendo al tiempo una sensación de desánimo entre los voluntarios y soldados de ambos bandos. En este ambiente y atendiendo al éxito diario de público, daba la impresión de que el conflicto bélico estaba ocurriendo en otro país:

Los cabarets estaban abarrotados, desde que se abrían a primera hora de la tarde, hasta que cerraban mucho después de la media noche²⁸⁷.

²⁸² AGGCE, PER-000064/2.

²⁸³ AGGCE, PER-000064/2.

²⁸⁴ ABELLA (2004), p. 348.

²⁸⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 111.

²⁸⁶ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 112.

b. La copla y la canción folklórica.

En otro ámbito, el auge de la canción folklórica y de la copla fue más que notable. Ciertamente es que estos géneros estaban muy enraizados desde tiempo atrás en la vida diaria de los españoles. Desde años anteriores, la programación musical de la radio les dedicaba un importante espacio en el que se ofrecían y repetían numerosas canciones. Éstas eran solicitadas una y otra vez por una nutrida audiencia que requería a las principales voces del momento:

Seguían llenándose las ondas con canciones que acompañaron los tristes años de la incivil contienda fratricida y sangrienta:

En los campos...
En los campos de mi Andalucía,
los campanilleros, por la madrugá,
me despiertan con sus campanillas
y con sus guitarras me hacen llorar²⁸⁸.

Paradójicamente, la Guerra Civil vio crecer una magnífica generación de cantantes y compositores que situaron tanto a la canción andaluza como a la copla en una época de oro:

El alzamiento se convirtió en auténtica guerra que duró tres años, mientras la Copla crecía en el arte de Imperio Argentina, de Estrellita, de Concha Piquer y de aquel malagueño, después mitificado, que se llamó Miguel de Molina²⁸⁹.

Los inicios de la copla hay que encontrarlos en la tonadilla, surgida en la segunda mitad del s. XVIII, como una reacción a la italianización musical de la corte. Los reyes prefirieron contar como directores musicales con solistas provenientes del país trasalpino que imprimieron una predominancia casi absoluta de la música italiana. El caso del célebre castrato Farinelli, al que se le otorgaron poderes casi absolutos musicalmente hablando, provocó una reacción popular. Finalmente generó una copla entre sátira y mordaz que se solía interpretar como previa a las representaciones teatrales por un coro a cuatro voces formado por los propios actores acompañado por guitarras.

Debido a su gran éxito, la tonadilla fue incluyéndose en las funciones teatrales en otros momentos, como en los entreactos. El nuevo auge dio como resultado un nuevo género, la tonadilla escénica:

Se daba el caso de que muchos espectadores preferían las tonadillas a las propias comedias y dramas, lo que determinó que surgiera la tonadilla escénica. Es decir: tales coplillas sirvieron de argumento para comedias de corta duración. Con libreto y con música, naturalmente. Un antecedente de lo que, en el siglo XX, iba a ser la revista y la comedia musical²⁹⁰.

En el s. XIX, el desarrollo del género chico introdujo paulatinamente introducirse en estas obras canciones de aire andaluz.

²⁸⁷ SEIDMAN (2003), p. 99.

²⁸⁸ ROMÁN (2006), p. 27.

²⁸⁹ ROMÁN (2006), p. 27.

²⁹⁰ ROMÁN (2000), pp. 6-7.

La copla heredará características de ambas. Incluso, hay quien aprecia relación con los cantares de ciego y los romances, otorgándole un inicio culto al ser obra de poetas y nobles. Sea como fuere y en breve definición, será una especie de pieza teatral en forma de canción de menos de cinco minutos en la que el solista expone toda la historia. Además,

La copla, canción española, está ligada al pueblo. Y nace para protestar ante el abuso de los poderosos, para exaltar acontecimientos históricos, para ensalzar costumbres, paisajes o motivos religiosos y, más comúnmente, para reflejar historias amorosas, con lo que ello conlleva: celos, desengaños, pasiones...²⁹¹.

El pasodoble, entendido de un modo muy amplio, será la base en la que se desarrolle, aunque cupieron en ella influencias y reflejos de muy diversos ritmos, estilos y estéticas:

Digamos que la copla, además del pasodoble, tiene otros ritmos; entre los más conocidos, están la zambra, la farruca, los tangos y tanguillos, las marchas, bulerías, jotas, rumbas, chotis... Ritmos, algunos de ellos procedentes de otros géneros y fundidos con la copla en amalgama y adaptaciones²⁹².

Emparentada con la anterior está la canción andaluza, aunque la diferencia estriba en que ésta trata anuncios relacionados con la tierra. También conocida por canción folklórica o popular, de ambas maneras puede delimitarse otro tipo de canción procedente de otra región española.

Entre los personajes más importantes e influyentes del mundo de la canción popular, cabe destacar en primer lugar, debido a su enorme influencia posterior en el cancionero de la Guerra Civil, a Federico García Lorca y La Argentinita. Enamorado del cante jondo y de todo lo que tuviera alguna referencia popular, el interés del poeta-músico por el folklore y por las canciones fue constante en su vida. Aprovechando sus múltiples viajes o realizándolos él mismo *ex profeso*, Lorca realizó numerosos trabajos de campo que le influirán notablemente tanto en temática como en carácter, quedando reflejadas en muchas de sus obras como *Yerma*, *Mariana Pineda* o *Bodas de Sangre*, entre otras.

De gran relevancia fue la fecunda colaboración que llevó a cabo con La Argentinita, una cantante bien conocida en su época. En 1931 grabaron cinco discos, bajo armonizaciones de Federico, que contenían diez canciones recogidas por Lorca en Extremadura, Castilla y Andalucía:

Fueron éstas: *Zorongo gitano*, *Anda jaleo*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *Los cuatro muleros*, *Nana de Sevilla*, *Romance pascual de los peregrinitos*, *En el café de Chinitas*, *Las morillas de Jaén*, *Romance de los mozos de Monleón* y *Las tres hojas*²⁹³.

²⁹¹ ROMÁN (2000), p. 16.

²⁹² ROMÁN (2000), p. 23.

²⁹³ ROMÁN (2000), p. 19.



10. *La Argentinita* (con mantilla) coloca una flor a la reina Victoria Eugenia en 1924²⁹⁴

El éxito de ventas que les deparó hizo que ampliaran pronto la terna incluyendo nuevas canciones (*Los reyes de la baraja* y *La tarara*), también armonizadas por Lorca. Incluso, las incluiría en algunas de sus representaciones teatrales como fin de fiesta. Por su parte, *La Argentinita* presentará un propio espectáculo con su propia compañía de baile. En él, el centro aglutinador serían las grabaciones de estas canciones, siendo acompañada en directo en alguna ocasión por el propio Federico. De aquí deriva directamente el magnífico recibimiento del público de la compilación y de la propuesta, aparte del enorme magnetismo que tuvieron las canciones una vez iniciada la Guerra Civil. Conservando la melodía, se les adaptó una nueva letra en una contrafacta que incluía protagonistas y temática bélica. Rezumando carácter popular, se convirtieron en algunas de las canciones más conocidas tanto en los frentes como en la retaguardia en la zona republicana. El triunfo del bando franquista hizo desaparecer tanto la versión original como las generadas en la contienda. Al parecer, no será hasta bien entrados los años cincuenta cuando se vuelvan a reeditar algunas canciones.

Retornando al campo de la copla, varios son los nombres de artistas, letristas y compositores que es necesario abordar por la gran influencia popular que tendrían durante el conflicto bélico en ambas zonas, aunque se alinearán en mayor medida con el bando franquista. El primero es el de Estrellita Castro (1908-1983). La sevillana, conocida como la *Reina del Pasodoble*, tuvo en *Mi jaca* el primero de sus éxitos. Grabada en 1931, se siguió escuchando durante la guerra. Otros de sus triunfos fueron *María de la O*, *Rocío* y la versión del pasodoble *Suspiros de España* con letra del maestro Quintero, copla recogida en la película que, con el mismo título, se rodó en Alemania en 1938. La Guerra Civil le sorprenderá en este país mientras rodaba otras películas (*El barbero de*

²⁹⁴ VVAA (2006C), p. 51.

Sevilla y Mariquilla Terremoto), por lo que permanecería en el mismo durante la misma. Como anécdota, fue recibida incluso en audiencia privada por el propio Hitler, que se declaró ferviente admirador de la artista.

Imperio Argentina (1906-2003), nacida en este país americano, será otra de las cantantes-actrices más destacadas de esta época. *Morena clara* (1936) será una de las películas más taquilleras. Fueron disfrutadas por ambos bandos durante la guerra. También rodó alguna película en Alemania.



11. Fotograma de la película *Morena Clara*²⁹⁵

La tercera gran dama de la canción fue Concha Piquer (1908-1990). Se dedicó en un primer momento a espectáculos más cercanos a las variedades con influjos de los musicales de Broadway, ya que residió en Estados Unidos en largas temporadas y actuó en espectáculos de este tipo. A partir de 1934, se centró en mayor medida en la copla, convirtiéndose en poco tiempo en una de sus grandes estrellas.

El caso de Miguel de Molina (1908-1993) es distinto a los anteriores. Tras la finalización de la guerra en 1939, la simpatía pública que profesó hacia el bando republicano durante ella y su condición de homosexual le acarreó no pocos problemas. En primer lugar, fue obligado a marchar de Madrid a Cáceres. Además, se le impusieron una gran cantidad de trabas para proseguir sus actuaciones, por lo que se exilió en América. Su estilo, muy personal, se aderezaba con pasos de baile y poses que escandalizaron a los sectores más conservadores. Inmortalizó *La bien pagá*, *Zorongo* y *Ojos verdes*.

²⁹⁵ VVAA (2006C), p. 285.

Los apellidos Quintero, León y Quiroga fueron fundamentales en el desarrollo del género de la copla, ya que ellos fueron los creadores de ejemplos más importantes. También colaborador de Salvador Valverde, Rafael de León será el letrista del grupo. Poeta licenciado en Derecho, conoció a Lorca en Granada, hecho que le influenciaría en su trabajo. *Ojos verdes*, una de sus más notables creaciones, tiene una génesis relacionada con el poeta granadino:

Cuentan que Federico [García Lorca] dijo a Rafael de León, autor de “Ojos verdes”: “Marqués –Rafael de León y Arias de Saavedra era marqués del Valle de la Reina-marqués, me parece que me estás copiando un poquito”, a lo que el poeta sevillano contestó con sorna y graceo: “No irás a decirme que el verde lo han inventao tú”. En realidad, la letra de “Ojos verdes” la había escrito con Salvador Valverde en 1937 y fue Estrellita Castro la primera en grabarla. También con Valverde escribió “Triniá”, que grabó antes que nadie Concha Piquer, en 1935²⁹⁶.

El pianista Manuel López-Quiroga será el compositor y arreglista de la mayor parte de grandes coplas de la historia del género. Por su parte, el dramaturgo Antonio Quintero comenzó escribiendo sainetes, guiones de espectáculos y otras estampas teatrales. Junto a León, escribiría los textos de un buen número de canciones y coplas. El conjunto, al que se llegó a denominar la “Trinidad” de la copla, debido a que en conjunto produjeron unas 5.000 canciones, se conectaba artísticamente en todos los aspectos:

Se complementaban de tal manera que unas veces era el poeta quien le pasaba al maestro sus versos para que los musicara y otras sucedía al revés. La técnica era la misma. Igual el resultado. Una copla generalmente con sabor andaluz, pues ambos eran sevillanos y en sus obras plasmaban sus costumbres, los ambientes que conocían²⁹⁷.

c. La Junta de Espectáculos.

En la España republicana, el inicio de la rebelión fue respondido de forma vacilante por un gobierno que derivó en las milicias, sindicatos y partidos políticos la iniciativa inicial. Uno de los problemas más graves suscitados por estas organizaciones se apreció en la falta de dirigentes cualificados. Además, la diversidad de poderes y de fuerzas en cada región hacía casi imposible una línea de actuación común en toda la España democrática:

En Barcelona, el poder ejecutivo lo detentan los anarquistas; en Madrid, la UGT. En Aragón, un consejo anarquista; en el País Vasco, en Santander y en Asturias funcionan sendos gobiernos casi autónomos²⁹⁸.

Durante los primeras semanas de la guerra, ellos serán quienes dominen y dirijan las principales organizaciones, también en materia artística. En su ideario la que la igualdad entre los trabajadores afectó tanto a los horarios y salarios como a los derechos de los mismos:

Industrias, comercios, servicios... todo había pasado por el tamiz revolucionario en un ambicioso e incontenible impulso de llegar a una comunidad de bienes, impulso que en su iluminado afán tenía algo del desprendimiento de una secta primitiva en busca de una

²⁹⁶ ROMÁN (2006), pp. 29-30.

²⁹⁷ ROMÁN (2000), pp. 32-33.

²⁹⁸ ESLAVA (2005A), p. 263.

arcadía feliz donde todos fueran iguales y compartieran la obra del hombre y los frutos de la tierra²⁹⁹.

Se ha tildado en no pocas ocasiones de enorme error la falta de una especie de un centro general republicano que englobara a todas las regiones y facciones políticas y sindicales. También se ha echado en falta un conjunto de claras indicaciones y normas sobre cómo actuar en conjunto. Otros analistas afirman que el momento no lo hubiera permitido y se hubieran generado notables fricciones entre las distintas fuerzas:

...habría sido extraordinariamente difícil e impensable crear un centro dirigente común en las condiciones de entonces. Y no solamente a causa de las profundas diferencias, sino también por la amplísima envergadura del movimiento popular, que sobrepasó en 24 horas los marcos de todos los partidos y organizaciones existentes entonces. No hubo un poder oficial capaz de coordinar, centralizar y dirigir el movimiento popular y, no obstante, la disparidad del proletariado, la multitud de partidos y grupúsculos y la relación y debilidad del Partido Comunista impidieron al pueblo y al proletariado crear para sí una situación adecuada de órganos generales de masas de dirección en la lucha³⁰⁰.

De esta manera, en distintas comunidades y regiones se crearon gobiernos locales y comisiones, como los que surgieron en Asturias, Aragón, Cataluña o Santander. Aprovechando la debilidad del gobierno, estos comités de diversa composición tuvieron en los sindicatos sus fuerzas predominantes. Dentro de este ambiente de diversidad y disparidad de ideas, pronto surgió una teoría firme: era necesaria una unificación contra el fascismo y las tropas mercenarias de los generales africanistas también a nivel artístico. Paulatinamente, la dialéctica casi revolucionaria tónica de los primeros momentos fue dejando paso a un tono que pretendía la unidad total contra el fascismo en la que el cine, el teatro y la música se consideraban fundamentales como vehículos de transmisión de ideas y compromisos sin olvidar su importante misión de ocio y descanso para los soldados y milicianos como para la retaguardia.

Hubo hueco entre estas milicias, aprovechando la confusión y el desconcierto de los primeros días, para incontrolados, violentos, asaltadores y ladrones que atacaron comercios, salas, casas particulares y a personas concretas con el fin de sacar provecho, enriquecerse o tomar venganza de asuntos pasados:

El mal que azotaba a la zona republicana en aquellos primeros tiempos de la guerra era la incapacidad para contener a los incontrolados, porque las tropelías se cometían contra las reiteradas advertencias de los hombres públicos y al margen de las enérgicas indicaciones del sector más consciente de la Prensa³⁰¹.

La amplia militarización producida en ambos bandos se acompañó de un enorme fervor propagandístico³⁰² que comenzó a destacarse en todos los medios posibles: canciones, películas, obras de teatro, carteles, radio,

²⁹⁹ ABELLA (2004), p. 85.

³⁰⁰ MÍNEV (2005), pp. 72- 73.

³⁰¹ ABELLA (2004), p. 40.

³⁰² PAYNE, TUSELL (1996), p. 126.

pinturas... Por ejemplo, en Madrid desde septiembre de 1936 se proyectó *La Revolución en Madrid*, un documental que narraba los cambios acaecidos en la capital bajo la visión republicana.

La rápida aparición de los milicianos en la defensa no hizo necesario contar con más fuerzas humanas destinadas hacia la guerra. Esto motivó una merma entre los trabajadores de muy distintos ámbitos, también en materia artística. Poco tiempo después, quizá causado por el alejamiento político o tras las represiones de ambos bandos, las listas de reclutamientos disminuyeron:

Apenas seis meses después de iniciada la guerra, el gobierno español tuvo que recurrir al servicio militar, lo cual parece natural en un conflicto con el extranjero, pero resulta anómalo en una guerra civil. Sin duda, ello se explica en parte por el debilitamiento de las esperanzas revolucionarias, tan decisivas al comienzo de la contienda³⁰³.

En regiones de gran relevancia, la República no encontró el apoyo y respuesta esperada. Por ejemplo,

En Cataluña y Valencia, regiones que eran indispensables para la España republicana, el alistamiento fue “notablemente bajo” dadas las densidades de población y su supuestamente firme compromiso regional con la República³⁰⁴.

En estos primeros momentos, las salas cinematográficas, los teatros y las salas de conciertos fueron incautados. Aquellos que hubieran sido “abandonados” por sus anteriores propietarios al huir de la zona republicana pasaron a depender directamente de los sindicatos. El sino y el resultado será muy desigual en toda la España republicana, lo que refleja claramente una situación plural y diversa en clara contraposición con el centralismo y directividad total del bando franquista:

En la España republicana, a semejanza de lo que pasó en la industria y en el campo, en general, se colectivizaron los locales de espectáculos. En Barcelona, pasaron a manos de la CNT- FAI, en Madrid a la Unión General de Trabajadores y en Valencia a un organismo unitario que incluía a ambas centrales sindicales. En el caso de Cataluña, la Generalitat inició, desde octubre de 1936, un proceso progresivo de intervención y control de todas las industrias, provocando la reacción anarquista, que veía en ello una agresión contra sus intereses³⁰⁵.

En cuanto a aquellos titulares que decidieron permanecer en la franja dominada por el Frente Popular y obtuvieran las garantías de fidelidad a la causa, se permitía una especie de explotación vigilada, en la que un ánimo colectivista e igualitario era predominante, dentro de un espíritu

...sucedáneo de la máxima “la tierra para el que la trabaja”, los que “labran” el cine son los sujetos de los beneficios que pudiera general la sala³⁰⁶.

Pero pronto se pudo apreciar el hecho de que estos negocios, altamente productivos anteriormente, no estuvieran siendo dirigidos con la aptitud

³⁰³ ORWELL (2003), p. 115.

³⁰⁴ SEIDMAN (2003), p. 65.

³⁰⁵ CRUSELLS (2006), p. 28.

³⁰⁶ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 18.

necesaria. Como consecuencia directa, se perdía una importante parte de sus beneficios. En Madrid, la CNT se ocupará de los cines, mientras que la UGT dominará teatros y salas de conciertos. Ambos no rendirán cuentas a nadie. Incluso, no pagarán impuestos al gobierno central, repartiendo las recaudaciones entre los trabajadores y los propios sindicatos. También abrirán nuevas salas sin solicitar autorización a las autoridades políticas, con la consiguiente evasión de impuestos.

En Madrid, la Junta de Defensa observará ya en diciembre de 1936 la necesidad de crear un organismo que regulara el sector de los espectáculos para adaptarse a la situación desencadenada después del inicio del conflicto bélico:

Las circunstancias excepcionales por que atraviesa Madrid, no consienten que ninguna de las manifestaciones de la vida ciudadana pueda ejercitarse libremente³⁰⁷.

Tras celebrar distintas reuniones, no será hasta el 23 de enero de 1937 cuando el gobierno trate de imponer una legislación y unas directrices básicas válidas para todas las salas. Así, en la ciudad se creará la Junta de Espectáculos (JE), que tratará de paliar, en primer lugar, una situación poco rentable económicamente a pesar de la gran respuesta popular, sobre todo en el caso del cine:

Los objetivos de la creación de la JE fueron, además del financiero, que será el básico, el de establecer una censura y unas directrices básicas acerca de los espectáculos que se debían proponer y programar. Otro de ellos será el de garantizar en mayor medida la seguridad tanto de espectadores como de artistas y músicos.

Una de sus primeras decisiones fue la prohibición de símbolos de sindicatos y partidos políticos en las salas, un hecho muy común anteriormente. De esta manera, se eliminaba, al menos en el aspecto externo, una lectura política de la asistencia al cine. José Carreño será su primer presidente, y a él se debe el comienzo de un trabajo a todas luces necesario analizando la situación imperante:

La JE tenía la pretensión de ordenar el sector cinematográfico en materia financiera y de seguridad para terminar con el desconcierto y la desorganización que sucedieron al levantamiento del 18 de julio. Efectivamente, el caos se había adueñado durante meses de una industria a merced de las iniciativas individuales de personas, partidos o sindicatos. En la historia contada *a posteriori* de ese intervalo temporal, las sindicales se ocuparon de desprestigiar al empresario, de posturales como los salvadores de la industria y de alguna forma, de cuestionar la necesidad de una JE. En *Ahora* se anunciaba, más de forma simbólica que real, la desaparición de la figura del empresario como punto de inflexión. Los espectáculos ya estaban regidos por nuevas personas y nuevos valores³⁰⁸.

³⁰⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), pp. 26- 27.

³⁰⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 27.

Pero pese a este cambio y a excepción de todo lo relacionado con la gestión económica de las salas, artísticamente hablando mínimas fueron las modificaciones:

De marzo a octubre de 1937, los sindicatos –UGT y CNT- gobernaron la industria y gestionaron sus fondos. El uso *relativo* de la censura empezó a dar problemas. La aparición de la JE parecía presagiar un cambio de carteleras: más propaganda y menos entretenimiento. Sin embargo, nada cambia. Algunos críticos, sobre todo comunistas, se extrañan que se sigan proyectando las mismas películas³⁰⁹.

La Junta de Espectáculos, ante la falta de mejora de la situación general, se planteará modificar el plan de actuación característico de sus primeros meses. Pero no será hasta el 28 de octubre de 1937 hasta que se decida minimizar la presencia de miembros de los sindicatos en las directivas que controlaban y gobernaban cines y teatros:

...el decreto desmonta la estructura de poder que existía y la invierte: los sindicatos cuentan sólo con 4 miembros –2 de UGT y 2 de CNT- mientras que el Gobierno nombra a 10 y al presidente que es “un representante de la Subsecretaría de la Propaganda”³¹⁰.

La ampliación de los beneficios que se pudo apreciar pocos meses después de este nuevo cambio fue más que notable, aunque el nuevo sistema de organización pronto obtendría numerosas críticas:

La caja que hacía la CNT y UGT al mes era de 2.676.282 pesetas, mientras que el Estado hacía rendir mensualmente la caja común de todos los espectáculos hasta los 4.638.497³¹¹.

No será hasta abril de 1938 cuando la Junta de Espectáculos sea sustituida por un nuevo organismo, la Cooperativa Regional de Profesionales de la Industria de Espectáculos Públicos, que asumía el papel ejercido por los sindicatos en los meses anteriores. Era claro su alejamiento con respecto a la JE, de la que pretendieron no volver a repetir los mismos errores. Ciertamente, no tuvieron demasiado tiempo para realizar su cometido, por lo que, finalmente, no se diferenciarán notoriamente de esas épocas anteriores a las que rechazaban.

d. La música en el cine y en los teatros.

Como apuntamos y pese a la creciente y férrea censura, mucho más acentuada en el bando franquista, la oferta de las carteleras de cines siguió siendo muy completa. Se mantuvo una relevante línea de repercusión y excelentes entradas que tuvieron como consecuencia importantes beneficios para ambas facciones. En los cines de ambas zonas, las películas musicales continuaron gozando de un enorme éxito. Éstas, impulsadas en ocasiones por la radio, que repetía los números más importantes de los films de mayor éxito, se trasladaban directamente a la calle. De esta manera y en conjunto, la vida de

³⁰⁹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 34.

³¹⁰ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 47.

³¹¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 51.

las ciudades latía tratando de olvidar momentáneamente las múltiples carencias y horrores presentes en el día a día:

El vivir ciudadano, el hábitat en la retaguardia veíase turbado por los avatares bélicos hasta alejar toda apariencia de normalidad. Y sin embargo...; sin embargo y como reacción vital al cúmulo de calamidades, las ciudades demostraron unas poderosas ansias de vivir, de distraerse, de olvidar evasivamente la sensación del riesgo y la incertidumbre del destino³¹².

Las canciones de Estrellita Castro e Imperio Argentina, protagonista de *Morena clara*, la película más taquillera del momento, eran requeridas, conocidas, aplaudidas y cantadas por el público de toda España sin distinción de sino político o gobierno. En este sentido, no hubo división en un país que, al menos en este aspecto, se mostraba unido:

La oferta cultural del país, al menos en las grandes ciudades, es muy completa. En los cines triunfan películas españolas como “Morena clara”, con Imperio Argentina como protagonista. Ella y Estrellita Castro son los ídolos del momento y las letras de sus canciones se cantan por todos los rincones³¹³.

Además, la cartelera cinematográfica dejaba un importante espacio a otros géneros, como lo fueron el cine cómico o la opereta, entre otros:

El cine cómico se estimaba saludable contrapeso a los difíciles momentos, y la gente disfrutaba viendo “Un par de gitanos”, de Laurel y Hardy; “Una noche en la ópera”, de los hermanos Marx; “Tiempos modernos”, de Chaplin; “El chico millonario”, de Eddie Cantor. El musical danzante como “El sombrero de copa” o “El bailarín pirata” era género muy en boga, lo mismo que el destinado a lucimiento vocal, como “Canción de Amor”, por Lily Pons; “Una noche de amor”, por Grace Moore, o las de Jeannette MacDonald, “Rose Marie” y “Ámame esta noche” ésta con el inimitable Chevalier. La opereta europea tenía numerosos adictos y de este estilo se proyectaban “El barón Gitano”, “Valses de Viena”, “La Posada del Caballito Blanco” y “Una canción, un beso y una mujer” esta última por la inolvidable Martha Eggert³¹⁴.

El cine musical y la llamada ‘españolada’ gozaron de una gran popularidad. Su temática amorosa, la cercanía de la trama y los múltiples números musicales a modo de pasodobles y coplas llegaban con claridad a las butacas de unos espectadores que demandaban nuevas producciones. Llama poderosamente la atención el hecho de que cuatro de las cinco películas españolas más taquilleras durante la guerra pertenecieron a este género. Al mismo tiempo, fueron causa directa del gran auge experimentado por estos géneros musicales:

En definitiva, la “españolada” inunda las pantallas republicanas durante la Guerra Civil llenando los descansos de la retaguardia con canciones ligeras y relaciones románticas. Estas películas se proyectan continuamente mostrando una sociedad sin conflictos de clases, muy del gusto de la censura franquista. Aunque existe la figura del señorito soberbio, que actúa ora prepotente ora pendenciero y que ejerce de villano, la presencia de este personaje no evalúa a toda una clase, sino que únicamente representa la utilización

³¹² ABELLA (2004), p. 229.

³¹³ IRAETA (2005), p. 97.

³¹⁴ ABELLA (2004), pp. 339- 340.

calculada de un problema social. Se canaliza el conflicto de clase. Este tipo de personaje aparece como el “malo” en casi todos los filmes más vistos de este género³¹⁵.

En este ámbito y aparte de las artistas de la órbita de la copla mencionadas anteriormente, en los años de la contienda destaca la figura de Ángel Sampedro Montero, *Angelillo* (1908-1973), un cantante que actuó en repetidos festivales flamencos para posteriormente saltar al ámbito cinematográfico. Se exilió durante la Guerra Civil debido a sus simpatías republicanas. También merece mención aparte la anteriormente mencionada película *Morena Clara*, que muestra el modelo de estrella folklórica en los cinco números musicales que se incluyen en la misma. *¡Centinela, alerta!*, un film producido durante la II República, con 10 intervenciones musicales, y *La hija de Juan Simón*, con 9, son otros de los títulos más subrayados.

La afluencia a los cines era mayoritaria, pese a que en muchas ocasiones se corría el riesgo de perder la propia vida. El traslado hacia las salas o la estancia en las mismas era sumamente peligroso, ya que en ambos casos el espectador se convertía en un blanco fácil para los bombardeos o ataques aéreos enemigos. Pese a ello, el público asistía copando completamente los aforos existentes. Incluso, se producían numerosas protestas cuando la situación obligaba a suspender una proyección:

La asistencia era –como se ha dicho- nutridísima; los peligros no ahuyentaban a la masa. En Madrid, el público estaba compuesto en gran parte por gente de tropa, de la mucha que guarnece el cercanísimo frente y aprovechaban cualquier asueto para divertirse. Ni las alarmas ni los cañonazos disuadían a los espectadores del seguimiento de la película. La sus pensión de la sesión provocaba grandes alborotos de la asistencia, empeñada en que la proyección continuara y decididos a no abandonar las localidades por ninguna causa³¹⁶.

Pero no fue éste el único ámbito protagonizado por músicos en los cines. En la España republicana, la gran repercusión de las proyecciones hizo que la plantilla instrumental en las salas se multiplicara, al tratar los intérpretes de encontrar un lugar de trabajo con posibilidades de éxito. Además, era nutrido el grupo de los músicos encargados de ejecutar en vivo la banda sonora en tiempos del cine mudo. Este grupo no había abandonado el ámbito cinematográfico tras la llegada del cine sonoro. Solían actuar antes y después de las proyecciones, y también durante ella si la película así lo requería. Si antes de la guerra la presencia de músicos en los cines era meramente testimonial, tras el 18 de julio se multiplicaron.

Dependientes de la Junta de Espectáculos, se trató de regularizar su situación sugiriendo que no se empleara música grabada, ya que ésta debía interpretarse en directo para garantizar el trabajo. Así, en su sindicato se contaban hasta 813 músicos que actuaban en salas cinematográficas de Madrid, por lo que se

³¹⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 84.

³¹⁶ ABELLA (2004), p. 341.

alzaron muchas voces en contra de una actividad que, para algunos, era innecesaria. Incluso y al parecer, muchos músicos no realizaban su labor convenientemente:

Los músicos veían su situación en términos de justicia. Cuando en las pantallas se proyectaban películas mudas, el cine los llamó para rellenar los silencios e improvisar las bandas sonoras en las propias salas de proyección y, cuando llegó el sonoro, el cine quería librarse de ellos: eso era una injusticia. Los músicos decidieron por sí mismos que pertenecían al espectáculo del cine, y que tenían que entrar en nómina aunque no trabajaran. En septiembre de 1936, antes de que los sindicatos tomaran los cines en noviembre, la Asociación de Profesores de Orquesta (CNT) hacía una gestión con los empresarios de los salones cinematográficos en virtud de la cual todas las salas acogerían una orquesta con afiliados a la asociación. El paro se reducía casi a cero: “Además de alejar el hambre de muchos hogares, redundaba en beneficio del público madrileño”. Sólo cinco meses después, Carreño, cuando aún estaba diseñando la JE, elegía como ejemplo de abuso el de los músicos: “que figuran en los programas, que cobran, pero que no tocan”³¹⁷.

Se desarrollaron numerosos festivales benéficos mixtos de música, cine e incluso teatro, de cuya existencia dan fe numerosas referencias de prensa. Por ejemplo, un artículo publicado *Funciones a beneficio* en el *Heraldo de Cuenca* relata dos eventos en los que estas tres artes se conjugaron:

Se celebraron en el día de ayer dos funciones cinematográficas en los salones del Teatro Cervantes y Royal Cinema a beneficio de las Milicias Populares y organizadas por las respectivas Empresas y personal... También el sábado próximo el Grupo artístico “FloreCIMIENTO” dará una velada teatral poniendo en escena el melodrama “Los semidioses” y un sainete cómico con el mismo fin. Y el domingo, el Cuadro Artístico de “Cantinas y Colonias escolares” pondrá en escena los entremeses “Mañana de sol”... y una zarzuela a cargo de niños de las escuelas nacionales... En ambas veladas habrá una parte musical a cargo de orquesta y Banda de Música. Es de esperar que el pueblo de Cuenca contribuya con su asistencia al mayor éxito de las referidas veladas³¹⁸.

La misma compañía *FloreCIMIENTO* fue la encargada de protagonizar un nuevo evento benéfico el 18 de agosto de 1936. Acompañada de una rondalla, interpretó un concierto con presencia del *Himno de Riego* y de *La Internacional*:

El sábado pasado, organizado por el cuadro artístico “FloreCIMIENTO” y en el Teatro Cervantes, se dio una velada teatral, a beneficio de las Milicias Populares poniéndose en escena la conocida tragicomedia de Federico Oliver, titulada “Los semidioses”... Contribuyó al esplendor de esta velada la rondalla que dirige el conocido profesor Daniel Muñoz, el cual, además de amenizar los entreactos, ejecutó un seleccionado concierto, y tocó los himnos nacional y proletario que el público emocionado escuchó levantado y con el puño en alto³¹⁹.

Una nueva cita con el teatro, el 24 de agosto de 1936, permite comprobar la existencia de una orquesta que ameniza la representación. Además, se interpretan numerosos himnos proletarios:

Organizado por el cuadro artístico “FloreCIMIENTO” y a beneficio de las Milicias Populares, se celebró el sábado una gran velada teatral. Se puso en escena el grandioso

³¹⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A) p. 63.

³¹⁸ *Heraldo de Cuenca*, nº 85 (1936), p. 5.

³¹⁹ *Heraldo de Cuenca*, nº 86 (1936), p. 5.

drama en tres actos, original de nuestro paisano Benedicto Barriga, titulado “El gañán”... La orquesta que viene actuando en estas veladas, que dirige el conocido profesor D. Jesús Calleja, obtuvo un nuevo y señalado éxito, en la interpretación de las obras, siendo muy aplaudida. Al cantar los jóvenes acompañados por la orquesta, diversos himnos proletarios, el público puesto en pie aplaude emocionado, dando vivas a las Milicias, a la República y a la Revolución Social³²⁰.

No será ésta la última referencia a la formación dirigida por los maestros Cabañas y Calleja. Serán una constante en los eventos teatrales del Teatro Cervantes de la capital conquense:

Organizada por el cuadro artístico “FloreCIMIENTO” y a beneficio de las Milicias Populares, se celebró el sábado pasado una velada teatral poniéndose en escena la grandiosa comedia titulada “Dueña y señora”... Los extractos fueron amenizados por la orquesta que dirige el Sr. Calleja, la cual ejecutó lo más selecto de su extenso repertorio³²¹.

De la misma manera se puede apreciar meses después con mismos intérpretes, aunque con la introducción de un nuevo arte: la poesía.

El sábado pasado en el Teatro Cervantes organizadas por el cuadro artístico “FloreCIMIENTO” se celebró una velada teatral a beneficio del Hospital de Sangre montado por la CNT. Se puso en escena la tragicomedia en tres actos de Federico Oliver titulada “Los semidioses... En el segundo entreacto el camarada Alfonso Pérez de Madrid recitó varias poesías originales suyas. En los entreactos la orquesta que dirigen los maestros Cabañas y Calleja ejecutó un selecto y exclusivo programa y se entonaron los himnos nacional y proletarios que le público escuchó de pie y con el puño en alto³²².

Los actos dirigidos al público infantil también contarán con su concurso:

Ayer domingo, a las diez y media en el Teatro Cervantes, organizado por el cuadro artístico “FloreCIMIENTO”, se dio una velada de teatro, dedicado exclusivamente a los niños y las niñas de las guarderías infantiles y de los demás centros de esta capital. Se pusieron en escena los graciosísimos sainetes titulados “Los chiquitines” y “La afición”... En los entreactos se rifaron bonitos regalos... La orquesta que dirigen los conocidos profesores Calleja y Cabañas ejecutó las piezas más selectas de su extenso repertorio³²³.

Habrà espacio en estos eventos para cantantes de distinto tipo y estilo que despuntaban en estos difíciles momentos:

Según costumbre, el sábado se celebró en el Teatro Cervantes una función teatral a beneficio de las Milicias Populares poniéndose en escena en drama “Juan José”... En uno de los entreactos cantó, acompañada a la guitarra por Daniel Muñoz, la joven Angelita Pérez, siendo muy aplaudida y felicitada³²⁴.

La última referencia musical que tenemos tras investigar gran parte de los números de este semanario publicados en la Guerra Civil data del 25 de enero

³²⁰ *Heraldo de Cuenca*, Nº 87 (1936), p. 5.

³²¹ *Heraldo de Cuenca*, Nº 92 (1936), p. 5.

³²² *Heraldo de Cuenca*, Nº 97 (1936), p. 2.

³²³ *Heraldo de Cuenca*, Nº 99 (1936), p. 2.

³²⁴ *Heraldo de Cuenca*, Nº 89 (1936), p. 5.

de 1937. Será una conferencia dictada por el Presidente del Tribunal Popular de Valencia:

Ayer domingo, a las 11 de la mañana y con el Teatro Cervantes lleno de público se celebrou una conferencia en la que dirigió la palabra el conocido abogado y paisano nuestro Mariano López Lucas, Presidente del Tribunal Popular de Valencia... Terminó con un canto a los heroicos combatientes de Madrid, los cuales, dijo, con su barrera de acero, a las hordas fascistas europeas, están siendo la admiración de los pueblos libres del mundo³²⁵.

En la España franquista, además, tuvieron una nueva función que seguro también se llevaría a cabo en la otra zona: la de interpretar el himno elegido antes de comenzar la sesión.

A partir de octubre de 1937, era obligatoria en las salas cinematográficas la ejecución del himno nacional en los 16 primeros compases mientras los espectadores, en pie, habían de saludar con el brazo estirado al estilo fascista. A su vez, en la pantalla aparecía la imagen del general Franco. No existía un criterio unitario sobre el momento en que se había de interpretar el himno, ya que algunos empresarios lo ponían en el intermedio y otros al terminar la sesión. Lo que estaba claro es que ningún espectador podía abandonar la sala hasta el final de su ejecución. No cumplir ninguno de estos requisitos podía provocar consecuencias negativas. También durante el conflicto bélico se obligó a retransmitir el “parte oficial” de guerra. En febrero de 1940 se dejó de interpretar el himno en todas las sesiones para hacerlo sólo en las que tenían un carácter más solemne. Dos meses después, se suprimió la exhibición en la pantalla de la imagen de Franco y la ejecución del himno con el saludo al estilo fascista³²⁶.

e. Las bandas de música en la contienda. La Banda de Música de Cuenca.

Las bandas de música eran las formaciones musicales más populares de cuantas estaban presentes en la vida de la España previa a la Guerra Civil. La vieja piel de toro se había caracterizado desde siglos atrás por el acompañamiento musical de diverso sino y estilo llevado a cabo por estas agrupaciones en sus fiestas y celebraciones principales. Pero el origen y desarrollo de estos conjuntos tiene un claro trasfondo guerrero mantenido y potenciado por el conflicto bélico del s. XX. Prácticamente, podemos afirmar que en ambos bandos su número y actividad fue, además de muy numerosa, enormemente importante. Estuvieron presentes en el día a día de batallones, secciones militares y también en la retaguardia la banda sonora y contrapunto de los acontecimientos más relevantes en el día a día del conflicto. También, en muchísimos casos, ser integrante de una de ellas con anterioridad suponía, ya en la guerra, una especie de salvoconducto. De esta manera, estos músicos pasaban a ingresar en las filas de las bandas de música presentes en cada destacamento, batallón o sección militar alejándose del frente en mayor medida que sus compañeros de quinta.

³²⁵ *Heraldo de Cuenca*, Nº 110 (1936), p. 2.

³²⁶ CRUSELLS (2006), p. 32.

En primer lugar, quizá sea oportuno realizar una breve descripción de sus funciones y evolución en la Península Ibérica. El inicio de las bandas de música tuvo, comentamos, un claro trasfondo bélico que prolongó sus objetivos hasta el duelo fratricida español:

El origen, manifestación y desarrollo de las Bandas de Música tienen su esencia o punto de arranque en la milicia. Ya en los pueblos primitivos se utilizaba para la comunicación una gran variedad de instrumentos de percusión, como tambores de distintos tamaños y formas. Posteriormente se introducen instrumentos de viento, como silbatos de hueso, cuernos y caracolas. Más tarde, y en Oriente Medio, aparecen flautas, bocinas y cuernos metálicos de una forma ya más definida³²⁷.

La música y la guerra están presentes, de una u otra forma, en la vida del hombre prácticamente desde los albores de su existencia. Ambos le han acompañado en el devenir de la historia, por lo que la música militar y el sonido ha tenido una función sustancial en este sentido. Cada ejército o facción contará con sus propios toques que avisen del peligro de un ataque, convoquen a los soldados en un punto determinado, marquen el *tempo* del paso, traten de imprimirles el carácter y arrojo para afrontar la lucha con todo el valor o indiquen el momento de atacar o de batirse en retirada. Ricardo Fernández de Latorre define con brevedad en qué consiste la música militar:

...una combinación armónica y rítmica de sonidos, destinada a estimular la disciplina del cuerpo, así como despertar en el alma vibración patriótica y sentimientos guerreros³²⁸.

La presencia de instrumentos de viento como silbatos de hueso o caracolas en excavaciones peninsulares parece indicar su presencia de las primeras culturas. Las legiones romanas iban anteceditas por conjuntos cuya misión era aumentar el ánimo de los legionarios, tratar de intimidar al contrario y acompañar la marcha. Los instrumentos presentes en las mismas pertenecían a la familia de viento. En el caso del viento metal se citaban trompetas, tubas y otros instrumentos antecedentes de la moderna trompa; en el del viento madera, flautas de diverso tipo y estilo.

Se cuenta que, en tiempos de Alejandro Magno (356-223 a.C.), el monarca ya empleaba un complejo código de llamadas con instrumentos musicales que le permitía comunicar noticias a más de dos kilómetros de distancia. También pronto aparecieron los instrumentos de percusión de la familia de membrana. En la España árabe y de la Reconquista, ambos ejércitos destacaron por el empleo de conjuntos instrumentales, muy ricos en instrumentos de percusión en el caso de los primeros. Su primera aparición en Europa se debe a esta cultura. Situaban en primera línea un buen número de ellos, con el objetivo principal –superado ampliamente– de intimidar a las tropas peninsulares. Incluso, introducían dentro del parche fragmentos de metal o pequeñas

³²⁷ ADAM FERRERO (1986), p. 10.

³²⁸ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 25.

campanas que aumentaban el efecto. Algo similar aparece narrado incluso en el Poema del Mío Cid, con lo que parece probado el desconocimiento de estos instrumentos en la antigua España y el miedo que estos causaban, por lo que pronto serían asumidos y utilizados por los ejércitos castellano y aragonés:

Entre los versos 1663 y 1669 (incluido el 1666b), en el pasaje en que Yusuf, Rey de Marruecos, intenta conquistar Valencia, se incide en el gran temor que causaban los tambores árabes a los cristianos, y escuchamos cómo trata el Cid de aquellar la aprehensión de los suyos, prometiendo que esos instrumentos serían ganados al enemigo, mostrados a los propios para que vean que son obra del hombre y llevados después como trofeos a una iglesia³²⁹.

De igual forma, aparecen relatadas en numerosas ocasiones la presencia de agrupaciones instrumentales como recibimiento y homenaje a los soldados tras vencer en alguna batalla. Esto también queda constatado en las celebraciones posteriores. En otro orden, también se realizaban como despedida en los funerales, costumbre iniciada por el Gran Capitán a comienzos del s. XVI.

Este mismo siglo, el s. XVI, en los ejércitos españoles se integrarán tambores y pífanos que acompañarán sus acciones bélicas. Éste será un momento de gran relevancia en la historia de la música militar, que recorrerá y aparecerá en rincones tan diversos como en los tientos de batalla creados por los grandes organistas de la época renacentista. La Iglesia también potenciará la creación de música impregnada de claras influencias castrenses, e incluso hay presencia de la misma en cancioneros como los de Palacio:

En las Misas de Batalla se incluían, igualmente, toques de guerra, evocándose combates, sones de pífanos y tambores, insertándose alusiones a cantos militares. Uno de los más altos ejemplos de estas producciones de música sacra es la “Misa pro Victoria”, considerada como una composición de acción de gracias por el triunfo de Lepanto, original de Tomás Luis de Victoria³³⁰.

Posteriormente, crecerán y se desarrollarán agrupaciones de instrumentos de viento que actuarán en procesiones y desfiles, además de en otros actos celebrados en catedrales y centros eclesiásticos. El atambor mayor, un músico que dirigía las bandas de viento y percusión, apareció por primera vez en los ejércitos españoles y pronto se extenderá por los de todo el mundo. Portaba un bastón con el que, a modo de director, indicaba el compás de una forma llamativa y a veces acrobática.

El s. XVIII verá un aumento en el número de ejecutantes. Paulatinamente, la paleta de la banda irá ampliándose con instrumentos de viento procedentes de las orquestas cultas, como trompas, oboes, clarinetes, fagotes, flautas, trompetas y contrabajo o serpentón. Pero no será hasta el s. XIX cuando

³²⁹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 36.

³³⁰ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 28.

aparezcan y se impulse la aparición y desarrollo de las bandas de música tal y como las conocemos en la actualidad. Las notables mejoras técnicas sufridas por los instrumentos de viento tendrán causa directa de su crecimiento y entrada definitiva en la agrupación.

La presencia de las bandas que acompañaban a los ejércitos napoleónicos en la guerra de la Independencia, compuestas por unos veinticinco músicos, fue un acicate para la evolución de una agrupación que en España se formaba por la mitad de componentes. Ya a finales del s. XIX, se aprecia con claridad la multiplicación de elementos en las mismas. Así, se dispondrá en 1875 un reglamento que organice las bandas de los regimientos, formadas por

...un músico mayor, cinco músicos de primera clase, diez de segunda, veinticinco de tercera y veinte educandos. Total: sesenta instrumentistas. Para las Batallones independientes, un músico mayor, tres de primera clase, seis de segunda, veintiuno de tercera y dieciséis educandos. Total: cuarenta y seis instrumentos³³¹.

De esta manera, se puede apreciar la gran importancia de las bandas militares, tanto en su vertiente principal como en otra más popular. Paulatinamente, en el ámbito civil se consideraron los beneficios de contar con una agrupación instrumental que acompañara y otorgara contrapunto sonoro y solemnidad a los actos que vertebraban la vida diaria de pueblos y ciudades:

Las Bandas de Música son, por regla general, uno de los más eficaces vehículos de comunicación entre el pueblo y la música. Ellas vinieron, en el transcurso de muchos años, constituyendo el eje en torno al cual giró la atención de los vecindarios y los grandes y pequeños acontecimientos que tuvieron lugar en cada una de las poblaciones que supieron crear y mantener su Banda de Música³³².

Al tiempo, se tenía a disposición un grupo de ejecutantes que también podían actuar como docentes para formar musical e instrumentalmente a las nuevas generaciones. Por tanto, se convierte en un instrumento de primer orden con el que trasladar la cultura y la música a toda la sociedad:

El modelo de las bandas militares fue tomado como referencia, para delinear posteriormente otras agrupaciones musicales semejantes, como son las bandas civiles, cuyo origen tuvo un fundamento de corte más bien funcional, educativo y de divulgación de la cultura hacia los sectores populares, los que con mucha fuerza se difunden sobre todo en Italia³³³.

La creación de obras destinadas a las grandes festividades de carácter popular o religioso fue una constante en toda España. En este sentido, aglutinarán a músicos y a un público creciente que requería la composición de nuevos repertorios dentro de una gran variedad de estilos. En muchos casos, fueron las encargadas de poner en contacto a una gran cantidad de personas con el

³³¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 296.

³³² ÁLVAREZ CHIRVECHES (1970), p. 7.

³³³ MORENO MARTÍN (2007), p. 28.

hecho musical, ya que existía un gran núcleo de población que no podía acceder, por uno u otro motivo, a conciertos u otras actividades musicales:

No otra cosa que instituciones de este tipo y de origen espontáneo se me antojan las Bandas de Música, que tienen como los Orfeones, una fluencia netamente popular en cuanto surgen a merced del innato deseo de comunicación de sentimientos insito en el hombre, no sólo en la convivencia con sus semejantes sino también considerado en soledad respecto de ellos, aunque nunca podamos concebirlo, por muy ensimismado que se encuentre, en aislamiento radical, desconectado de otras criaturas o elementos de la naturaleza³³⁴.

Además, a ellas se les debe la transmisión de numerosísimas obras de diferentes géneros y estéticas. Tal y como apreciamos, tiene en estos momentos su mejor ejemplo en la Banda Sinfónica de Barcelona bajo la batuta del maestro Joan Lamote de Grignon.

Ya en la guerra, prácticamente la totalidad de formaciones continuaron el trabajo iniciado anteriormente. Muchas tuvieron que variar el nombre y adecuar los repertorios. Lógicamente, se adaptaron al sino de la zona en la que les había tocado vivir. Bandas civiles y militares se multiplicaron para hacer frente a los múltiples actos en los que se les requería y en los que la música debía estar presente.

Todos los batallones, divisiones y cuerpos de los distintos ejércitos contaron con una banda de música, que, como hemos apuntado, alejó de la lucha a todos los músicos de instrumentos de viento y percusión destinados o enrolados voluntariamente en una de ellas. El número de muertes y heridas de los músicos es mínimo en comparación con el del resto de la población. Por tanto, cabe afirmar que la música, para los jóvenes intérpretes, fue una especie de visado que les libró de acudir a las primeras líneas del frente.

Habitualmente, el número de sus componentes podía rondar los 50 miembros. Este es el caso de la Banda de Música 'Libertad' de Bilbao, que contaba a fecha de 1 de octubre de 1936 con

Director, 1 flautín, 2 flautas, 1 fagot, 1 requinto, 9 clarinetes, 4 saxofones altos, dos saxos tenores, 6 trompetas, 1 fliscornos, cuatro trombones, dos bombardinos, 1 barítono, 3 bajos, dos cajas, 1 platillo, 1 bombo, 1 copista y archivero, 1 copista y secretario, 1 copista y mozo atrilero³³⁵.

Como hemos visto, las fiestas y los festivales, de muy distinto sino y estilo, proliferarán en ambas zonas. Su objetivo era, además de la diversión, el de lograr fondos que irían destinados, en la mayor parte de los casos, a paliar alguna de las muchas necesidades del frente. En ellos, la presencia de las bandas era fundamental. Pero estos actos no serán muy bien vistos debido a la

³³⁴ BERMEJO Y GIRONÉS (1970), p. 3.

³³⁵ AGGCE, Política Social, SANTANDER_A, C. 217, Exp. 1/217/19.

imagen de alegría y jolgorio que se daba mientras muchos otros morían en los frentes.

Aparte de las fiestas y festivales públicos, el fútbol y los toros serán espectáculos fundamentales que se desarrollarán en ambas zonas con presencia de bandas de música. Ambos serán una constante durante la Guerra Civil, aunque de distinta manera. En el primer caso, la paralización de la liga no significó la desaparición de un deporte muy arraigado entre la población, ya que muchos futbolistas se enrolarán, bien voluntariamente o bien de forma obligada, en las filas de uno u otro bando. Lo cierto es que se celebraron numerosos partidos con carácter solidario como éste que se anunciaba en un periódico de Cuenca en 1936 con asistencia de una formación para dar realce al evento:

Mañana martes, a las tres de la tarde, fútbol: selección del batallón Palacio-Uribes contra Cuenca Sporting Club. A beneficio del S.R.I. Asistirá la Banda del Batallón³³⁶.

En la zona franquista, se recompondrá en 1937 la Federación Española de Fútbol. Con sede en San Sebastián, organizará distintos encuentros de carácter local y otros de carácter 'internacional' que tenían a Alemania, Portugal e Italia, sus naciones aliadas, como rivales. Mientras, en los frentes y en la retaguardia el fútbol se convirtió en un pasatiempo para los soldados, milicianos y para la población en general en el que la música estaba presente en las citas de mayor relevancia. Se practicaba en momentos de descanso y en tiempos muertos sin actividad bélica. Incluso, se dieron casos de confraternización en distintas zonas en los que se disputaban partidos entre batallones de distinto signo.

En lo referente a los toros, también se celebraron corridas, becerradas y otros festivales taurinos con un claro sentido económico y de recaudación de fondos. Valga como ejemplo la que se desarrolló en noviembre de 1936 en la localidad conquense de Villamayor de Santiago:

A beneficio de los Hospitales de Sangre e iniciada por los valientes soldados de este pueblo que gozan de permiso, se ha celebrado una becerrada³³⁷.

Pero las ciudades donde la fiesta contaba con mayor arraigo y las ganaderías de mayor relevancia quedarán de manos nacionalistas: no hay que olvidar que este mundo poseía un talante conservador asociado en muchos casos que hizo que la mayoría de los matadores del momento trataran de marcharse a la zona franquista. En la España republicana también se celebraron una gran cantidad de festejos, aunque conforme se desarrolle el conflicto tendrán que contar con toreros locales o noveles:

...en Madrid, Barcelona, Valencia, Albacete, Murcia y Castellón se dieron festejos taurinos en los meses del primer verano de la Guerra. Todos ellos intentan reconvertir los

³³⁶ *Heraldo de Cuenca*, Nº 101 (1936), p.6.

³³⁷ *Heraldo de Cuenca*, Nº 98 (1936), p. 8.

toros en un ocio comprometido con la Guerra Civil. Son corridas benéficas y todas se inician con la letanía de adhesión a la República y de repulsa al golpe militar³³⁸.

En ellos se decoraban las plazas con los símbolos y emblemas propios de cada bando, tal y como se comenta en la crónica de una corrida celebrada en Cuenca en 1936:

El ruedo aparecía artísticamente decorado con el escudo de la República y fases alusivas al momento actual³³⁹.

En el mismo acto, la Banda Municipal de Música ofrecía el contrapunto musical:

A las cuatro y media en punto aparecen en el redondel, ocupando un automóvil descubierto y seguidas de la Banda Municipal de Música, que interpreta el Himno Nacional, las bellas y simpáticas presidentas³⁴⁰.

Lo mismo sucedía en Villamayor de Santiago (Cuenca) en el caso de una becerrada local de carácter benéfico:

A beneficio de los Hospitales de Sangre e iniciada por los valientes soldados de este pueblo que gozan de permiso, se ha celebrado una becerrada... Prestó su concurso la infinidad de veces laureada Banda Municipal unificada, digámoslo así, ya que actualmente se compone de elementos de la Nueva y la Vieja y que en la mejor armonía se han unido en bien del arte lírico y de pasadas rencillas, dirigidas por el inteligente maestro Martínez Córdoba interpretó escogidas obras finalizando en “La Internacional”³⁴¹.

Otros actos en los que participarán será en los mítines y reuniones de carácter político, en los que frecuentemente interpretaban himnos y canciones del Frente Popular:

Con un lleno imponente, a las seis de la tarde del día 2 y en el Teatro Cervantes celebrase el acto anunciado horas antes y en el que habían de intervenir un representante del Comité de Enlace, otro de la 21 Brigada y uno de cada organización sindical... Al comenzar el acto, la Banda de Música de la 21 Brigada interpreta el himno proletario “La joven guardia” siendo muy aplaudida y coreada por toda la concurrencia³⁴².

Las inauguraciones de nuevas dependencias también contarán con el concurso de bandas de música. En este caso, la Banda de Música del 20 Cuerpo del Ejército concurrirá en la inauguración de un bar en Cuenca:

El Comisario del Hospital Militar base de esta capital y provincia han tenido la iniciativa de establecer como anejo al Hospital de Cuenca un Bar para servicio de heridos y personal afecto al mismo, que se inauguró el pasado sábado, con asistencia de las autoridades civiles y militares, representantes de partidos y organizaciones y de la prensa. Al acto asistió numeroso público y le dio realce la Banda de Música del 20 cuerpo del Ejército,

³³⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 97.

³³⁹ *Heraldo de Cuenca*, Nº 98 (1936), p. 8.

³⁴⁰ *Heraldo de Cuenca*, Nº 89 (1936), p. 7.

³⁴¹ *Heraldo de Cuenca*, Nº 98 (1936), p. 2.

³⁴² *Heraldo de Cuenca*, Nº 102 (1936), p. 2.

dirigida por el maestro Pinilla que interpretó un selecto programa de su numeroso repertorio, mereciendo nutridos aplausos de la concurrencia³⁴³.

Esta misma formación también acompañó las visitas a la ciudad de personalidades políticas y militares:

Con asistencia de Martínez Barrio se hace entrega de su estandarte al Batallón de Cuenca, nº 2. El desfile por Carretería fue emocionante. Sin público y previo anuncio, el pasado jueves llegó a esta capital desde Albacete, el Presidente de las Cortes, don Diego Martínez Barrio, acompañado del general Monje, del ex ministro Blanco Garzón y de varios diputados y jefes del Ejército popular. A las cinco de la tarde, en el Parque de Canalejas, sin que se anunciaran públicamente, por lo que el éxito de fue mayor y más estimable la extraordinaria concurrencia, se verificó la entrega del estandarte oficial al Batallón de Cuenca nº 2 del Ejército voluntario, que se está formando. El general Martínez Monte hizo la entrega al Coronel del Batallón, entre grandes aplausos, en tanto la Banda Municipal interpretaba el himno nacional³⁴⁴.



12. Banda de Música de San Miguel de los Reyes (1939)³⁴⁵

En conjunto, el papel jugado por las mismas en ambas zonas fue de una gran relevancia. Pronto se convirtieron en uno de los principales vehículos de transmisión de himnos y marchas de ambas zonas. Estas formas vivirían, como las propias formaciones, un enorme crecimiento. En el caso del bando nacional, las bandas de la Legión, la del Requeté de Navarra, la de las Milicias de Fe de las JONS, la de Salamanca y la del Ejército del Aire fueron las más importantes:

En ambas zonas jugaron las músicas un papel muy destacado. En el bando nacional tuvo una gran importancia la de la Legión, dirigida por el capitán Ángel Ruiz, que estuvo presente en muchas solemnidades y llevó a cabo importantes registros gramofónicos. Unidades musicales de gran relieve fueron también la del Requeté de Navarra, que creó y condujo durante toda la contienda el capitán Silvanio Cervantes, a la que nos hemos

³⁴³ *Vida Nueva*, Nº 9 (1938), p. 25.

³⁴⁴ *Heraldo de Cuenca*, Nº 92 (1936), p. 5.

³⁴⁵ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 471.

referido en diversas ocasiones, y que grabó, sola o con el Orfeón Pamplonés, varios discos; la de las Milicias de FE de las JONS de Pamplona –organizada también por Cervantes-, y la de Salamanca, que tuvo a su frente al capitán Rebollo, más tarde primer director de la música del Ejército del Aire. También jugó un papel muy destacado la música de San Marcial, que dirigía Ricardo Dorado, que realizó magníficos registros fonográficos con el Orfeón Buralés³⁴⁶.

Retornaron a sus atriles las partituras que, con la llegada de la II República, habían caído en desuso. Gracias a las grabaciones discográficas, la radio en zona franquista funcionó como medio de difusión de las mismas. Por ella también se propagaron obras de carácter militar pertenecientes a épocas anteriores.

La presencia de fuerzas extranjeras como los nazis, italianos o los regulares marroquíes también tuvo su reflejo en las bandas de música. La Legión Cóndor alemana trajo consigo una agrupación de músicos capaces de tocar tambores, trompetas y cornetas. Además, las tropas de Hitler también contaron con una banda compuesta por treinta intérpretes:

Procedía la música, del Batallón de la Guardia de la Luftwaffe de Berlín y llegó a España, por vía marítima, el 17 de mayo de 1938, vestidos sus miembros de paisano. Desde Vigo se trasladaron a Burgos, donde fueron uniformados e instruidos en la Historia y la Cultura española. Con base en Zaragoza, la unidad musical de la Legión Cóndor ofreció su primer concierto el 24 de mayo. Desde entonces, sus actuaciones en ciudades y pueblos de España fue constante, sobre todo en las localidades recién conquistadas³⁴⁷.

La ofensiva franquista de Cataluña fue seguida por esta agrupación, que actuaría en los pueblos y ciudades tomados por el bando nacionalista. Respecto a las fuerzas italianas, al parecer no se acompañaron de músicos durante la contienda española. Por último, las Bandas de las Fuerzas Regulares Indígenas gozaban de una amplia trayectoria desde su creación en 1911. Estarán formados por cornetas y tambores y otros instrumentos de la tradición marroquí, como los panderos y las chirimías.

De igual modo, la zona republicana vivió una enorme proliferación de bandas. De todas ellas, destacarán a nivel nacional la Banda Republicana madrileña, la del Quinto Regimiento o la de Barcelona, entre otras:

En la zona republicana destacó especialmente la música del Quinto Regimiento de Milicias, del Partido Comunista, que, como sabemos, tuvo a su frente al maestro Oropesa. Importante fue también la banda del XIV Cuerpo del Ejército, que mandó Carlos Palacio, formada por personal de la región valenciana, lo que garantizaba un excelente nivel artístico. En la etapa de la defensa de Madrid se distinguió de forma sobresaliente la famosa Banda Republicana, prolongación, en el nuevo régimen, de la música de los Alabarderos. La brillante formación instrumental siguió al Presidente de la República a Valencia, en noviembre, y después a Barcelona, y en la Ciudad Condal permaneció hasta el fin de la contienda. Retirado el maestro Vega en 1937, por haber cumplido la edad reglamentaria, se

³⁴⁶ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 513.

³⁴⁷ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), pp. 512- 513.

hizo cargo de la formación musical el instrumentista más antiguo, que era Luis Álvarez Martínez. Tras la ofensiva nacional sobre Cataluña, los músicos cruzaron la frontera, siendo internados muchos de ellos en el campo de Argelés-sur-Mer. La mayor parte regresó al fin de la contienda. Los antiguos Alabarderos intentaron por todos los medios que volviera a formarse su música... los profesores fueron mantenidos en situación de disponibles o retirados. Más tarde se les concederían asimilaciones a tenientes o a capitanes. Pero nunca serían admitidos en la banda del Regimiento de la Guardia, que era, realmente, la prolongación de su unidad. Y así lo sostuvieron constantemente estos músicos, que se consideraron siempre vinculados a las formaciones heredadas de los Alabarderos³⁴⁸.

El *Himno de Riego* continuó siendo el himno oficial de la República, aunque pronto se incorporaron otros tomados también como oficiales por la diversidad de sindicatos, partidos y facciones existentes en el Frente Popular. Entre ellos, cabe citar *La Internacional* socialista o *A las barricadas* anarquistas, aunque ampliaremos este punto al tratar de las canciones de guerra. Gran parte de los himnos y marchas que se habían popularizado durante la República continuaron interpretándose en alternancia con otras nuevas creaciones. Algunos de ellos fueron:

- *A la Bandera Tricolor*, de Mariano San Miguel.
- *El pueblo victorioso*, de Jesús Blasco, Juan Colorado y Desiderio Abad.
- *Libertad*, de Pedro Parra Alertuche.
- *Bandera tricolor*, de Rafael Oropesa y Florencio Ledesma.
- *España por la República*.
- *¡Hijos del pueblo!*, con música de Vicente Romero y diciembre de Gerardo G. de Agüero.
- *España Republicana*.

Propiamente, durante la contienda la creación de marchas e himnos militares fue una constante. Como en el otro bando, fueron dirigidas a la Marina, a secciones del Ejército de Tierra, del Aire y a mandos, generales o unidades en particular. Muchos batallones y divisiones fomentaron la composición de una obra que les representara, incluso organizando concursos. Respecto a la existencia de bandas de música en las Brigadas Internacionales,

No tenemos noticia de que... tuvieran bandas de música. Eran fuerzas de choque de muy heterogénea extracción y, además, necesitaban todos sus hombres para empuñar las armas. Puede que en algún momento se formasen pequeñas charangas o alguna orquestina, para animar determinada celebración. Si debieron organizarse coros entre los soldados de una misma nacionalidad³⁴⁹.

Las bandas de música también participaron en numerosos actos benéficos. En ocasiones, se celebraron encuentros, como éste desarrollado el 7 de septiembre de 1936 en Villamayor de Santiago (Cuenca):

El próximo día 13 se celebrará en la Plaza de Toros de Alcázar de San Juan un festival musical a beneficio de las Milicias Populares, para el cual han sido invitadas varias e

³⁴⁸ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 514.

³⁴⁹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 512.

importantes agrupaciones, entre ellas la de Villamayor de Santiago que dirige Francisco Martínez, a la que deseamos un gran éxito³⁵⁰.

Ya hemos aludido a ella en algunos ejemplos anteriores acerca de la situación de estas agrupaciones en la España de la guerra. La Banda de Música de Cuenca, debido a que esta ciudad se mantuvo prácticamente hasta el final de la contienda en zona republicana, presenta unas características muy interesantes para su estudio. Curiosamente, su fundación también tiene un trasfondo bélico, ya que la formación inició su andadura en 1896. El motivo, lograr fondos para cooperar con las familias de los combatientes en las guerras que libraba España en las últimas colonias. Poco tiempo después se integrará por completo en la vida de la localidad participando en las procesiones de Semana Santa. Su actividad se asentó en las primeras décadas del s. XX. Cobró una especial importancia la llegada al puesto de director de Nicolás Cabañas Palomo (1871-1948). Uno de los músicos que estuvo a su cargo describe su carácter musical de esta manera:

...el apacible prototipo del “sin correr, despacio, rallentando” y a lo más “allegro moderato”. Pianista sin pretensiones, conocía las tesituras de los instrumentos y de las voces, el órgano y el armonio con el que actuó en la pequeña orquesta... Tenía el don de acoplamiento y una rara facilidad para urdir las adaptaciones según conviniese a los instrumentos de que dispusiera y a las posibilidades de rendimiento de los respectivos instrumentistas, con la finalidad de evitar fallos o deslices, allanando arriscadas ejecuciones³⁵¹.

Cabañas ingresó a edad temprana en la Academia Municipal de música fundada en 1880. Allí estudiará solfeo y entrará en contacto con la práctica instrumental. Posteriormente, en 1888, es becado por la Diputación de Cuenca para estudiar en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. A su regreso a Cuenca, realizará distintos trabajos como organista, pianista e intérprete en distintas agrupaciones. Finalmente y aunque continuará compaginando estos trabajos, accede a la dirección de la Banda Provincial de Música de la Diputación en 1898, formación en la que destacó en varios sentidos:

Durante su etapa al frente de la Banda Provincial lleva a cabo una intensa labor de formación de educandos procedentes de asilos menores de la Casa de Beneficencia. Son años de trabajo duro que a menudo se ven, de alguna manera, desperdiciados ya que no son pocas las visitas que realizan a Cuenca directores de bandas militares en busca de músicos que se trasladen a las agrupaciones que ellos dirigen. Con resignación, el Maestro Cabañas ve cómo, cuando ya ha conseguido cierta perfección en la calidad de los educandos, éstos se suelen marchar fuera de la ciudad³⁵².

Permanece en esta agrupación hasta 1921, fecha en que pasa a conducir la Banda Municipal de Música de Cuenca. Paulatinamente, fue proveyendo el

³⁵⁰ *Heraldo de Cuenca*, Nº 89 (1936), p. 5.

³⁵¹ BERMEJO Y GIRONÉS (1970), p. 4.

³⁵² CABAÑAS ALAMÁN (1996), p. 5.

archivo de la Banda tanto de nuevas obras de muy distinto tipo y estilo. Además, realizó numerosos arreglos para banda de otras composiciones, creando en global un corpus extenso y variado en comparación con las épocas anteriores. Su labor no quedará ahí, ya que su concurso será muy importante para la construcción de un quiosco en el céntrico Parque de Canalejas en el que poder ofrecer conciertos abiertos a todo el público.

En 1931, el Ayuntamiento prefiere ceder la plaza de director a otro músico, quedando Cabañas en el de subdirector, puesto en el que permanecerá hasta 1945. El elegido es Jesús Calleja Villamayán (1899-1957). El vallisoletano se formó con su propio padre, músico de la Banda Municipal de Música de Madrid, y con el director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, Emilio Vega Manzano. Tras estar en distintas agrupaciones a su paso por el ejército y regreso a Madrid, asumirá en primer lugar el cargo de director interino de la Banda de Música de Cuenca en junio de 1931. Al año siguiente supera el concurso público convocado para proveer esta plaza. Compagina esta labor con la de la dirección de la Coral Conquense que él mismo fundó, una agrupación que, paulatinamente, irá logrando una mayor popularidad:

...Calleja crea la Coral Conquense, merced al entusiasmo que pone, lanzando la idea entre un grupo de muchachos de ambos sexos desprovistos, en su inmensa mayoría, de los más elementales conocimientos de música. Con una ilusión arrolladora supo captarles y despertar en ellos el entusiasmo hacia un arte que por intuición sentían. Sin arredrarse por la carencia de medios económicos, tan necesarios en estas agrupaciones y más en aquella época, causó verdadero asombro que tan solo dos meses después pudiera debutar en el Teatro Cervantes... máxime si tenemos en cuenta que se trató de un “concierto de pago” al que asistió buena parte de la ciudadanía conquense. Por cierto que la creación de dicha coral tuvo especial relieve en la prensa especializada de la época, tal y como fue el caso, por ejemplo, de la decana revista musical Ritmo³⁵³.

Como hemos comentado, durante toda la guerra la Banda Municipal de Música de Cuenca permanecerá en zona republicana. En el tiempo en el que transcurre la contienda, en los archivos de esta agrupación sólo se conservan las altas y bajas de los ensayos del mes de agosto de 1936. La siguiente fecha en la que hay constancia es la de octubre de 1939 (seguramente fueron destruidas ante la inminente llegada de las tropas nacionalistas para así borrar cualquier tipo de referencia anterior). De la misma manera, lo mismo podemos afirmar en lo referente a las obras conservadas, ya que, relacionadas directamente con la época republicana o con las interpretadas en el bando republicano durante la guerra, únicamente encontramos un *Himno de Riego*. El propio archivero, Ángel Moreno Martínez, recordaba que se encontraba allí desde “hacía mucho tiempo” y que nadie se había dado cuenta de su existencia o lo había relacionado con otra etapa. Otras obras relacionadas con la Guerra Civil presentes en la actualidad en la Academia conquense son:

- *La Marsellesa*.

³⁵³ CABAÑAS ALAMÁN (2001), p. 23.

- *Himno Nacional Español.*
- *El novio de la muerte.*
- *La generala* (Amadeo Vives).
- *Arrojo español* (J. García)

En julio de 1936 (el de agosto del mismo año presenta los mismos nombres), como comentamos, 37 eran los miembros de la Banda de Música de Cuenca. Se dividían en cinco tipos: músicos de 1ª, 2ª, 3ª 4ª y educandos, jóvenes que se estaban formando en esos momentos. Marcamos en negrita aquellos que continuaron en la formación tras la finalización de la guerra. También indicamos si marcharon a filas o si dejaron de acudir a la banda, por uno u otro motivo, durante el conflicto. El listado de Altas y salidas es el siguiente:

1º

Vicente Barrios

José Ripoll

Victoriano Palomo

Nicolás Ortega

Dejó de acudir

Francisco Martínez

Lorenzo López Cañas

Enrique Armero

Leopoldo G. Cuevas

Fue a filas

Luis García

2º

Urbano de la Torre

Jesús Armero

Fue a filas

Florencio Blasco

Félix Gutiérrez

Fue a filas

Patricio Zamora

Dámaso Urango

Fue a filas

Rufino Martínez

Fue a filas

Alfonso Cabañas

Fue a filas

Gregorio de Lerma

Fue a filas

3º

Paulino Martínez

Agustín González

Daniel Recuento

4º

Pedro Fernández

Félix Huerta

Fue a filas

Candelas Sevilla

Sixto Montejano

Abdón Martínez

Ricardo Escalante

Fue a filas

Alberto Escalante

Fue a filas

ESTUDIANDOS

Julián Aguirre

Matías Aguirre

Constancio Aguirre

Félix Notario

Ángel Lozano

Julián López

Fue a filas

Camilo Contreras

Pedro Ayllón

Fue a filas

Incluimos a continuación el listado de asistencias de octubre de 1939. Señalamos en negrita los miembros de la Banda en julio y agosto de 1936, escribiéndose sin ella los nuevos miembros. También indicamos en la columna adyacente aquellos que fueron a filas, supuestamente en el bando republicano, ya que, como hemos apuntado, Cuenca fue territorio republicano prácticamente hasta el final de la contienda:

1º

Vicente Barrios

José Ripoll

Enrique Armero

Victoriano Palomo

Dámaso Urango

Fue a filas

Francisco Martínez

Patricio Zamora

2º

Alfonso Cabañas

Fue a filas

Florencio Blasco

Lorenzo López Cañas

Jesús Armero

Fue a filas

Daniel Recuento

Urbano de la Torre

Rufino Martínez

Fue a filas

3º

Sixto Barrigo

Antonio Martínez

Agustín González

Paulino Martínez

4º

Matías Aguirre

Ricardo Escalante

Fue a filas

Abdón Martínez

Sixto Montejano

Julián Aguirre

José Montero

Camilo Contreras

Durante la guerra, numerosas son las referencias, comunicaciones y peticiones que se realizaron en el Ayuntamiento acerca de la Banda de Música. La primera de ellas se refiere a un espectáculo taurino a beneficio de las colonias escolares a realizar el 19 de julio de 1936, el día siguiente de la sublevación. El gremio de los Camareros, con fecha de 15 de julio de 1936 solicita la presencia gratuita de la Banda de Música para amenizar el acto:

...estando en estos momentos organizando una novillada para el día 19 de los corrientes y habiendo de destinar los ingresos líquidos a beneficiar los niños de las Colonias Escolares, y precisando para este festival la BANDA DE MÚSICA: A V.S. suplica proponga se acuerde en sesión municipal la concesión de la citada banda ya que el objeto que se persigue con este festival es beneficiar a los niños de la Capital que por la condición económica de sus padres no pueden disponer de los medios de desarrollo que necesitan para vivir con plenitud de vida. Justicia que esperamos alcanzar de esa digna corporación cuya vida sus miembros sea larga y feliz³⁵⁴.

El Ayuntamiento acordó responder favorablemente a la petición. Además, en el expediente hay constancia escrita final de la presencia gratuita de la banda en este festival.

Variada será la actividad de la formación en el ámbito de festivales benéficos, actividades deportivas o en la asistencia a distintos actos militares y políticos. En julio de 1937, el Comisariado General de Guerra Cuenca-Teruel, con domicilio en la Plaza de Cánovas, 9, solicitó al Ayuntamiento la asistencia de la misma al Teatro Cervantes los días 28 y 29 y al parque de Canalejas el día 30 del mismo mes. Los motivos, amenizar las actividades a realizar interpretando himnos y canciones del bando republicano. El Ayuntamiento contestará aceptando esta petición:

Habiéndose de celebrar en el Teatro “Cervantes” de esta localidad, los días 28 y 29 y a las 10 de la noche un acto de Propaganda Teatral, organizada por el Comisariado General de Guerra y el día 30 en el Parque de Canalejas dedicado a la población escolar, deseando por esta Comisaría, amenizar el acto cuanto sea posible con arreglo a las posibilidades del momento, solicito de esa Alcaldía las órdenes oportunas para que, con arreglo a su estado, facilite parte de la Banda Municipal al objeto de que interprete alguno de los (h)imnos. En el mismo teatro y hora convencional, se hará otro acto, al que asistirá los hospitalizados en la Normal y personal facultativo. Salud y República. El Comisariado de Guerra de la Plaza de Cuenca. Cuenca, a 28-7-37³⁵⁵.

En este sentido, el Batallón de Ametralladoras de Cuenca núm. 2 requerirá la asistencia de la Banda Municipal al partido de fútbol que tendrá lugar el 20 de julio a beneficio de este cuerpo, siendo concedida la su presencia:

Habiéndose organizado un partido de fútbol a beneficio de este batallón el día 20 del corriente, ruego a V. conceda la Banda Municipal para que asista a dicho Beneficio. Cuenca, 18 de julio de 1937. El Teniente Ayudante³⁵⁶.

También se solicita el concurso de algunos músicos para que acudan a un acto organizado por la 60 Brigada a finales de junio de 1937, por lo que se pide al Director que indique y solicite su presencia a los intérpretes requeridos. La respuesta aprueba el requerimiento e indica que se cumpla al día siguiente:

Con el fin de facilitar los músicos que interese de la Banda Municipal de esta ciudad, la 60 Brigada procede se presenten al Director de esta entidad artística para que dé

³⁵⁴ AMC, Negociado de Música, Legajo 2364-2, Exp. Núm. 6.

³⁵⁵ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 49.

³⁵⁶ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 50.

las órdenes necesarias al personal a sus órdenes, para lo cual y a este mismo objeto se le remite comunicación. Cuenca, 26 de junio de 1937 Sr. Responsable de la Brigada 60³⁵⁷.

En mayo de 1938, la petición es bien distinta, ya que se solicitan varios instrumentos y algunas partituras para la inauguración del “Hogar del Soldado” recientemente creado en Cuenca:

Tengo el honor de poner en conocimiento de Vd. que precisa para la inauguración del Hogar del Soldado y de la fuerza armada de esta Capital, los instrumentos de la Banda Municipal que existen en la Academia de la misma, ruégole nos facilite un bajo, un fliscorno y una trompa, y algunas piezas de su repertorio. Salud y República. Cuenca, 12 de mayo de 1938. El Mayor Jefe. Sr. Presidente del Consejo municipal de esta plaza³⁵⁸.

De nuevo, la respuesta desde el ayuntamiento será afirmativa

Vista su comunicación fecha 12 de los corrientes, interesando de esta alcaldía un bajo, un fliscorno y una trompa de la Banda Municipal, así como también algunas obras musicales de la misma con el fin de utilizarlos en la inauguración del “Hogar del Soldado”, no hay inconveniente de facilitarlos siempre que los referidos instrumentos y el repertorio perteneciente a la misma Entidad Artística sena utilizados por Músicos de dicha banda. Cuenca, 13 de mayo de 1938. El Alcalde = presidente³⁵⁹.

Unos días después y ante la inminente inauguración de este nuevo departamento, se requerirá la presencia de la banda en completo para dar mayor énfasis al acto:

Tengo el honor de poner en su conocimiento que el Hogar del Soldado del Batallón de Retaguardia nº 12 y de la Fuerza Armada de Cuenca, sito en la calle de A. de Ojeda nº 9 de esta localidad, está totalmente ultimado y se va a proceder a su pronta inauguración, para lo cual se está ensayando una obra teatral, masa coral, etc. Que se pondrán en escena para dicha inauguración, aparte de la proyección de una película sonora que será reflejo y estará en consonancia con los actuales momentos que vivimos. Por tanto, y a fin de dar a este acto mayor esplendor, es por lo que me dirijo a V. en solicitud de que tome parte en el mismo la Banda Municipal de esta plaza, a cuyo fin, y caso de hallarse V. conforme con mi petición, sería conveniente que los músicos asistiesen algún día a los ensayos que diariamente se celebran en el Hogar del Soldado. Salud y República. Cuenca, 22 de mayo de 1938 Comisario Delegado de guerra³⁶⁰.

Los actos benéficos no serán los únicos que copen la agenda de la agrupación. También se solicitará la presencia del Director de la Banda y de otro músico de la misma para formar un tribunal. Éste deberá examinar a distintos guardias que deben tomar parte de una banda en Valencia:

Cuerpo de Seguridad y Asalto. Cuenca. Jefatura. El Excmo. Sr. Director General de Seguridad en telegrama de ayer me ordena sean examinados los guardias al respaldo relacionados por Músico Mayor Militar al objeto de que marchen a Valencia solamente los aprobados en perfectas condiciones para forma la música de este cuerpo; no habiendo en esta plaza músico militar, espero de V.S. se digne disponer que por el Director de la Banda

³⁵⁷ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 52.

³⁵⁸ AMC, Negociado de Música, Exp. 1.

³⁵⁹ AMC, Negociado de Música, Exp. 1.

³⁶⁰ AMC, Negociado de Música, Exp. Núm. 1,

Municipal, otro Músico de la misma Banda o que se designe y el Teniente de este cuerpo D. Ganino Ruiz Mozos se constituya el Tribunal examinador el día, hora y local que tenga a bien señalar, y proceda a dicho examen, rogando a V.S. me comunique su resolución y día que ha de verificarse el examen que suplico sea a la mayor brevedad. Salud y República. Cuenca, 14 de julio de 1937. El Capitán Jefe³⁶¹.

La respuesta informa que el día 6 de la tarde del día 17 de 1937 se realizarán estas pruebas en El Almudí. El Director y el Subdirector de la Banda constituirán el tribunal.

Como vemos, en el año de 1937 el Negociado de Música muestra numerosas referencias a la Banda de Música. A finales de marzo, el propio director, Jesús Calleja, informa de la baja de uno de los músicos, Leopoldo García Cuevas, debido a su incorporación a filas encuadrado en la Brigada Mixta. En la misiva, informa del depósito en las dependencias de la banda del traje, del instrumento y de la funda del atril de propiedad de la agrupación, aunque faltaba el atril. El concejo anotará esta baja:

Conformando con lo manifestado por el Sr. Director de la Banda de Música, por el presente se conceptúa baja en la Banda Municipal de Música a partir del día diez y ocho del corriente al músico de 1ª Leopoldo García Cuevas y dése cuenta a Intervención y Depositaria de fondos a los oportunos efectos. Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes. Cuenca, 27 de Marzo de 1937. Sr. Director de Fondos Municipales³⁶².

El 2 de abril de 1937 el director también da cuenta de la baja de Ricardo Escalante, movilizado por el gobierno para incorporarse a filas. Por este motivo, abandonó la disciplina de la Banda de Cuenca el 23 de marzo. El Interventor de Fondos Municipales responde dándose por enterados

Habiendo comunicado el Sr. Director de la Banda que el músico de 4ª categoría Don Ricardo Escalante, causó baja en la misma el día 23 de marzo del año en curso por haber sido llamado a filas la quinta a la cual pertenece, la Alcaldía con fecha 2 de los corrientes dictó el siguiente decreto: Quedo enterado del presente parte y pase a Intervención Municipal a los fines de que se acrediten haberes a Ricardo Escalante, hasta la fecha de su baja. Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes. Cuenca, 28 de Abril de 1937. Sr. Interventor de Fondos Municipales³⁶³.

Paulatinamente, las situaciones de la guerra provocarán el alistamiento, bien forzoso o voluntario, de distintos miembros de la agrupación musical. En junio de 1937 serán Félix Gutiérrez y Gregorio de Lerma los implicados, a los que se reservará el puesto:

A la Exma. Corporación Municipal: Con fecha de 3 de los corrientes, han sido baja en la plantilla de la Banda Municipal de Música, por estar comprendidos en la quinta últimamente llamada por el Gobierno de la República los músicos de 2ª clase Félix Gutiérrez y Gregorio de Lerma, amos con 700 ptas. Anuales de gratificación. Lo que

³⁶¹ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 51.

³⁶² AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 60.

³⁶³ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 54.

comunico para los efectos oportunos. Vivan Vds. Muchos años Cuenca, 4 de junio de 1937. El director de la Banda, Jesús Calleja³⁶⁴.

En el mes siguiente, Alfonso Cabañas y Pedro Ayllón serán los que se incorporen a filas por baja forzosa. El Ayuntamiento responde así a la información proporcionada por Jesús Calleja:

En 7 de julio de 1937: Acordó la Corporación reservar las plazas de músicos a Alfonso Cabañas y Pedro Ayllón, pero siendo baja en la nómina correspondiente durante su permanencia en filas, a partir de la fecha de su incorporación. Cúmplase, El alcalde (firmado)³⁶⁵.

El 27 de julio de 1937 se notifica la baja de Julio Sevilla y Julián López, el primero al incorporarse al batallón de fortificación formado en Cuenca y el segundo por deseo propio. Dos días después recibe respuesta escrita del ayuntamiento:

El Consejo Municipal en sesión celebrada el día 28 del mes en curso tomo, entre otros el acuerdo siguiente: Acuerdo el Consejo Municipal aprobar la baja de Julio Sevilla, pero reservándolo la plaza mientras dura su incorporación siendo baja en nómina desde el 21 de Julio de 1937. También acuerdo la baja del educando Julián López, desde la misma fecha pero sin reserva del puesto que ocupaba por ser un acto voluntario de separación. Lo que traslado a Vd. para su conocimiento y efectos oportunos. Cuenca, 29 de julio de 1937³⁶⁶.

En el mes de agosto, dos de los músicos de la Banda, Dámaso Urango y Rufino Martínez, abandonan su disciplina a ser movilizados por el gobierno republicano. La corporación responde el 27 de agosto de 1937 reservando los puestos que disfrutaban anteriormente y dándoles de baja en nómina mientras permanecen incorporados a filas:

Comunico que con fecha 16 de los corrientes, han sido baja en la plantilla de la Banda Municipal de Música los músicos de 2ª clase Dámaso Urango y Rufino Martínez, por haberse incorporado al ejército, por ser de la quinta de 1937, últimamente llamada a filas. Lo que comunico a los oportunos efectos. Vivan Vds. Muchos años. Cuenca, 23 de Agosto de 1937. El director de la Banda. Jesús Calleja³⁶⁷.

El músico de 2ª Jesús Armero se incorporará a la Brigada nº 40 en septiembre de 1937. El Ayuntamiento acuerda que, mientras dure la campaña, se le reserve plaza, aunque deje de pagársele su sueldo:

El Consejo Municipal de mi Presidencia, en sesión celebrada el día 27 del actual, entre otros, adoptó el siguiente acuerdo. “En virtud de comunicado del director de la Banda Municipal de música acordó el Consejo Municipal dar de baja en nómina desde el 28 del mismo a Jesús Armero, músico, sin perjuicio de reservarle la plaza mientras permanezca en filas. Lo que traslado a V. para su conocimiento y efectos procedentes. Cuenca, 29 de septiembre de 1937. El Alcalde-Presidente³⁶⁸.

³⁶⁴ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 59.

³⁶⁵ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 53.

³⁶⁶ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 57.

³⁶⁷ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 56.

³⁶⁸ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 77.

Progresivamente, serán llamados a filas hombres de menor edad. Así, en mayo de 1938 dos educandos, Camilo Contreras y Félix Notario, marcharán al frente. De la misma manera, se les reservará la plaza a su regreso:

A la vista de un comunicado del Sr. Director de la Banda Municipal de Música en el que manifiesta haberse incorporado al Ejército los educandos Camilo Contreras y Félix Notario, el Consejo Municipal en sesión celebrada el día 25 de los corrientes acordó darse por enterado, dar de baja en plantilla de la Banda a los referidos individuos a partir del día 1º del mes en curso sin perjuicio de que puedan ocupar su puesto una vez que hayan terminado su cometido en filas. Lo que traslado a V. para su conocimiento y efectos. Cuenca, 28 de mayo de 1938. El Alcaldete=presidente³⁶⁹.

No sólo las incorporaciones a filas mermarán el número de componentes de la banda. En algunos casos, como en el del músico Daniel Recuento, causará baja en la banda al ser nombrado guardia de Policía Urbana:

Viva V.E. muchos años. Con fecha 1º del corriente es baja en la plantilla de la Banda Municipal de Música Daniel Recuento, por haber pasado a ser Guardia de Policía Urbana, Cuerpo Uniformado. Lo que comunico a V.S. para su conocimiento y efectos consiguientes. Cuenca, 7 de septiembre de 1938. El director, Jesús Calleja³⁷⁰.

Ante todas estas bajas, el director Jesús Calleja tratará de adaptarse a la situación y reorganizar el organigrama de la banda. En una carta fechada en abril de 1937 deja entrever que las situaciones de la guerra hicieron cesar durante algún tiempo su actividad. En su vuelta a la actividad y ante las vacantes dejadas por cuatro músicos (Nicolás Ortega, Leopoldo García Cuevas, Félix Huerta y Ricardo Escalante) que habían marchado a filas, solicita una nueva disposición de la formación. Así, realiza una minuciosa y detallada relación del dinero que no se está empleando. Después, expone cómo se podría reorganizar la formación y utilizar este dinero:

En las actuales circunstancias, han ocurrido vacantes en el personal que integra la plantilla de la Banda Municipal de Música, y al reanudar esta su actividad artística, es de necesidad el procurar, en la medida de lo posible, cubrir las plazas que se pueda. A este efecto, comento a continuación las cantidades que por bajas hay disponibles.

Plaza de Nicolás Ortega como músico. 1100

Del mismo como profesor de solfeo 750

Plaza de Leopoldo García Cuevas. 1100

De Félix Huerta. 300.

De Ricardo Escalante (baja 22 Marzo). 300.

Total: 3.550

Poniendo algunos elementos con que cubrir alguna plaza, disponiendo de esas 3500 pesetas, tengo el honor de proponer a la Excm. Corporación Municipal por si a bien tiene el acordarlo así, lo siguiente:

Ascenso a músico de 1ª, como Bombardino 1º, de Dámaso Urango, que de 700 ptas. Anuales que tiene hoy, sube a 1.00 total de aumento.

Ascenso a músico de 1ª, como trompeta 1ª, de Rufino Martínez, que de 700 pesetas que tiene hoy, sube a 1100 total de aumento.

³⁶⁹ AMC, Negociado de Música, Exp. Núm. 5.

³⁷⁰ AMC, Negociado de Música, Exp. Núm. 4.

Ascenso de educando Ángel Lozano, flauta 2ª, que de 100 pesetas anuales que tiene hoy, sube a 200. Total de aumento.

Ascenso del educando Camilo Contreras, Clarinete 3º, que de 100 ptas. Anuales que tiene hoy, sube a 200, total de aumento.

Ascenso del Educando Constancio Aguirre, clarinete 3º, que de 100 pts. Anuales que tiene hoy, sube a 200. total de aumento.

Ascenso del educado Félix Notario, trompa 3º, que de (...) pts anuales que tiene hoy sube a 200.

Ascenso del educando Máximo Pez Alguacil, saxofón sib 2º, no cobra nada, a 100 ptas. anuales.

Ingreso en la Banda, como ba... de Manuel Muñoz, con la gratificación anual de 1.100 ptas.

Ingreso en la banda, como saxofón soprano, de Fermín Segovia, con la gratificación anual de 300 ptas (músico de 4ª). Total. 300. Diferencia 750 pesetas

Cantidad que al no haber nadie en condiciones de poderla emplear queda a beneficio del Exmo. Ayto. En lo expuesto que tengo el honor de decir y proponer, por si a bien el aceptarlo y aprobarlo la Exma. Corporación Municipal. Vivan Vds. Muchos años. Cuenca, 6 de abril de 1937.

El director de la banda municipal, Jesús Calleja³⁷¹.

La corporación municipal desestimaré esta propuesta en documento fechado el 28 de abril de 1937.

En el mismo sentido, el maestro Calleja vuelve a informar de la baja del músico Alberto Escalante, que tenía un sueldo de 300 pesetas, requiriendo a la corporación la incorporación a la formación del clarinetista Julián Sanz con una gratificación de 500 pts. para cubrir esa baja. La respuesta vuelve a ser negativa:

La Exma. Corporación Municipal, en sesión celebrada el día 21 de Abril del año en curso, aprobó la baja como músico, de ALBERTO ESCALANTE, dejando de percibir sus haberes desde el 12 del referido mes, fecha que cesó en el cargo según consta en comunicado del Director de la Banda Municipal. Desestimando propuesta sobre nombramiento a favor de JULIÁN SANZ VALENCIANO como clarinete segundo. Cuyo acuerdo comunico a V. para su conocimiento y efectos consiguientes. Cuenca, 13 de octubre de 1937. El Alcalde-Presidente. Interventor de Fondos Municipales³⁷².

Pero el director de la Banda no sólo comentará altas, bajas y posibles reestructuraciones. También denuncia el apropiamiento que muchos componentes de la agrupación incorporados a filas para engrosar las bandas de los distintos destacamentos habían hecho de los instrumentos propiedad de la formación conquense sin autorización:

Al Consejo Municipal: Enterado el que suscribe, Director de la Academia y Banda Municipal de Música, de una manera particular, de que por alguno de los músicos que componían la plantilla de la citada Banda de Música, al incorporarse voluntariamente en las filas del Ejército de la República, se han llevado el instrumento que en la precitada Banda tocaban, sin haber recabado del firmante opinión, autorización o como se quiera denominar para, visto su informe resolver en consecuencia y como procediera, creo un

³⁷¹ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 55.

³⁷² AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 62.

deber, y así lo estima, el poner en antecedentes al Consejo Municipal y salvar su responsabilidad, si es que alguna puede caberle alguien no tiene noticia directa ni por los interesados ni por nadie, de lo que aquí expone. Lo que comunico a ese Consejo municipal, para su conocimiento y efectos a que haga lugar. Vivan Vds. Muchos años. Cuenca, 28 de septiembre de 1937 El Director, Jesús Calleja. Al Consejo Municipal de Cuenca³⁷³.

La respuesta del Ayuntamiento, fechada el 6 de octubre de 1937, traslada a Jesús Calleja la lista de músicos que han causado baja para que indique los instrumentos que faltan y quiénes los poseían, para después cursar la oportuna reclamación. Éste estaba compuesto por:

Alberto Escalante
Ricardo Escalante
Jesús Armero
Félix Gutiérrez
Gregorio de Lerma
Alfonso Cabañas
Pedro Ayllón
Julio Sevilla
Julián López
Dámaso Urango
Rufino Martínez
Leopoldo García Cuevas
Urbano de la Torre
Vicente Barrios³⁷⁴

El director responde indicando quiénes son los implicados y dónde se encuentran:

Dando cumplimiento a lo que en su oficio de fecha 14 de los corrientes me ineresa, pongo en su conocimiento que el nombre de los músicos que han llevado instrumento al ser incorporados en el Ejército Republicano y sitio donde se encuentran, es el siguiente:

- Jesús Armero, que está en la Brigada nº 40, en Madrid, en la Banda de Música que tiene la sala de ensayos en Hermosilla, nº 12. Se llevó una trompa marca Kusspe, nueva
- Urbano de la Torre, que está en la Brigada del Campesino, en Alcalá de Henares (Madrid), en la Banda de Música, se llevó un trombón, en buen estado de conservación. Lo que para los efectos oportunos pongo en su conocimiento. Viva V. muchos años. Cuenca, 18-10-1937. El director, Jesús Calleja³⁷⁵.

Por último, el Ayuntamiento enviará una carta a cada uno de los implicados solicitándole que lo devuelva a la máxima brevedad posible:

En vista de un comunicado del Director de la Banda Municipal de esta ciudad, don Jesús Calleja, en el que manifiesta que, al incorporarse voluntariamente a filas del Ejército de la República, algunos músicos de esta Entidad Artística se habían llevado el instrumento que en la misma tocaban, acordó el Consejo Municipal en sesión del día 6 de los corrientes indicará el director de la repetida Banda los instrumentos que faltaran y quienes los poseían para cursar la oportuna reclamación. Y siendo V. uno de los que se encuentran en este caso, le requiero para que a la mayor brevedad posible y por el procedimiento más rápido

³⁷³ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 63.

³⁷⁴ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 63.

³⁷⁵ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 63.

devuelva, el Trombón, en buen estado de conservación, que sin el debido consentimiento se llevara; participándole que en el caso contrario esta reclamación se verificará por otros procedimientos. Lo que comunico a V. para su conocimiento y oportunos efectos. Cuenca, 21 de octubre de 1937. El Alcalde = Presidente. Sr. Urbano de la Torre, músico de la Brigada del Campesino. Alcalá de Henares. Sr. Don Jesús Armero. Músico de la Brigada nº 40. Madrid³⁷⁶.

La falta de instrumentos será una constante en la España de la guerra. Para muchos músicos, la posesión o tenencia de uno de ellos constituirá el pasaporte de ingreso a las bandas de los distintos estamentos militares. Un buen número de ellos, incluso, solicitarán instrumentos a las formaciones de origen. En el caso de la Banda de Música, el 23 de octubre de 1937, el Jefe de la 46 División autoriza a Urbano de la Torre, miembro de dicho conjunto y al que se le había solicitado la evolución de un trombón, que retire dos clarinetes, ya que no se pueden adquirir en ninguna localidad de la España republicana:

45ª División Jefatura. E.M. nº 268.

Por el presente se autoriza al camarada Urbano de la Torre Martínez como Delegado del Responsable de la Banda de Música de esta División, a retirar DOS CLARINETES de esa Entidad Municipal, que nos son precisos y no se encuentran a la venta en ninguna población de la España leal. Cuartel General, 23 octubre 1937. De O. del Jefe de la División. El Jefe de E.M.: Camarada responsable de la Banda de Música de Cuenca³⁷⁷.

La respuesta, realizada desde el propio Ayuntamiento, indica al estamento militar que es el propio concejo el que decide si se pueden o deben entregar a otra entidad, y no a otro organismo. Finalmente, deniegan su entrega.

En octubre de 1938 será la Academia de XXI Cuerpo del Ejército de Villena, en la persona de Isaac Moya, la que solicite un oboe. La contestación, fechada el 31 de octubre y el 9 de noviembre de dicho año, será también negativa:

INFORME: El delegado de la Banda Municipal que suscribe, tiene el honor de informar en el sentido de que existiendo la Banda Municipal en funciones y habiendo recaído acuerdo del Consejo de no ceder instrumentos por temor a que estos desaparezcan como ha sucedido en otras ocasiones, estima no debe accederse a lo solicitado en el precedente escrito³⁷⁸.

También habrá particulares que soliciten la cesión de un instrumento para ingresar en bandas militares. Uno de ellos fue Camilo Contreras, que lo pide de esta manera:

Que siendo músico de la banda municipal de Cuenca y deseando ingresar en una banda militar a la cual es imprescindible aportar el instrumento para hacer dicho ingreso (que en este caso es un Clarinete) y no teniendo medios para solucionar este problema es por lo que me obliga a dirigirme a V.E. solicitando si se puede el dicho instrumento

³⁷⁶ AMR, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 61.

³⁷⁷ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 61.

³⁷⁸ AMC, Negociado de Música, Exp. Núm. 2.

perteneciente a esta banda Municipal, favor que espero de la benevolencia de V. E. Salud y República. Cuenca, 22 de Marzo de 1938. Camilo Contreras³⁷⁹.

El Ayuntamiento le contestó negando esta petición el 15 de abril de 1938. En el mismo año, también hubo otra solicitud en este sentido, firmada por Fructuoso López Ruiz, que solicitaba la cesión de un saxofón el 14 de julio de 1938. Su solicitud será aprobada siempre que se responsabilice de su conservación y posterior devolución.

La compleja situación vivida a lo largo de 1938 hizo que se compartieran sus dependencias con la oficina de Abastos. Incluso, es posible que hiciera cesar su actividad, como ya hemos podido comprobar anteriormente al afirmarse que la banda estaba “en funciones”. El director denunciará al ayuntamiento el robo de algunas sillas, además de aconsejar guardar los instrumentos y partituras en otro lugar más seguro. La causa, el constante trasiego de gente que acudía por estas dependencias:

El abajo firmante, Director de la Academia y Banda Municipal de Música, pone en conocimiento de V. D. que hace dos días se llevaron del local que, para ensayos tenía habilitado dicha Banda de Música, las sillas que para su uso tenían los músicos, y que me parece figuraban en el inventario que tengo firmado, y que abarca en la Oficina correspondiente de ese Exmo. Ayuntamiento. En vistas de las circunstancias actuales, y de que en el local de la Academia está instalada la oficina de Abastos, y teniendo muy poca seguridad los armarios donde se guarda el Archivo e Instrumental me permito con todos los respetos proponer a V. E. la recogida de todas estas cosas (de bastante valor) y su guarda y custodia donde se crea más conveniente por más seguro. De otra forma (siguiendo las cosas como hasta aquí) ruego se me excluya de la responsabilidad por las razones apuntadas. Viva V. E. muchos años. Cuenca, 20 de enero de 1938. El Director, Jesús Calleja³⁸⁰.

En 1939 sólo encontramos referencias a los distintos expedientes de depuración a los que fueron sometidos algunos miembros de la banda. El primero de ellos afectó al fiscorno solista de la Banda José Ripoll Ferrando. El sumario consta de 13 folios. En el primero, se le requiere a responder a un cuestionario acerca de su ideología, ubicación durante la guerra, pertenencia al bando republicano y acercamiento al bando nacionalista:

Si prestó adhesión al Movimiento Nacional, y en qué fecha y forma lo efectuó:
No acudiendo a las filas rojas cuando fue llamado mi reemplazo hasta que tuve que incorporar por las protestas de la vecindad.
Servicios prestados desde el 18 de julio de 1936 indicando especialmente los destinos, tanto en su cuerpo en servicios, como en otros, y los ascensos que hubiere obtenido, especificando los que hubieran sido por antigüedad:
Por mi situación militar me fue preciso desempeñar el empleo de cabo, único cargo que ostenté durante el Dominio rojo.
Servicios prestados a favor del Movimiento Nacional:
Derrotismo y propaganda.

³⁷⁹ AMC, Negociado de Música, Legajo 2377, Exp. Núm. 64.

³⁸⁰ AMC, Negociado de Música, Exp. Núm. 3.

Partidos políticos y entidades sindicales a que ha estado afiliado, indicando la fecha en su caso, del cese; cotizaciones voluntarias y forzosas en partidos, entidades sindicales que haya realizado, incluyendo en ellas a favor del Socorro Rojo Internacional, Amigos de Rusia o entidades análogas, aunque no tuviesen carácter de partido político:

Desde el 25 de julio del 36 a la U.G.T. (Sindicato Dependientes Municipales) no haciendo donativos ni asociaciones.

Testigos que puedan corroborar la veracidad de sus afirmaciones y documentos de prueba presentar o señalar:

Joaquín Navarro Lloret y Vicente Baga, vecinos de Algemés, y variadamente perseguido por la causa roja³⁸¹.

Comparecerá ante el juez Castro Mateo el 21 de agosto de 1939, ratificando el contenido de la manifestación anterior, fechada el 16 de agosto del mismo año. El 29 de noviembre serán dos testigos señalados por él mismo los que confirmen su declaración, Enrique de la Hoz Díaz y Manuel Rubio Jaén. Por otra parte, se demuestra que no tiene relación alguna con la masonería. En la Comisaría de Vigilancia de la Jefatura de Servicio Nacional de Seguridad de Cuenca se le define como

Persona de buena conducta moral. No se le conocen actividades políticas. En el año 1929 ingresa voluntario como músico en Wad-Ras en Madrid; en 1931, es trasladado a la Banda Municipal de Ingenieros. Por oposición hecha en mayo de 1936, ingresa en la Banda Municipal de esta capital. Iniciado el Movimiento y al poco tiempo se afilia a la U.G.T. (Sindicato de Empleados Municipales). En marzo de 1937, pidió la excedencia y marcha a su pueblo natal, donde permanece sin incorporarse al ejército hasta que le obligan en mayo de 1937, ingresando en la 81 Brigada Mixta, donde le hacen Cabo de Banda marchando por Albarracín... Al finalizar la guerra, pasa al campo de concentración de Castuela, de donde salió documentado³⁸².

En otro documento firmado por el Ejército de Levante, Sector L. 3, Núm. 3296 con fecha de 26 de septiembre de 1939, se le describe como un individuo de

...inmejorables antecedentes, pues tanto antes como una vez iniciado nuestro Glorioso movimiento siempre observo una conducta intachable. Forzosamente ha tenido durante el periodo rojo que inscribirse en la U.G.T.³⁸³.

Por su parte, la F.E.T. y de las J.O.N.S. en la Delegación Provincial de Información e Investigación, lo tacha como de tendencia izquierdista. En otros, se cita que fue encarcelado por el ejército republicano y recorrió distintas checas, siendo concejal del Ayuntamiento de Cuenca con el nuevo gobierno. Finalmente, no se le impondrá pena alguna.

Otro de los expedientados fue el profesor de la Banda Nicolás Ortega Picazo. De la misma manera que al anterior, se le requiere a que informe sobre su situación durante la Guerra:

³⁸¹ AMC, Exp. Nº 151, Nº 81.

³⁸² AMC, Exp. Nº 151, Nº 81.

³⁸³ AMC, Exp. Nº 151, Nº 81.

Si prestó adhesión al Movimiento Nacional en qué fecha y forma lo efectuó:
Muy perseguido desde el primer momento.
Si prestó su adhesión al gobierno marxista, a alguno de los que de él dependían o a las autoridades con posterioridad al 18 de julio de 1936, en qué fecha y en qué circunstancias, especificando si lo hizo de forma espontánea o en virtud de alguna coacción:
Nunca presenté mi adhesión al Gobierno Rojo y por esta causa cumplí condena durante 14 meses que he estado en las cárceles y checas.
Partidos políticos y entidades sindicales a las que ha estado afiliado, indicando la fecha en su caso, del cese; cotizaciones voluntarias o forzosas en partidos, entidades sindicales que haya realizado, incluyendo en ellas a favor del Socorro Rojo Internacional, Amigos de Rusia o entidades análogas, aunque no tuviesen carácter de partido político:
Hice propaganda cuando pude en donde me encontraba.
Testigos que puedan corroborar la veracidad de sus afirmaciones y documentos de prueba presentar o señalar:
Antonio Merchante y José Ortega³⁸⁴.

La acusación será sobreseída. Podemos citar también el expediente a Vicente Barrios, al que tampoco se impondrá sanción alguna. Mientras, el conserje Luis García Poveda, el director Jesús Calleja y el subdirector Nicolás Cabañas serán expedientados con la postergación de un año de su empleo.

En el caso de Cabañas, a sus 68 años tuvo que enfrentarse al proceso judicial llevado por el Juez Instructor Especial Don Joaquín Castro Mateo. Sus testigos fueron Clementito Escribano Martínez y Felipe Soria, que manifestaron conocerle desde tiempo atrás y remarcaron una conducta pública y privada buena y una ideología derechista. Por su parte, la Comisaría de Vigilancia de la Jefatura del Servicio Nacional de Seguridad de Cuenca subrayó su conducta moral intachable y el hecho de que se le considerara antes del 18 de julio simpatizante de las derechas atendiendo a sus relaciones. Aunque estuvo afiliado a la U.G.T. en noviembre de 1937, lo hizo por razones de supervivencia. Tampoco tenía antecedentes masónicos, pero el informe redactado por el Ejército de Levante el 31 de julio de 1939 afirmó que existían informes acerca de su tendencia izquierdista y de haber dejado bastantes muestras de simpatías por los rojos.

Por su parte, el 1º Jefe de la Guardia Civil de Cuenca le aprecia simpatías por la causa roja, aunque moderadamente. Remarca con claridad que celebró con gran alborozo la toma de Teruel por parte del bando republicano:

No se tienen noticias de la perpetración de hechos delictivos, como tampoco de que cotizase a beneficio del S.R.I. en cuanto a su conducta pública y privada es algo deficiente, debido a las compañías puesto que con frecuencia alterna con mujeres de mala nota y fama. Asegúrese sin embargo que cuanto requisaron la casa de Doña Justina Blanco, el informante fue uno de los inductores de este hecho³⁸⁵.

³⁸⁴ AMG, Exp. N° 113, N° 71.

³⁸⁵ AMC, Exp. 98, N° 12.

Desde el Ayuntamiento de Cuenca se destacó su buena conducta moral y su carácter trabajador, honrado y adicto al nuevo gobierno. Pese a ello, se le incautó un expediente formal bajo los cargos de ser afiliado de la U.G.T. desde 1933 y ser vicepresidente del Sindicato de Empleados Municipales antes del 18 de julio de 1936, manifestar su simpatía hacia los rojos una vez iniciada la sublevación, ser uno de los inductores de una requisita de una casa y caracterizarse por una conducta, formas de expresión y actuación marxista. En el pliego de descargo, añadió numerosas cartas favorables y aludió a que la dueña de la casa le había dejado las llaves para cuidarla. La sentencia fue de nuevo ratificada por el Ayuntamiento. Respecto a Jesús Calleja, le sucedió algo parecido. Se le achacó haber sido Presidente del Sindicato de Dependientes Municipales y el haber compuesto un pasodoble bajo el título *Salud, milicianos*, también conocido como *Salud*³⁸⁶. Tendrá numerosos apoyos, aunque finalmente se le suspendió de empleo durante tres meses.

f. Referencias musicales en el romancero.

El resurgimiento del romancero durante la Guerra Civil fue un hecho paralelo a la proliferación de canciones e himnos de temática o ambiente guerrero. La poesía abandonó la vanguardia para convertirse en un nuevo vehículo de comunicación abierto a todos. De esta manera,

...alcanzó al pueblo, al combatiente, al público de todas las esferas. El que combatía por su ideal se sentía también animado a escribir, a expresar en verso su sentir. De ahí nació una gran cantidad de coplas elementales, con reminiscencias del antiguo folklore tradicional, de autores entonces conocidos o anónimos; poemas fáciles de memorizar que se repetían en los frentes³⁸⁷.

Durante la guerra, la poesía continuó presente en las principales revistas y medios en los que había tenido cabida anteriormente. No se limitó a ellos, sino que se extendió por la práctica totalidad de periódicos, pasquines y demás publicaciones que dieron cabida a un enorme corpus de variadas procedencias. Muy reseñable fue el espacio que *El Mono Azul* dedicó en sus páginas a los romances, con distinto resultado:

Es realmente sobrecogedor asomarse a la abundantísima literatura periódica de los frentes y retaguardia, y comprobar hasta qué punto la necesidad de expresarse en verso fue sentimiento extendido entre miles de improvisados poetas desde su también improvisada condición de milicianos. Salaún estima en unos 10.000 el número de poemas publicados en la prensa de guerra y en más de 4.000 el de los autores correspondientes. Se trata, pues, de un fenómeno sociocultural probablemente único por sus dimensiones³⁸⁸.

El conflicto prácticamente centró la temática de los poemas. La situación requería metros sencillos que llegaran a todo el pueblo. Para ello, pocos vehículos fueron tan cercanos como el romance, que desde muy pronto se convertiría en el vehículo de expresión elegido. No hay que olvidar que

³⁸⁶ CABAÑAS ALAMÁN (2001), p. 24.

³⁸⁷ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 16.

³⁸⁸ DÍAZ VIANA (1985), pp. 75-76.

Tampoco se pretendía escribir para la posteridad, sino para consumir según eran las necesidades inmediatas³⁸⁹.

La inmediatez del horror y la esperanza en la victoria se reflejan de forma clara en estos poemas. Generalmente, fueron escritos en el frente en tiempos de reposo o de espera ante el estallido inminente de una nueva batalla, aunque el sentido político y propagandístico es notorio en prácticamente todos ellos. El romance, de claro origen popular, se unirá con la producción culta en el mismo sentido:

La necesidad de una escritura unificadora lleva a que intelectuales burgueses (utilizándolo) y proletarios (desde dentro y abandonando las posibilidades de su discurso) transformarán este *corpus* de signo ideológico, pero lo mantuvieron en su estructura formal, lo que produciría, como así fue sin duda, la idea de que “el pueblo haría la historia” que ésta estaba en sus manos, como desde luego también fue. Así pues, los romances de la guerra conservan el esquema poético de las tradiciones y también su necesidad interna³⁹⁰.

Hay quien ha visto en ellos una función terapéutica tanto para el escritor como para el lector. El emisor canalizará en ellos sus emociones, inquietudes, intereses, miedos y deseos para el futuro inmediato. Estos entroncaban directamente con los de los receptores, fuera cual fuera su situación uniendo a ambos en un mismo sentimiento sin por ello perder su interés y vigencia individual:

Sería el comienzo de un romancero rico en aportaciones que harían de la guerra civil tema inspirador de una musa que tanto tuvo de intelectual como de popular, para fundirse en una pura y eminente expresión colectiva³⁹¹.

El servicio de *Altavoz del Frente*, que actuó en las zonas de guerra y en ciudades y pueblos además de en los destacamentos militares, tuvo en la colocación de altavoces dirigidos a las trincheras propias y contrarias una de sus actividades más llamativas. El recitado de poemas fue uno de sus medios principales, aunque también realizarán distintos programas de radio que se anunciaban en folletos en los que aparecían textos de canciones:

¡Antifascistas! ALTAVOZ DEL FRENTE radia todas las noches desde las ocho y media interesantes programas. ¡Escuchadle!³⁹²

En el bando republicano, el auge del romancero fue especialmente notable. Los precedentes de Antonio Machado y Lorca, poetas que otorgaron un importante espacio en su producción a los mismos, caló hondo en diversos sentidos. Ya en la guerra, Rafael Alberti y el propio Federico García Lorca serán otros modelos a los que imitar.

³⁸⁹ URRUTIA (2006), pp. 36-37.

³⁹⁰ VICENTE HERNANDO (1994), p. 26.

³⁹¹ ABELLA (2004), p. 26.

³⁹² VVAA (entre 1936 y 1939), p. 3.

Paulatinamente, irán surgiendo numerosas compilaciones y romanceros de la Guerra Civil, permitiendo una fuente de primera mano tanto sobre su número como de sus características principales. Un breve estudio de ellos facilita la apreciación de un buen número de romances en cuyos versos tienen cabida referencias musicales. En ellos encontramos, en primer lugar, una nueva fuente en la que hallar, analizar y estudiar la presencia de la música en la vida diaria de la Guerra Civil, tanto en el frente como en la retaguardia. También hallamos ejemplos de una gran variedad metáforas y otros recursos literarios en las que este arte estará presente.



13. K. Horna: *Escribiendo a casa*³⁹³

En ambos bandos existirán ejemplos anónimos y otros con autor bien conocido en los que se citan cantos de milicianos y soldados, coplas e himnos de guerra entonados por campesinos y trabajadores, tañer de campanas, cornetas, clarines, liras, guitarras, alusiones a la música como arte o referencias a formas folklóricas como jotas, muñeiras, asturianas, saetas, sardanas...

Incluimos ahora algunos de ellos provenientes del bando nacional y sobre todo, del republicano, entre los que también hay ejemplos escritos por brigadistas internacionales. De muchos de ellos, debido a su extensa longitud, hemos tomado los fragmentos relacionados con la música. También señalamos el nombre y la publicación en la que fue editada durante la guerra si éstos se conocen:

CANTA, MILICIANO, CANTA

Canta, miliciano, canta,
y canta todos los días,
que quiero con tus cantares

³⁹³ PRESTON (2006), p. 8.

convivir las alegrías
lo mismo que los pesares...
El domingo ya pasó,
las flores se estropearon,
las campanas no tocaron
y Madrid no se tomó...
Le he prometido a mi novia
ser algo más que valiente,
pues ella sabe la rabia
que tengo yo al otro frente...
Mientras tengamos fusiles
y no falten municiones,
venceremos los civiles
contra todas las naciones³⁹⁴.

YA NO CANTA EL LABRADOR

Mordiscos del azadón
cortan, a cachos, la tierra;
y las gotas de sudor
que el labrador vierte en ella
mimosamente la empanan
y dulcemente la besan...
Hecha guitarra de plata
y de cristal, una acequia
pone música al paisaje
de perspectivas labriegas.
El aire en el olivar,
de los ramajes se cuelga,
para que alegres, las ramas,
repiquen sus castañuelas
adornadas con madroños
de aceitunas verdinegras...
Graciosas risas de esquilas
se persiguen por la sierra;
y cantan entre los surcos,
las alondras mañaneras...
-Dime, labrador amigo:
¿Por qué tu voz ya no alegra
con sus tonadas las horas
monótonas de la brega?...

Canta el pájaro; la esquila,
el olivar y la acequia...
¿Por qué no canta el labriego?
¿Por qué está serio?... Contesta.
Me miró, fijo, a la cara.
Siguió, luego, su tarea;
Y estas palabras me dijo

³⁹⁴ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 16.

con la voz rota de pena.
-¿Cómo quíe usted que yo canti
ni canti quien jonda sienta
cuando lo mejó d'España
está muriendo en la guerra
que nos trajeron cobardes
sin corazón ni vergüenza?...

Mordiscos del azadón
cortan, a cachos, la tierra...³⁹⁵

LA ESPAÑA QUE YO DESEO

Yo quiero a mi patria alegre
en la que encuentren sus hijos
los castizos regocijos
de su abolengo racial;
en que se cante la jota,
la muñeira y la asturiana,
la saeta y la sardana,
de sabor tradicional³⁹⁶.

Publicado en *La Ametralladora*, Año I, nº 23

UNA MUJER ESTÁ CANTANDO

A Emilio R. M., hermano y compañero de etapa

Una mujer estaba cantando ahí dentro
-cantando, entre sus cosas y quehaceres
de cada día.

De un cuarto en otro pasa,
Reajustando con mano diligente
Obediente a costumbre
-esclava creadora-, el cotidiano
panorama doméstico.

Canta y trajina, y en su azacaneo
Va levantando en torno, con el canto,
Su casa -los rincones preferidos,
Ventanas que penetra
a una hora fija el sol...

Y yo, que ya no tengo casa,
Yo, que acaso no vuelva nunca a tener hogar,
Oyendo a esa mujer que canta ahí dentro
Siento, de pronto, que mi casa
Puede ser, de hoy más, cualquier casa,
En cualquier parte... Y rompo yo también a cantar³⁹⁷.

José María Quiroga Pla

Valencia, 11 de mayo de 1937

Publicado en *Hora de España*, pp. 16-17

³⁹⁵ LLARCH (1978), pp. 131-132.

³⁹⁶ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 96.

POR EL RÍO VENÍA

Venía tu cuerpo moreno,
en el agua rosada del río.
Un viento, de pena callada,
retorcía los grises olivos.
Venía tu cuerpo moreno,
inmóvil y frío.
El agua, cantando, pasaba
por tus dedos rígidos.
¡Venías tan pálido,
soldado, en el río!
La boca cerrada, las manos heladas,
la piel como el lirio;
y una herida roja, en la frente blanca,
y una luz de aurora, en los ojos limpios...³⁹⁸

Ana María Martínez Sagi

EL CAMPO

De las tierras colinas, los verdes olivares,
de la higuera y la junca sobre la piel del río,
de la severa sombra de la encina y el olmo,
que las montañas altas mueven bajo la luna.
De las húmedas vegas donde quieto el ganado
más feliz que los hombres, harto, su paz dormita.
Desde la caña dulce que envidian las abejas
y el calor en que crece el plátano y madura
con mi destino acudo, subo desde mi tierra,
bajo el vuelo sereno de sus más altas naves.

Aquí vivo cantando la voz que ya me queda,
aquí vivo, y mi canto conduzco por el tiempo,
y si mi voz se nubla por tanta lejanía
que confundida al llanto luce bajo mi angustia
sólo es dulce nostalgia de la oculta presencia
que el azar de la guerra fugazmente me obliga.
Pero yo sé, trigales, praderas, largos ríos
que refrescáis la frente de mi tierra ardorosa,
yo conozco en la guerra, lo que llamada suerte,
al fin será tan clara como la luz del día,
y levantando el peso que hoy en mis pies dilata,
nuevamente a mis árboles me conduzca en sus pasos.

Aunque mucho he perdido, no llega a mi derrota,
que más mi fe se anima si más lejano vivo;
mas, a veces, ¡qué fuerte la llamada se escucha!
Desbaratado el plano que enciende mis batallas,
canto y canto vencido la prolongada ausencia...³⁹⁹

³⁹⁷ *Hora de España*, diciembre de 1937, p. 16-17.

³⁹⁸ LLARCH (1978), pp. 123.

Emilio Prados

Publicado en *Hora de España*, Octubre 1937

¿QUÉ LLEVABA?

Oye, madre, ese camión
escortado por soldados
con un ancho pantalón
correaes ajustados
y bayoneta calada,
madre, dime, ¿qué llevaba?

Primero iban gastadores
abriendo paso al camión:
Después cornetas, tambores,
junto a esos iba yo,
aún estoy muy intrigada.
Anda, dime, ¿qué llevaba?

Detrás de la camioneta
desfilaba marcialmente,
al compás de las cornetas,
un grupo enorme de gente
y el Jefe de la Brigada,
madre, dime, ¿qué llevaba?

Iban carretera arriba
camino del cementerio.
Muy cargado el camión no iba,
pues andaba bien ligero
y a su paso saludaban.
Dime, madre, ¿qué llevaba?...

Y aún verás escenas de esas,
eran los cuerpos inertes
-lo que a ti tango intrigó-
del Teniente Alfredo Iglesias
y de Ventura Micó⁴⁰⁰.

Publicado en *Octubre*, Boletín de la 30 Brigada, nº 8, 18 de marzo de 1937)

LA CANCIÓN DE LA SIEGA

El zagalillo cantaba
los gozos de su tarea.
Segando espigas de paz
cantaba coplas de guerra.
El aire de los oteros
vertía por las veredas
los ecos de la tonada

³⁹⁹ PRADOS (1937), pp. 83-84.

⁴⁰⁰ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 326-327.

como una lluvia de flechas.
“Yo no sé qué tiene, madre...
este verano la siega,
que en vez de cortar espigas
creo que corto banderas”.
Iba la copla saltando
-golondrina volandera-
desde la mies al arroyo,
desde el arroyo a la selva⁴⁰¹.

Publicado en *La noche*, nº 3- 558, 16 de agosto de 1938)

“LA CATORCE”

Sonaron rancos clarines
con redobles de tambor,
triple fila de soldados
del horizonte emergió;
triple fila de fusiles
que brillaron bajo el sol.
-¿Quiénes son esos que avanzan?
Pedro Ruiz respondió:
-Son los del Pardo, Brunete,
Brihuega y el Pingarrón;
Que, de la guerra enemigos
porque la guerra es dolor,
se lanzaron a la guerra
cuando la guerra obligó
a tomar armas de muerte
para matar la traición.
Pero los capotes guardan
pechos de trabajador...

Rancos clarines sonaron
con redobles de tambor.
Calló Pedro Ruiz el viejo,
Hércules cincelador,
Que lleva en los ojos llamas
de soplete fundidor
y cicatriz que le corre
desde la sien al mentón,
ganada en campos de guerra
donde la mano perdió.

Los tambores redoblando,
pasaron frente a los dos...
El Hércules anarquista,
el que nunca se cuadró,
se cuadró porque pasaba
la catorce División⁴⁰².

⁴⁰¹ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), pp. 388-389.

⁴⁰² LLARCH (1978), pp. 143-144.

VOZ O LUZ

¡Todo arriba! ¡Todo arriba
en furia, en clarín, en alba!
Arcos triunfales, corceles,
arden, van como miradas
por la voz, por los cuajados
cabellos de la mañana.
Voz del fondo de las minas.
Voz de mercurio y cascada.
Voz hecha oro, hecha estío
de cabal y verde playa⁴⁰³.

Publicado en *Meseta de la poesía*, Valladolid, Tip. Cuesta, 1939

CERCADA SOLEDAD

Decisiva es la lucha que exige nuestro esfuerzo
y golpea nuestras sienas con sombríos mandatos.
Enclavado está en ella nuestro gran desamparo
turbando hasta la sangre de su soledad clara.

Mas volverá la voz a la canción tranquila
y el humano concurso a estimular los campos
de nuevo las guirnaldas colgarán viejos troncos
y trabará el amor sus disputas más tiernas⁴⁰⁴.

Bernardo Clariana

Publicado en *Hora de España* n° 17, mayo de 1938, pp. 66- 78.

LA COLUMNA DE HIERRO

Columna de Hierro
de hierro forjado;
Columna de Hierro
del proletariado.
Fusiles escupen desprecios
Contra la reacción;
fusiles que rugen y cantan
la Revolución.
Fusiles que apuntan hacia el infinito,
con alzas que miden a la burguesía,
fusiles que a tiros nos dejan escrito
el canto guerrero de su rebeldía.
¡Columna de Hierro!
En los Altos Hornos
revolucionarios:
en la forja dura de la esclavitud,
fue forjado el hierro de los proletarios

⁴⁰³ VICENTE HERNANDO (1994), p. 83.

⁴⁰⁴ VICENTE HERNANDO (1994), p. 102.

y se hizo de hierro nuestra juventud...

Yo he de cantar sus proezas,
yo he de romper mi garganta
en alabanzas al pueblo
y al hombre de sus entrañas
hasta que queden de mí
los restos de una guitarra⁴⁰⁵.

EL CAMPO

De las tierras colinas, los verdes olivares,
de la higuera y la junca sobre la piel del río,
de la severa sombra de la encina y el olmo,
que las montañas altas mueven bajo la luna.
De las húmedas vegas donde quieto el ganado
más feliz que los hombres, harto, su paz dormita.
Desde la caña dulce que envidian las abejas
y el calor en que crece el plátano y madura
con mi destino acudo, subo desde mi tierra,
bajo el vuelo sereno de sus más altas naves.

Aquí vivo cantando la voz que ya me queda,
aquí vivo, y mi canto conduzco por el tiempo,
y si mi voz se nubla por tanta lejanía
que confundida al llanto luce bajo mi angustia
sólo es dulce nostalgia de la oculta presencia
que el azar de la guerra fugazmente me obliga.
Pero yo sé, trigales, praderas, largos ríos
que refrescáis la frente de mi tierra ardorosa,
yo conozco en la guerra, lo que llamada suerte,
al fin será tan clara como la luz del día,
y levantando el peso que hoy en mis pies dilata,
nuevamente a mis árboles me conduzca en sus pasos.

Aunque mucho he perdido, no llega a mi derrota,
que más mi fe se anima si más lejano vivo;
mas, a veces, ¡qué fuerte la llamada se escucha!
Desbaratado el plano que enciende mis batallas,
canto y canto vencido la prolongada ausencia...⁴⁰⁶

Emilio Prados

Publicado en *Hora de España*, Octubre 1937

ROMANCE

Cuando el clarín el ruiseñor suceda
y palma y surtidor ganan el viento
donde la muerte sus jardines cede
el filo del airado vencimiento.

⁴⁰⁵ LLARCH (1978), pp. 110.

⁴⁰⁶ PRADOS (1937), pp. 83-84.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Ya que la gloria presta su instrumento
al pueblo en haz que su rigor alcanza,
y retoña en el firme sentimiento
la sed primaveral de la esperanza.

Sobre las tierras libres y trabadas
de muchedumbre humana y religiosa,
de justo pan y poderío henchidas

Con olivo y laurel en las espadas,
álzase España, viva y venturosa,
nuevamente solar y sin medidas.

Dionisio Ridruejo

Tomado de *En once años*, Madrid, Editorial Nacional, 1950, p. 188

REVOLUCIÓN

La lira se cansa de vibrar con duelo
cantando dolores de la hispana tierra
que acaba sin gloria
cuando al alma triste le llega el consuelo
del terrible estruendo que hace la Gran Guerra
en toda la historia⁴⁰⁷.

José Martínez Arenas (fragmento)

Publicado en *Cancionero de la esclavitud*, Madrid, Aldus, 1939, pp. 43- 48.

ROMANCE DEL PUEBLO EN ARMAS

No quise ser capitán
de esas tropas mercenarias...
¡Soñaba con ser un día
soldado del pueblo en armas!...

¡Ay, zona triste y podrida!
¡Ay, zona oscura y malvada!
La de amaneceres lívidos
entre rezos y descargas;
la de las yerbas veredas
en sangre obrera empapadas...
En la noche de los búhos
mil tricornios te dan guardia;
cada estrella es una loba
que un rencor negro amamanta
y es en tus campos de luto
la luna fría mortaja...

Pueblo español en que el crimen
se ceba, pueblo entusiasta

⁴⁰⁷ VICENTE HERNANDO (1994), p. 114.

que me acogiste en tus brazos
con tus carnes desgarradas...
¿Y estás cantando?... ¡Y no lloras!...
Madrid, Cataluña, España;
ya sé lo que es el orgullo:
es tenerte a ti por Patria...
¿Cómo iba a ser capitán
de estas tropas mercenarias?
¡Yo soy y seré ya siempre
sargento del pueblo en armas!⁴⁰⁸

VI

Otra vez el ayer. Tras la persiana,
música y sol; en el jardín cercano,
la fruta del oro, al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.

Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!
¡cuál muerte el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana...⁴⁰⁹

Antonio Machado

Publicado en *Hora de España*, Barcelona, Junio 1938, p. 8

LIBERTAD

¡Hermanos de mi raza, escuchad los clarines
que anuncian la victoria del uno al otro flanco!
¡Venid, cantad conmigo por todos los confines
de la patria, los himnos a nuestro insigne Franco!

José Martínez Arenas

Publicado en *Cancionero de la esclavitud*, Madrid, Aldus, 1939, pp. 55- 56.

TERUEL

Teruel, bajo mis pies y por mi frente
sencillamente tu silencio tengo.
Y de tu muerte a tu mañana vengo
por mi piel y mi luz, sencillamente...

Y en tu cansada piedra destrozada,
en vez de la tristeza de la muerte
de que te ves cubierta y asaltada,
encuentro tu canción tan clara y fuerte
que siento ya tu entraña enamorada
de nueva libertad, de abierta suerte⁴¹⁰.

Francisco Giner de los Ríos

Tomado de *La rama viva y otros poemas*, Málaga, Litoral, 1987, p. 42.

⁴⁰⁸ LLARCH (1978), p. 153.

⁴⁰⁹ MACHADO (1938), p. 8.

⁴¹⁰ VICENTE HERNANDO (1994), p. 175.

TESTAMENTO DE DURRUTI

¿Qué bala te cortó el paso
-¡maldición de aquella hora!-,
atardecer de noviembre,
camino de la victoria?

Las sierras de Guadarrama
cortaban de luz y sombra
un horizonte mojado
de agua turbia y sangre heroica.
Y a tus espaldas, Madrid,
el ojo atento a tu bota,
mordido por los incendios,
con jadeos de leona,
tus pasos iba midiendo,
prietos el puño y la boca!...

Hasta los cielos de Iberia
te disiparon las bocas.
El aire agitó tu nombre
entre banderas de gloria
-tu nombre, grito de guerra
y dura canción de forja-.
Y una tarde de noviembre,
mojada de sangre heroica,
en cenizas de crepúsculo
caía tu vida rota.
Sólo hablaste estas palabras,
Al filo ya de tu hora:
“¡Unidad y firmeza, amigos,
para vencer hay de sobra!”⁴¹¹

Lucía Sánchez Saornil

LA CIUDAD

... No busques en tu espalda, que el haberte perdido
quizás más fuertemente haga nacer tu gloria:
roja flor da el granado y al perderse sus pétalos,
crece el fruto jugoso que hace curvar la rama.

Pero acaso yo canto y en mi canto me olvido.
¿Sonámbula de angustia ni aún el llanto te mueve?
No, que en el tiempo ha pasado y al pisar en tus ojos
Levanta tu bandera rebelde de su entraña.
¡Gloria, gloria a ese fuego que en tu sangre se viste!
¡Ciudad, ciudad, espera, que mi canto se nubla!⁴¹²

Emilio Prados

Publicado en *Hora de España*, 1937

⁴¹¹ LLARCH (1978), pp. 17-19.

⁴¹² PRADOS (1937), pp. 91-94.

PASIONARIA

Moriré como el pájaro: cantando,
penetrado de pluma y entereza,
sobre la duradera claridad de las cosas.
Cantando ha de cogerme el hoyo blando,
tendida el alma, suelta la cabeza
las hermosuras más hermosas.

Una mujer que es una estepa sola
habitada de aceros y criaturas,
sube de espuma y atraviesa de ola
por este municipio de hermosuras⁴¹³.

Miguel Hernández

Publicado en *Frente Sur*, nº 24, 13 de junio de 1937 y reeditado en *Viento del pueblo*,
Valencia, Socorro Rojo, 1937.

TO THE GERMAN ANTI-FASCIST IN SAN PEDRO (A los antifascistas alemanes de San Pedro)

In the strains of music
In the discipline of song
This prisoner, the captive voice
Sang of the freedom in trees, of cloud and wind
The movmenet of men on bicycles, hiking,
Of animals not afraid of leaving their cages
Who do not need the safety of their cell
The security of a gaol.

En los compases de la música,
en la disciplina del canto
el prisionero, la cautiva voz
cantaba de la libertad en los árboles, de la nube y el viento,
el movimiento de los ciclistas, paseándose,
de animales sin miedo de salir de sus jaulas,
y que no necesitan el resguardo del calabozo
ni la seguridad de la cárcel⁴¹⁴.

Clive Branson

San Pedro, 1938 (Trad. Alfonso Gil Oliveres)

LAMENT FOR A LOVER (Lamento por una amante)

He rose and spoke in the sound of bugles,
across the tenement air,
'Oh, do yo not hear a new murmur
that denies despair?'

'For I shall sprout in the bluebells,
and i shall sprout in the bud,

⁴¹³ VICENTE HERNANDO (1994), p. 197.

⁴¹⁴ ÁLVAREZ, LÓPEZ (1986), p. 41.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

for men are rising, risgin, rising,
rising to avenge my blood’.

He rose and spoke in the sound of bugles,
he rose and spoke to me,
‘I live in the sinews of every man
that fights for liberty’”

Se levantó y habló al son de los clarines,
a través de los barrios de miseria:
“Ay, ¿no escuchas un nuevo murmullo
que niegan la desesperanza?”

Pues brotaré entre las campánulas,
y brotaré en el capullo,
pues los hombres se levantan,
se levantan para vengar mi sangre”.

Se levantó y habló al son de los clarines,
se levantó y me habló:
“Estoy vivo en el nervio de esos hombres
que luchan por ser libres”⁴¹⁵

Maurice Carpentier
(Trad. Agustín García Calvo)

BUT NO BLUBLES
(Pero sin cornetas)

No sonaron las trompetas para animar a estos hombres.
No desfilaron los pies por la carretera soleada.
No hubo multitudes aclamándoles ni encendidos elogios
En boca de patriotas vestidos con piel de oveja,
sino que el silencio primero de la masa indiferente
más de mil abandonaban sus hogares.
Todos sabían cuál era el precio e hicieron una promesa solemne:
que no habría cornetas ni desfiles fulgurantes.
Y una vez la mano de la historia se adelantó
para dar cuenta de un hecho glorioso:
Obreros ingleses a las puertas de España.
¡La libertad ha dejado de ser un nombre!
¡No pasarán! ¡No pasarán!⁴¹⁶

W. B. Keal
(Trad. Antonio Rubiales Roldán)

ON GUARD OF SPAIN!
(¡En guardia por España!)
Poema para recitales de masas
But amid the guitrs of laughter,

⁴¹⁵ ÁLVAREZ, LÓPEZ (1986), p. 53.

⁴¹⁶ ÁLVAREZ, LÓPEZ (1986), p. 113.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

amid the orange-suns
in Liberty's newly-opened orchard,
a light of plenty
shining its promise into the crannies of slums,
and children playing
amid the carnation-glow

Pero entre las guitarras de las risas,
entre los soles de naranja
en el vergel recién abierto de la Libertad,
una luz de abundancia
estrella su promesa en las rendijas de los cuchitriles,
y los niños juegan
entre geranios⁴¹⁷.

Jack Lindsay
(Trad. Carlos Martín)

THE WORD DEAD AND THE MUSIC MAD
(La palabra muerta. La música maldita)

The word on the hill
the music in the water-
the music reflects
the word on the guitar.

La palabra en la colina;
la música en el agua:
la música refleja la palabra
en la guitarra⁴¹⁸.

Stephen Spender
(Trad. Eduardo Lago)

EL DESASTRE DE LA GUERRA
Trazó una odiosa mano

Trazó una odiosa mano, España mía,
-ancha lira, hacia el mar, entre dos mares-
zonas de guerra, crestas militares,
en llano, loma, alcor y serranía.

Manes del odio y de la cobardía
corran la leña de tus encinares,
pisan la baya de oro en tus lagares,
muelen el grano que tu suelo cría.

Otra vez -¡otra vez!- ¡oh triste España!,
cuanto se anega en viento y mar se baña
juguete de traición, cuando se encierra.

⁴¹⁷ÁLVAREZ, LÓPEZ (1986), p. 127.

⁴¹⁸ÁLVAREZ, LÓPEZ (1986), p. 279.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

En los tiempos de Dios mancha el olvido,
cuando acrisola el seno de la tierra
se ofrece a la ambición, ¡todo vendido!⁴¹⁹

Antonio Machado

⁴¹⁹ URRUTIA (2006), p. 67.

TEMA CON VARIACIONES

III. EL CANCIONERO DE LA GUERRA CIVIL

1. DEFINICIÓN Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA CANCIÓN

La Música y la Poesía siempre han sido hermanas reconocidas, que al caminar de la mano se ayudan entre sí; de igual manera que la poesía es la armonía de las palabras, la música lo es de las notas; y de parecido modo que la poesía se halla por encima de la prosa y de la oratoria, la música es la exaltación de la poesía. Ambas pueden sobresalir separadas, sin embargo, son mucho más excelentes cuando se unen, pues entonces no falta nada a sus perfecciones y de este modo aparecen la inteligencia y la belleza en una misma persona⁴²⁰.

Henry Purcell. Prefacio de *La Historia de Diocleciano*

Muchas y muy diversas han sido las definiciones que, en distintos momentos, han tratado de delimitar tanto el género de la canción como la evolución que ésta ha seguido a lo largo de la historia. Celsa Alonso la define de forma sincrética como un género vocal y vocal-instrumental con variedad de formas, que se refieren tanto a su interpretación, contenido o construcción literaria. Por su parte, la Enciclopedia Harvard señala que es una forma de expresión musical en la que la voz humana regenta un papel principal, ya que a ella se encomienda el texto. Amplía sus fronteras refiriéndose cualquier música que se cante, para después sintetizar en una composición vocal breve, sencilla, que consta de una melodía y un texto en verso.

Standley Sadie elabora una exposición muy amplia con límites muy abiertos entre los que prácticamente cabe casi de todo. Apunta que es una pieza musical de carácter breve que puede ser interpretada a una voz o a varias. Su temática puede ser religiosa o profana, aunque modernamente se refiere únicamente a obras profanas para una sola voz.

En otro ámbito, José Luis Murillo realiza una de un carácter más actual y completo, acercándose en mayor medida al concepto de canción popular:

...toda manifestación oral o escrita, anónima o de autor, individual o colectiva, ampliamente difundida, dirigida, de forma especial, a las clases subalternas, con fines diversos. Y, “popular”, por su poder de irradiación entre el pueblo, es decir, entre todas las clases sociales; también, en cuanto a su lenguaje natural compuesto, normalmente, por gente no ilustrada en el mundo de la poética, sin por ello, dejar... las puertas abiertas a la anarquía en la composición de las formas⁴²¹.

En definitiva y tras este breve recorrido, podemos apreciar que lengua y canto se funden conformando un todo indisoluble. Incluso, podría afirmarse que la canción presenta una combinación perfecta entre música y lenguaje, aunque será la música la que ostente el poder de transformar o dotar de distintos afectos y contenidos a la palabra. Así, le otorga un mayor poder y capacidad

⁴²⁰ STEVENS (1990), p. 9.

⁴²¹ MURILLO-AMO (1993), p. 16.

de llegada para el oído humano. Por ello, la historia del hombre ha ido pareja al desarrollo de la canción. La empleará como medio para expresar sus inquietudes, sentimientos e ideas de una manera u otra en cada momento de la historia. En definitiva, se trata de un vehículo que refleja, al igual que otros ámbitos musicales, las características principales que definen a cada uno de los periodos históricos. Por ampliación, también a cada cultura, ya que acompañan múltiples ámbitos de su vida diaria:

Cada cultura define sus usos de la música y, también, qué es lo que considera música y lo que no. Pero hay algo anterior a la cultura, algo que forma parte de todas las culturas: la canción. Par todos, para cualquier ritual religioso, para cualquier mensaje realmente importante, para mostrar amor u odio, para asustar a los rivales y alentar a los propios, en una batalla o en una competencia deportiva, para ayudar a conciliar el sueño, para olvidar y hacer olvidar y dolor y los pesares o para nombrarlos como forma de exorcismo. Para todo y en todos los lugares del planeta, ahora y desde siempre, la palabra cantada (el sonido entonado) no es igual que la palabra⁴²².

De esta manera, en las canciones se combinan a la perfección tres dimensiones de enorme importancia para el ser humano, como son la melodía, la palabra y la voz:

El canto es el encuentro, o la síntesis, de tres dimensiones: la voz, la palabra y la música... La voz es algo muy personal, la imagen sonora de una persona; la palabra es, sobre todo, un medio para comunicarse con los otros; la música es muchas cosas: juego, expresión, construcción de objetos sonoros, representación. Cuando se colocan juntas, estas tres dimensiones se refuerzan y se neutralizan a la vez, se transforman recíprocamente. Y el resultado nunca es una suma ni un producto aritmético, controlable⁴²³.

En la relación que progresivamente se ha establecido entre lengua y música/texto y melodía, encontramos algunas de las características principales que han hecho a la canción una de las formas preferidas por el hombre para expresarse y comunicar sentimientos y emociones:

En esta convivencia íntima de lenguaje hablado y de emoción cantada, es donde el ser humano siempre ha encontrado un medio de comunicación directo, insustituible para expresar sus sentimientos personales como idea y emoción a la vez⁴²⁴.

Llevaremos ahora un breve recorrido por la evolución de la canción a lo largo de la historia, señalando también su relación con la guerra. Se puede afirmar sin temor a dudas que la historia de la canción camina en paralela a la del hombre. Ya en Grecia, Roma y otras culturas anteriores encontramos numerosas referencias al empleo y composición de canciones. En el primer caso, pertenecen en su mayoría en la época helenística, aunque únicamente hay ejemplos en la poesía lírica y épica de estas épocas. Se ha apreciado una correspondencia clara entre las canciones hebreas de la antigüedad y las

⁴²² FISCHERMAN (2004), p. 125.

⁴²³ STEFANI (2003), p. 20.

⁴²⁴ MURILLO-AMO (1993) p. 9.

cristianas primitivas, debido al nexo existente entre el canto salmódico de ambas tradiciones.

La falta de escritura musical hace que no encontremos ejemplos con notación hasta el siglo IX. En este siglo hallamos numerosos himnos con texto en latín creados en torno a la liturgia cristiana, sobre todos los cercanos a la órbita latina. En la cultura nórdica, las canciones transmitirán la tradición y las características de una cultura en la que la música estaba muy presente:

En las canciones y sagas se refleja la cultura musical nórdica. Hacia el año 1000, los príncipes y reyes honraron la música en Germania santificando al cantor con el arpa, convirtiéndolo en su compañero y desafiando al “Thul”, “Skald”, “Skop” o bardo a competir con ellos, pues también los propios príncipes o los héroes de las batallas cantaban y tocaban instrumentos⁴²⁵.

También existe un nutrido corpus de obras de carácter no litúrgico y profano escrito en el mismo idioma durante los siglos X y XI, como los conductus paralitúrgicos. Generalmente se componían de canciones estróficas, aunque los acompañamientos no aparecerán plasmados hasta el s. XIII. En el s. XII las canciones de los goliardos serán muy características:

Las canciones en lengua vernácula de los siglos XII y XIII se acompañaban en general con algún tipo de instrumento, aunque no había ninguna regla que prohibiese la ejecución del solo sin el mismo. La naturaleza exacta de estos acompañamientos no es fácil de determinar... Los instrumentos se hallan representados claramente en las ilustraciones de la época en manos de músicos practicantes, además, las descripciones de las interpretaciones constantemente mencionan violas antiguas, arpas, gaitas, chirimías, trompetas, flautas y muchos otros. No tenían ni forma ni tamaño establecido⁴²⁶.

Se han encontrado pocos ejemplos de canciones con textos en lenguas propias de cada región o país antes del s. XI. Será a partir del XII cuando se comience a cultivar de forma extensiva por toda Europa. Las 423 Cantigas de Alfonso X, compuestas en lengua galaico-portuguesa, destacan, además de por su importancia, por la presencia de temas bélicos en algunas de ellas, como en la número 99 y la 152 (se relata una lucha entre moros y cristianos y la historia de un guerrero, respectivamente).

Los trovadores y troveros franceses y los Minnesinger y Meistersinger en Alemania serán los modelos tomados en todo el continente. En el grupo de los primeros y en el ámbito bélico, hay constancia de un ejemplo compuesto por Marcabré:

Este poeta-músico provenzal compuso la trova “Pax in nomine Domini”, en la que se exhortaba a los caballeros de Francia a unirse a una Cruzada antialmorávide encabezada por Alfonso VII de Castilla y León. Marcabré se dirigió a sus compatriotas con una hermosa trova, en la que se jugaba con la metáfora del *lavador* el baño-, que señalaba

⁴²⁵ FISCHER-DIESKAU (1999), p. 17.

⁴²⁶ REANY (1990), p. 19.

situado por Dios en España para la purificación de los guerreros a través de la lucha contra el infiel⁴²⁷.

Entre este ingente corpus se hallan distintos cantos guerreros de carácter no solemne. De forma narrativa, versan sobre personajes de gran relevancia o grandes batallas. Junto a ellos y con un carácter más popular, se desarrollaron los llamados cantos noticieros, que contaban los hechos recientes. Relacionados con los anteriores, los cantares de gesta épicos tendrán como intérpretes con los juglares, trovadores y troveros, presentes en la vida musical de España del medioevo. Estos dos últimos muestran claras diferencias:

Los trovadores y los troveros no sólo se distinguen por las distintas lenguas que empleaban, sino que además los primeros aparecieron casi un siglo antes que los segundos. Sin embargo, tienen muchísimas cosas en común, ya que está claro que los troveros continuaron el arte de los trovadores. La lengua de éstos era el provenzal y vivían al sur de Francia, mientras que aquéllos, los más septentrionales, escribían en el idioma de la Ile de France⁴²⁸.

En cuanto a la canción trovadoresca, tuvo como temáticas principales al llamado amor cortés y al culto a la mujer. Con respecto a los troveros, emplearon las mismas formas musicales que los trovadores, aunque añadirán algunas propias como las retroenchas. A partir del 1300 la balada se estandarizó como forma empleada por los troveros.

El motete polifónico del s. XIII deja espacio a las lenguas vernáculas, que coexistirán con el latín, tomando temática amorosa y ceremonial en los dos siglos siguientes. A partir del s. XIV, en Francia florecerán formas polifónicas de carácter profano como el virelai, el roundeau y la balada. Se desarrollaron en paralelo al madrigal, caccia y ballata italiana. Mientras, el lai continuó siendo monofónico. Estas canciones medievales profanas tuvieron como temática principal el amor cortés, pero la guerra e incluso otros temas más superficiales se aprecian en un buen número de ellos.

De esta manera y como consecuencia directa del auge de la polifonía, la canción monofónica irá decayendo a lo largo de este siglo, aunque se conservará en gran medida la temática de las canciones. En el s. XV florece la chanson franco-flamenca, que será imitada en el resto de Europa. En cuanto a la canción monódica, tuvieron gran relevancia los roundeaux de Guillaume de Dufay (ca. 1400-1474) y Guilles de Binchois (ca. 1400-1460), que emplearán distintas técnicas compositivas:

La canción se reducía o ampliaba en cuanto a la profundidad armónica según quien la ejecutase: un procedimiento que se practicaba con cierta frecuencia era el de tomar canciones de otros músicos, añadirles una parte extra y de este modo crear la posibilidad de un contenido musical más rico⁴²⁹.

⁴²⁷ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 38.

⁴²⁸ REANEY (1990), p. 20.

⁴²⁹ CHASE (1990), p. 76.

En el s. XVI, la imitación se impone como técnica generalizada. Es notoria la composición de frottolas, chansons y madrigales en Italia, tenorlieds en Alemania y carols en Inglaterra. En todos ellos hay una gran diversidad de formas musicales y textuales. Los villancicos y romances españoles del s. XVI, compuestos para solista con acompañamiento -generalmente de vihuela- serán muy numerosos. Hay quien ha visto en este siglo el inicio de la canción con acompañamiento armónico-instrumental, ya que se cuenta con claras fuentes documentales en partitura:

...creo que lo decisivo es la notación, en nuestro caso el acompañamiento escrito para un instrumento armónico. Visto así, la historia de la canción para una sola voz con acompañamiento tiene sus comienzos en la primera década del siglo XVI⁴³⁰.

En ellos, la música trataba de reflejar en la medida de lo posible el significado del texto, teniendo al madrigal italiano como forma referencial. Esta técnica influenciará y se apreciará en las canciones de la época barroca, definidas por un sencillo acompañamiento instrumental. Influirán directamente en el air y en las canciones declamatorias inglesas. También y paulatinamente, irán surgiendo y desarrollándose el aria y la música escénica.

La composición para voz solista se estandarizó desde comienzos del s. XVII continuando el modelo de la naciente ópera. En Inglaterra, junto con otras canciones de carácter humorístico denominadas catches y glees, surgirán las canciones con laúd, que en Francia se denominarán airs de tour y vaudevilles. Ambos reflejarán ritmos y ambientes procedentes de las danzas más populares de la época. Mientras, las arias operísticas se fueron complicándose y tornando más virtuosas, asumiendo el espacio y relevancia que había tenido la canción solística de comienzos del Barroco. En los países nórdicos no se apreció de la misma manera el desarrollo de la forma:

El siglo XVII, antes de las guerras del siglo XX, probablemente la época más turbia y violenta de la historia europea, apenas permitió que el canto se desarrollara entre los pueblos del Norte. En tiempos de paz, transcurrieron muchos años sin que las cosas mejoraran (...) En Alemania, a lo más que alcanzaban las personas cultas era a la apreciación de la poesía más artificiosa. El interés por sacar a la luz viejos tesoros no despertaría hasta el Romanticismo, cuando “la revolución hacia dentro” intentaba buscar a su vez su apoyo con miradas retrospectivas hacia los siglos pasados, en esta ocasión para superar la opresiva atmósfera de la Restauración⁴³¹.

El auge de la clase media y la aparición y desarrollo del piano potenciará enormemente el apogeo de la canción de concierto y aquella con acompañamiento del piano, respectivamente, en el s. XVIII. Francia experimentó la aparición de la canción romance de tipo sentimental. En Alemania, lo popular y lo culto se acercarán conformando el Lied. Ya en el s. XIX, la división entre canción popular y canción culta se acrecentó: en la

⁴³⁰ FISCHER-DIESKAU (1999), p. 29-30.

⁴³¹ FISCHER-DIESKAU (1999), p. 29.

primera tendrán cabida las canciones destinadas a las clases medias y humildes, mientras que la segunda continuará el modelo iniciado por Schubert en el Lied. Esta línea será continuada posteriormente por Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wolf, Mahler y Richard Strauss entre otros, que influenciarán directamente en las canciones creadas en la órbita escandinava, bohemia y holandesa. En Rusia, Mussorgski se centró en reflejar un estilo nacionalista, mientras que Rachmaninov y Chaikovski abrieron en mayor medida el espectro mirando hacia Francia y Alemania.

En otro ámbito, en la época romántica y el posterior nacionalismo aparecerán numerosos cancioneros y recopilaciones dedicados a las canciones folklóricas. Muchos compositores partirán de ellas para crear nuevas obras. Con la llegada del s. XX, la canción culta disminuye en importancia con respecto a la canción popular, aunque creadores como Ravel, Debussy, Poulenc, Messiaen, Britten, Vaughan Williams, Schoenberg, Berg, Webern, Hindemith e Ivés, Barber y Copland en Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos le dejaron un importante espacio en su producción.

2. HIMNOS

De los hogares asolados y de los pechos abatidos surge el himno revolucionario que en las trincheras pone en pie la Libertad y la Vida como símbolos irrevocables⁴³².

De la misma manera que en el apartado anterior, consideramos importante llevar a cabo un breve esbozo del significado, proceso y adaptación que han mostrado los himnos durante la historia para después enlazar con la producción de los mismos en la Guerra Civil española. Etimológicamente, parece provenir del griego *Hymnòs*, refiriéndose a una canción en alabanza de héroes o dioses. Así, será un poema musicado de carácter religioso o profano.

El interés musicológico por el himno, tanto en lo relativo al estudio del texto como por su carácter religioso o político, cristalizó en el s. XIX. En cuanto a su estructura y aunque se encuentren algunas variaciones o diferencias en muchos casos, suele presentar una forma estrófica bien delimitada con igual música en todas ellas. La causa principal es que deben ser fácilmente aprendidos y entonados por una comunidad que no tiene por qué contar con conocimientos musicales. Por tanto, su interpretación no está únicamente dirigida a músicos profesionales, sino a todos los miembros de una determinada sociedad, grupo, organización, cuerpo militar, religión, población, región, nación o equipo deportivo. Por este motivo, su registro y amplitud debe ser reducida, para que así todos participen y se unan en su ejecución.

Desde otro ámbito, Francisco J. Bobillo apunta que es

...una composición musical o poética destinada usualmente al canto colectivo...

En el plano político, los himnos son considerados, con los escudos y las banderas, símbolos oficiales y expresión distintiva de una comunidad políticamente organizada⁴³³.

Dentro de este posicionamiento, el apartado musical se convierte en un símbolo que se identifica con el país, región u organización al que hará referencia directamente el himno. Por su parte, Joan Llach amplía su acepción atendiendo a sus funciones implícitas en él:

La canción, grito primario y tribal, transformado en canto, reúne, en el himno, la síntesis del pensamiento impulsando a la acción. Se concentra en el verso y la estrofa la destilación ancestral de las fuerzas del subconsciente colectivo y étnico, transformados en mágicos resortes que excitan los mecanismos mentales con objeto de catapultar ciegamente al hombre a la acción agresiva⁴³⁴.

El término, como hemos comentado, procede de la cultura clásica, aunque los ejemplos que encontramos en esta época no han influido en demasía en su evolución posterior. Hay una notable existencia de himnos en culturas antiguas como la sumeria, egipcia, hindú o hebrea. La existencia de canciones

⁴³² RENAU (1938), p. 6.

⁴³³ BOBILLO (2002), p. 31.

⁴³⁴ LLARCH (1978), p. 11.

y poemas que se refirieran, definieran y distinguieran a una comunidad del resto es paralela a la de las religiones, los mitos, el arte o la magia para entrar en contacto y dar una explicación sobre su situación en el mundo o acerca de cómo lo entendían. Darán información directa acerca de sus usos sociales, educativos y otras costumbres culturales y políticas.

Por tanto, los himnos compuestos directamente con motivos bélicos tuvieron una clara existencia y función desde los primeros pueblos. Incluso, hay quien le asigna un origen oriental:

Muy antigua es también, casi tanto como la música para la comunicación, la himnodia patriótica y guerrera. El himno que, por sus fines, tiene arquitectura musical solemne y carácter vibrante y emotivo, es de origen oriental y nació en la India, unos 2.000 años antes de Jesucristo. Proceden asimismo de la Antigüedad los himnos que entonaban el pueblo y los soldados egipcios, y fueron igualmente famosos los creados por los hebreos. Extendida a Occidente, esta especialidad de la música guerrera y patriótica vive en Grecia etapas de gran brillantez. Los grandes poetas y músicos contribuyen con sus obras de este carácter a celebrar los triunfos militares⁴³⁵.

Algunas civilizaciones, como la sumeria o la babilónica, dejaron constancia de cantos y plegarias de temática religiosa y política en cerámicas y en tablillas de barro. Lo mismo ocurrió en Egipto e India, donde estarían destinados también a la naturaleza personalizada en el sol o el agua. En Oriente dan a conocer el poder, características y manifestaciones del dios al que se dirigen, con una clara función didáctica y de agasajo.

Algunos ejemplos de estas primeras etapas aparecen referidos en distintos textos. Así, hay constancia de que los galos cantaban el llamado *Himno de los Druidas* durante la invasión romana. En la vida diaria de la antigua Grecia, eran muy frecuentes, además, la ejecución de odas e *hymnòs*, canciones de diversa temática que se acompañaban de arpas o liras. Algunos de los compositores más conocidos fueron Tirteo, Alceo o Píndaro, que han legado ejemplos divididos en tres partes con clara alusión al dios o héroe protagonista, del que se daban a conocer algunos hechos heroicos o relevantes por algún motivo. Por último, se pedía su concurso en un sentido similar.

Por su parte, Roma, aparte de la teoría musical, tomó también de Grecia el sentido, empleo y utilidad de los himnos. Encontramos numerosos ejemplos de poemas con temática profana y religiosa. Plutarco habla de la entonación del *Himno de Cástor* antes de las batallas. También hay quien los relaciona con las danzas guerreras, como la danza pírrica griega, la bellicrepa romana o las danzas de palos y espadas que se celebran todavía en la Península Ibérica, entre otras.

⁴³⁵ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 26.

Los himnos hebreos, presentes en el Antiguo Testamento, basarán directamente la tradición cristiana. La llegada del cristianismo otorgará a los himnos la definición hoy barajada. En las iglesias primitivas, se trataba de una canción de alabanza a Dios. Así, será una forma musical litúrgica de gran popularidad empleada dentro del rito cristiano, aunque no únicamente en él. Hasta el s. IV, en forma más o menos libre, no era obligatorio que el texto estuviera en verso. Por tanto y ante el empleo de letras consideradas heréticas, se intentó prohibir su uso en el Concilio de Laodicea (361-381)

A partir de este siglo (los ejemplos de San Ambrosio, obispo de Milán, suelen citarse como los más característicos), se deja atrás la herencia de los salterios judíos para caracterizarse por su forma estrófica y la posible alternancia de coros o solistas en ellos, además de por el empleo del latín. Estos modelos se difundieron con gran celeridad, apareciendo en algunas tradiciones a mediados del s. VI. En breve explicación, se caracterizaban por una estructura estrófica en dos versos de 16 sílabas con dos hemistiquios en latín. Se ejecutaban en el oficio divino, y su melodía, de gran sencillez, se repite en todas las estrofas. Paulatinamente, se irá abandonando este idioma por las lenguas romances. Ya en el s. VII, a partir del Concilio de Toledo y del IV Concilio de Trento, la Iglesia aprueba la composición de nuevos himnos y cantos litúrgicos, que tendrán una creciente importancia en el culto católico de la época.

De esta manera, el himno litúrgico medieval tomó los temas y textos de los salmos -sobre todo los de David- u otros textos similares. La referencia a ellos indicaba un canto de alabanza a Dios que podía tomar forma en lo que posteriormente se conoció como tropos, secuencias o conductus. Aproximadamente, los primeros ejemplos con melodía datan de los s. XI-XII. En la liturgia hispánica, que se empleó en la práctica totalidad de la Península Ibérica hasta aproximadamente el s. XI, hay constancia del empleo de himnos en los oficios. Sus características son muy distintas a las dispuestas por San Ambrosio, siendo Aurelio Prudencio uno de los poetas de mayor importancia.

Posteriormente, en el mester de clerecía medieval también se encuentran ejemplos de himnos. En España, se reflejan en la obra de Gonzalo de Berceo y en las Cantigas de Alfonso X el Sabio. La llegada de la época renacentista se aprecia en la vuelta a los himnos civiles. La necesidad del empleo de la propaganda y de asentar el poderío político potenciará la composición de nuevos corpus para muy distintos organismos y estados, también para la Iglesia. Los himnos religiosos se complicaron, estructurándose en distintas secciones a varias voces que se alternan con otras en monodia. A comienzos del s. XVI, las composiciones a cuatro voces serán las principales, aunque un estilo a varias voces con el mismo ritmo y edificado sobre un *cantus firmus* gregoriano se fue imponiendo proveniente de Alemania.

En cuanto a los himnos guerreros, también gozaron de una enorme importancia por toda Europa. En España

...fueron numerosos, según testimonios literarios, los que celebraban las victorias de nuestros reyes en su larga y costosa cruzada contra el moro⁴³⁶.

En otro orden, la Reforma Protestante actuará también como acicate que active la composición de nuevos ejemplos. Lutero promulgó la creación de himnos (incluso a él mismo se le atribuyen algunos contruidos a partir de los salmos) con una notable diferencia con respecto al cristianismo: los fieles serán los principales intérpretes de los mismos, que se tornan más sencillos y cercanos empleando las lenguas propias y caracterizando esta nueva corriente.

Pese a que no se dejaron de crear, tal y como ocurrió en el Renacimiento y tras la época de crisis experimentada en el s. XVII, el s. XVIII atendió a un gran resurgir de los himnos profanos. Incluso, comenzará a ser cuestión de estado contar con una canción característica, propia y distintiva que emplear como símbolo de una emergente cultura patriótica. Los ejemplos más importantes en este siglo son

...el himno nacional inglés *God Save the King* (1740), el *Himno nacional* español, el holandés, austriaco y también la *Marsellesa* (1792). También, en dicha época, la Rusia zarista tenía su himno (*Por el Zar que es nuestro padre y por Dios, padre del Zar*, así comenzaba). A comienzos del XIX fueron escritos los himnos nacionales alemán, polaco, danés y noruego. También lo fue el himno de los Estados Unidos de América⁴³⁷.

Además, las sucesivas revoluciones, invasiones y guerras que tuvieron lugar en muchos países de Europa tuvieron un fructífero contrapunto popular en la creación de himnos bélicos. La Revolución Francesa contará entre los más destacados con *La Carmagnole* y *Ça-ira*, presentes también en la Guerra Civil española. Así, nacerá un nuevo género, el del himno revolucionario, que refleja en mayor medida los ideales de la revolución y cuyo máximo exponente es *La Marsellaise*

Los himnos, pues, fueron aderezándose paulatinamente de una mayor carga política e ideológica. A través de ella, se trataba de reflejar una identidad colectiva en la que todos debían participar y por la que se diferenciaban de otros grupos. La elección del texto era fundamental, ya que debían llegar de la misma manera y debían reflejar los sentimientos, inquietudes y deseos de toda la comunidad.

Estos himnos nacionales se pueden definir (entraremos más en profundidad en algunos de ellos al abordar el Cancionero de la Guerra Civil) como canciones patrióticas elegidas por cada estado para representarla, debido a que simbolizan, de la misma manera que la bandera, los valores principales de la

⁴³⁶ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 26.

⁴³⁷ BOBILLO (2002), p. 72.

nación. Se deben cantar en cualquier acto oficial en que el país esté caracterizado, ya sea por acto o causa de carácter político, oficial o por alguna sección o selección deportiva. Proliferaron durante la época romántica y sobre todo la nacionalista a lo largo y ancho del s. XIX en todas aquellas naciones que no contara con uno anteriormente (en Oriente, a partir del s. XX). Incluso, cambios de signo, forma o modo de gobierno motivarán una búsqueda de otro más adecuado para la nueva situación. Por ejemplo, esto se pudo apreciar en el cambio de la monarquía a la República, momento en que la *Marcha Real* o *Granadera* fue sustituido por el *Himno de Riego*. Posteriormente, el general Prim, en 1870, trató de encontrar un nuevo himno:

Se presentaron al certamen más de cuatrocientas partituras, que se guardan en el Archivo General Militar de Segovia. El jurado, que presidía el maestro Hilarión Eslava y estaba integrado por músicos de la categoría de un Barbieri o de un Arrieta, seleccionó tres obras: las que llevaban como lema “Iberia”, “Mis armas son las Armas” y “Mi descanso, el pelear”, pero no halló entre ellas ningún título que mereciese los honores de convertirse en nuestro Himno Nacional. Declarado desierto el concurso, el propio Eslava aconsejó a Prim que adoptara la *Marcha Granadera* como himno definitivo⁴³⁸.

En 1931 retornaría el *Himno de Riego* a la oficialidad. No será hasta 1942, aunque el bando nacionalista lo asumió como uno de sus himnos en el transcurso de la Guerra Civil, cuando la *Marcha Granadera* se asuma por decreto como himno nacional de España.

⁴³⁸ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 276.

3. LA CANCIÓN EN ESPAÑA DESDE EL S. XIX HASTA EL ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL

Dice la leyenda que el cisne canta antes de morir; sólo el hombre canta antes de matar⁴³⁹.

a. Definición y características.

Como hemos visto, la historia de la canción va pareja a la evolución y devenir del ser humano, que la ha empleado en muy diversos casos y situaciones y con funciones muy distintas y variadas:

Ayer y hoy, el ser humano siempre se ha ayudado del canto para acompañar sus faenas; cantando el pueblo eleva sus plegarias y rezos; al son del canto se defiende el hogar y la tierra madre; y al son de canto el ente es devuelto al seno de la tierra. Esta lista de funciones la podemos extender casi de manera indefinida⁴⁴⁰.

Concretamente, en España se entiende por ella una pieza musical para voz y acompañamiento instrumental, siendo éste ejecutado por vihuela, guitarra, piano o agrupaciones de distinto tipo y estilo. A partir del XIX será predominante en el panorama musical español, ya que heredó el creciente gusto de la burguesía y de la clase media experimentado ya en el s. XVIII. El teatro aglutinará la producción y composición de canciones durante un largo periodo de tiempo, teniendo su espacio en la zarzuela y la tonadilla escénica:

Desde el siglo XVII al XIX apenas si uno puede hablar de música vocal de origen español que no sea teatral... principalmente bajo la forma de canciones y bailes incidentales, y antes de que pasase mucho tiempo hubo una gran proliferación de formas teatrales menores, como la *jácara*, el *entremés* y la *mojiganga*, en las cuales predominó la música. La estructura principal músico-dramática era la *zarzuela*, que nació como un entretenimiento cortesano y aristocrático en el siglo XVII, transformándose en el XIX en una especie de opereta y ejerciendo una gran atracción popular⁴⁴¹.

En el desarrollo de la tonadilla escénica del s. XVIII se encuentra el origen de la canción lírica, ya que algunas piezas breves se irán extrayendo de las obras para ser interpretadas fuera de las mismas. En ellas se refleja el rechazo por las formas italianas imperantes en el resto de ámbitos. En general, se pueden definir como canciones breves de existencia efímera que se cantaban en los intermedios de las representaciones teatrales:

La tonadilla siempre fue local y con frecuencia satírica, y se ocupaba en líneas generales de tipos populares como los majos y las majas, pintados tan a menudo por Goya en sus tapices y cuadros. Solían escribirse para tres o cuatro personas y duraban como unos veinte minutos. Se creaban en gran cantidad y tenían una existencia efímera⁴⁴².

La seguidilla tirana y la bolera, con acompañamiento de piano o guitarra, irán tomando progresivamente un mayor auge.

Un s. XIX muy convulso políticamente se reflejó de la misma manera en la música y en la canción. Así, un gran corpus de canciones irá apareciendo y

⁴³⁹ LLARCH (1978), p. 11.

⁴⁴⁰ MURILLO-AMO (1993), pp. 10-11.

⁴⁴¹ CHASE (1990), p. 195.

⁴⁴² CHASE (1990), p. 197.

desarrollándose. Incluso, se cambiaban los textos de algunas canciones conocidas previamente incluyendo temáticas más actuales. Se consideraba a la música como un magnífico vehículo para exaltar el patriotismo, por lo que se editarán numerosos cancioneros con acompañamiento de guitarra y piano, generalmente. La canción española vivirá un fuerte desarrollo que mostrará muy distintas influencias, ya que muchos compositores prefirieron mirar hacia Europa (sobre todo a Italia) mientras que otros atendieron al folklore y a otras formas populares. Paulatinamente, irán surgiendo sociedades musicales y academias en las que se organizaron veladas con presencia casi exclusiva de canciones. También se incluyen en revistas y otras publicaciones, con un claro gusto e influjo por lo andaluz.

Algunas de las características de las canciones de estos años son el empleo de la modalidad, tetracordos frigos, tresillos encadenados, la predilección por el ritmo ternario, la melodía acompañada y el empleo de numerosas formas estróficas. En este momento y en años posteriores se vivirá un traslado paulatino de la canción hacia ámbitos privados caracterizado por un estancamiento compositivo y por la presencia de influencias provenientes de América. Por tanto, se desarrolló en mayor medida en el ámbito burgués

Los primeros años del s. XX atenderán a una división de la canción en diversas formas: lied, cuplé, canción lírica... El auge de la música de cámara le afectará positivamente, ya que la práctica totalidad de compositores trabajará en ellas en uno u otro momento de su carrera, destacando entre todos ellos los ejemplos legados por Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla. Las *Siete canciones populares españolas* para voz y piano son las piezas de mayor nivel de este periodo.

Ya en la II República, se continúa el auge de la canción y con la composición mayoritaria por la mayor parte de creadores de la época. Así, los compositores de la Generación del 27 o de la República fluctuarán entre el neopopulismo y el neorromanticismo en un intento de crear un lied propiamente español. El nacionalismo, entendido de manera distinta en los grupos de Madrid, Barcelona y los que surgieron en otros centros, imbuirá a estas canciones. Incluso, se pudo apreciar una amplia colaboración entre músicos y poetas, teniendo a la Residencia de Estudiantes como claro centro de miscelánea entre artes. Encontramos ejemplos en los catálogos de Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Fernando Remacha, Jesús Bal y Gay, Ernesto Halffter, Pahissa, R. Gerhard, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper o Ricardo Lamote de Grignon.

b. Canciones populares y bélicas en España.

Es todo un pueblo que canta, en la locura de morir y matar; es todo un pueblo que cantando expresa sus ideales en las letras de sus canciones⁴⁴³.

Muchas y muy variadas definiciones se pueden encontrar en lo referente a la canción popular. En su estudio *Por nuestra música* (1891), Felipe Pedrell establecía las directrices que creía básicas para el establecimiento de una música auténticamente española, al tiempo que exponía el enorme corpus de estilos y formas existentes en España:

IV. el canto popular, esa voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas que la música y sólo la música puede evidenciar todo lo que es capaz y todo lo que comporta la forma bajo el concepto técnico, gracias al extraordinario desenvolvimiento desconocido a los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época. El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio... De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no solo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor...

V. Posee España una mina musical inagotable de cantos populares de variadas procedencias. Pero ni Europa ni la mayoría de músicos españoles tienen idea cabal de la riqueza de formas directas que ofrece nuestra música popular, ni pueden adivinar, sin estudiarla muy a fondo, la importancia de esa infinidad de melodías primitivas de tan fecunda melopea y ritmopea que brotan de todas las provincias de España y forma regiones musicales distintas y características, las cuales haría resaltar y precisar una filología-musical, no tan precisa como la del lenguaje, pero no menos interesante para la buena dirección y fines de los importantes estudios folklóricos⁴⁴⁴.

El literato Pío Baroja también expuso su juicio y predilección acerca del significado de la canción popular española

La canción popular es el polo opuesto a la música universal, es la que lleva más sabor de la tierra en que se produce. Claro, siempre es inteligible para todos, por lo mismo que la música no es un arte intelectual; mueve ritmos pero no ideas, pero dentro de ser inteligible, es distintamente amada por los unos y por los otros. La canción popular lleva como el olor del país en que uno ha nacido; recuerda el aire y la temperatura que se ha respirado; es todos los antepasados que se le presentan a uno de pronto. Yo comprendo que la predilección es un poco bárbara pero si no pudiera haber más que una u otra, la universal y la local, yo preferiría ésta: la popular⁴⁴⁵.

Hay quien opina, como el director y compositor Leonard Bernstein, que en las canciones provenientes del folklore se encuentra el germen del lenguaje musical culto y de las escuelas compositivas nacionales:

Las canciones folclóricas reflejan el ritmo, acento y velocidad del modo en que “habla” un pueblo concreto. En otras palabras, su lenguaje –especialmente el lenguaje de su poesía– se convierte en notas musicales. Y esos acentos y ritmos hablados pasan finalmente de la música folclórica a la música artística, a la ópera o a la música de concierto de un

⁴⁴³ LLARCH (1978), p. 215.

⁴⁴⁴ GARCÍA LABORDA (2000), p. 236.

⁴⁴⁵ PALACIOS (2002), p. 230.

pueblo, y eso es lo que hace que Chaikovski suene a ruso, que Verdi suene a italiano y que Gershwin suene a americano. Todo procede de la música folclórica, que a su vez procede principalmente de nuestra forma de hablar. Y esa es la idea más importante con la que debemos quedarnos⁴⁴⁶.

Por último, no podemos dejar de citar a Manuel de Falla, que trata sobre los aspectos más importantes del canto popular:

Pienso modestamente que en el canto popular importa más el “espíritu” que la “letra”. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones... el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma⁴⁴⁷.

La aparición de los modernos medios de comunicación, en especial la radio, de enorme importancia en este sentido, modificó o amplió las fronteras en las que se establecía anteriormente. Así, el anonimato fue desapareciendo como norma principal de la creación en el devenir del s. XX. Además y tal y como comenta Díez de Revenga, esta terminología ha aparecido en numerosas ocasiones con muy distintos vocablos y significados asociados:

...popular, popularizante, tradicional, de tipo tradicional, culta, semiculta, vulgar, han aparecido en unos y otros escritos para calificar esa escritura poética que ha recibido el nombre de letra, letrilla, letra para cantar, canción, cancioncilla, cantar, y específicamente, estribo, estribillo, seguidilla, mudanza, canción zejalesca, villancico, etc⁴⁴⁸.

El establecimiento de fronteras que distingan entre popular y tradicional ha sido un tema recurrente en distintos estudios con muy diversos resultados. Extrañamente, en España parece que su origen coincide en el mismo momento. Desde estos primeros instantes, los poetas y músicos cultos tomarán los temas y los ejemplos populares como base de sus obras, tal y como se puede apreciar en piezas musicales y teatrales de prácticamente todas las épocas. Esto se muestra de forma clara en los cancioneros de la época renacentista, en los que la aportación popular es notoria. Por tanto, podemos establecer que una canción popular tiene carácter colectivo, ya que para serlo debe formar parte del acervo cultural de un conjunto o sociedad. Puede tener o no autor, aunque no es un hecho significativo, de la misma manera de su interpretación, la cual no tiene por qué efectuarse por un grupo numeroso de gente.

Entendemos como canción popular la creada por individuos y distintiva a una colectividad o la que se dirige al consumo de un gran conjunto de gente que puede aceptarla como propia o no. En un primer momento, el término “pueblo” se asociaba a las clases trabajadoras, es decir, a campesinos y obreros

⁴⁴⁶ BERNSTEIN (2002), p. 190.

⁴⁴⁷ FALLA (1998), p. 57.

⁴⁴⁸ MURILLO-AMO (1993), pp. 13-14.

que solían vivir en entornos rurales o a las clases afligidas o subyugadas, por uno u otro motivo. Así, las clases con acceso a una cultura más universal, más minoritaria, como pueden ser los compositores pertenecientes a la órbita culta, podrían conocer y manejar a la perfección los parámetros de la música popular o atender a alguno de sus aspectos para trasladarlo a sus obras. Mientras, el primer grupo necesitaría aprender los parámetros de la segunda.

José Luis Murillo-Amo, al atender a la canción popular en España, se centra en su origen y en los sustratos que fueron generándola y modificándola con el paso del tiempo:

En España, la canción popular se enriquece de viejos y nuevos elementos; residuos de las canciones de la España romana y de las nuevas influencias visigóticas, árabes y judías. A lo largo de los tiempos ha sufrido modificaciones importantes desapareciendo muchas de sus formas para dar paso a otras nuevas. Así, las viejas cancioncillas que se desprendían de las moaxas, -las jarchas-, dejaron paso a los romances populares, a los villancicos y seguidillas, a las coplas, a los fandangos y a las serranillas⁴⁴⁹.

Otros le asocian distintas características que se suman a las ya anteriormente citadas. Hay quien le asignaba un rasgo de oralidad y elaboración comunitaria hasta llegar a una forma más o menos definitiva, o bien será un individuo el que cree la canción, mientras que el grupo será el que le dote de sentido comunitario y la acepte como propio, en algunas ocasiones incluyendo algunas modificaciones.

La época romántica implicará la aparición de protagonistas picarescos y marginados que participaron en la canción popular y en los romances de estas épocas. La literatura también recogió coplas y canciones provenientes de la tradición oral. En muchas ocasiones, serán incluso centro de sus argumentos. Además, numerosos investigadores aparecieron en España para llevar a cabo numerosos estudios antropológicos y musicológicos, que pronto serán realizados por españoles. Los más importantes fueron:

Asimismo, las recopilaciones de canciones y coplas populares, de romances y otras tantas variaciones, se amontonan desde los primeros trabajos del erudito alemán Bolh de Fáber. Destacan la rica y amplia colección de Rodríguez Marín, las investigaciones de José María Vergara, Milá i Fontanals, las de Antonio Machado Álvarez “Demófilo”, las de Felipe Pedrell hasta llegar a los estudios de don Marcelino Menéndez Pidal⁴⁵⁰.

El s. XIX será un punto de referencia claro para la creación de canciones que también serán entonadas en la Guerra Civil. Anteriormente, desde la Reconquista se pueden encontrar numerosos ejemplos de romances cuya temática se relaciona directamente con la guerra. Desconocemos si a algunos de ellos se les asoció música. Lo mismo se puede afirmar con las músicas cantadas durante las guerras los siglos XV y XVI, recopilados por Barbieri e

⁴⁴⁹ MURILLO-AMO (1993), pp. 18-19.

⁴⁵⁰ MURILLO-AMO (1993), p. 30.

incluidos en el *Cancionero de Palacio*. En los dos siglos siguientes, se cuentan algunos ejemplos de cantos marineros, debido a la preponderancia militar de la misma.

La invasión napoleónica hará surgir una conciencia española que mira directamente hacia lo popular para componer nuevos ejemplos y para partir de anteriores, modificarlos o tenerlos como clara inspiración. Todos ellos tendrán una clara temática patriótica, como también ocurre en años posteriores. Incluso, se editaron algunos cancioneros con enorme éxito:

El poeta Juan Bautista Arriaza, en colaboración con los músicos, Fernando Sors y B. Pérez, publicó en Londres, en 1810, un librito de cantos que circuló ampliamente por la España en guerra⁴⁵¹.

También hay referencias a la presencia de agrupaciones musicales, como las bandas de música, en batallas como la de Bailén. No hay que olvidar que este siglo tendrá un carácter eminentemente bélico en España. Este hecho influirá directamente en el aumento del cancionero popular, que bebe directamente de la poesía de la época. También influye la aparición del pensamiento revolucionario proveniente del resto de Europa. Se reflejarán en el cancionero a medida que surgen y se desarrollan los grupos obreros y en temáticas comprometidas socialmente que trasladan las inquietudes presentes en ese mismo momento.

En contradicción con la dureza de la lucha, la guerra africana de 1860 produjo un buen número de canciones e himnos de muy distinta procedencia. Las guerras carlistas serán un importante germen de canciones bélicas, entre las que se han destacado las producidas por los liberales en la década de 1870.

La guerra de Cuba de finales del s. XIX se convirtió en un relevante punto de creación de canciones guerreras, pasodobles y marchas. Incluso, se cuentan ejemplos de algunas creadas en España que fueron recogidas y difundidas por la prensa. Iban dirigidas a dar ánimos a los soldados que allí marchaban:

Se nos dice que ha salido
nuestra Escuadra
hacia Cuba para pelear,
pues los manquees, por tener más fuerza,
la isla de Cuba nos quieren quitar.
¡Guerra, guerra a los mambises!
¡Guerra, guerra sin cuartel!
Y al soldado que muera en combate
le ceñiremos coronas de laurel⁴⁵².

⁴⁵¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 136.

⁴⁵² FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 340.

Esta contienda tuvo en un fragmento de una zarzuela de Chueca, *Cádiz*, la pieza de mayor relevancia. Se transformó en un símbolo nacional que se empleaba como crítica con todo lo extranjero y se impuso en todos los ámbitos de la vida española. Curiosa es, cuanto menos, la respuesta que tuvo el pueblo madrileño en un llamativo combate animal celebrado en el coso taurino de la capital:

Se celebraba en la plaza de toros de Madrid una lucha entre un astado y un tigre de Bengala. La victoria de aquel sobre el felino –fiera extranjera- determinó una reacción patriótica del público, que arrancó a cantar la marcha de “Cádiz” en medio de un encendido entusiasmo⁴⁵³.

La llegada del s. XX no apaciguó el sino bélico asumido desde la política española. Así, las guerras contra Marruecos también espolearon la composición musical inspirada directamente en lo sucedido en el país africano. Una de las más conocidas es *Soldao de África* (1921). Al parecer, fue posteriormente una nana con la que muchas madres trataban de dormir a sus niños:

Un soldao de África
al ruido del cañón
la retirada no oyó.
Y herido en el suelo,
llorando decía:
tened piedad,
no me dejéis solo aquí,
que no lo siento por mí
sino por mis hermanitos
que se han quedao huerfanitos
y no tienen en el mundo
a ninguno más que a mí⁴⁵⁴

El panorama de la música popular en España presentaba, antes de la guerra, una vida mucho más acentuada que la de la música culta:

En lo que respeta concretamente a la música, a duras penas llegaríamos a encontrar fuera de España un pálido paralelo de nuestra contradicción: país de rara condición lírica, prodigiosa cantera de creación popular cuya subconsciencia vital, ahogando la zozobra y la mísera consuetudinarias, vive en una perpetua canción continuada en modulaciones y variantes que cobran alma, color y asiento peculiares en el valle, llanura o montaña, en cada múltiple accidente de la geografía nacional; junto a este ambiente, en las altas esferas de la burguesía y de la aristocracia, languidecía una vida musical precaria y restringida, tan cerrada a los vientos musicales universales como ignorante de los espléndidos valores nacionales⁴⁵⁵.

⁴⁵³ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 334.

⁴⁵⁴ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), pp. 385-386.

⁴⁵⁵ RENAU (1938), p. 6.

4. CANCIONERO DE GUERRA

En la guerra..., por feroz y dramático que sea su empeño, no sólo se dispara contra el enemigo; no sólo se mata y se muere, sino que también se canta. Se escriben poemas e los ángulos muertos donde no rebota la metralla; y cuando las musas se recatan, se adaptan antiguas melodías con letra de circunstancias⁴⁵⁶.

a. Propaganda y política en las canciones.

...las canciones ayudaban a ganar, o eso se creía, y también que se moría por una canción y cantando una canción, pues eran como banderas o puños levantados⁴⁵⁷.

Como veremos, tanto las características de las canciones e himnos de la Guerra Civil como su proceso de creación poseen un importante carácter documental y testimonial. Podemos considerarlas, incluso, como un instrumento de primera mano, dentro de una estética adecuada a la política y a la situación de guerra, para conocer algunas de las vivencias, sensaciones, miedos y esperanzas de los soldados anónimos que combatieron entre 1936 y 1939. Ellos son los verdaderos protagonistas de la contienda civil, olvidados o relegados a un segundo o tercer plano en la mayor parte de ocasiones. También muestran la heterogeneidad ideológica presente en el Frente Popular:

Tenemos ante nosotros unos textos que sirven de puente entre el documento histórico y lo panfletario, entre lo referencial y lo espectacular, al recrear, por un lado, la realidad correspondiente al momento en que se producen. Y, por otro, al utilizar una serie de medios que más pueden llamar la atención del público. En suma, una canción que muestra una actitud testifical cargada de tópicos y sensacionalismos, de retórica de guerra⁴⁵⁸.

Pero no sólo sirven como fuente en este sentido. Todas las formas que ambas zonas emplearon para comunicarse y expresarse musicalmente estuvieron dentro de una línea claramente delimitada. Arte y propaganda, música y política, se tornaron como términos sinónimos desde el inicio de la contienda. Este hecho puede presentar cierta contradicción inicialmente:

La palabra “propaganda” tiene un aura siniestra al sugerir estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño. Por el contrario, la idea de arte significa para mucha gente una esfera de actividad dedicada a la búsqueda de la verdad, la belleza y la libertad. Para algunos, “arte de propaganda” es una contradicción de término. No obstante, las connotaciones negativas y emotivas de la palabra “propaganda” son relativamente nuevas y están íntimamente ligadas a las luchas ideológicas del siglo XX⁴⁵⁹.

No hay que olvidar que la finalidad principal de la mayor parte de los actos e iniciativas emprendidos por ambas facciones poseía un claro tinte político y se encaminaban a conseguir la victoria. Cualquier aspecto podía contribuir a conseguirla. Para ello, era necesario construir con rapidez un conjunto de símbolos y de señales que identificaran con nitidez a cada uno de los bandos

⁴⁵⁶ LLARCH (1978), p. 7.

⁴⁵⁷ DÍAZ VIANA (1985), p. 279.

⁴⁵⁸ MURILLO-AMO (1993) p. 38.

⁴⁵⁹ CLARK (2000), p. 7.

en los que se pudieran encontrar respuestas y claras directrices a las que seguir. Pero no será propio de este conflicto, ya que su empleo es sustancial a conflictos y guerras:

Ninguna civilización ha prescindido de ellos porque no podría hacerlo. Los seres humanos necesitan de los símbolos porque viven una realidad social más amplia que la puramente biológica. Y la acción política, desde luego, participa de ese universo simbólico que caracteriza a toda experiencia social. El cetro, la corona, la bandera, entre otros muchos objetos que son símbolos políticos, símbolos que atemorizaron o entusiasmaron desde hace siglos a millones de individuos, prueban lo antedicho. También lo hacen toda una serie de ritos y ceremonias protocolarias practicadas cotidianamente en todos los sistemas políticos⁴⁶⁰.

El arte, en todas sus manifestaciones, debía transformarse en un ‘arte de combate’⁴⁶¹, claramente comprometido con una causa en la que asumía un primer plano. Además, tenía que expresar la simbología e ideología del Frente Popular o del nacionalismo franquista. Por tanto, los compositores e intérpretes perdieron en gran medida la capacidad de decidir tanto los géneros como las temáticas en los que querían, podían y debían trabajar, fuera esto de forma convencida u obligada. Esta idea se reafirma, como hemos analizado anteriormente, atendiendo a la mínima producción musical que muestran los compositores cultos durante esta época.

El empleo de la propaganda en la guerra tuvo un punto de inflexión tras la finalización de la I Guerra Mundial. La aparición de las grandes potencias totalitarias (también sucedería en otras muchas naciones) y la situación imperante hizo que las actividades relacionadas directamente con ella se potenciaran en gran medida. El arte, la cultura y la música serán los principales medios empleados para ello. Pronto se apreció un gusto por las grandes celebraciones con profusión de desfiles, música e himnos en las que participaran.

La relación entre ambas es muy antigua. La canción pronto se convirtió en un importante vehículo para transmitir con celeridad las ideas que pretendían imponerse o querían propagarse. No obstante, era un vehículo perfecto para, de una forma atractiva y directa para el oído humano, lograr imponer unos propósitos determinados. Como el resto de las artes en la Guerra Civil, la música se empleó para llegar con facilidad a las poblaciones de la retaguardia y los llamados a filas. Era necesario elevar el número de reclutamientos, por lo que la existencia de un corpus de canciones que elevaran la moral, mostrara el ideario e incitaran a entrar en combate se mostró pronto obligatoria. La victoria y la elevación consiguiente de los pertenecientes al bando ganador estará incluida implícitamente en toda ella con otros significados extras adheridos:

⁴⁶⁰ BOBILLO (2002), p. 33.

⁴⁶¹ MURILLO-AMO (1993), p. 102.

Si se reflexiona, respecto al contenido de las numerosas canciones y poemas que siguen, se medita sobre el lenguaje que cada una contiene, se advertirá que las más, gritan siempre, algo que el hombre no ha sabido jamás desestimar como indigno de su superioridad: el afán de vencer, de exterminar al discrepante, de imponer su irracional voluntad de poder que es, a la vez, semilla de la corrupción que el mismo poder lleva consigo⁴⁶².

La radio se fue mostrando paulatinamente como un vehículo preciso de transmisión de las nuevas creaciones, al igual que los altavoces del frente o las propias bandas militares.

La Guerra Civil heredará con claridad muchas de estas situaciones. Los mecanismos de propaganda en el ámbito musical se pusieron pronto de manifiesto, ya que era necesario movilizar a toda la población en el mismo sentido. La participación de los compositores era muy importante en este punto: las canciones se prestaban como un medio ideal para expresar ideas y sentimientos en un lenguaje fácilmente entendible y atractivo para toda la población. Había, pues, que dejar de lado otras estéticas más complejas que no tenían cabida en momentos como éste sin perder por ello calidad ni directividad:

...en el fragor de la contienda las canciones expresaron el más hondo sentir del pueblo, saltando finalmente las barreras entre repertorios cultos y populares. En mezcla abigarrada se popularizaron y escucharon así himnos y marchas revolucionarias internacionales o españolas junto a melodías de origen popular y folklórico (se hicieron numerosas letras para las canciones recopiladas y popularizadas por García Lorca), y a su lado partituras creadas expresamente para el conflicto por poetas y compositores que se enfrentan de forma ya verdaderamente práctica al problema de poner su arte al servicio de las circunstancias políticas, sin por ello caer en lo tosco o en lo burdo, tarea verdaderamente ardua⁴⁶³.

Se puede afirmar, incluso, que los compositores prestaron su individualidad en pos de una música colectiva transformada en símbolo en la que poco o nada importaba el creador. Lo relevante era el mensaje, la unidad y el sentido patriótico encerrado en la canción o el himno. La creatividad se veía, tanto por decisión propia o por imposición del momento, limitada a una mínima expresión y a una línea claramente delimitada. Por tanto, los creadores debían adaptar sus propuestas a la situación imperante y a la necesidad de un compromiso claro con la causa.

Por supuesto, cualquier crítica dirigida tanto a las autoridades como a la política imperante en su zona estaba totalmente prohibida ni no se quería pasar con rapidez por un pelotón de fusilamiento o ser encarcelado de inmediato. Pese a ello, algunas carencias acuciantes, como la de la comida, será un tema que aparecerá en muchas canciones:

⁴⁶² LLARCH (1978), p. 12.

⁴⁶³ CASAL CHAPÍ (1937), p. 72.

Algunos asuntos nada heroicos como el de la “comida” serán tratados con frecuencia en las canciones de esta época: quizá porque algo tan fundamental como es el alimento obsesionaba a los de uno y otro bando⁴⁶⁴.

En este último caso, encontramos un claro ejemplo en la canción *Cookhouse* (*El fogón del campamento*) cantada por el batallón Lincoln de las Brigadas Internacionales. La adaptación de Pi de la Serra y Pere Camps muestra con ironía la deficiente alimentación que recibían los soldados:

...No lejos de aquí está el fogón
tres veces al día obtenemos allí una pizca de nada.
Ni huevos, ni jamón.
¡en el té ni una gota de azúcar!
Así nos vamos consumiendo.
Los viejos soldados nunca mueren, nunca mueren.
Los viejos soldados nunca mueren,
se consumen.

También se adaptaron canciones de carácter castrense en ambos bandos que se burlaban de la frustración de muchos soldados y milicianos obligados por el reclutamiento a acudir a los frentes:

CORO: “Carrasclás, carrasclás,
Qué bonita serenata.
Carrasclás, carrasclás,
ya me estás dando la lata”.

SOLO: “En la puerta la Academia

CORO: ¡..emia!

SOLO: Hay un farol encendido.

CORO: ¡...ido!

SOLO: Con un letrero que dice

CORO: ¡...ice!!

SOLO: ¡Jódete y no haber venido!

CORO: Carrasclás, carrasclás...⁴⁶⁵

Así, se fundieron en una misma dirección dos términos en principio antagónicos: música, en cierta medida significado de frescura y libertad, y propaganda, en cuanto a persuasión y clara dirección. De esta manera,

Se discutió en torno al abandono del elitismo y el final del arte puro, buscando la relación del artista con el pueblo; la situación excepcional del conflicto armado elevó el grado de la controversia, candente en ese momento más que nunca, y espoleó la creación de una considerable cantidad de obras de gran inmediatez y cercanía a las circunstancias trágicas del momento⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ DÍAZ VIANA (1985), p. 68.

⁴⁶⁵ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 501.

⁴⁶⁶ VEGA TOSCANO (2001), p. 184.

En otro ámbito y con gran premura, el bando republicano comenzó, a poco de iniciada la contienda, a editar cancioneros. A menudo, eran simples folletos que sólo contenían unos cuantos textos y rara vez música, ya que las melodías provenían de canciones populares ampliamente conocidas por todos a las que se había cambiado el texto. En ocasiones, también se incluían partituras, aunque muy pocos miembros de la sociedad podían leerla. En global, se manifestaba de forma clara la diversidad de cantos que comenzaron a interpretarse poco después del 18 de julio de 1936.

Las canciones e himnos de guerra muestran unos claros objetivos. El primero, tratar de infundir ánimo tanto en el frente como en la retaguardia e incitar directamente a la acción, aunque éste último está implícito prácticamente en todos:

A LAS BARRICADAS

...¡En pie pueblo obrero, a la batalla!
¡Hay que derrocar a la reacción!...

ALALÁS GALLEGOS

...¡Enriba, mozos galegos!
Todos xuntos a loitar.
N'un frente roxo de ferro
Traíamos la libertad...

A LAS MUJERES

...Debéis las mujeres colaborar,
en la hermosa obra de la humanidad;
mujeres, mujeres, necesitamos vuestra unión...

CANCIÓN PATRIÓTICA

...Partamos al campo,
que es gloria el partir.
La trompa guerrera
nos llama a la lid;
la patria, oprimida,
con ayes sin fin,
convoca a sus hijos;
sus ecos oíd...

Otra finalidad será la de elevar la propia ideología y mostrar su validez:

ARBEITER, BAUERN...

...Luchemos obreros
por el anarquismo,
ideal hermoso
lleno de altruismo....

CANCIÓN DEL LEGIONARIO

...Por un mismo ideal y con un mismo

propósito de hazaña y de victoria
añadir a la española Historia
nuevos lauros de ardiente patriotismo.
La Legión llegará hasta el heroísmo
por el triunfal camino de la gloria...

JUVENTUDES PROLETARIAS

...Juventudes proletarias,
defensoras de la libertad.
La reaccionaria bestia
del fascio mundial
debéis, unidas, aplastar...

También se trató de dar a conocer a los héroes, actores, facciones y cuerpos del ejército propios:

CANTO A LA FLOTA REPUBLICANA

...Surca los mares de la nación
la flota republicana,
puesta su proa con decisión
a rutas de salvación...

EL QUINTO REGIMIENTO

...Con Líster y el Campesino,
con Galán y con Modesto
con el comandante Carlos
no hay miliciano, con miedo...

¡EN PIE!

...“Pasionaria” con fe,
dicho en frases sencillas:
“Antes morir en pie
que vivir de rodillas”...

HÉROES DEL PUEBLO

...A ti, general de los “rojos”,
a ti, bravo MIAJA leal,
el pueblo que lucha y defiende
su vida, su honra y su pan...

Además, se tratará de mostrar, menospreciar, ridiculizar a los contrarios y exponer la culpabilidad y brutalidad de su bando:

ALAS ROJAS

...Esas alas negras
del fascio mundial
que asesinan niños
de la población leal...

AY, CARMELA

...Luchamos contra los moros,
rumba la rumba la rumba la rum,

luchamos contra los moros,
rumba la rumba la rumba la rum,
mercenarios y fascistas,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
mercenarios y fascistas,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!...

BATALION EDGAR ANDRÉ

...Cuando Franco se lanzó al asalto de España,
peligraba la libertad,
que es de todos nosotros.
El mundo entero se dispuso a defenderla,
y vinimos aquí, cruzando mares y tierras.
Prepara tus maletas, fascista...

CANCIÓN DE BOURG MADAME

...A ti, Franco, traidor vil asesino
de mujeres y niños del pueblo español,
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición,
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición...

CANCIÓN POPULAR DEL EJÉRCITO DEL CENTRO

...¿Qué haces ahí, “Flecha Negra”,
que no avanzas
con cincuenta Caproni
y veinte cazas?
¿Por qué corres así
y tiras el fusil?
Te dejas el morral
y todo el material...

Por último, los intereses individuales debían ceder su espacio hacia los colectivos para lograr un mañana mejor:

ARBEITER, BAUERN...

...Defiéndete, pueblo
contra tus tiranos
hasta que consigas
un mundo de hermanos...

CANCIÓN DE LA ESPERANZA

...Cara a la metralla
lucha con tesón.
Una Patria libre
pide nuestro ardor.
Campos y ciudades
vibran bajo el sol,
miran hacia el triunfo
que amanece en tu valor...

MARCHA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES

...Camaradas, cubrid los parapetos,
que la vida no es vida sin la paz.
Defended con el pecho vuestros hijos,
os ayuda la solidaridad...

CANCIÓN DEL FRENTE POPULAR

Luchad, luchad
con gran tesón
por la solidaridad
reforzando las filas con ilusión
en el Frente Popular.

El protagonismo, dentro de un ambiente inconformista, era ostentado por heroicos soldados y milicianos que luchaban por defender la tradición, en un lado, o por defender los derechos y libertades de la clase obrera convirtiéndose en la banda sonora de una contienda fratricida de la que poco más quedará:

Madrid iba a convertirse en la capital de un mundo en el símbolo de una causa que había de crear sus cánticos de guerra, esos que quedan en el recuerdo como fondo musical de una epopeya⁴⁶⁷.

En ambos casos, la victoria final es el objetivo principal:

LAS COMPAÑÍAS DE ACERO

...¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!...
¡Las Compañías de Acero
forjadas de Acero están
y triunfarán!...

Para lograrla, además del compromiso, día a día había que superar las dificultades, el hambre y la barbarie:

Este clamor por la libertad, esta voluntada abnegada por la victoria, trazan la pauta precisa sobre la cual hay que encauzar toda voz creadora y toda iniciativa, aglutinando con los valores populares que despiertan, el renacimiento de España a una nueva vida, a un nuevo orden en que el Arte ocupa un primer plano substancial⁴⁶⁸.

Muchas de ellas responderán a posicionamientos políticos cercanos a un partido de forma clara. Pero, frente a ellas, también se encuentran notorios ejemplos de otras nacidas de forma espontánea. Expresan estas últimas alguna situación concreta o sentimiento, o aluden a algún momento determinado de la batalla. Se escapan, tanto por frescura como por temática, al ingente grupo anterior:

⁴⁶⁷ ABELLA (2004), p. 153.

⁴⁶⁸ RENAU (1938), p. 6.

LAS PUERTAS DE MADRID

...Las Puertas son del cielo,
las puertas de Madrid.
Cerradas por el pueblo
nadie las puede abrir.
Cerradas por el pueblo
nadie las puede abrir...

Otro grupo importante es el de los himnos y canciones dedicadas a generales, militares o héroes de guerra. El estilo es, en cierta medida, completamente distinto al de las canciones a las que acabamos de aludir. Se aprecia en ellos un cierto alejamiento e incluso ciertos rasgos de artificialidad, tanto en retórica como en estilística, de los cantos más habituales en las trincheras, por lo que, con excepción del ingente conjunto de himnos de batallones y secciones, no serían frecuentemente interpretadas. Su génesis, seguramente, se realizó fuera de las primeras líneas de guerra y denotan un desconocimiento de las inquietudes y experiencias vitales de los combatientes. Como ejemplos de ambos casos:

HIMNO DEL BATALLÓN MATEOTTI

...Batallón Mateotti.
al fascismo aplastará
con honor y gallardía
en bien de la Humanidad...

MADRID Y SU HEROICO DEFENSOR

...Madrid noble; tus calles un fortín:
ya nadie pasará
tus trincheras.
¿A quién tienes
en tu defensa?
¡Tienes al general Miajal!
¿A quién tienes en tu defensa?
¡Tienes al general Miajal...

El organismo encargado de velar por un buen empleo de la propaganda entre los milicianos y soldados en el bando republicano fue el Comisariado de Guerra. Su objetivo era controlar que sus actividades fueran en el camino marcado por el Frente Popular. Pese a que todas las fuerzas políticas y sindicatos estaban representados en él, el Partido Comunista Español pronto tuvo una autoridad creciente.

Debido en gran medida al embargo que el Frente Popular sufrió prácticamente desde el inicio de la contienda, el bando republicano dedicó un espacio mayor a la propaganda, también dirigida al exterior para mostrar una España normalizada en la que el arte, la educación y la música, pese a la

guerra, tenían un importante espacio. Muy a menudo, se identificó con la cultura y el arte. Así, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, el Altavoz del Frente o las Milicias de la Cultura desarrollaron una importante actividad en este sentido en la búsqueda de un arte comprometido. Se entenderá de una forma muy amplia, yendo desde el cartelismo a la radio pasando por música, documentales, cine y literatura.

Por su parte, el bando nacionalista trató que la idea cristiana estuviera siempre presente. Para ello, empleó capellanes, sobre todo para vigilar las acciones de algunos falangistas que postulaban ideas en contra de la Iglesia. Muchas de sus actividades eran rutinarias:

Todos los días al anochecer, nuestras compañías rezaban el rosario. Después, cantaban el himno de Falange y daban los gritos de “Franco, Franco, Franco”⁴⁶⁹.

En las canciones nacionalistas la unidad de la patria, el pasado glorioso personificado en Santa Teresa, Agustina de Aragón o los Reyes Católicos, entre otros, la religión, la familia, la tradición y la unión contra los infieles serán los temas principales (el Cid aparecerá también en canciones republicanas como el *Himno de Riego*). Proponemos tres ejemplos, los dos primeros nacionalistas y el tercero republicano. Hay que destacar que el término ‘camarada’ fue empleado en ambas zonas:

DIANA AZUL

...¡Ante todo mujer!
Agustina en valor,
Isabel en la paz
y una espiga de amor
en el haz...

EN PIE, CAMARADAS

...De Isabel y Fernando el espíritu impera
moriremos besando su sagrada bandera.
Nuestra España gloriosa
nuevamente ha de ser
La Nación poderosa
que jamás dejó de vencer...

HIMNO DE RIEGO

Serenos y alegres
valientes y osados
cantemos soldados
el himno a la lid.
De nuestros acentos
el orbe se admire
y en nosotros mire

⁴⁶⁹ SEIDMAN (2003), pp. 88-89.

los hijos del Cid...

La culpabilidad del inicio de la contienda se asoció rápidamente al contrario y a sus defectos, vicios y perversiones. El republicano mostró una mayor diversidad mirando hacia un futuro liberador de la opresión, la pobreza y la incultura imperante en el momento. Pese a la trágica situación, propugnó desde el primer momento por la expresión para combatir al hambre y las desdichas y evadirse, al menos momentáneamente, de la realidad imperante.

UNIÓN, HERMANOS PROLETARIOS

Lucha hasta el fin, camarada, lucha hasta el fin sin cesar
que al final de nuestra empresa hallarás la libertad...

El afán compositivo del Frente Popular puede entenderse como paralelo del auge del cartelismo. La música afecta emocionalmente de forma directa y rápida, por lo que pronto fue entendida como un reflejo de su política artística y cultural. También como un intento de integrar y estimular bélicamente a la población en otros aspectos.

Así, las vanguardias y otras estéticas presentes en épocas anteriores y en los catálogos de los compositores pertenecientes a la generación de la República y otras precedentes dejaron su espacio a corrientes de un carácter más sencillo y fácilmente entendible para todos los estratos de la población. Se atenderá al acervo popular, a canciones tradicionales y a la creación de nuevos repertorios que pudieran calar, llegar y entrar en contacto directo rápidamente con las inquietudes, deseos y esperanzas de retaguardia y frente. Claro está, la participación de todos ellos era fundamental para entender, transmitir y potenciar el mensaje inserto en las mismas, sobre todo en el caso de los combatientes. No hay que olvidar que su estado anímico, al igual que el de la población civil, era muy sensible, frágil y fácilmente impresionable:

La falta de privacidad, el alejamiento del entorno familiar y las pocas horas de sueño constituyeron poderosos instrumentos para trabajar la vulnerabilidad emocional. Todo ello estuvo reforzado por el impacto visual de la repetición rítmica durante horas de instrucción militar, toques de tambor y cantos⁴⁷⁰.

b. Las canciones en la vida diaria.

El enemigo, al oír cantar, cesó algo el tiroteo. No sé qué pensaría⁴⁷¹.

Los soldados y guerreros son los protagonistas de cualquier contienda, ya que sufren su dureza y vicisitudes directamente. En la Guerra Civil española, como en otras muchas, el resto de población también tuvo que soportar el hambre, la cercanía de la muerte, la ausencia e incertidumbre sobre sus seres queridos y el horror de los bombardeos. Se participa en ella de muchas formas: el intenso trabajo de las retaguardias, voluntarias en hospitales... A

⁴⁷⁰ CLARK (2000), p. 51.

⁴⁷¹ MATARRANZ GONZÁLEZ (2005), p. 96.

ellos también se les dedicaron canciones e himnos. Y, cómo no, el mundo del arte también se verá afectado:

No sólo guerrearán los que cubren los frentes; abundan los milicianos del lápiz, los de la pluma y entran en liza el cartel (“No envenenéis a la infancia”), la caricatura cáustica, equiparable al más pertinente artículo de combate. Tañen, en fin, la lira guerreros del romance con airadas imprecaciones contra el enemigo faccioso y también contra el avieso político con estrofas de una ironía punzante⁴⁷².

La verdadera cara de la guerra difiere de aquellas imágenes de políticos, dirigentes y generales alejados de la dureza del día a día. Su vida transcurría en muchos momentos en los salones cortesanos o de las salas de conciertos donde se interpretaba a Beethoven, un hecho que se contrapone con la crudeza del frente:

Todos bebíamos; llevábamos hambre y sed, y grabado en nuestro rostro el dolor y la tristeza que representa la derrota física y la pérdida de los mejores hijos del pueblo obrero. Nadie sabe lo que supone ese dolor, nadie más que el que lo ha vivido⁴⁷³.

Pero, ¿cómo puede afectar la música, máxime en estas situaciones, tanto física como psíquica y emocionalmente a los soldados y población civil?:

La influencia que cada obra puede ejercer es totalmente subjetiva. Los efectos físicos de la música se pueden medir con los modernos aparatos técnicos; los psicológicos son más difíciles de cuantificar, pero también se producen. Entre los efectos físicos se han medido la aceleración o ralentización del ritmo cardíaco, los cambios metabólicos debidos a la secreción de diversas hormonas, las alteraciones del ritmo respiratorio, los cambios en el sistema inmunitario, el tono muscular, la temperatura basal y la modificación de la actividad neuronal en las zonas del cerebro implicadas en la emoción⁴⁷⁴.

Recientes investigaciones afirman que el cuerpo humano reacciona ante la misma produciendo distintos endógenos que afectan directamente a nuestro rendimiento, atención y energía. Militarmente, se conocían estos efectos siglos antes:

Cuenta Josef Zehentabauer que los últimos descubrimientos en materia de neurotransmisores demuestran que el ser humano produce sus propias drogas, llamadas endógenas, que actúan como estimulantes, antidepresivos, analgésicos, tranquilizantes, somníferos y hasta afrodisíacos. Algunos campos de acción de drogas endógenas, como la adrenalina, las endorfinas, el endovalium, la insulina, la cortisona, la serotonina y los estrógenos, están todavía en fase de experimentación y en una auténtica revolución en la medicina del futuro. De hecho, esos neurotransmisores son los que se supone que ponen en marcha los chamanes, los yoguis y los místicos. De todos esos neurotransmisores dependen nuestra actividad, nuestro temperamento. La velocidad a la que pensamos o hablamos están bajo la influencia de la noradrenalina y la dopamina, que a su vez dependen de la serotonina, que nos tranquiliza y calma. Ellos transportan los pensamientos, desatan nuestra lógica, influyen en nuestra capacidad de hacer análisis críticos y se relacionan con la hormona tiroidea, generadora de la energía capaz de aumentar nuestro rendimiento⁴⁷⁵.

⁴⁷² LLARCH (1978), p. 7.

⁴⁷³ MATARRANZ GONZÁLEZ (2005), pp. 108-109.

⁴⁷⁴ HALFFTER, PARADA (2004), p. 38.

⁴⁷⁵ HALFFTER, PARADA (2004), p. 119.

Retornando a la contienda, la estancia en las trincheras se tornaba en una cíclica y soporífera espera en la que, emocionalmente, el soldado era ampliamente impresionable:

La falta de privacidad, el alejamiento del entorno familiar y las pocas horas de sueño constituyeron poderosos instrumentos para trabajar la vulnerabilidad emocional. Todo ello estuvo reforzado por el impacto visual de la repetición rítmica durante horas de instrucción militar, toques de tambor y cantos⁴⁷⁶.

La temperatura extrema del invierno, las lluvias, el calor del verano, la falta de sueño y la cercanía de la muerte no ayudaban a mejorar el día a día. Una descripción de primera mano ayuda sobremanera a ponerse en situación:

La vida en las trincheras estaba compuesta en gran parte, por tedio, suciedad y grandes dosis de miedo; siempre esperando el siguiente combate, matando el aburrimiento de diferentes maneras: dormir, el despiojamiento mutuo, la lectura, el alcohol, compartir algo de comida, charlar o visitar a otros compañeros de posiciones cercanas; siempre invadidos por las moscas, los piojos, las chinches y las ratas, con el omnipresente barro en invierno, y el hedor de la muerte siempre acechando. El olor de la trinchera es una mezcla de sudor, basura, restos de comida y excrementos, como recuerdan muchos veteranos. A todo se sumaba la falta crónica de sueño... En nuestra guerra, aunque no se dormía mucho más, en bastantes ocasiones se respetaba la siesta. Las obligadas guardias, los bombardeos de artillería y aviación, más el miedo a ser alcanzado por un francotirador al menor descuido, completaban este panorama de tensión permanente; siempre expuestos a las inclemencias del tiempo, que en invierno les provocaban numerosas enfermedades. El frío de Teruel, las lluvias del Jarama y los asfixiantes calores de Brunete, Belchite y El Ebro acompañaron a los combatientes de ambos bandos en sus trincheras⁴⁷⁷.

De la misma manera, los tiempos entre batallas se prolongaban de forma que las horas se multiplicaban en una tensa y repetitiva espera:

El tiempo libre de los soldados, las horas muertas en las trincheras, han sido dedicadas en todas las épocas más o menos en las mismas cuestiones: escribir cartas a casa, releer las recibidas una y otra vez, hojear los periódicos atrasados, dormir, hablar sobre la comida, el sexo, la anterior vida civil, lo que uno hará cuando regrese a casa, las novias y sobre todo los rumores; muchos rumores; sobre los oficiales y sobre las supuestas próximas operaciones, que también supuestamente, van a acabar con la guerra de una vez por todas. Algún partido de fútbol de vez en cuando detrás de las líneas propias, y por último el tan anhelado permiso, donde poder olvidar el tedio y el horror del frente de combate⁴⁷⁸.

Incluso, los movimientos o traslados se hacían con música de fondo, en general coplas, para evitar el hastío que podía provocar la permanente escucha de los mil y un sonidos provocados por la guerra, la continua entonación de canciones de temática bélica o la inquietud o desasosiego proveniente del silencio. El inicio de la batalla tenía una gran significación implícita en el mismo instante de comienzo del mismo:

Al aburrimiento, le sucedía el horror, la locura del combate. Reunir el suficiente valor como para poder saltar el parapeto, o defender tu posición, aguantando un verdadero

⁴⁷⁶ CLARK (2000), p. 51.

⁴⁷⁷ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 148.

⁴⁷⁸ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 143.

aluvión de metralla y balas. La rutina de la muerte que te hace volverte loco y recordar cada instante muchos años después⁴⁷⁹.

Es importante conocerlo de primera mano para después analizar tanto las canciones como las funciones que éstas cumplían, además de tener previamente en cuenta su relación con la vida y con la sociedad española de este mismo momento.

Aunque existan algunos ejemplos como excepciones, lo primero que se trató en las canciones es de evitar ver de nuevo reflejado los significados que se asociaron al término guerra por parte de los combatientes: frío, hambre, sueño, carencias, tensa espera, bombas, fusiles, sufrimiento... En definitiva, todos aquellos sentimientos encerrados cada día de principio a fin. Al tiempo, no existía referencia a la derrota, sino a la valentía, al heroísmo y la victoria segura.



15. K. Horna: *El Rancho*⁴⁸⁰.

En este ambiente de monotonía y dureza, la necesidad de mantener un fuerte espíritu colectivo comprometido en pos de la causa hizo necesario el empleo de la música como medio de elevar la mentalidad de los soldados. Todo podía ser válido: interpretaciones en vivo, recitales, radio, música grabada y dispuesta en potentes altavoces que también se dirigían a las líneas enemigas... La cercanía de las trincheras provocaba, en instantes en los que el fragor de la batalla cesaba, una lucha musical que, en ocasiones, producía un nuevo inicio en el tiroteo e incluso desertiones.

La otra noche lo pasamos en grande. Los fascistas italianos nos empezaron a cantar canciones desde sus trincheras. Las escuchamos con mucha cortesía. Luego un grupo de nuestros camaradas españoles les mostraron como cantar con ímpetu. Los fascistas no pudieron aguantarlo y comenzaron un fuego cerrado. Gastaron cantidad de munición. Una

⁴⁷⁹ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 150.

⁴⁸⁰ PRESTON (2006), p. 114.

vez, nos dirigimos a ellos con altavoces. Obtuvimos buenos resultados, pues muchos desertaron y se pasaron a nuestras líneas⁴⁸¹.

La noche prestaba, frecuentemente y unida a un aminoramiento en la fuerza de las hostilidades, un buen momento para la reunión de soldados y milicianos. En ellos, además de charlar y departir acerca de muy diversos temas, la música estaba muy presente. Bien a capella, bien con acompañamiento de algún combatiente con nociones musicales que contara con alguna guitarra, se pasaba el tiempo uniéndose en camaradería. En ocasiones, incluso, se escuchaba con atención lo que se producía en la otra orilla y se interpretaban canciones de todo tipo y estilo:

Por la noche, cuando estamos en las trincheras, nos juntamos algunos para dar una serenata a los fascistas. Ellos, evidentemente, disfrutaban de nuestro canto pues cesan de disparar, para escuchar. Cantamos cualquier cosa, incluidas canciones populares de “jazz”, canciones “folk” del sur, cantos patrióticos y canciones revolucionarias. Hay un fascista enfrente nuestro que también nos da serenatas. Tiene una bonita voz... Solo deseo comprender mejor el español, aunque sólo sea para entender las discusiones que se producen de trinchera a trinchera⁴⁸².

En este tráfico verbal y musical entre trincheras cabía de todo. Poemas, canciones, consignas y gritos se repetían hasta la saciedad dirigidos hacia el otro bando bien a viva voz, bien empleando megáfonos. En un intercambio de consignas y balas en la batalla del Ebro, una canción se alza como símbolo de una victoria momentánea:

Hay un momento en que la voz hace una alusión a la “escoria roja” de una manera burlona y despreciativa y dice que los jóvenes polluelos degenerados del ejército republicano no se atreven a hacer frente a los hombres de verdad. Pero la juventud española que se ha presentado en el ejército voluntariamente para forma lo más escogido de él no puede soportar este insulto. Uno de los jóvenes indignados al gritar la respuesta asoma su cabeza sobre el parapeto de las trincheras leales. Suena un tiro, seguido de un grito. Durante un intervalo muy corto todo queda en silencio. Pero poco después se empieza a oír la magnífica canción *La joven Guardia*, de la juventud española; se oye cada vez más fuerte desde una sección de trincheras a la otra extendiéndose por toda la línea. Poco después esa canción cantada con fervor por cientos y cientos de hombres llena el aire con fe juvenil en la victoria y reduce al silencio todas las demás voces. Sólo el crujido intermitente del fuego de los rifles fascistas nos da la respuesta final del oscuro y viejo mundo contra las llamaradas del nuevo mundo⁴⁸³.

La necesidad de himnos y canciones que acompañarán los actos diarios y les dotaran de sentido y carácter colectivo se acrecentaba diariamente. Los eternos instantes de espera se limaban, al menos, con el canto de un himno o canción con el que todos se identificaban y con el que dirigirse a la trinchera contraria:

⁴⁸¹ FISHER (2001), p. 91.

⁴⁸² FISHER (2001), p. 93.

⁴⁸³ GUEST (1938), p. 72.

Desde la nuestra se oía: “¡Fascistas, maricones!”. Desde la trinchera fascista: “¡Viva España! ¡Viva Franco!”; o bien, cuando sabían que entre nosotros había algunos ingleses: “¡Largaos a vuestra casa, ingleses! ¡Aquí no queremos extranjeros!”. En el bando gubernamental, en las milicias partidistas, el método de hacer propaganda a gritos para socavar la moral del enemigo se había convertido ya en una verdadera técnica. En todas las posiciones adecuadas, algunos hombres, por lo general los encargados de las ametralladoras, recibían órdenes de dedicarse a gritar y eran provistos de megáfonos. Preferentemente gritaban frases hechas, plenas de intenciones revolucionarias, para explicar a los soldados fascistas que eran meros lacayos del capitalismo internacional, que luchaban contra su propia clase, etcétera, etcétera, e incitarlos a pasarse a nuestro lado. Sucesivos grupos de hombres las repetían una y otra vez, en algunas oportunidades durante toda la noche. No cabía la menor duda de que el método surtía efecto, y todos estaban de acuerdo en que la corriente de desertores del campo fascista, se debía, en parte, a la propaganda⁴⁸⁴.



16. Rondalla de la Guardia de Asalto⁴⁸⁵

Incluso, en este intercambio se tomaban y aprendían las canciones entonadas desde el otro bando para cambiarles la letra y reírse de lo que en ellas se trataba. De esta manera, se atacaba directamente a la moral del adversario ridiculizando sus creencias y tradiciones en una contrafacta creativa que se entonaba justo después del canto de la letra original o, simplemente, para enervar a la trinchera opuesta.

Como comentamos, algunas canciones e himnos fueron tomados por el bando contrario modificándolos variando la letra o algún fragmento melódico bien de forma burlesca o adaptándose a su situación y mentalidad. Un ejemplo de textos distintos empleados en la misma melodía puede ser el siguiente:

¿Qué es aquella luz que asoma
por lo alto de aquel cerro?
Pues son nuestros milicianos
que vienen abriendo el fuego”

⁴⁸⁴ ORWELL (2003), p. 58.

⁴⁸⁵ VVAA (2006C), p. 286.

“¿Qué “ye” aquello que “reluz”
en lo alto de Olivares?
“Ye la Falange de Oviedo
y un tabor de Regulares”⁴⁸⁶.

La llegada de las Brigadas Internacionales provocó una pluralidad de cantos que confluían en el mismo bando. Su aparición aumentó notablemente el repertorio y los cancioneros que se podían escuchar en las zonas de combate:

Llegaron de todas las partes del mundo. Algunos eran casi niños, otros abuelos, la mayoría, hombres a merced de sus sueños. Muchos, como los apóstoles, dejaron en costas lejanas sus redes, barcas y mujeres para predicar y activar la revolución. Otros, aventureros románticos, venían a plantar en este duro solar las banderas de Missolonghi, y sus canciones eran melodiosas y tristes como una despedida. Les unía la voluntad de acabar con el fascismo⁴⁸⁷.

La confluencia de idiomas produjo una heterogénea combinación de canciones e himnos en una gran diversidad de lenguas:

El frente de Madrid se había convertido en lo que llamó Louis Delaprée el “frente de Babel”. Los interbrigadistas cantaban “Rot Front”, “Bandiera Rossa”, “La Madelon”... Se oía jurar en francés, en alemán, en checo, en polaco...⁴⁸⁸

Algunas de ellas, conocidas por todos, como *La Internacional*, sirvieron como himno grupal. Cada uno lo entonaba en su propio idioma antes de entrar en batalla:

Y se entró en la larga noche del asedio. Los combates se sucedieron el 9, el 10, el 11, el 12... la dura batalla no estaba haciendo más que comenzar. Los internacionales ocuparon sus posiciones: el batallón Edgar André en la Ciudad Universitaria; el Comuna de París en la Casa de Campo; el Dombrowski en Villaverde. Hombres que hablaban en francés, en alemán en polaco, en serbio o en húngaro entraron en combate al canto de la *Internacional*⁴⁸⁹.

Incluso, trataron de adaptarse y conocer las canciones entonadas por sus compañeros españoles, con distinta suerte:

Iban a la muerte cantando (cada uno en su lengua) las canciones revolucionarias de sus países o las compuestas en el lugar de combate. Cantaban en castellano o en catalán inseguros, las canciones enseñadas por sus camaradas españoles que combatían en las formaciones de las Brigadas Internacionales⁴⁹⁰.

Curiosamente y en contra de lo que se podía esperar, los cantos religiosos no cesaron en las zonas republicanas. El brigadista John Cookson cita en una de sus cartas dirigidas a su padre el aprecio por la música religiosa española. Tuvo

⁴⁸⁶ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000) p. 488.

⁴⁸⁷ TRAPIELLO (2002), p. 329.

⁴⁸⁸ ABELLA (2004), p. 160.

⁴⁸⁹ ABELLA (2004), p. 154.

⁴⁹⁰ VVAA. (1978), p. 2.

contacto con ella en una de sus visitas a Albacete, ciudad que prácticamente se mantuvo bajo el dominio del Frente Popular en toda la contienda:

Me gusta todavía la música religiosa, de modo que, por ejemplo, al ir hoy a la ciudad, pasé por delante de una iglesia y me detuve para escuchar un coro femenino muy bello⁴⁹¹.

Después de finalizada la guerra, las canciones republicanas tuvieron que exiliarse, aunque no por ello finalizó su vida. En las cárceles, en los campos de concentración franquistas y nazis e incluso en la II Guerra Mundial se oyeron de nuevo, integrando un nuevo cancionero que luchó contra el fascismo. Por el contrario, los nacionalistas obligaron a los republicanos encarcelados a cantar diariamente los himnos y canciones que habían caracterizado al ejército franquista.

c. Características musicales de las canciones e himnos de la Guerra Civil.

Prácticamente, todas las sociedades han atendido a la importancia de la música en general y del canto en particular como expresión y transmisión de ideas y sentimientos. En este sentido, no pocos son los dichos que han ido sumándose con el paso del tiempo:

Cantar: entre el decir y el hacer... Si se dice algo con música queda grabado: decirlo con música es menos comprometido. “Quien canta bien reza dos veces” (antiguo dicho eclesiástico). “Son sólo tonadillas” (E. Benatto). Himnos revolucionarios, lucha cantada⁴⁹².

Si en el resto de condiciones la música suele ocupar un lugar de preferencia en las políticas culturales y educativas de todo estado, como ya apuntamos, en el caso de la Guerra Civil y al igual de lo que había sucedido en otras contiendas previas, lo asumió con un carácter primordial. Vimos cómo la música culta trató de continuar su trabajo y compromiso anterior pese a lo complejo de la situación. Con respecto a la música popular, la contienda española es una magnífica fuente para el estudio de las canciones de guerra, ya que fue una de las más productivas. Es un error considerar este momento histórico como marginal en la historia musical de España. En este sentido, la propaganda, la política, la expresión de sentimientos y el reflejo de la trágica situación se convirtieron en aspectos primordiales en los que se desarrolló:

Cada guerra en su país, canta sus canciones y en todo lugar, las palabras mágicas y brujas escogidas por los poetas suelen ser las mismas en su idioma respectivo y entonos se repite el triunfo y la muerte⁴⁹³.

No por ello la vida diaria de los pueblos y ciudades de la retaguardia abandonó por completo al folklore y a las canciones que les habían acompañado en su vida anterior, pero sí que hubo un importante auge creativo y compositivo

⁴⁹¹ KAILIN (2003), p. 101.

⁴⁹² STEFANI (1997), P. 19.

⁴⁹³ LLARCH (1978), p. 11.

destinado a generar, crear y hacer crecer un cancionero para la guerra con múltiples funciones. La mayor diferencia de la Guerra Civil con respecto a otros conflictos fue su carácter fratricida en todos los ámbitos. Las canciones se transmitieron y llegaron prácticamente a todos los rincones españoles. No hay que olvidar el hecho de que los himnos y cantos se consideraran como un arma con la que incitar a implicarse en la contienda. También mediante ellas se diferenciaron las dos zonas aunque, en ocasiones, se compartieron, transmitieron e incluso asumieron como propios ejemplos interpretados en la otra orilla.

La pervivencia de este corpus no ha cesado con el paso del tiempo. En el caso de las entonadas por los vencedores, fueron tomadas en la práctica totalidad de ocasiones como himnos y canciones habituales empleados por su política central durante el franquismo. Así, serán interpretadas en colegios, campamentos, actos oficiales y en otros momentos de relevancia. En el de los perdedores, la censura y la represión trató de relegarlas al olvido. Únicamente gracias a los cancioneros editados durante la guerra, a las grabaciones efectuadas fuera de nuestro país, a la memoria, a la labor realizada en la resistencia tanto dentro de España como la llevada a cabo por múltiples exiliados en otros países y, sobre todo, a la memoria de los que lucharon en el Frente Popular tanto en el frente como en la retaguardia impidieron que se perdieran y olvidaran. Por tanto, se han convertido en una especie de referencia tanto de la contienda como de la II República. Hoy en día, muchas siguen vivas en el recuerdo de los herederos de los combatientes. Incluso, algunos grupos de música popular y urbana pertenecientes a la escena nacional e internacional continúan interpretando y grabando versiones de las más conocidas.

En los pocos estudios publicados anteriormente, se ha tratado de trazar una división entre las canciones generadas en la Guerra Civil. Dependiendo del tratamiento que se otorgue al texto, de la complejidad del acompañamiento instrumental y de la presencia o no de compositor y/o letrista conocido, hay quien diferencia entre canción culta, folklórica, popular e incluso semiculta. Pero, si bien los límites entre estas categorías a menudo se difuminan, entrecruzan, acercan o unen a lo largo de la historia (remitimos de nuevo al punto anterior para reiterar sus definiciones y diferencias), en momentos como la Guerra Civil española estos términos parecen caminar de la mano, ya que comparten escenas, objetivos y finalidades. El hecho de que se dirigieran a una colectividad que las debía asumir es, tal vez, el aspecto principal que otorgue a todas el carácter de popular, además de otros formales y estilísticos.

Por tanto, en nuestro periodo de estudio no podemos establecer de forma clara una división que las distribuya de uno u otro lado de forma diáfana. Preferimos, de esta manera, tratarlas en conjunto. De hecho, no se mostró así

en los frentes ni en las retaguardias con la salvedad de la realización algunas jornadas musicales de carácter excepcional interpretadas por agrupaciones corales. Pero su misión principal no era la escucha ni el disfrute, sino que toda la población las conociera, cantara y difundiera posteriormente.

Como hemos visto, recientemente también se ha esgrimido como hecho diferenciador la existencia o no de autor conocido, apuntando que en el ámbito popular no es un dato relevante. El hecho de que las canciones con autor conocido no pasaran, pese a que seguramente se trataran de difundir, a formar parte del corpus general, no implica que se las deba tildar con otro apelativo:

...se dio un claro fenómeno de búsqueda de popularización de muchas obras de arte de lo que podríamos llamar terreno “culto”, por el interés en dotarlas de función social y política inmediata. Entre las canciones creadas en ese momento por poetas y compositores hubo algunas que llegaron a formar parte de ese patrimonio popular que todos identifican hoy como cancionero de la guerra civil, habiendo en algunos casos perdido su autoría gracias a su amplia difusión oral; otras, sin embargo, no pasaron a ese patrimonio generalizado⁴⁹⁴.

Estos argumentos podrían tener cierto peso en el caso de abordar otro momento histórico en que, de hecho, hubiera una distinción clara entre canción culta y popular (por ejemplo, en la República precedente). La producción de canciones cultas desarrolladas por los compositores de las generaciones musicales que confluyeron entre 1931 y 1936 desapareció casi por completo. Los pocos ejemplos existentes caminan por un sendero muy distinto al de las canciones e himnos de guerra generados por creadores anónimos o provenientes del mundo culto.

Carlos Palacio, en su recopilatorio *Canciones de lucha* editado en febrero de 1939 en Valencia, distingue entre un cancionero culto y popular empleando la terminología de su época, distinta en muchos sentidos a la actual. De esta manera, diferencia las obras propias que él mismo incluyó en ellas o las de otros compositores de otras sin autor conocido. Reiteramos que, incluso si sus creadores provinieran del mundo de la música culta, si su origen fuera éste o bien hubieran sido compuestas por un conjunto anónimo en cualquier trinchera, las canciones irían destinadas a reflejar la naturaleza de la guerra y a expresar los sentimientos o situaciones producidos por la misma.

Un nombre escrito o no en partituras que abordan la misma temática dentro de una estética similar no puede ser tomado como óbice para generar una distinción entre unas y otras. Únicamente, se puede considerar canción de autor. El mismo gobierno republicano trató de organizar concursos para propiciar la composición de nuevas canciones e himnos de guerra que

⁴⁹⁴ VEGA TOSCANO (2001), p. 179.

imitaran o tuvieran un eco similar con muy distintos resultados, siendo en algunos casos rechazadas en los frentes.

Sí que se podría trazar una diferencia en la conciencia o no de crear una obra musical precedera. Pero, si atendemos a la génesis de algunas de las piezas musicales más conocidas en la historia de la música occidental, en su origen sus creadores no tuvieron conocimiento de ello. Respondían a estímulos producidos por encargos, concursos, necesidades económicas o expresivas. Por tanto, preferimos abordar el cancionero de guerra integralmente como popular, ya que la mayor parte de ejemplos fueron dirigidos a la interpretación de una colectividad que, o bien las asumieron como propias, o bien decidieron olvidarlas.

Ya hemos apuntado cómo la creación de obras cultas disminuyó a la mínima expresión en el bando republicano (existen algunos ejemplos en el bando nacionalista). Sólo unos pocos compositores volvieron su mirada hacia la Guerra Civil contribuyendo con su aportación al cancionero de guerra, estando éste en una u otra orilla. Posteriormente, sólo analizaremos un puñado de creadores de cuantos tratamos en puntos anteriores: Óscar Esplá con un himno anterior (*Himno de la República*), Rodolfo Halffter (*¡Alerta!*) y Salvador Bacarisse (*Canto a la marina*) del lado del Frente Popular. En cuanto a los letristas, podemos citar entre otros a Rafael Alberti (*Canción a Thaelmann*) y Miguel Hernández (*Canción de la Sexta División*, *La guerra, madre* y *Las puertas de Madrid*). Del lado nacionalista, cabe citar a Jesús Guridi (*Canción de guerra para los voluntarios de Granada*) y F. Moreno Torroba (*Himno del arma del aire*).

Por tanto, el ámbito popular fue el de mayor importancia en la creación musical de la Guerra Civil. Desde este postulado presentaremos y analizaremos las características, peculiaridades y ejemplos de las principales canciones e himnos creadas o entonadas en España durante los tres años de contienda. La única separación que llevaremos a cabo será situarlas, según su procedencia, en canciones del Frente Popular, canciones de ambos bandos y ejemplos del bando nacionalista. Indicaremos en cada uno de los casos su filiación, compositor, letrista y una breve explicación de su temática, además de llevar a cabo una contextualización con el desarrollo militar y social de la Guerra Civil.

Tal y como le ocurrirá al resto de ciudadanos, la guerra atormentó a los compositores. Aunque este grupo, a diferencia del resto, poseía un arma distinta para enfrentarse a los miedos o exteriorizar sus deseos e inquietudes. Atendiendo a la realidad circundante, sólo unos pocos géneros se presentaron o se dispusieron como adecuados para comunicarse con éxito con los demás: los anteriormente tratados himnos, canciones y marchas. En el proceso de la creación musical, máxime en momentos de extrema crudeza como éste, el

traslado de las emociones más intensas a la partitura o a la interpretación que después será transmitida oralmente parte del propio interior del creador y de sus propios sentimientos.

Esta idea es reafirmada por las teorías de Nietzsche y Schopenhauer. Estos filósofos confirmaron que la música no era únicamente un placer efímero, sino que posibilitaba, variaba y actuaba de una forma trascendental en la vida humana. En este sentido, también es relevante el pensamiento de Hanns Eisler, uno de los compositores que colaboraron con el bando republicano. Afirmó que únicamente le interesaba hablar a los hombres y expresar mediante la música las relaciones mantenidas entre ellos y con el mundo.

Los compositores en la contienda mantendrán una especie de compromiso con cada una de las causas. Como hemos visto, irán dirigidas a una colectividad en un instante en el que no es importante el creador, sino las funciones que el canto tiene:

Emparentadas con el grupo anterior se encuentran las canciones anónimas. Su origen puede explicarse de dos formas posibles: o bien surgirían en algún punto determinado, siendo transmitidas posteriormente de forma oral, o bien fueron publicadas en revistas, boletines o cancioneros y de ahí pasaron al acervo popular. Muchas de las del primer caso, al no ser anotadas o perderse al caer la guerra del bando nacionalista.

Como características generales, podemos afirmar que fueron compuestas para una sola voz. Ciertamente es que los cancioneros y partituras presentan numerosos ejemplos creados para varias voces en algunas de sus secciones. Este hecho puede tener distintas lecturas: la primera puede acercarse a que podría haber presencia en los cuerpos del ejército con interpretarlas o personas con conocimientos de lenguaje musical capaces de entonarlas y enseñarlas al resto, o que algunos miembros de las bandas de música de cada uno de los batallones se encargaran de enseñarlas. De esta manera, se subrayarían algunos de los objetivos marcados por el Consejo Central de Música y por las misiones pedagógicas dispuestas por los ministerios republicanos destinados al frente. También pudieran prever una posible ejecución por parte de las bandas de cada uno de los batallones, aunque usualmente la colectividad interpretaba la melodía principal en conjunto junto a la agrupación instrumental. El resto eran asumidas por el acompañamiento instrumental, si éste existía, o por algunos intérpretes aficionados. Además, en caso de haber instrumentistas o banda de música era frecuente que se insertaran interludios instrumentales entre estrofas y estribillos.

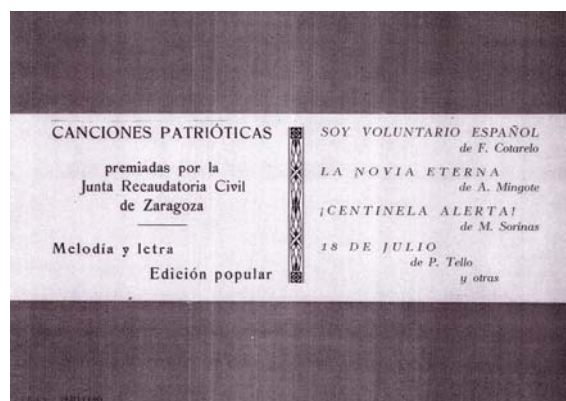
Tengan o no autor conocido, lo cierto es que estas canciones son expresión, idea y emoción directa de un pueblo que no puede evadirse a la triste y durísima realidad impuesta por el conflicto. Pese al claro tono propagandista y político, en ellas se expresan, trasladan y comunican las ideas y emociones del pueblo, soldados y milicianos.

Ya hemos comentado que, en algunos casos, surgirá fruto de concursos públicos de composición organizados por los propios estamentos militares o por el gobierno. Destacó, en este sentido, el organizado por la Dirección General de Bellas Artes en diciembre de 1937. Al mismo concurrirán un centenar aproximado de obras, obteniendo los seis primeros premios y siendo editadas las siguientes canciones:

- *U.H.P.*, con letra de Alberto Alcantarilla Carbó y música de Merenciano Bosh.
- *Canto nocturno en las trincheras*, con letra de José Miguel Ripoll y música de Leopoldo Cardina.
- *Himno*, música y letra de Carlos Ordóñez.
- *Nueva Humanidad, Canto Proletario*, con música de Evaristo Fernández Blanco y letra de Carlos Caballero.
- *Vengüemos a los caídos*, con texto de Félix V. Ramos y música de Carlos Palacio.
- *Canto a la flota republicana*, con letra de Félix V. Ramos y música de Rafael Casasepere.

Estas mismas canciones serían dadas a conocer en un festival público. Además, serían publicadas junto con las obras premiadas por el Consejo Central de Música.

En el otro bando, también se propició la creación de nuevas canciones. Así, en 1939 se publicó un libro con el explícito título de *Canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza*. Contenía un total de 13 obras. El mismo adjuntaba una hoja fechada el 15 de enero de 1939 en la que se cita que la tirada fue de 15.000 ejemplares. Tras el primer y rápido análisis, se aprecia que melodía y letra no coinciden en ninguna canción. Después de atender al texto, llegamos a la curiosa conclusión es que se varió la letra de las canciones, eliminando la original escrita por sus creadores. En su lugar, se introdujeron los 13 puntos que el presidente republicano Negrín había propuesto a finales de 1938 a Franco para negociar una paz. Por tanto, la presente edición fue fruto de un sabotaje republicano.



17. Portada de *Canciones Patrióticas*⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ VVAA (1939?).

En cuanto a la melodía y una vez analizada la totalidad de las canciones, parece que también fue modificada a expensas del nuevo texto a incluir. Esto se debe a la inclusión de extrañas alteraciones (becuadros en notas que no están en la armadura y no ha habido en el mismo compás ni en precedentes alteraciones a las mismas) y a la repetición en algunas de ellas de los mismos motivos y materiales. Por tanto, también podemos afirmar que fue variada y adaptada a la longitud de cada uno de los puntos suscritos por el doctor Negrín.



18. Un fragmento de una de las piezas del cancionero

La negativa franquista al intento de paz negociado fue rotunda. Quizá, el gobierno republicano tratara con esta medida, teniendo en cuenta el gran número de ejemplares de esta edición, de dar a conocer estos puntos a toda la España nacionalista, ya que el cancionero se difundiría por toda ella. Imaginamos que el gesto de sorpresa al atender que texto y música no correspondían sería mayúsculo, ya que únicamente al final del todo se conoce el nuevo autor de la misma.

Por tanto, podemos afirmar que fue un sabotaje republicano a esta edición que tuvo que ser desarrollada momentos antes de la impresión. Los autores pudieron ser los mismos trabajadores de la imprenta, cualquier persona cercana a ella o que conociera la noticia de la inminente impresión. Por supuesto, eran republicanos convencidos y se jugaron literalmente la vida en ello. Incluimos las canciones únicamente adjuntando su título y el nombre de sus autores, ya que el texto original, como hemos comentado, no se conoce. Por su parte, tampoco adjuntamos la partitura, ya que tras el análisis no parece que realmente la que finalmente se imprimió fuera la original. El índice y el nuevo texto que incluyeron en el sabotaje es el siguiente:

- Canción 1ª: *La novia eterna. Marcha popular*. Música de A. Mingote y letra de J. San Nicolás Francia.
Asegurar la independencia absoluta y la integridad total de España. Una España totalmente libre de toda injerencia extranjera, sea cual sea su carácter y origen; con su territorio

peninsular e insular y sus posiciones intactas y a salvo de cualquier tentativa de desmembración, enajenación o hipoteca, conservando las zonas de Protectorado asignadas a España por los convenios internacionales mientras estos convenios no sean modificados con su intervención y asentimiento. Consciente de los deberes anejos a su tradición y a su historia, España estrechará con los demás países los vínculos que imponen una común raíz del sentido de universalidad que siempre ha caracterizado a nuestro pueblo⁴⁹⁶.

Canción 1.^a **LA NOVIA ETERNA**
MARCHA POPULAR

Letra de J. San Nicolás Francia Música de A. Mingote

Bien trazado y ritmado, mas sin rigor de compás.

1.^a A-se-gu-rar la in-de-pen-den-cia
ab-so-lu-ta y la in-te-gri-dad to-tal de Es-pa-ña.
con coeñtencia
U-na Es-pa-ña to-tal-men-te li-bre de to-da in-je-ren-cia ex-tran-je-ra, sea cual
Voz: sea su ca-rác-ter y o-ri-gen; con su te-rrí-to-rio pen-in-su-lar e in-su-lar

19. Partitura de *La novia eterna*⁴⁹⁷

- Canción 2.^a: *España libre*. Música de D. Martínez. Letra de J. López. Liberación de nuestro territorio de las fuerzas militares extranjeras que lo han invadido, así como de aquellos elementos que han acudido a España desde julio de 1936 con el pretexto de una colaboración técnica, que intervienen o intentan dominar en provecho propio la vida jurídica y económica española⁴⁹⁸.

Canción 2.^a **ESPAÑA LIBRE**
MARCHA-CANCIÓN

Letra de J. López Música de D. Martínez

2.^a Li-be-ra-ción de nues-tro
te-rrí-to-rio de las fuer-zas mi-li-ta-res ex-tran-je-ras que lo han
in-va-di-do, así co-mo de a-que llos e-le-men-tos que han a-cu-di-do
a Es-pa-ña des-de ju-lío de 1936 con el pre-tex-to de u-na

20. Partitura de *España libre*⁴⁹⁹

- Canción 3.^a: *18 de julio*. Música de P. Tello. Letra de R. Germán. República popular representada por un Estado vigoroso que se asiente sobre principios de pura democracia, que ejerza su acción a través de un Gobierno dotado de plena autoridad que confiera el voto ciudadano emitido por sufragio universal, y sea el símbolo de un Poder

⁴⁹⁶ VVAA (1939?), pp. 3-6.

⁴⁹⁷ VVAA (1939), p. 3.

⁴⁹⁸ VVAA (1939?), pp. 7-8.

⁴⁹⁹ VVAA (1939), p. 7.

Ejecutivo firme, dependiente en todo tiempo de las directrices y designios que marque el pueblo español⁵⁰⁰.

Canción 3.^a **18 DE JULIO**
 CANCIÓN
 Letra de R. Germán Música de P. Tello

3.^a Re-pú-bli-ca po-pu-lar re-pre-sen-ta-da
 por un Es-ta-do vi-go-ro-so que se a-sien-te so-bre prin-ci-pios de
 pa-ra de-mo-cra-cia, que e-jer-za su ac-ción a tra-vés de un
 Go-bier-no do-ta-do de la ple-na au-to-ri-dad que con-fie-ra el

21. Partitura de *18 de julio*⁵⁰¹

- Canción 4.^a: *Voluntad de España. Canción popular.* Música de F. Cotarelo. Letra de J. M.^a de Arozamena.

La estructuración jurídica y social de la República será obra de la voluntad nacional, libremente expresada mediante un plebiscito que tendrá lugar tan pronto termine la lucha, realizado con plenitud de garantías sin restricciones ni limitaciones y asegurar a cuantos en él tomen parte contra toda posible represalia⁵⁰².

Canción 4.^a **VOLUNTAD DE ESPAÑA**
 CANCIÓN POPULAR
 Letra de J. M.^a Arozamena Música de F. Cotarelo

4.^a La es-truc-tu-ra-ción
 (B) Da (R) a(B) cuando no hayo acompañamiento
 ju-rí-dí-ca y so-cial de la Re-pú-bli-ca se-rá obra de
 la vo-lun-tad na-cio-nal, li-bre-men-te ex-pre-sa-da me-dian-te un
 ple-bis-ci-to que ten-drá lu-gar tan pron-to ter-mi-ne la

22. Partitura de *Voluntad de España*⁵⁰³

- Canción 5.^a: *Banderas de España. Tonada popular.* Música de A. Aguirre. Letra de L. Jover.

Respeto a las libertades regionales sin menoscabo de la unidad española; protección y fomento del desarrollo de la personalidad y particularidad de los distintos pueblos que integran a España, como la imponen en derecho y un hecho histórico que, lejos de significar una disgregación de la nación, constituyen la mejor soldadura entre los elementos que la integran⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ VVAA (1939?), pp. 9-10.

⁵⁰¹ VVAA (1939?), p. 9.

⁵⁰² VVAA (1939?), pp. 11-12.

⁵⁰³ VVAA (1939?), p. 22.

⁵⁰⁴ VVAA (1939?), pp. 13-14.

- Canción 6ª: *Nuestros fueros. Marcha*. Música de R. Navarro. Letra de J. Ocaña.

El Estado Español garantizará la plenitud de derechos al ciudadano en la vida civil y social, la libertad de conciencia y asegurará el libre ejercicio de las creencias y prácticas religiosas⁵⁰⁵.

Canción 6.ª **NUESTROS FUEROS**
MARCHA
Letra de J. Ocaña Música de R. Navarro

Voz.

El Es-ta-do es-pa-ñol ga-ran-ti-za-rá la ple-ni-tud
de de-re-chos al ciu-da-da-no en la vi-da ci-vil y so-cial,
la li-ber-tad de con-cien-cia y a-se-gu-ra-rá el li-bre e-jer-cio
de las creen-cias y prác-ti-cas re-li-gio-sas.

23. Partitura de *Nuestros fueros*⁵⁰⁶

- Canción 7ª: *Vida Feliz. Canción popular*. Música de R. Sánchez. Letra: Emilio González.

El Estado garantizará la propiedad legal y legítimamente adquirida dentro de los límites que impongan el supremo interés nacional y la protección a los elementos productores. Sin merma de la iniciativa individual, impedirá la acumulación de riqueza que pueda conducir a la explotación del ciudadano y sojuzgue a la colectividad desvirtuando la acción centralizadora del Estado en la vida económica y social. A este fin cuidará del desarrollo de la pequeña propiedad y garantizará el patrimonio familiar y se estimularán todas las medidas que le lleven a un mejoramiento económico, moral y racial de las clases productoras. La propiedad y los intereses legítimos de los extranjeros que no hayan ayudado a la rebelión serán respetados y se examinarán con miras a la indemnización que corresponda, los perjuicios involuntariamente causados en el curso de la guerra. Para el estudio de esos daños, el gobierno de la República creó ya la Comisión de Reclamaciones extranjeras⁵⁰⁷.

Canción 7.ª **VIDA FELIZ**
CANCIÓN POPULAR
Letra de Emilio González Música de R. Sánchez

El Es-ta-do ga-ran-ti-za-rá la pro-pie-dad
le-gal y le-gí-ti-ma-men-te ad-qui-ri-da, den-tro de los lí-mi-tes que
im-pon-gan el su-pre-mo in-te-rés na-cio-nal y la pro-tec-ción a
los e-le-men-tos pro-duc-to-res. Sin mer-ma de la in-i-cia-ti-va in-di-vi-dual.

⁵⁰⁵ VVAA (1939?), p. 15.

⁵⁰⁶ VVAA (1939?), p. 15.

⁵⁰⁷ VVAA (1939?), pp. 16-20.

24. Partitura de *Vida Feliz*⁵⁰⁸

- Canción 8ª: *Tierra de España. Pasodoble*. Música de B. Urales. Letra de F. Vázquez.

Profunda reforma agraria que liquide la vieja aristocrática propiedad semifeudal que al carecer de sentido humano nacional y económico ha sido siempre el mayor obstáculo para el desarrollo de las grandes posibilidades del país. Asiento de la nueva España sobre una amplia y sólida democracia campesina dueña de la tierra que se trabaja⁵⁰⁹.

Canción 8.ª **TIERRA DE ESPAÑA**
PASODOBLE
Letra de F. Vázquez Música de B. Urales

Pro-fun-da re-for-ma a-gra-ria que li-qui-de
la vie-ja a-ris-to-crá-ti-ca pro-pie-dad se-mi-feu-dal, que al ca-re-cer
de sen-ti-do hu-ma-no, na-cio-nal y e-co-nó-mi-co, ha si-do siem-pre
el ma-yor obs-tá-cu-lo pa-ra el des-a-rro-llo de las

25. Partitura de *Tierra de España*⁵¹⁰

- Canción 9ª: *¡Al trabajo...! Canción popular*. Música de J. Andreu. Letra de J. Valdés.

El Estado garantizará los derechos del trabajador a través de una legislación social avanzada de acuerdo con las necesidades específicas de la vida y de la economía española.⁵¹¹

- Canción 10ª: *¡Soy español! Marcha-canción*. Música de J. Colomer. Letra de A. Márquez.

Será preocupación primordial y básica del Estado el mejoramiento cultural, físico y moral de la raza.⁵¹²

- Canción 11ª: *Centinela alerta. Canción*. M. Sorinas.

El Ejército español al servicio de la Nación misma estará libre de toda hegemonía, dependencia o partido y el pueblo ha de ver en él el instrumento seguro para la defensa de sus libertades y su independencia.⁵¹³

- Canción 12ª: *Aurora de paz. Marcha popular*. Música de G. Buen. Letra de N. Soria.

El Estado Español se reafirma en la doctrina constitucional de renuncia de la guerra como instrumento de política nacional. España, fiel a los pactos y tratados, apoyará la política simbolizada en la Sociedad de Naciones que ha de presidir siempre sus normas. Ratifica y mantiene los derechos propios del estado español y reclama como potencia mediterránea un puesto en el concierto de las naciones, dispuesta siempre a colaborar en el

⁵⁰⁸ VVAA (1939?), p. 16.

⁵⁰⁹ VVAA (1939?), pp. 21-22.

⁵¹⁰ VVAA (1939?), p. 21.

⁵¹¹ VVAA (1939?), pp. 23.

⁵¹² VVAA (1939?), pp. 24.

⁵¹³ VVAA (1939?), pp. 25.

afianzamiento de la seguridad del país. Para contribuir de una manera eficaz a esta política, España desarrollará e intensificará todas sus posibilidades de defensa⁵¹⁴.

- Canción 13ª: *¡Hermanos! Marcha de los caídos.-Canción*. Música: L. Pastor. Letra: P. Vida.

Amplia amnistía para todos los españoles que quieran cooperar a la intensa labor de reconstrucción y engrandecimiento de España. Después de una lucha cruenta como la que ensangrienta nuestra tierra, en la que han resurgido las viejas virtudes de heroísmo e idealidad de la raza, cometerá un delito de alta traición a los destinos de nuestra Patria aquel que no reprima y ahogue toda idea de venganza y represalia en aras de una acción común de sacrificios y trabajo que en el porvenir de España estamos obligados a realizar todos sus hijos⁵¹⁵.

Canción 13.ª

¡HERMANOS!
MARCHA DE LOS CAÍDOS. — CANCIÓN

Letra de P. Vidal

Música de L. Pastor

Bien fraseado y ritmado, mas sin rigor de compás.

Am-plia am-nis-tía pa-ra to-dos los

es-pa-ño-les que que-ran co-o-pe-rar a la in-ten-sa la-bor

con ex-alta-ción

de re-cons-truc-ción y en-gran-de-ci-mien-to de Es-pa-ña. Des-pués

de u-na lu-cha cruen-ta co-mo la que en-san-grien-ta

26. Partitura de *¡Hermanos!*⁵¹⁶

d. Procedencia y tipología de las canciones de guerra.

En el ámbito de las canciones de guerra, la tradición bélica española anterior a 1936 presenta un claro precedente y punto de partida. Ésta será una de las primeras fórmulas empleadas. Muchas de ellas eran conocidas e interpretadas habitualmente tanto por los soldados pertenecientes al ejército como por cualquier hombre que hubiera cumplido con el servicio militar. En estos casos, serán ejecutadas por ambos bandos con notables transformaciones en los textos. Lógicamente, se adaptarían a la situación y al contexto.

Parte del cancionero de la guerra será continuación del ya creado anteriormente en las guerras napoleónicas, civiles del s. XIX, de África en 1860, la del Riff del s. XX y en otros muchos y variados conflictos. Estas últimas serán especialmente relevantes en lo que a composición de canciones bélicas se refiere:

Esta guerra del moro, que va a durar hasta 1926, producirá, singularmente a partir de 1920, una buena cantidad de canciones militares, de marcha, de zumba, de descanso, de llamamiento urgente a la mujer, de llamadas legionarias de amor; pero lo cierto es que la parte más notable de ese tesoro se fue a fundir con el gran río lírico de la Gran Guerra Civil

⁵¹⁴ VVAA (1939?), pp. 26-28.

⁵¹⁵ VVAA (1939?), pp. 29-32.

⁵¹⁶ VVAA (1939?), p. 266.

española, amén de otros afluentes, y personalmente considero que, sin perder su origen específico, pertenecen a él⁵¹⁷.

Entre ellas, una de las más célebres es *La Plaza de Tetuán*, muy interpretada sobre todo en la zona republicana (incluimos la partitura posteriormente):

LA PLAZA DE TETUÁN

Del día seis de febrero
nos tenemos de acordar,
que entramos los españoles
en la Plaza de Tetuán.

La plaza de Tánger la van a ganar,
también han ganado la de Tetuán,
también han ganado la de Tetuán.

La plaza de Tánger la van a ganar,
también han ganado la de Tetuán.

En la misma línea, serán muchas las canciones que se tomen procedentes del acervo popular o del folklora. Transmitidas de forma oral o gracias a distintas grabaciones, también serán interpretadas por ambos bandos mostrando distintas modificaciones y añadidos. En el bando republicano y en el mismo sentido, destaca la colección de canciones populares que Lorca recopiló y grabó con junto con *La Argentinita* años antes del estallido del conflicto. Su gran fama y popularidad hizo que se transformaran y adecuaran para la guerra. Además, sumaron la carga política ocasionada por el asesinato del poeta granadino, al que se consideró uno de los primeros mártires del fascismo en España. Por tanto, en una pequeña parte también se les puede considerar como un homenaje hacia el poeta.

Apoyado por el creciente interés anterior que sufrieron las investigaciones musicológicas y folklóricas en regiones, comarcas y pueblos de toda España, el movimiento poético y musical que se ha venido a denominar como neopopularismo tuvo una gran importancia. Dará como resultados no pocos cancioneros y recopilaciones. De esta manera y debido a la reelaboración, en este caso motivada y reflejando la guerra, las melodías enraizadas en el acervo popular en España continúan vivas y en continua actualización de temática, protagonistas y contenido:

La adaptación a nuevas circunstancias de temas tradicionales es un fenómeno que se repite abundantemente en todo folklora: constituye, además, una de las causas de su pervivencia. Mueren los hombres, se suceden las guerras, pero nuestras experiencias quedan, anónimamente reflejadas, en esa memoria colectiva que es la cultura tradicional de un pueblo⁵¹⁸.

⁵¹⁷ GARCÍA SERRANO (1992), p. 58.

⁵¹⁸ DÍAZ VIANA (1985), p. 44.

La técnica de la contrafacta heredada del medioevo, como vimos, fue muy empleada. Así, se crearon nuevos textos que se adaptaron a melodías o canciones de diversa índole y procedencia ya existentes. De esta manera, como la melodía era bien conocida por todos, no fue necesario un proceso de aprendizaje para entonarla. En definitiva, sirvieron como modelos compositivos de base para generar nuevos ejemplos, pero cada una de ellas revelan el pensamiento y la concienciación de cada una de las facciones, sobre todo en el caso del bando republicano (anarquistas, socialistas, comunistas...) aun también en el nacionalista (carlistas, legionarios...) y el lenguaje promulgado y característico de cada facción o teoría política. En general, se trató de crear una música de masas, tratando de relegar a un lado a las individualidades para construir una propuesta que encauzara y uniera a grupos diversos y muy numerosos de gente identificada con lo que apareciera reflejado en ellas.

Incluso, las partes más recurrentes de algunas zarzuelas o conocidas arias de ópera italiana serán fuentes de melodías a las que adaptar otras letras adecuadas a la contienda:

Las melodías van a veces calcadas sobre medidas de masas corales de ópera. Verbigracia: “Ven, ¡oh mayo! Te esperan las gentes,/ te saludan los trabajadores...”, de la ópera “Nabucco”. De otra cuyo título no recuerdo, es esta exaltación de la “Commune”: “Cantemos himnos a la memoria/de los que izaron rojo pendón./Y se batieron por la Comuna,/por la sagrada revolución...”⁵¹⁹

Únicamente con retener la letra o tenerla impresa cualquier miliciano o soldado podía interpretarla sin necesidad de poseer ninguna grabación. Quizá en este punto sea necesario diferenciar los dos tipos de oralidad que pudieron servir y emplearse para difundir el repertorio de canciones en la Guerra Civil:

Con Zumthor distinguiremos, además de una oralidad *primaria* o pura, otra *mixta* en la que coexisten y se interinfluencian escritura y oralidad, y, como tercera categoría básica, la oralidad que él denomina *mediatizada* o diferida en el tiempo y en el espacio: una oralidad tecnificada transmitida en nuestros días por discos, radio y televisión, que se diferencia de las anteriores en que puede quedar fijada –en sonido, e incluso en imagen- de modo parecido a la escritura⁵²⁰.

El número de versiones que pudieron hacerse de las mismas es enorme. Cada batallón o grupo de soldados, al ejecutarlas, pudieron incluir modificaciones tanto en lo referente a la música como al texto, lo que también puede señalar cierto índice de elaboración comunal. El gusto de los propios intérpretes marcaría cuáles de esas canciones permanecerían en el catálogo propio de cada trinchera, batallón, sección o grupo de soldados y milicianos y aquellas que pronto caerían en desuso, por uno u otro motivo. La aparición y el desarrollo de las compilaciones discográficas tendrán también un gran efecto, ya que se

⁵¹⁹ LLARCH (1978), pp. 8-9.

⁵²⁰ DÍAZ VIANA (1985), p. 285.

organizaron audiciones con muchas de estas canciones. Incluso, se proyectaron con grandes altavoces dirigidos a las trincheras enemigas o se radiaron diariamente. Además, en otras obras literarias habrá espacio para citar la práctica y existencia de algunas canciones.

Se ha asociado al bando nacionalista -erróneamente, desde nuestro punto de vista, tratando de igualar en parte el claro desnivel en número y calidad existente- piezas extendidas anteriormente por toda España pertenecientes al acervo local, regional o nacional, como *Carrasclás* o *Mambrú*. No lo consideramos adecuado, ya que no contienen ninguna filiación política y su carácter no permite asignarlo solo a uno de los contendientes.

Fue tan popular y extendido que, incluso, los periódicos y gacetas contaban con numerosas aportaciones, bien realizadas por colaboradores, bien anónimas. En ellas se inventaban nuevas letras a coplas o cantos anteriormente conocidos por los lectores. Citamos dos ejemplos. En el primero, firmado por “El Coplero Indeseable” en *El Heraldo de Cuenca*, la popular *María de la O* “cede” su puesto protagonista a los generales del bando nacionalista, especialmente a Queipo de Llano y al conjunto fascista en un recorrido por sus “virtudes” que también deja espacio a alguna crítica dirigida a Largo Caballero⁵²¹:

Para descaro, el de Franco,
para marmota, Fanjul,
y para grandes ladrones, los muy morratones que hicieron traición.
Pensar que por su culpa
vamos a guerrear.
Es para cogerlos y atarlos del cuello y echarlos al mar.
Gentuza ensañada,
la de esa canalla que tan mal obró.
Pero nuestras tropas
los irán batiendo con brío y furor.

Queipito de la “O”,
que por tu culpita fuimos a la guerra y lo perdiste “tó”
Te quieres reír,
pero hasta los labios los tienes “mordíos” de tanto maldecir.
Maldito parné

⁵²¹ Francisco Largo Caballero (1869-1949), miembro de la UGT y del PSOE y apodado por algunos historiadores como “el Lenin español”, fue condenado a cadena perpetua al tomar parte del comité que organizó la huelga general de 1917. Salió de prisión al ser elegido diputado para el Congreso de los Diputados. Durante la II República, defendió una actitud revolucionaria, siendo detenido en 1934 y de nuevo condenado, en esta ocasión a 30 años de cárcel. Volvió a la libertad con el triunfo del Frente Popular en 1936. Tras el derrumbe del gobierno de Giral en septiembre de 1936, Azaña le encargó un gobierno que lideró hasta mayo de 1937, dimitiendo en gran medida por los numerosos fracasos republicanos en la guerra y por presiones provenientes del Partido Comunista. Se exilió en Francia, donde fue internado por los nazis en un campo de concentración. Liberado por las fuerzas aliadas, murió en 1946.

que el valiente Azaña, mirando “pá” España la quiere “pá” él,
castigo que os dio, y balas metió,
para terminar con esa gentuza que tan bestias son.

Para martirio el de Mola,
para castigo al traidor,
y para acabar con todos nos bastamos solos con nuestro valor.
Pensar que les ganamos
y que los han de fusilar,
es para comerse y morderse de rabia sin poder aguantar.
Cobarde y borracho
es el mamarracho que quiso dominar
sabiendo que España está por Azaña hasta terminar.

Fascistas de la “O”,
que vais a la guerra para destruir al pueblo español,
os queréis reír,
pero hasta los dientes los tenéis “podríos” de tanto sufrir.
Castigo que os dio
esta Patria nueva, gallarda y valiente que Largo... crió.
Y todo el parné
que “quíe” para él,
es para la compra de bombas y balas que hagamos menester⁵²².

En el segundo, con la misma firma y en el mismo semanario, en esta ocasión será el tango *Silencio en la noche* la pieza de base elegida. Su letra se dirige casi por completo a escenas de batalla criticando con dureza a algunos militares fascistas, aludiendo a matanzas como las de Usera y apuntando la dureza de la represión cuando el conflicto acabe:

Silencio en la noche,
la luna está quieta,
los “rubios” se esconden,
los “rojos” avanzan.
Se oyen los zumbidos
de nuestra metralla
que busca furiosa
las hordas canallas.

Silencio en la noche,
Moncloa se calla.

Rugen los cañones,
silban nuestras balas,
y la bestia huye
encorajinada,
deja en sus trincheras
sangre derramada,

⁵²² *Heraldo de Cuenca*, nº 94 (1936), p. 6.

sangre de cobardes,
sangre de canallas.

Silencio en la noche
y El Pardo se calma.

El barrio de Usera
justicia reclama
contra el asesino
que destruye a España.
El lobo fascista
lanza dentelladas
contra nuestro pueblo,
contra nuestras casas.

Se oyen los cañones
y Usera se aplasta.

Nuestras baterías,
muy bien emplazadas,
resisten valientes
al perro que ladra.
Mola pide auxilio,
Franco no da nada
y el borracho Queipo
sigue en la covacha.

Silencio en la noche
y el campo se calla.

Madrid no se vence,
a Madrid no pasan,
sus armas se pierden,
los moros se acaban,
los pájaros Junkers
repliegan sus alas
huyendo cobardes
de “chatos” y “cazas”.

Silencio en la noche,
La guerra se acaba.

Ya los venceremos,
ya vendrá la calma,
y los buscaremos
en la retaguardia
cobrando a buen precio
su maldita saña,
para que no vuelvan

⁵²³ *Heraldo de Cuenca*, Nº 111 (1937), p. 7..

los viles canallas.

Silencio en la noche
y muerte en venganza⁵²³.

De esta manera, apreciamos el hecho de que, gracias a la radio y al cine musical, la difusión de ciertos repertorios se amplió sobremanera.

En la otra orilla, fueron catalogados cantos nacionales el *Oriamendi*, la *Canción del Legionario* y el *Cara al Sol*. Esta triple elección tiene su explicación en igualar las tres facciones más importantes que compusieron el bando nacionalista: requetés, legionarios y falangistas. Debían, por decreto, ser interpretados en todos los actos oficiales de pie, como homenaje a los caídos y señal respeto ante la ‘nueva Patria’. Lógicamente, fueron los tres himnos más ejecutados en el territorio gobernado por esta facción.

En esta zona, tuvieron especial relevancia los cantos interpretados por la Legión. Todos ellos pasaron a ampliar su ámbito siendo adoptados como propios por toda la zona fascista. Rápidamente, este cuerpo militar se alineó con la rebelión, siendo una de las fuerzas que más duramente combatió. *Soy valiente y leal legionario* (música de Modesto Romero y letra de Emilio Guillén Pendemonti) y *Soy el novio de la muerte*, entre otras, gozaron de una enorme popularidad también después.

En el ámbito de los cantos de procedencia tradicionalista, hay que atender a las distintas facciones que se fundieron en el bando sublevado. En primer lugar hay que citar a los carlistas, ya que aportaron un buen número de composiciones al cancionero nacionalista. Muchas de ellos presentan una procedencia anterior, mientras que otros fueron compuestos ex profeso tras el comienzo de la contienda. En general, se centran en expresar con claridad tanto la ideología católica y monárquica de esta facción, ensalzamientos de los soldados y sus atributos como recuerdo a las mujeres y a los niños. Tenemos constancia de:

- *Por Dios, por la Patria y el Rey*, de Pablo de la Cruz Madrigal.
- *¡Alto, quién vive!*
- *Oriamendi*.
- *Marcha Triunfal del Requeté*.
- *El valiente Requeté*, con letra de Hilario Peral Herrero y música de Emilio Guillén Pendemonti.
- *Himno de las Margaritas*, con música de Luis Amayona y letra de Baldomero Barón.
- *Pelayos de España*.
- *Voluntarios, a las armas*.
- *Adelante, Boinas Rojas*.
- *Boinas Rojas*, de Domingo Lázaro Lara.

Como ocurrió con los himnos de la legión y algunos cantos requetés, los procedentes de la Falange gozaron de una gran popularidad tanto en los frentes como en la retaguardia. Entre ellos:

- *Cara al Sol (Himno de Falange Española)*.
- *Himno del Trabajo*, con música de Federico Moreno Torroba y letra de Tomás Borrás.
- *Los cocotudos*.
- *La Falange pasa*, de Tomás Aragües Bayarte.
- *Adelante, camisas azules*.
- *Canción del falangista*, de Fernando Moraleja.
- *Canción Nacional-Sindicalista*.

También otras procedentes de otros países y momentos tuvieron su influencia en España. Tanto la Revolución rusa, la francesa, el auge del marxismo y los crecientes movimientos nazis y fascistas estarán presentes temáticamente en un buen número de ejemplos, incluso como himnos diferenciadores y aglutinadores. Es más: del nutrido grupo anterior se extrajeron muchos ejemplos tomados de contiendas nacionales e internacionales anteriores, siendo interpretadas como se hacía en sus precedentes. Por ejemplo,

Algunos de los cantos de guerra son en España versión libre de viejos cantares de gesta que recuerdan la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, y en el reducto andaluz se hace mofa de las bombas “francesonas” con las que las mozas gaditanas “se hacen tirabuzones”⁵²⁴.

En otro orden, se tomaron cantos ya existentes como modelos compositivos de base para generar nuevos ejemplos que revelaban el pensamiento y la concienciación de cada una de las facciones, sobre todo en el caso del bando republicano (anarquistas, socialistas, comunistas...) aun también en el nacionalista (carlistas, legionarios...) y el lenguaje promulgado y característico de cada facción o teoría política.

En este ámbito, cobra especial interés la aparición de canciones e himnos obra de compositores extranjeros contemporáneos. La Guerra Civil tuvo una gran repercusión a nivel internacional, por lo que muchos artistas o bien vinieron a España a colaborar directamente o enviaron sus creaciones para cooperar con uno de los bandos. Claro está, la presencia de las Brigadas Internacionales fue un fuerte estímulo para la creación musical. Muchos músicos se enrolaron en ellas, por lo que la producción, como analizaremos, es ingente.

En clara mayoría, destacan las generadas para el bando republicano, sobre todo procedentes de Alemania y Rusia. En este último caso, la Asociación de Escritores Soviéticos propició la creación de piezas destinadas y dirigidas a cantarse en la España republicana en 1937 y la edición de otras procedentes de la piel de toro con traducción al ruso. Centradas en la lucha contra el fascismo

⁵²⁴ LLARCH (1978), p. 7.

y en la exaltación del Frente Popular español y sus miembros más conocidos, su trabajo no sólo consistió en la creación de nuevas obras, sino que también se editaron otras generadas en España:

Los compositores y poetas soviéticos han correspondido magníficamente a este llamamiento; han creado, durante un año de labor entusiasta, aproximadamente un centenar de canciones y han editado, al mismo tiempo, algunas composiciones españolas, nacidas al calor de nuestra lucha frente al invasor. Entre estas últimas hay que señalar en primer lugar las ediciones de “Las Compañías de Acero” y la “Marcha de las Brigadas Internacionales” de Carlos Palacio, con la letra original y la versión rusa, y la canción “Vamos ya tras la senda gloriosa” del compositor Ramos, publicadas por la editorial del Estado de Moscú “Musgis”); al mismo tiempo, el diario alemán “DZZ” de Moscú publicó una colección de melodías de la guerra española con letra alemana que contiene, entre otros, el “Himno de Riego”, las “Compañías de Acero”, con una versión alemana magistral de la letra original de Erich Weiniert, “Nuestra Bandera” de Ramos, el himno “Hijos del pueblo, etc”⁵²⁵

Entre las nuevas creaciones, editadas paulatinamente, se citan las siguientes (muchas serán analizadas posteriormente):

- *Canción de Dolores Ibárruri*, de V. Tomilin.
- *Lina Odena*, de V. Tomilin.
- *Saludo a los Héroes*, de M. Blanter.
- *No pasarán*, de V. Kochetov.
- *Canción al general Lukack*, de V. Kochetov.
- *Pasaremos*, de V. Kochetov.
- *Al ataque, 5º regimiento*, de S. Feinberg.
- *España será libre*, de P. Turtigan.
- *Canción de la España heroica*, de I. Chveitzer.
- *Canción de los Héroes*, de Krassev.
- *Marcha*, de V. Donato.
- *Balada de la Bandera*, de M. Bak.
- *Estrechad las filas*, de Sokolov-Kamin.
- *¡A la lucha, camaradas!*, de I. Makarov.

Tampoco se puede olvidar el corpus musical que cada uno de los brigadistas trajo consigo. En él, encontramos ejemplos muy similares a las republicanas: canciones tradicionales, folklóricas, populares, himnos, contrafactas... Hay quien opina que, curiosamente, los comunistas alemanes se encuentran las aportaciones más importantes:

De entre ellos fueron, sin duda, los comunistas alemanes los que contribuyeron, en mayor medida, a llenar las páginas del cancionero foráneo de nuestra Guerra⁵²⁶.

En otro orden y como ocurrió en la otra zona aunque en menor medida, los soldados nazis, fascistas, marroquíes y portugueses que combatieron con los

⁵²⁵ *Vida musical en Música I*, pp. 55-56.

⁵²⁶ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 508.

rebeldes también trajeron sus propias canciones (hay casos de soldados de otras nacionalidades).

Especial es el caso de los italianos fascistas que lucharon en el bando franquista. Tras la derrota que sufrieron en Guadalajara y su actitud en las batallas previas, las tropas nacionalistas declararon abiertamente la antipatía que sentían hacia ellos. Como muestra musical, se realizó una contrafacta con la canción italiana *Facceta Nera* que interpretaban los primeros, variando la letra y ridiculizando su huida:

Me estás cabreando ya con Abisinia,
cuéntame algo de Guadalajara.
Tomasteis muchas tierras para huir.
¡Dad gracias a la Legión y a la Mehalá!
De Guadalajara hasta Sigüenza
chaquetearon cincuenta mil sinvergüenzas.
Chaquetearon que fue un horror,
pues hubo alguno que llegó hasta Badajoz⁵²⁷.

Dentro de esta línea, no podemos olvidar el corpus de canciones célebres y contemporáneas que también portaron los Internacionales, completando aún más el catálogo:

Eran hombres que llevaban las canciones en boga en aquel 1936: los americanos cantaban “You are my luck star” o “The music Goes`around and around”; los alemanes “Meki Messer”; los franceses “Cést le chalana qui passe”; los eslavos “Ochi chornie”; los irlandeses canciones revolucionarias de su país. También se cantaba “Pópele the sailor man” o “Sweet Lorraine”, se desfilaba a los acordes del “Tippenary” o del “Star Spangled Banner”. Después la guerra inspiraría su cancionero brigadista: la “Thäelmann Kolonne” de Desau, las baladas de Busch; se aplicarían letras alusivas a la música del “Red River Valley”, a la de “On the Road of Mandalay”⁵²⁸.

En otro sentido, el mundo del cine también fue tomado como referencia para la adaptación de canciones, su traducción o la variación en la letra:

La popularización de canciones como “Au devant de la vie”, de Shostakovich, o “Canto de la Juventud”, de Dunaievski, quizá se viera favorecida, como apunta I. Rafael Macau, por el hecho de haber acompañado a dos películas: “El camino de la vida” y “El circo”, respectivamente. La primera de estas composiciones fue traducida al castellano con el título de “En pos de la vida”:

El pueblo que crece y labora
levanta un presagio feraz,
se acerca una pródiga Aurora
de amor, de trabajo y de paz⁵²⁹.

En cuanto al tiempo de composición, los creadores no pudieron contar con un lapso de tiempo demasiado prolongado, ya que respondían a estímulos de

⁵²⁷ DÍAZ VIANA (1985), pp. 148-149.

⁵²⁸ ABELLA (2004), pp. 183-184.

⁵²⁹ DÍAZ VIANA (1985), p. 58.

aquí y ahora. La premura y la necesidad de expresión, composición o reflejo de una determinada situación imponían su temporalidad. También lo hacía la preponderancia de la propaganda, el escenario revolucionario o la cercanía de la muerte. Este último hecho se ha pasado en demasiadas ocasiones por alto. Se ha achacado el mayor éxito de algunas canciones a su proveniencia claramente folklórica o popular y a la creación comunitaria de su texto.

En el apartado de marchas y canciones militares, aunque se puede incluir en este grupo algunas de las citadas anteriormente, también se compusieron un buen número de ejemplos, y se empleó un gran corpus heredado anteriormente. La disolución del ejército y la creación de las milicias en el bando republicano provocó que se tardara cierto tiempo en establecer un repertorio habitual que englobara a todos. Mientras, en el bando nacionalista sí que existió desde el mismo inicio del alzamiento.

Generalmente sí que cuentan con un autor y letrista claro. Su función era, principalmente, la de acompañar los actos principales de la vida castrense (diana, llamada ...). Se trató, en muchos casos sin éxito, de adaptarles letras a las músicas ya existentes anteriormente o a las nuevas creaciones. Su estilo fue ...ampuloso, sin auténtica profundidad lírica, denota a las claras que no son canciones que se hayan brotado espontáneamente. Han surgido con una finalidad muy concreta, con una utilidad determinada y, por tanto, a pesar de sus pretendidos altos vuelos, se resienten de un claro “utilitarismo”, de ser obras de encargo en el peor sentido⁵³⁰.

En el bando franquista se compusieron numerosos cantos, marchas e himnos una vez estalló la rebelión. De muchos no se han encontrado referencia a su autor, aunque casi todos fueron obra de directores y músicos asociados a bandas de música militares. Apreciamos en ellos el hecho de que la temática que la temática se centra en exaltar a los militares de mayor rango, con destacada presencia del general Franco. También son muy numerosos los himnos dirigidos a ensalzar a la España patriótica o a algunos de los protagonistas que trabajan en ella para conseguir la victoria. La bandera tendrá, por último, especial. Podemos citar:

- *1936* (obertura), J. Albejer.
- *Morir por España*, música de Camilo Gálvez y letra de José María Pemán.
- *Himno de los españoles patriotas*.
- *Himno Español*, de Rafael Franco Rastrollo.
- *Los voluntarios de la Giralda*.
- *Soy voluntario español* para banda y voz.
- *El Alto de los Leones*.
- *Canción patriótica de las tropas nacionales* para canto y piano.
- *¡Viva España! Himno a la Patria* de M. Andrés González-Barrón.
- *Himno*, con música de José Antonio Monrouzean y letra de Vicente González.

⁵³⁰ DÍAZ VIANA (1985), p. 122.

- *Al-Pe-Pri*.
- *La madre España y sus destinos*, de A. G. de Naascués G. de Arabaolaza.
- *Himno oficial de las mujeres al servicio de España*, de Rufino Segarra.
- *Himno de Acción Ciudadana*, de José Hajar Marco.
- *Viva España*, de Joaquín Franco.
- *Caballeros de España*, de C. Betoré.
- *Adelante*, de José Sánchez Gavito.
- *Himno de las Milicias Nacionales*, de Manuel Gómez Álvarez-Franco.
- *Himno Nacional Español*, con música de Antonio García y música de Manuel J. González Riera.
- *Marcha Imperial*, de Antonio Pérez Ramírez.
- *España Heroica*, de Andrés Álvarez.
- *A la sierra de Alcabierre*.
- *Madrina de guerra*, de A. Pérez Ramírez.
- *Enfermera*.
- *Navascués*, de Teodoro Ballo Tena.
- *Madrid de mis amores*.
- *Glorias de España*, de Ricardo Dorado.
- *¡Todo por la Patria!* (zarzuela), de Francisco Gallardo y Ángel Juan Quesada.
- *Canción de guerra para las Brigadas Navarras*, con letra de Jesús María de Arozamena y música de Jesús Guridi.
- *Himno a Franco*, de Matilde Colom Marí.
- *Franco, Franco, Franco*, de Ángel Juan Quesada.
- *Saludo a Franco*, de Emilio Guillén Pedemonti.
- *Himno al Caudillo*.
- *Moscardó*, de B. Gálvez Bellido.
- *Réquiem Aeternam. Marcha fúnebre a la memoria del insigne general D. Emilio Mola Vidal*.
- *El Caudillo*, de Jesús María de Arozamena.
- *Gonzalo de Sevilla*, de Jesús María de Arozamena.
- *Bajo las banderas imperiales*.
- *Banderita, banderita*.
- *Alcemos la Bandera*, con letra de José María Pemán y música de Manuel de Falla.
- *Salve, Salve, Bandera Española*.
- *Himno a la Bandera Española*, de Moisés Baylos Albéniz.
- *El beso de los niños a la Bandera*, con letra de Antonio García.
- *¡Rataplán, rataplán!*

Incluso, en el bando nacionalista se vivió una especie de regresión a tiempos anteriores, ya que se trataron de recuperar piezas pertenecientes a la tradición castrense. Como ejemplo,

A partir de unos toques y marchas de 1769 que fueron descubiertos por el Padre Ontaño, se crearon cuatro canciones: “El ataque”, con texto de Cipriano Torre Enciso, y “La generala”, “La Marcha de Fusileros” y la “Marcha de Infantes”, a las que puso letra el dramaturgo Mariano Tomás⁵³¹.

⁵³¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), pp. 507-508.

Esto no significó que cesara la nueva producción con títulos claramente alusivos tanto a la guerra como a personajes de la zona sublevada. Al contrario, el catálogo fue muy extenso. Se debe tanto al gusto por la música militar de las altas cúpulas (no hay que olvidar que los máximos dirigentes eran generales) y a que los directores y la mayor parte de compositores dentro de este estilo recabaron en este bando.

Ricardo Fernández realiza un extenso recorrido entre algunas de las marchas militares creadas tras el estallido de la Guerra Civil. Resumimos el mismo atendiendo al año y autores de su composición.

- *Sexta División* para guitarra, del coronel Gista (1936).
- *La Rápida*, de Silvanio Cervantes (1936)
- *El sitio del Alcázar toledano*, de Alfredo Martínez Leal (1936).
- *Díaz Calderón*, de Juan Escartí Castañer.
- *¡Viva la Radio en campaña!*, de Beltrán Pagola (1936).
- *Himno de los Pontoneros*, con música de José María Salvador y letra de R. Campos.
- *A las brigadas Navarras* (pasodoble), de Jover Lorenzo Luis (1936).
- *Himno del Regimiento de San Marcial*, con música de Pedro Poblador y letra de Mariano de Zurita (1936).
- *Himno de la Academia de Infantería*, con música de Díaz Giles y texto de los hermanos de la Cueva.
- *Himno del batallón de Cazadores de las Navas*.
- *La guardia del fumadero*, de Mercedes Amor Fariña y Marino García González (1937).
- *General Mola*, de César Fuentecilla y Salcedo (1937).
- *Héroes de la patria*, de César Fuentecilla y Salcedo (1937).
- *El desfile*, de Miguel Castillo Bustos (1937).
- *El subalterno*, de Manuel Morales Guijarro (1937).
- *Cuori di legionari*, de Pablo de la Cruz Madrigal (1937).
- *El capitán Pineda*, de Pablo de la Cruz Madrigal (1937).
- *Hacia Valencia*, con música de Carlos Aridita y letra de Luis Aranda (1937).
- *Himno del Cuerpo del Ejército de Galicia*, del maestro Guerrero (1937).
- *Himno a la 15ª División*, de Ontaño (1937).
- *Marcha de Infantes*, con música del s. XVIII y letra de Mariano Tomás (1938).
- *¡Adelante, nacionalistas españoles!*, procedente de Guatemala (1938).
- *Canción-himno a la Marina española*, del maestro Guerrero (1938).
- *Himno del Baleares*, con música de Federico Moreno Torroba y letra de José María Pemán.
- *Crucero Baleares* (1938).
- *El Baleares*, de J. Mijar (1938).
- *¡Hurra al Dato!* (1938).
- *Himno del Calvo Sotelo* (1938).
- *La Marina Triunfará* (1938).
- *Los marinos marchan* (1938).
- *Galerna* (1938).
- *Contralmirante Vierna* de Rafael Márquez Galindo (1938).

- *Valiente por tierra y por mar*, de Rafael Márquez Galindo (1938).
- *A la Señora del Mar*, con letra de Jesús María de Arozamena y música de Francisco Cotarelo.
- *18 de julio*, de Germán Álvarez-Beigbeder (1938).
- *General Queipo*, de Germán Álvarez-Beigbeder (1938).
- *Sobre campos y trincheras* (1938), con letra de Agustín de Foxá y música de Federico Moreno Torroba (1938).

En definitiva, las vicisitudes de la guerra entre las dos Españas es un claro elemento aglutinador de todo el cancionero. Aumentar el espíritu combativo de los soldados e implicar y centrar al resto de la población en la contienda serán algunos de sus objetivos desde poco después del inicio del alzamiento. Hay una gran variedad de formas: marchas de combate, himnos de partidos políticos, sindicatos, batallones, secciones, países, unidades militares, cantos extranjeros, de alguna batalla determinada y un largo etcétera.

Por uno u otro motivo, hay quien prefiere enterrar la historia reciente de España aludiendo a que no son necesarios estudios de este tipo. En el otro extremo, unos pocos prefieren únicamente recordar una parte. La música es una parte sustancial en la contienda que debe contextualizarse y estudiarse en profundidad. Nos centraremos en mayor medida en las canciones del bando republicano, ya que se prestó un mayor esfuerzo en el mismo, aunque también dejaremos espacio a las del bando nacionalista. Todas, se quiera o no, confluyeron en España entre 1936-1939 y posteriormente, aunque unas tuvieron que exiliarse, reprimirse o esconderse durante muchos años causa de la derrota republicana. Muchas fueron (y continúan siendo) recordadas por un ingente grupo de personas que tiene todo el derecho del mundo a recuperar de una vez por todas su honor y memoria.

e. Funciones de las canciones de guerra.

La actitud de los hombres ante la vida y, sobre todo, su forma de pensar en el mundo son el resultado de la danza y del canto⁵³².

No pretendemos con este apartado realizar un estudio en profundidad acerca de las funciones que la música en general y las canciones e himnos en particular poseen implícita y explícitamente. De una forma u otra, en los apartados anteriores ya hemos abordado levemente algunas de las presentes en las canciones e himnos durante los conflictos bélicos, que ahora tipificaremos de una forma clara.

Hay que diferenciar, en principio, la tipología de canción a la que nos referimos. En general, el público al que irá dirigido coincide en la mayoría de los casos con los intérpretes. En ocasiones, como en las primeras audiciones,

⁵³² STORR (2002), p. 45.

sí que se distinguirán, aunque uno de los objetivos principales es que, tras esta primera escucha, los oyentes las transformen e incluyan en su propio repertorio a entonar.

En algunos casos, en estas ejecuciones grupales y en la radiodifusión, se cuenta con un público que no desea serlo: el enemigo. Con él se establecerá, como hemos apuntado, una comunicación en forma de intercambio de canciones. A veces, se adaptarán melodías procedentes de los contrarios tanto para generar nuevas obras, asumirlas o modificarlas de un modo ofensivo o satírico. Aquí está implícita una finalidad comunicativa, de expresión de sentimientos e ideas, aunque los oyentes coincidan con los cantantes. Pero lo habitual es que no se pueda encontrar la figura del oyente, ya que está implícita en la del intérprete, siempre que la fuente de procedencia no fuera una radio o una grabación discográfica.

También se puede apreciar un sentido de clara rebeldía, pero en este caso no se entiende en el sentido de crítica contra algún aspecto de un gobierno determinado, ya que en ellas apenas tenía cabida esta línea. La citada rebeldía se da contra el bando rival y la situación que éste ha provocado, lo que implica y todo lo que significa ideología, pertenencia y apoyo al mismo. Así, se muestra una lucha contra postulados que no se entienden, se detestan y a los que no se quiere pertenecer.

Otro aspecto es el poder mnemotécnico que posee la música. De forma objetiva, se ha estudiado la ayuda a la memorización producida por la asociación de una melodía a un texto determinado (baste recordar como ejemplo las melodías de las tablas de multiplicar). En las canciones de guerra se incluirán nombres de héroes, políticos y generales ensalzando sus virtudes y valentía. También batallas, situaciones o conceptos necesarios para que toda la población conociera los rasgos básicos de la facción presente en su zona. Pero la función expresiva y artística inherente en los mismos no debe dejarse de lado, ya que el autor canaliza su creatividad en los mismos tratando de transmitir emociones y sentimientos a la colectividad.

Hemos aludido con amplitud anteriormente a la carga política e ideológica que puede acompañar a cualquier canción. Los ejemplos más claros de transmisión de ideas y valores se encuentran en la mayor parte de estas canciones de guerra. El carácter testimonial, estilístico y documental de una época y momento determinado va asociado al anterior, sugiriendo y legitimando el carácter unitario del bando. Por tanto, también servirán como vehículo difusor de las ideas y el nuevo orden establecido

En este sentido, es necesario matizar la afirmación repetida hasta la saciedad de que la música es un lenguaje universal, fácilmente entendible y

comprensible por todos. Pues bien, es totalmente falsa. Es cierto que, dentro de la cultura occidental, todos conocemos y entendemos los parámetros básicos de la misma, ya que nos hemos educado en ellos desde niños. Incluso, reaccionamos con respuestas y patrones similares. Pero otras propuestas procedentes de culturas orientales o africanas, por poner un ejemplo, no son entendidas ni comprendidas de primera mano, ya que no se han aprendido desde niños de una forma natural.

Se necesitaría una educación de base en las que todas las culturas musicales se conocieran y trabajasen para comprenderlas y poder entrar en contacto con ella de forma plena, ya que los sistemas musicales que caracterizan una y otras son muy distintos. Este hecho pudo suceder a algunos brigadistas procedentes de zonas muy lejanas. Probablemente, entraron en contacto primero con estas canciones antes de poder entenderlas y participar en ellas de forma completa. Con la experiencia, generamos un propio criterio además de aprender a procesar la información recibida a través de los estímulos musicales.

Retornando a la línea de nuestro estudio, cualquier canción, por simple que pueda parecer, puede conmovernos e impresionarnos profundamente. Aparte de su cualidad musical, los contenidos extra-musicales que cada uno asociamos a nuestras experiencias musicales se funden en un todo compacto y unitario. Ejemplificando, en el primer caso la escucha de canciones republicanas por antiguos brigadistas internacionales en el homenaje que el gobierno español les tributó a finales del s. XX cincuenta años después de su última visita a España provocó grandes escenas de emoción. En el contrario, la escucha de cualquier himno falangista o fascista por parte de los exiliados o por aquellos que fueron encarcelados durante distintos periodos de tiempo en el franquismo (también por familiares contrarios al régimen o por sus descendientes) provoca repulsión y un profundo rechazo.

No hay que dejar de lado su calidad de estimulación directa, entendiendo aquí este término como efecto de acentuar el interés, la excitación, la concentración y la conciencia. Desde la antigüedad, es bien conocido el hecho de que la música provoca respuestas físicas y emotivas similares al mismo tiempo en colectivos de personas, incitando a la confluencia y a la reunión. Al tiempo, genera una sensación unitaria independientemente de la existencia o no de estudios o prácticas musicales habituales previas:

No importa que un canto fúnebre o una marcha funeral pueda ser apreciado de forma distinta por un músico o por un oyente inexperto. Sin duda alguna, ambos individuos compartirán ciertos aspectos de la misma experiencia física, así como los sentimientos evocados por el funeral⁵³³.

⁵³³ STORR (2002), p. 45.

En este sentido, es notorio el efecto que la música posee en el sentido de acrecentar y resaltar el sentimiento que provoca un acontecimiento grupal en la que está presente, estructurando el tiempo e incluso coordinando, como en el caso de las marchas militares, sus acciones y movimientos. Por supuesto, el estado mental de los oyentes es fundamental, aunque la música actúa como catalizador de los mismos, incluso proyectándolos y transformándolos en un sentido persuasivo.

Por tanto, el aspecto emocional está presente en cualquier acto musical. Se refiere directamente a la razón por la que una persona escucha o interpreta una canción. Se manifiesta de forma diferente en cada persona y en distintos grados, aunque en situaciones extremas, como ésta, puede llegar a emocionar de forma sincera o provocar una respuesta totalmente contraria. Siguiendo esta línea y en comparación con otras artes, su carácter temporal y el movimiento y actividad que implica la hace más apta para representar los procesos emocionales humanos.

Muy relacionada con la anterior se encuentra una función comunitaria y colectiva de la música. El concepto de individuo, como ocurre en distintas civilizaciones antiguas, no se entiende fuera del de comunidad. En etapas como la Guerra Civil, donde los cantos de guerra son los prioritarios, la música aparecía, prácticamente como ocurría en las culturas primitivas, dentro de la vida diaria como una actividad más. En ella, se une el conjunto en la misma línea sin distinción entre ejecutantes, creadores y público, ya que todos caminan en la misma dirección y se sitúan a la misma altura.

De alguna manera, también se puede aplicar una función social e integradora en la misma. Las canciones e himnos reflejarán los acontecimientos y sentimientos vividos por sus creadores, y acompañarán a los intérpretes en distintos momentos del día. Al tiempo, aúna e iguala a todos los ejecutantes, actuando como un agente integrador en el que todos se unen. Individualmente, cada persona siente que pertenece a ese grupo con el que comparten un presente y el deseo de un futuro en paz en el que su ideología sea la imperante. Al tiempo, se fomenta el deseo de pertenecer a esa comunidad al establecerse una clara identidad a través del canto, diferenciándose del otro bando y de las distintas secciones y facciones existentes.

f. Cancioneros, compilaciones y grabaciones de canciones e himnos de la Guerra Civil.

En la guerra revolucionaria, por feroz y dramático que sea su empeño, no sólo se dispara contra el enemigo; no sólo se mata y se muere, sino que también se canta. Se escriben poemas e los ángulos muertos donde no rebota la metralla; y cuando las musas se recatan, se adaptan antiguas melodías con letra de circunstancias⁵³⁴.

Sin duda, la fuente más importante con la que contamos para realizar un estudio en profundidad de lo que fueron las canciones e himnos en la Guerra Civil española se encuentra en los propios cancioneros. Tal vez y en primer lugar sea necesario definir este término. Standley Sadie afirma que, ya desde el s. XV, se refiere en España a toda compilación o reunión de poemas. Normalmente no llevaban impresa la referencia musical, e incluso muchos de ellos no estaban dirigidos al canto. Expresamente con espacio para la música polifónica o con referencia a líneas melódicas, se encuentran ejemplos a finales del s. XIV y comienzos del s. XV. Específicamente, el cancionero de la Guerra Civil

...es un documento híbrido de historia con aportes de literatura popular que nace a raíz de un enfrentamiento bélico; por lo tanto, refleja las concepciones sociales e históricas de la conciencia popular de la guerra vistas por la creación artística del poeta⁵³⁵.

Hemos apuntando previamente que numerosos pasquines y publicaciones de distinto tipo y estilo pulularon por los frentes y las retaguardias. En la mayor parte de los casos, contenían textos, letras y alguna partitura con algunas canciones relacionadas con el conflicto bélico. Esta ingente producción, por diversos motivos, no ha llegado a nosotros, por lo que muchas de estas canciones han podido haberse perdido para siempre sin que de ellas se haya podido tomar constancia.

Desde prácticamente el inicio de la contienda, el *Altavoz del Frente* llevó a cabo una gran labor de difusión de la música en el bando republicano. Diariamente, se emitían por radio las nuevas aportaciones al cancionero de guerra, que se unían a los repertorios ya conocidos. Así, en la navidad de 1936 hay constancia de la edición de *7 Canciones Infantiles*, una compilación de otras tantas canciones dirigidas al público infantil sobre textos de Enrique Arredondo musicados por compositores de la órbita culta, como Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, A. Castro Escudero y Moreno Gans.

Hay referencia a otro cancionero publicado por el PCE en 1937. En este caso, solo contenía distintas letras de canciones relacionadas con esta organización política. Entre ellas, se contaban el himno de la Internacional Comunista *Komintern*, *Hijos del Pueblo*, *Marcha Fúnebre*, *Himno de Regimiento de Lenin*, *Golpe por Golpe*, *Himno de los pioneros* y *¡Fortifícad!* Por su parte, las Juventudes Socialistas

⁵³⁴ LLARCH (1978), p. 7.

⁵³⁵ MURILLO-AMO (1993) p. 40.

editaron en Madrid un panfleto que contenía varias canciones, entre ellas *Himno de las Juventudes Socialistas*, *U.H.P.*, *Canto a la Marina* y *Acabar con los traidores*. En la misma ciudad se editó *Himnos y canciones revolucionarias* con un buen número de ejemplos. El folleto *La Carta del Miliciano* (Madrid, entre 1936 y 1939) incluyó en las dos partes impresas algunos textos de canciones para difundirlas, como *En los frentes de Batalla*, *La Carta del Miliciano* o *La Llegada de los Niños*. En la misma línea, cabe citar *Las Compañías de Acero* (Madrid, entre 1936 y 1939), *Ocho canciones de Guerra* (Barcelona, 1938?) y *A los voluntarios de Estadilla*.

A continuación, podemos citar la publicación del Cancionero Revolucionario Internacional en Barcelona en 1937. Fue editado por el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña. La recopilación fue obra del musicólogo alemán Otto Mayer Serra. Se dividió en dos cuadernos, aunque, al parecer, se había previsto la salida de un tercero que no llegó a editarse. Previamente, había editado *Cancionero Revolucionario* en Santander en el mismo año. El primero contenía las siguientes obras:

- *En pos de la vida*, de Dmitri Shostakovich.
- *Tierra libre*, de Szabo.
- *¡No pasarán!*, con letra de Sikorskoi y música de V. Kochetov.
- *Els Segadors*.
- *Tierra libre*, de Szabo.
- *La Internacional*.
- *La joven Guardia*.
- *Himno nacional mexicano*.
- *La Varchavianka (A las barricadas)*.
- *Marcha Fúnebre*.
- *Marcha del Ejército Popular*.

En él, tal, apreciamos que la compilación contiene canciones e himnos muy conocidos y difundidos en la España republicano por el conflicto. Lo mismo podemos decir del segundo, que contenía:

- *Marcha del Ejército Popular*.
- *Himno de Riego*.
- *La joven Guardia*.
- *México en España*, con letra de Pla y Beltrán y música de Silvestre Revueltas.
- *Las Compañías de Acero*, con música de Carlos Palacio y texto de Luis de Tapia.
- *Marcha del Ejército Popular*.
- *Canto a la juventud*, de Duniaievsky.
- *Hijos del pueblo*.
- *Canción del Frente Popular*, con letra de B. Brecht y música de Hanns Eisler.
- *Alerta*, con música de Rodolfo Halffter y texto de Félix de Ramos.
- *Los Campesinos*, con letra de A. Aparicio y música de Enrique Casal Chapí.
- *La Comitern*, de Hanns Eisler.

Por último, el publicado en Cantabria integraba las siguientes canciones:

- *Himno de Riego.*
- *México en España.*
- *Marcha del 5º Regimiento.*
- *Las Compañías de Acero.*
- *¡Alerta!*
- *Canto a la juventud.*
- *Los campesinos.*
- *Hijos del pueblo.*
- *La Comintern.*
- *Canción del Frente Popular.*

Uno de los textos más completos es el *Cancionero de las Brigadas Internacionales*. Publicado en primer lugar en 1937, tuvo varias ediciones, por lo que su éxito indica una gran difusión por frentes y retaguardias. Contiene una ingente lista de ejemplos, muchas con partituras, procedentes de países muy variados como México, Estados Unidos, Francia, Yugoslavia, Hungría, Polonia e incluso China. Las *Canciones de las Brigadas Internacionales* de Ernst Busch (Barcelona, 1938) serán también muy importantes en este sentido por el gran número de canciones. También cabe citar *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, publicado en Valencia entre 1937 y 1939, que incluye 21 canciones, en su mayoría alemanas, aunque hay presencia de ejemplos franceses, italianos e ingleses. También las *Canciones de guerra de las Brigadas Internacionales* editadas en Madrid en 1937? en dos breves volúmenes con algunos ejemplos.

En cuanto a los cantos provenientes de otras naciones, se pueden citar *Las seis canciones del camarada Stalin* (1934). También *Nosotros cantamos. Recopilación de canciones*. Editado en Moscú en 1938 por G. M. Shneerson, incluye canciones de distintos países dedicadas o cantadas en la guerra española

No será hasta casi el final de la contienda cuando aparezca otra edición de gran utilidad y reflejo de la profusa actividad compositiva republicana: la *Colección de Canciones de Lucha* de Carlos Palacio (Valencia, marzo de 1939). El también compositor (escribió un buen número de canciones de guerra) incluyó únicamente las letras de las canciones, por lo que en muchos casos las músicas se han perdido. Palacio, en esos momentos, pertenecía a la sección cultural del Comisariado del Grupo de Ejércitos junto al poeta Miguel Hernández, entre otros. Así reza su introducción explicando con claridad los objetivos de una compilación que incluye numerosísimos textos de canciones:

Recogemos en el presente volumen canciones antiguas que exaltan las luchas de las masas populares y preferentemente las que surgieron al estallido de los primeros acontecimientos de nuestra guerra cuando el encendido entusiasmo de los milicianos hizo viva en su carne la consigna de “No pasarán”. Unas y otras han hecho vibrar el espíritu combativo de nuestros soldados y están indisolublemente unidas a los episodios más gloriosos de nuestra lucha. Son canciones de la defensa de Madrid, marchas de combate,

himnos de unidades militares, cantos de las juventudes en armas. Los soldados las entonan mientras resisten impávidos los bombardeos de la aviación extranjera, mientras atacan con heroísmo para reconquistar España. Por esto, junto a las magníficas creaciones de los más prestigiosos compositores españoles, consideramos dignas de figurar en el cancionero de nuestra guerra aquellas que, improvisadas en el fuego mismo del combate, surgieron espontáneas sin afán artístico o literario. Lograr la máxima popularidad de toda esta producción musical de combate de tan hondo valor emotivo, es el propósito que nos anima a publicar este volumen que encierra en sus páginas el espíritu de libertad e independencia que defienden en las trincheras de la Patria los soldados de la República⁵³⁶.



27. Carlos Palacio en París en 1971⁵³⁷

Dividirá el mismo en distintas secciones, teniendo en cuenta su procedencia, función y grupo al que iban dirigidos. Cede un mayor espacio a composiciones de músicos españoles, aunque también incluye piezas de creadores extranjeros, todos ellos a favor del Frente Popular, como Hanns Eisler, Lan Adomian (los más prolíficos) y Silvestre Revueltas. En global, contenía unas 70 canciones.

Se imprimió poco antes de la definitiva caída de Valencia a manos del bando sublevado, por lo que su edición fue destruida, al igual que las planchas de impresión prácticamente en su totalidad. Por fortuna, en 2001 salió a la luz una grabación efectuada por la pianista Ana Vega Toscano y un coro mixto de cámara bajo la dirección de Salvador Moroder en el que aparecen 28 canciones.

Sería extenso un listado de todas las fuentes, folletos, panfletos y cancioneros que hemos analizado y aparecen detallados en nuestra bibliografía. Uno de ellos es *Canciones anarquistas. Airones de guerra contra el capitalismo y contra el Estado*,

⁵³⁶ PALACIO (1939), p. 5.

⁵³⁷ *Canciones de lucha. Songs of battle* (2001).

de Mauro Bajatierra. Atendiendo a las canciones que contiene (*Lucha sin cuartel, La FAI e Himno de cultura y de paz*;) parece que fue editado en la década de 1930, aunque no hay ninguna referencia a la fecha de su primera impresión. Después de la guerra, en 1947, se publicó un *Cancionero revolucionario* que incluía 26 canciones de la contienda y de los años posteriores.

En las últimas décadas, cabe citar el importante trabajo llevado a cabo por Luis Díaz Viana en sus *Canciones populares de la Guerra Civil* (1985), reeditado en 2007. En él incluye un puñado de canciones adjuntando la partitura. Joan Llarch, en sus *Cantos y poemas de la Guerra Civil de España* (1978) incluirá algunos textos. También dedica un extenso capítulo al tema Ricardo Fernández de Latorre en su *Historia de la música militar en España* (2000). En el ámbito nacionalista, cabe citar como fuentes principales *Canciones para la mochila* (Madrid, 1944) y *Canción de la Falange* (193?).

En cuanto a las grabaciones discográficas, encontramos distintos ejemplos desde el propio inicio de la guerra. Su función fue trasladar estas canciones con premura al frente o tenerlas registradas para poder radiarlas y llegar a todo el territorio español. Al tiempo, son un magnífico documento para atender al ingente cancionero de guerra generado en la contienda española.

Se realizaron, a ciencia cierta, una gran cantidad de ellas. Tenemos constancia de las que llevó a cabo el tenor alemán Erns Busch, alineado del lado de la República Española, bajo el título de *Seis canciones para la democracia*. No se editaría hasta 1940. La misma contenía

“Canción del frente popular” (Brecht/ Eiser), “Canciones de las brigadas internacionales” (Weinert/ Espinosa y Palacio), “Hans Beimler (Busch/ Popular), “El batallón Thaelmann” (Ernst/ Atribuida a Paul Dessau bajo el seudónimo de Meter Daniel), “Los soldados de la ciénaga” (Popular), “Los cuatro generales” (popular)⁵³⁸.

En 1961, el sello Folkways Records lanzó al mercado *Songs of The Civil Spanish War*. Se componía de dos grabaciones, la primera bajo la interpretación de Pete Seeger y la segunda de Ernst Busch y Woody Guthrie en la ejecución. No llegaron a España hasta 1983. En 2006 y bajo el título *Canciones de las Brigadas Internacionales* (Discmendi, Barcelona) se recuperaron estas grabaciones respectivamente. Además, se incluye otras canciones interpretadas por Paul Robeson y el grupo The Weavers. La compilación presenta la siguiente estructura:

PETER SEEGER and group: **SONGS OF THE LINCOLN BRIGADE** (1943)

1. *Jarama Valley* (El Valle del Jarama).
2. *Cookhouse* (El Hornillo).
3. *Young man from Alcala* (El Joven de Alcalá).
4. *Quartermaster's song* (La canción del intendente).

⁵³⁸ VEGA TOSCANO (2001), p. 180.

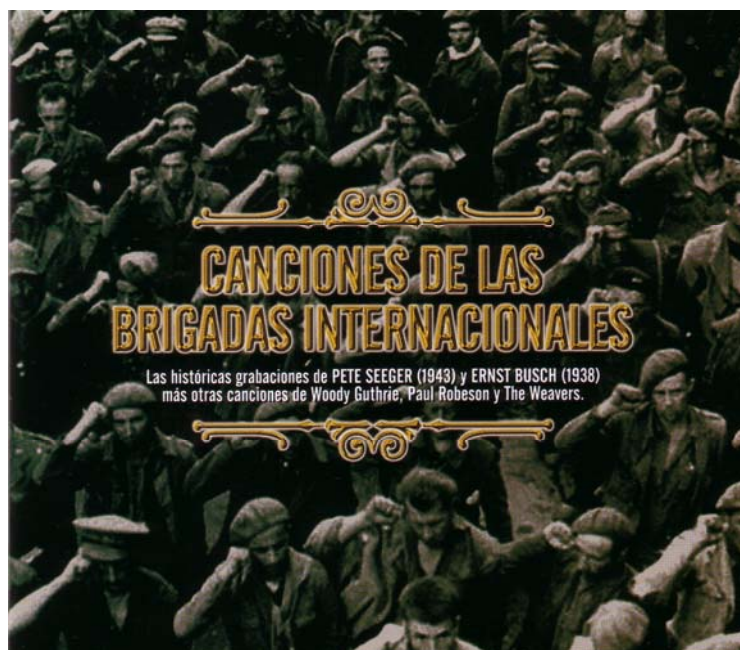
5. *Viva la Quince Brigada.*
6. *El Quinto Regimiento.*
7. *Si me quiees escribir.*

ERNST BUSCH and chorus: **SIX SONGS FOR DEMOCRACY** (1938).

8. *Los cuatro generales.*
9. *Die Thaelmann-Kolonne (La columna Thaelmann).*
10. *Hans Beilmer.*
11. *Des Lied von der Einbeitsfront (La canción del Frente Unido).*
12. *Lied der Internationalen Brigaden (La canción de las Brigadas Internacionales).*
13. *Die Moorsoldaten (Los soldados del pantano).*

BONUS TRACKS:

14. Ernst Busch: *Am Río Jarama (El Río Jarama).*
15. Ernst Busch: *Ballade der XI. Brigade (Balada de la XI Brigada).*
16. Ernst Busch: *Peter, mein kamerad (Peter, mi camarada).*
17. Ernst Busch: *Las compañías de acero.*
18. Ernst Busch: *Adelante, campesinos.*
19. Ernst Busch: *Nuestra bandera.*
20. Ernst Busch: *Himno de Riego.*
21. Woody Guthrie: *Jarama Valley (El Valle del Jarama).*
22. Paul Robeson: *The four insurgent generals (Los cuatro generales).*
23. Paul Robeson: *The Peat-Bog Soldiers (Los soldados del pantano).*
24. The Weavers with Pete Seeger: *Si me quieres escribir.*
25. The Weavers with Pete Seeger: *Venga jaleo.*



28. Portada de *Canciones de las Brigadas Internacionales*⁵³⁹

Otra a reseñar es *Chansons de la guerre civile espagnole*, un apartado del ciclo francés *Le Chant du Monde*. En nuestro país, Edigsa publicó en 1976, bajo el título *La Guerra Civil española y sus orígenes*, un disco que contaba con las

⁵³⁹ *Canciones de las Brigadas Internacionales* (2006).

siguientes canciones con arreglos de Francisco Curto. *La Plaza de Tánger, En el Barranco del Lobo, Arrión, Sin pan y Santa Bárbara* componían el primero. Mientras, en el segundo

Uno de ellos, editado en 1996 por Dial Discos, contiene algunas de las canciones más conocidas (*Ay Carmela, Coplas a la defensa de Madrid, El Quinto Regimiento, Trágala, En el barranco del lobo, Euzko Gudariak, Qué será, En la plaza de mi pueblo, Los reyes de la baraja, Si me quieres escribir, Quatermster store, La plaza de Tetuán y En el pozo de María Luisa*).

Más recientemente, destacan sobremanera dos compilaciones: la primera es *España 1936-1939-1975: Canciones de la Guerra Civil y Resistencia Española*, editada en México por Pentagrama en 1999. Se compone de las siguientes canciones, muchas de ellas compuestas y referentes de los años posteriores a la guerra:

1. *La hierba de los caminos.*
2. *Qué será.*
3. *El Tren Blindado.*
4. *Ya se fue el verano.*
5. *Si me quieres escribir.*
6. *Sin pan.*
7. *El caballero cristiano.*
8. *Los cuatro generales.*
9. *Canción de Bourg Madame.*
10. *Canción de Grimau.*
11. *Dende o tronco.*
12. *Coplas del tiempo.*
13. *Vuela paloma.*
14. *A la huelga.*
15. *En España las flores.*

A continuación, *Canciones de lucha 1936-1939. Songs of Battle* (2001), producido y editado por Dahiz Producciones presenta 28 de las canciones que Carlos Palacio recopiló en Valencia en 1939 en su libro *Canciones de lucha*. Para ello, cuenta con un coro mixto de cámara dirigido por Salvador Moroder y con la pianista Ana Vega Toscano. La grabación se compone de *Las compañías de acero, Marcha del 5º Regimiento, ¡No pasarán!, México en España, Canción de las Brigadas Internacionales, Las puertas de Madrid, Todos camaradas, La guerra, madre: la guerra, Madrid y su heroico defensor, Himno del batallón Mateotti, Los campesinos, Peleamos, peleamos, U.H.P., Canto a la flota republicana, Vengüemos a los caídos, Himno, Canto nocturno en las trincheras, Nueva humanidad, El Madrid de noviembre, Himno de la Sexta División, ¡Alerta!, Canción patriótica, La Comintern, Canción a Thaelmann, Himno a Luis Carlos Prestes, Alas Rojas, Canción de la Sexta División y Canción del Frente Popular*.

Después, cabe señalar el magnífico *Spain in my Heart. Songs of the Spanish Civil War* (Appleseed Recordings, 2003). En él, una reunión de solistas y conjuntos

de la escena folk internacional interpretan canciones relacionadas con la contienda española. Incluyen también otras tradicionales y temas posteriores a la guerra:

1. Arlo Guthrie & Pete Seeger: *Jarama Valley*.
2. Michele Greene: *En la Plaza de Mi Pueblo*.
3. The Abraham Lincoln Brigade: *John McCutcheon*.
4. Guardabarranco: *Asturias*.
5. Lila Downs: *El Quinto Regimiento*.
6. Aoife Clancy: *The Bantry Girls' Lament*.
7. Uxia: *García e Galán*.
8. Joel & Jamaica Rafael: *Los Cuatro Generales*.
9. Eliseo Parra: *Llegó con tres heridas*.
10. Guardabarranco: *Noche nochera*.
11. Shay Black & Aoife Clancy: *Viva la Quinte Brigada*.
12. Quetzal: *Si me quieres escribir*.
13. Michele Greene: *Tú que brillas*.
14. Uxia: *Los Marineros*.
15. Laurie Lewis: *Peat Bog Soldiers*.
16. Quetzal: *Viva la Quince Brigada*.
17. Laurie Lewis: *Taste of Ashes*.

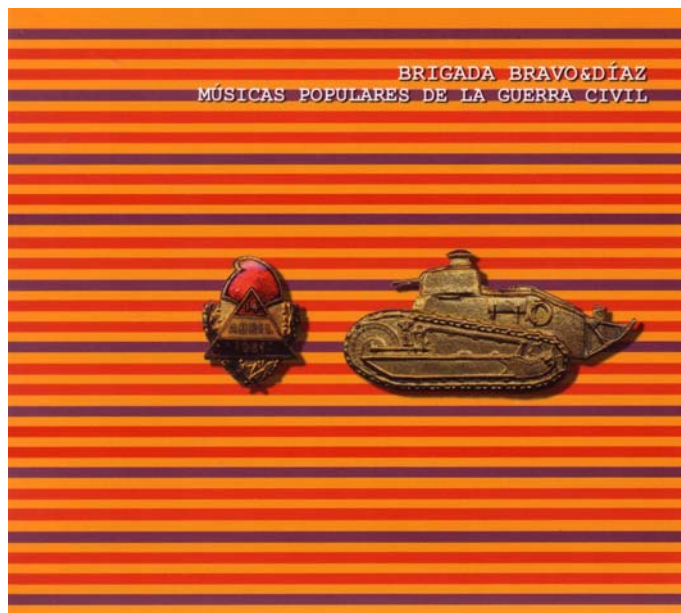


29. Portada de *Spain in my Heart*⁵⁴⁰

Una de las últimas grabaciones que han salido al mercado es *Brigada Bravo & Díaz. Músicas populares de la Guerra Civil*. Grabado en el sello Producciones efímeras en 2008, está interpretado por Antonio Bravo (guitarras) y Germán Díaz (zanfona). En clave de jazz, han partido de distintas canciones de la Guerra Civil española (*¡A las barricadas!*, *Trágala*, *Canciénd el Frente Unido*, *La Internacional*, *Los cuatro generales*, *Bandiera rossa*/ *La joven guardia*,

⁵⁴⁰ *Spain in my hearth* (2003).

Au devant de la vie, Himno de Riego, Arrión y Si me quieres escribir) para trasladarlas a distintos estilos, ambientes y estéticas.



30. Portada de *Brigada Bravo&Díaz. Canciones populares de la Guerra Civil*⁵⁴¹.

También se pueden citar otras grabaciones o compilaciones, como *Songs of the Spanish Civil War*, editado por Le Chant Du Monde, *Pasiones: Songs of the Spanish Civil War 1936-1939*, *Lieder Der Arbeiterklasse*, interpretadas en inglés por Ernst Busch y grabado en Plaene Pop (BMG) o la más reciente *Al tocar diana: at break of dawnish songs from a Franco Prison* editada en Washington por Smithsonic Folkays Recordings en 2007. Recoge alguna de las canciones de resistencia y otras provenientes de la Guerra Civil.

El listado de conjuntos y solistas que han versionado canciones de la Guerra Civil es extensísimo: desde cantautores como Paco Ibáñez hasta grupos como El Último Ke Zierre o Muertos de Cristo. Reincidentes dedicaron una canción, *Gracias por venir*, a las Brigadas Internacionales. Dentro del panorama internacional, destacan los ejemplos del grupo galés Manic Street Preachers o la canción *Spanish Bombs* de The Clash.

g. Temática de las canciones e himnos de guerra.

Cada guerra en su país, canta sus canciones y en todo lugar, las palabras mágicas y brujas escogidas por los poetas suelen ser las mismas en su idioma respectivo y entonos se repite el triunfo y la muerte⁵⁴².

Pese al enorme catálogo existente de canciones e himnos de guerra -sobre todo en el bando republicano-, los temas que aparecen reflejados en las mismas se repiten en distintas ocasiones. La guerra, sus situaciones y

⁵⁴¹ *Brigada Bravo&Díaz. Canciones populares de la Guerra Civil* (2008).

⁵⁴² LLARCH (1978), p. 11.

circunstancias será el eje aglutinador. El modo de expresión se presenta de formas muy heterogéneas, ya que el lenguaje empleado por los dos bandos y por las distintas facciones que los componían es muy diverso:

...todos sus textos, sin excepción, nos dan la visión de una guerra cruel e idealista que llevó a los españoles al campo de batalla. Poetas y pueblo buscan en las canciones populares de la guerra una justificación al cainismo desatado⁵⁴³.

Además de tratar de paliar o, al menos, canalizar el horror y las carencias sufridas en la vida diaria, lo primero a destacar es el halo político que envuelve a las canciones. Como ocurre con la música, la palabra será un nuevo medio con el que mostrar y transmitir el ideario de la guerra. El estilo en el que se desarrollará será, lógicamente, muy sencillo y directo. Aparecerán reflejadas las ideologías imperantes, el odio ante el contrario y las posibles soluciones que se encuentran en la adopción de las ideologías principales.

...y, desde el punto de vista funcional, tenemos una canción que, al igual que la poesía de la misma época, presta un servicio a la difusión de determinadas ideas y posiciones políticas, a la vez que incita a la acción, a la lucha dentro de la vía del populismo lírico aportando, directa o indirectamente, un testimonio de la vida del individuo, de sus creencias y concepciones ideológicas⁵⁴⁴.

Se puede encontrar el motivo principal en el intento de llegar al mayor número de población posible. Por tanto, un carácter propagandístico sobresaldrá por encima de todos los demás. En primer lugar, las canciones son medios al servicio de la guerra en las que se incita a entrar en batalla, se eleva el valor de soldados y milicianos y se reflejan los defectos del enemigo:

...la canción adquiere carácter de un instrumento al servicio de la guerra y el compromiso alcanza en ella su máxima expresión, donde la denotación domina sobre la connotación. No obstante, el hecho de que este tipo de lírica ruda y sencilla, de escasas inflexiones, fuese considerada en su día como un instrumento y no como un fin en sí mismo, no debe llevarnos a concluir que carezca de calidad artística⁵⁴⁵.

En general y en todas ellas, el poeta se transforma en mensajero de toda una colectividad manifestando la necesidad que toda la población ceda y encamine todos sus esfuerzos hacia la guerra. Por tanto, las canciones deben mostrar un claro compromiso con uno de los bandos, siendo otro arma esgrimida por cada uno de ellos para generar una respuesta clara por parte del oyente dirigida también para luchar en pos de la victoria. La confianza ante el triunfo futuro, la clara creencia en las posibilidades de éxito y la exaltación de la capacidad de sus dirigentes aparecen marcadas en un mismo sentido en el que no hay hueco para la duda o la discrepancia:

...ningún himno político menciona la existencia de diferencias o de conflictos internos en la comunidad. En su seno todo parece ser paz y hermandad, homogeneidad y armonía. El conflicto, cuando aparece, viene siempre de fuera, tiene su origen extramuros

⁵⁴³ MURILLO-AMO (1993), p. 35.

⁵⁴⁴ MURILLO-AMO (1993), pp. 36-37.

⁵⁴⁵ MURILLO AMO (1999), p. 32.

de la comunidad. Cualquier diferencia entre los miembros del grupo, todo interés contrapuesto sobre el que pueda asentarse la fragmentación de aquel parece indivisible⁵⁴⁶.

Los símbolos y lemas que se encierran en los cantos e himnos se expresarán, generalmente, de una forma clara y entendible. Así, en el primer caso, el título ya refleja claramente el tema tratado en la canción (*Nuestra bandera...*). En el segundo, serán muy numerosos y se emplearán también en no pocas ocasiones (*Una España grande y libre, ¡No pasarán!...*).

En el bando republicano, dentro de una heterogeneidad estilística que tiene su causa directa en el número y estética predominante en cada una de las facciones existentes en la misma, la lucha contra el fascismo y la búsqueda de la igualdad serán los temas principales. El espíritu revolucionario que estalló tras el inicio de la rebelión recoge un proyecto libertario heredado del s. XIX o de la Revolución Rusa. En él, los protagonistas serán los campesinos y los obreros:

LOS CAMPESINOS

Los campos heridos de tanta metralla,
los pueblos sangrantes de tanto dolor,
y los campesinos sobre la batalla,
para destrozar al fascismo traidor.
Dejando el arado tirado en la tierra,
tomando el fusil para pelear,
marchamos alegres hacia las trincheras,
para que en España haya libertad.

Los enemigos serán los ‘señoritos’, burgueses, terratenientes y clero en general. A ellos se les han unido los nazis y fascistas venidos de Alemania e Italia, por lo que se amplían las fronteras para generar un conflicto en cierta medida universalista (sin duda, en este sentido ayudó la presencia de las Brigadas Internacionales):

PUENTE DE LOS FRANCESES

...Marchaos legionarios,
marchaos hitlerianos,
marchaos invasores,
mamita mía,
a vuestra tierra,
a vuestra tierra.
Porque el proletariado,
porque el proletariado,
porque el proletariado,
mamita mía,
ganó la guerra,
ganó la guerra.

⁵⁴⁶ BOBILLO (2002), pp. 154-155.

Como en el ejemplo anterior, la esperanza de la llegada de la victoria y de la mejora de futuro que implica será el tema principal, diferenciándose de los nacionalistas en que éste último necesita la crítica y la alusión directa hacia algún aspecto republicano, generalmente el ateísmo, para expresarse.

El ambiente, en general, es de preocupación ante la situación imperante, pero dentro de un clima de esperanza y de solidaridad de cara al futuro. La defensa del régimen democrático es una premisa básica para conseguir los objetivos prefijados y canalizar el rechazo ante la amenaza del fascismo. Para ello, hay que mejorar los problemas sociales que habían afectado a estos grupos en años anteriores, encabezados por la miseria y la opresión. De esta manera, la guerra es un obstáculo a superar para lograr definitivamente los fines pretendidos. En definitiva,

El cancionero del proletariado español viene a confirmar ciertas ideas y sentimientos, con mayor o menor grado de fuerza de convicción contagiosa y subyugadora, que rezuma un contenido político e informativo del conglomerado revolucionario y antifascista de la España de los años treinta⁵⁴⁷.

En ocasiones, ambos bandos coincidirán en los términos que se emplearán en sus canciones, aunque con un significado distinto. Los héroes del Frente Popular se elevan desde el pueblo dirigiéndose al mismo (Lorca, Durruti, Riego, El Campesino, Míaja...):

EL QUINTO REGIMIENTO

...Con Lister y el Campesino,
con Galán y con Modesto
con el comandante Carlos
no hay miliciano, con miedo...

La gran cantidad de cantos comunistas, tanto creados a lo largo de la guerra en España, Rusia o recogidos de cancioneros anteriores, y la creciente fuerza política de este partido durante la guerra hicieron cada vez más presentes en el cancionero en forma de hoces y martillos. También habrá claras referencias al lenguaje revolucionario empleado en el s. XIX por distintas organizaciones políticas de signo izquierdista:

CABALLERÍA ROJA

...Budionny nos ordena valientes ser.
Marchemos adelante sin retroceder.
Nos guía Vorochilov, primer oficial.
Vertamos nuestra sangre por la Internacional.

Condúcenos Budionny para triunfar
por sobre las tormentas y el fragor...
Nosotros somos héroes con decisión

⁵⁴⁷ MURILLO-AMO (1993), p. 157.

y toda nuestra vida es luchar...

En la otra orilla, la vida militar y términos como honor, patriotismo o sacrificio estarán muy presentes, junto a referencias a que cada persona individual debía prestar todos sus esfuerzos en un ente colectivo caracterizado por el fascismo. En la ideología franquista, es abundantísima la presencia de símbolos. El conservadurismo, la recuperación de los valores del pasado, un sentido de ‘reconquista’ y la religión característica de muchos sectores en la historia de España debe imperar de nuevo en su ideario, en la sociedad que surja tras la guerra. La unidad del nuevo estado está representada por las clases pudientes, la iglesia y el ejército. Sus materiales, al referirse al pasado, son antiguos y rememoran el imperio y la fuerza de la tradición que deben imperar también en el presente:

CAMISA AZUL

...Mi camisa azul es como el agua
de nuestro mar imperial,
como el agua que rugió en Lepanto
y Colón surcó triunfal...

¡EN PIE, CAMARADAS!

...El sol de Justicia de una nueva era
radiante aparece en nuestra Nación.
Ya ondea en el viento la pura bandera
que ha de ser el signo de la Redención.
De Isabel y Fernando el espíritu impera
moriremos besando su sagrada bandera...

ISABEL Y FERNANDO

...José Antonio nos guía:
Franco nos dirige a la consigna fiel,
y es una, grande y libre,
la España que ha empezado a renacer,
bajo un sol de luceros,
del Divino y eterno resplandor;
por la ruta del Imperio
marchemos, juventudes, hacia Dios...

Ya que el dirigismo y el centralismo fue mucho mayor que en la zona republicana, las nuevas creaciones nacionalistas presentan gran semejanza tanto en cuanto a los medios expresivos empleados como en referencia a los temas. Así, Dios, Patria, José Antonio y Franco, el nuevo ‘rey’ elegido para liderar el movimiento, predominarán en todos ellos. El paraíso será la recompensa ofrecida para el soldado que muera defendiendo la causa:

¡ALTO! ¿QUIÉN VIVE?

...Si nos preguntan: ¡alto!, ¿quién vive?
responderemos en alta voz:

los voluntarios de José Antonio,
¡Viva Falange, vivan las JONS!...

CANCIÓN DEL LEGIONARIO

...legionario, legionario, de bravura sin igual
si en la guerra hallas la muerte
tendrás siempre por sudario legionario
la bandera nacional...

EL NOVIO DE LA MUERTE

...Soy un hombre a quien la suerte
hirió con zarpa de fiera;
soy un novio de la muerte
que va a unirse en lazo fuerte
con tal leal compañera...

La Falange tendrá un peso especial en el establecimiento de símbolos: el yugo y las flechas serán claros referentes en muchas canciones e himnos. También el cielo azul, el pan y el Imperio.

Muy relacionados con las funciones que analizamos en un punto anterior, son varios los ejes temáticos que se puede establecer tras un análisis del cancionero. El primero de ellos, de carácter documental, es el reflejo de los generales, héroes, batallas y momentos de mayor importancia dentro de la guerra. A ellos hay que sumar personajes de la historia que son considerados como modelos a seguir por el ideario de cada una de las facciones. Batallas como la del Ebro, la defensa de Madrid, el Alcázar de Toledo, generales como Queipo de Llano, Franco o Lister, el Cid, los Reyes Católicos o la crudeza de los bombardeos aparecen de forma clara en un gran número de ellos, aunque en ocasiones se exageren o incluso se inventen las virtudes que caracterizarán a cada uno de ellos.

En el caso de plasmar héroes y mártires de guerra en las canciones e himnos, el bando franquista será especialmente pródigo, aunque también habrá numerosos ejemplos en el republicano. En sus canciones e himnos más conocidos aparecen numerosas referencias a los mismos. De esta manera y como hemos visto en ejemplos anteriores, José Antonio Primo de Rivera⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), abogado e hijo del general y dictador Miguel Primo de Rivera, ingresará en 1930 en la Unión Monárquica Nacional con el deseo de recordar la figura de su padre. Fue detenido en 1932 por su relación con la rebelión de Sanjurjo contra el gobierno republicano, aunque sería puesto en libertad pocos días después. Será colaborador con la revista *El fascio*, de reciente creación. Creador de la Falange Española y elegido diputado en 1933, unirá este grupo con las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), entrevistándose en 1933 y 1934 con Mussolini y Hitler. Se presentó por Cuenca a las elecciones de marzo de 1936, aunque y tras el fracaso electoral, la Falange fue declarada ilegal siendo de nuevo detenido. Desde la prisión convocará al ejército a la rebelión. Fue fusilado el 20 de noviembre en la prisión de Alicante, aunque su muerte fue silenciada durante dos años por el bando franquista. Esta fecha será proclamada posteriormente como día de luto nacional y convirtiéndose en un mártir de la sublevación.

será uno de los más citados, ya que ascendió a mártir nacionalista al ser fusilado poco después del inicio de la contienda. Lógicamente, uno de los más repetidos será Francisco Franco. Su meteórico ascenso y su designación de Generalísimo de todos los Ejércitos son causa directa de la multiplicación de referencias en las que aparece citado de forma casi divina, en muchos casos. La causa principal es publicitaria, ya que sus “bondades” militares y personales debían darse a conocer a toda la España nacionalista. Por ejemplo,

Con letra de Enrique Llovet y música de Juan Tellería se cantó también un “Himno de las Falanges Juveniles de Franco”, destinado a los jóvenes de posguerra. El nombre de Franco se repite más de quince veces seguidas⁵⁴⁹.

En segundo lugar, podemos hablar de un gran bloque ideológico e identitario. En él, se integran todas las canciones e himnos que definen algunas características del propio bando y la definición de cuáles debían ser las particularidades de sus propios miembros y las diferencias con las del enemigo. En el caso del bando nacionalista, las referencias a la tradición y a la historia como pasado glorioso y referencial se manifiestan de forma muy evidente. Una clara y continua mirada hacia ella y el objetivo de dibujar un marco ideológico en el que se establezcan las características básicas de un nuevo estado español serán sus premisas básicas, resumido en el siguiente listado:

Nación, Caudillo, Imperio, Pureza, Pasado, Tradición, Familia, Dios, Cruzada...⁵⁵⁰

Este último término, el de Cruzada en el sentido medieval del término, será consecuencia de la unión entre la religión y el mundo castrense. Así, la Espada identificada con el ejército y la Cruz con la Iglesia serán los dos conceptos fundamentales de los nacionalistas.

Por contraposición y como hemos señalado, el bando republicano preferirá mirar hacia el futuro como sinónimo de esperanza ante la durísima situación que impera. Así, se recogen de forma clara los anhelos, ilusiones y ambiciones de toda una zona. Habrá una gran diversidad en la misma, relacionada con la variedad de tendencias e ideologías políticas existentes en las mismas. Pero su consecución no es para nada sencilla, ya que el enemigo quiere impedir que se alcance este objetivo, por lo que toda la población debe implicarse en su consecución y destinar al mismo todos sus esfuerzos.

En otro orden, en los himnos y canciones aparecerán continuas referencias de carácter colectivo. Términos como nación, pueblo o patria se repiten con gran profusión con un claro carácter global y aglutinador para los destinatarios o ejecutantes de los mismos. Se convertirán en un todo amplio, integrador y unificador en el que los individuos se presentan como hermanos que deben

⁵⁴⁹ DÍAZ VIANA (1985), p. 159.

⁵⁵⁰ VICENTE HERNANDO (1994), p. 33.

aparcar sus deseos individuales para asumir únicamente los marcados por la madre patria.

También se puede apreciar en ellos descripciones de lugares o situaciones. La naturaleza, compañera silente del soldado o miliciano, se presenta de forma agradable, habiendo también espacio para referencias a montañas, el agua, ríos, cimas, las nubes, la lluvia, el viento, las flores, los frutos y otros muchos términos relacionados con ella misma.

La muerte, entendida de manera muy amplia, tendrá una especial cabida en estas canciones. Esto se deriva directamente de la crudeza de la contienda: los soldados, al contar con ella como tema presente, proyectarán sus miedos y preocupaciones causados por la posible cercanía de su fallecimiento y canalizarán su apego a la vida. En la zona nacionalista también implicará, como hemos comentado, la llegada al paraíso:

Corneta... ¡Toca silencio!
¡Toca silencio, corneta!
Ve y avisa al campanero,
campanero de la aldea,
que no toque la campana
de la fúnebre elocuencia.
Que repique el campanillo
de las mañanas en fiesta;
que, hoy al nacer la alborada
desde las rudas trincheras,
dos amaradas subieron
a hacer guardia en las estrellas⁵⁵¹.

En la retaguardia pudo comprenderse también como coartada o entendimiento de la pérdida de vidas como mal necesario lograr acercarse al objetivo final de conseguir la libertad. Los soldados de las primeras líneas de fuego o aquellos que hubieran vivido la dureza de la guerra en primera persona lo reflejarán de forma clara, al contrario de otros compositores de laboratorio que no la conocieron de una forma tan cruenta, aunque la muerte y la violencia azotara a toda España. Así, sirven como traducción y canalización de sus miedos sobre la cercanía y proximidad de la muerte, un sentimiento que unía a unos y a otros de la misma manera. Permiten la expresión de imágenes, pensamientos y recuerdos que dibujan en conjunto la verdadera realidad que les circundaba. También se destaca el acto heroico que simboliza la muerte en pos de la victoria final y de un ideal, y la dureza de la espera en la retaguardia de la familia más cercana. Además, se subraya la necesidad de continuar la lucha y vengar a los caídos. En estos sentidos son muchos los ejemplos existentes. Destacamos entre ellos:

⁵⁵¹ MURILLO-AMO (1994), p. 355.

VENGUEMOS A LOS CAÍDOS

En los campos que duermen y en las llanuras
vuestros cuerpos se queman de cara al sol.

En la lucha caídos, sois los mejores
que la patria amada templó y forjó.

Con valor
a luchar,
para así vengar
a los que cayeron
por la libertad...

SI ME QUIERES ESCRIBIR

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero.

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero.

En el frente de Gandesa
primera línea de fuego.
En el frente de Gandesa
primera línea de fuego...

PELEAMOS, PELEAMOS

Por los viejos que lloran nuestra ausencia,
por la esposa que añora nuestros brazos,
por los hijos que esperan nuestra vuelta,
¡peleamos!, ¡peleamos!...

NUEVA HUMANIDAD

...Lucha, triunfa, vence
contra los tiranos.

¡Que es mejor la muerte
que vivir esclavos!...

MARCHA FÚNEBRE POR LOS HÉROES CAÍDOS

...Vosotros caísteis en lucha fatal,
amigos sinceros del pueblo.

Por él inmolasteis la libertad,
por él fue vuestro último aliento.
Pasasteis la vida en helada prisión,
y presos por jueces crueles,
corrió vuestra sangre por el rencor
del que os hizo arrastrar grilletes...

LAS COMPAÑÍAS DE ACERO

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!

¡Su fuerza es mucha
y van a la lucha por la libertad!...

EL ÚLTIMO SALUDO

Valiente en la lucha caíste
poniendo en la causa tu fe,
libertar al pueblo quisiste
del secular yugo, tirano y cruel,
y la opresión infame del burgués.

Tu vida con fe consagraste
a luchar por la libertad
y hoy tus hermanos que amaste
con el puño en alto te van a enterrar
y siempre por tu causa lucharán.

En otros ámbitos muy distintos, un sentido de victoria ya apuntado aparece de forma implícita o explícita en muchas canciones e himnos. Pero temas más mundanos y cotidianos también tendrán cabida. Los bombardeos, el hambre y las carencias serán los principales latirá en no pocos cantos, sobre todo en los procedentes de los frentes de guerra. La falta de alimento preocupará a los soldados y milicianos, reflejándolo en sus letras. También aludirán al día a día en las trincheras y en las frentes.

h. Análisis literario de las canciones e himnos de la Guerra Civil.

Es todo un pueblo que canta, en la locura de morir y matar; es todo un pueblo que cantando expresa sus ideales en las letras de sus canciones⁵⁵².

Ya hemos tratado las principales características de la miscelánea entre lengua y música, centrándonos en mayor medida en el segundo aspecto. Estas dos artes caminan unidas desde la antigüedad fundiéndose, reforzando sus funciones y capacidad de llegada tanto la canción como en otras formas musicales:

La alianza entre música y poesía fue descubierta hace muchos años. Los estudiosos indican que ambas artes potencian mutuamente su expresividad emotiva al ser utilizadas de manera conjunta. Debido a su capacidad persuasiva, al poder despertar los resortes emocionales de los individuos, el precoz uso propagandístico de dicho binomio en forma coral es fácil de comprender⁵⁵³.

Para completar el presente estudio, quizá sea necesario acercarse en mayor profundidad al ámbito de la poesía y la literatura. Su análisis, junto con el musical, es sustancial para acercarse a un intenso estudio del cancionero de la Guerra Civil española:

La importancia de la palabra no debería pasar inadvertida al oyente, que quizá suela verse inducido a considerar el texto como un valor accesorio de la musical⁵⁵⁴.

⁵⁵² LLARCH (1978), p. 215.

⁵⁵³ BOBILLO (2002), p. 40.

⁵⁵⁴ CASINI (2006), p. 95.

No hay que olvidar que poesía y canto es un término sinónimo en muchas lenguas, teniendo relaciones muy directas y profundas:

En muchas lenguas se utiliza la misma palabra para “Poesía” y “Canto”. Cuando el lenguaje contiene lo que comunica objetivamente más allá de su dimensión de profundidad, entonces puede decirse que existe ya un canto imaginario. Pero no estuvo reservada a la música como función única la profundización y el reforzamiento de la expresión del lenguaje. Desarrolló además su propia estética en ritmo, melodía y armonía, aunque siempre continuó percibiéndose su relación con el lenguaje. Se amplió el vocabulario con que la música influía en el espíritu y el cuerpo del hombre”⁵⁵⁵.

Como hemos visto, los requerimientos y necesidades del conflicto hicieron que, desde la poesía y de la misma manera que ocurriría desde la música, se acojan estilos y formas sencillas fácilmente comprensibles. En poesía esto cristalizará en metros populares con predominio de romances y coplas caracterizadas por su realismo lingüístico⁵⁵⁶. De esta manera, el lenguaje se tornará lo más natural, lógico, directo y cercano posible para llegar de forma clara a todos los estratos de la población:

Este lenguaje sencillo, de gran eficacia expresiva, no parte de la lógica sino de la emoción y, es esto mismo, lo que lleva al poeta, con frecuencia, a instrumentalizar la canción por medio de un código lingüístico bien impuesto por voluntad propia o por compromiso político⁵⁵⁷.

Por tanto, la comprensión del texto será una premisa básica que los letristas tendrán en cuenta implícita o explícitamente antes de emprender un trabajo. Será frecuente el empleo de frases y dichos populares. Normalmente, su estructura no presentará grandes variaciones (sujeto-verbo-complementos). También será habitual el empleo de imperativos y exhortaciones como medio de estimular la lucha y la participación activa, el de verbos en futuro -sobre todo en ejemplos del bando republicano- en oraciones desiderativas, la referencia a nombres propios y el uso de adjetivos especificativos. Además, la temática que abordan entronca directamente con la realidad vivida por los oyentes potenciales. Proponemos distintos ejemplos de todo lo expuesto:

VAMOS JUNTOS, CAMARADAS

...Adelante, camaradas,
vencerá la libertad.
Rusia es nuestra defensora,
¡lucharemos por la paz!,
¡lucharemos por la paz!...

YA SE VAN LOS QUINTOS, MADRE

...Por cada mozo que caiga,
madre, tu jurarás
no quede vivo en tu Patria

⁵⁵⁵ FISCHER-DIESKAU (1999), p. 227

⁵⁵⁶ MURILLO-AMO (1999), p. 33.

⁵⁵⁷ MURILLO-AMO (1993) pp. 53-54.

ni un traidor, ni un general...

VIVA LA FAI

...En los tiempos de Rivera
y Torquemada,
los fascistas nos querían matar,
aliados con naciones extranjeras
como Italia, Alemania y Portugal...

VICTORIA DE LA ACEITUNA

...Para triunfar
vayamos todos
al olivar.
Todos a una
al sol, al viento
y a la aceituna...

U.H.P.

Uníos, hermanos proletarios.
Uníos, que es vuestra libertad.
Guerra contra los tiranos
por la nueva humanidad...

¿QUÉ SERÁ?

...Frente al Cabo de Palos
sobre las aguas,
retumban los cañones,
sobre las llamas...

PUENTE DE LOS FRANCESES

Puente de los Franceses,
Puente de los Franceses,
Puente de los Franceses,
¡mamita mía!,
nadie te pasa,
nadie te pasa.
Porque los milicianos,
porque los milicianos,
porque los milicianos
¡mamita mía!,
¡qué bien te guardan,
qué bien te guardan!...

SOLIDARIDAD

...Y llegará el gran día
en el que el mundo, con un canto de lucha,
pasará a las manos del pueblo
y en ellas seguirá miles de años...

UNO PARA TODOS

...Esclavo, ¿quién te va a liberar?
Los que están abajo del todo,
camarada, te verán y oirán tus gritos.
Son también esclavos los que te van a liberar...

No hay que olvidar que las canciones tenían una clara función política y propagandística, debiendo incitar a la lucha activa y elevar al tiempo el temple tanto de los soldados y milicianos como de la población de la retaguardia. En ellos se acogerán todos los términos bélicos de uso diario en los frentes, además de un lenguaje de gran violencia. Además, el énfasis, la espontaneidad, la vitalidad y la intensidad serán otros rasgos que se repiten en prácticamente todos los ejemplos. En muchos casos, se mostrará de forma clara la venganza o a las represalias que vendrán cuando termine la guerra:

HIMNO DE LOS ARTILLEROS

...Y al oír, y al oír,
y al oír del cañón
el estampido, el estampido,
el estampido nos haga
su sonido enardecer...

SI ME QUIERES ESCRIBIR

...El primer plato que dan
son granadas rompedoras.
El primer plato que dan
son granadas rompedoras,
el segundo de metralla
para recordar memoria...

Tal y como sucedió en música, los poetas y letristas miraron de forma evidente hacia el acervo popular, tomando las formas en que éste se había desarrollado para transmitir su mensaje a toda la población. Bien es cierto que la corriente neo-popularista que tuvo lugar en los años anteriores basó e hizo mucho más sencilla esta transición. Propuesta por algunos componentes de la Generación del 27, en ella se redefinió las relaciones entre poesía culta y popular. Promulgaron una mirada hacia las mismas fuentes populares que después serán estilizadas en las nuevas creaciones.

Pero, para José Luis Murillo, gran parte de la producción de los poetas provenientes de la escena culta anterior no caló hondo en la población. En general, seguirán identificándose y asumiendo como propias aquellas canciones que mostraran los rasgos característicos de la canción y de los poemas tradicionales:

Aunque es innegable que gran parte de estos poetas de elite compusieron un arte de emancipación popular, sus formas carecieron de posibilidades de influir sensiblemente en los rasgos fundamentales de un pueblo que, a través de siglos, ha venido acompañado su

existencia, sus míseras formas de vida y manifestaciones de congoja, esperanza y odio en los cantos⁵⁵⁸.

El romance será la forma mayoritariamente escogida, ya que gran parte de los textos de las canciones e himnos españoles están compuestos en este metro. Pero no será el único formato, ya que la necesidad de crear o adaptar textos a himnos y canciones de distinto fraseo y forma musical obligó a acoger otras formas. De todas formas, para los creadores la importancia radicaba en el contenido, y no tanto en el continente.

Tras atender a los textos de las canciones, encontramos generalizado el uso de versos octosílabos, pentasílabos y hexasílabos. Generalmente se insertan dentro de una cuarteta (forma muy habitual en la poesía española de muy distintas épocas y géneros). Entre unas y otras, puede alternar un estribillo que, usualmente, presenta forma de cuarteta. También pueden aparecer anáforas o encadenamientos. Aunque en los cancioneros no halla referencia a los mismos, la realidad de la interpretación hace suponer que se improvisaran o se asociaran interludios instrumentales entre estrofas y estribillos.

Normalmente, los textos de las canciones están formados por versos de arte menor (se explica por la necesidad de memorizar fácilmente las canciones e himnos), aunque en el bando nacionalista hay algunos ejemplos en arte mayor y otros que combinan ambas. La rima suele ser asonante en los versos pares mayoritariamente, pero hay otros muchos ejemplos. En cuanto a la relación entre música y texto, podemos afirmar que es mayoritariamente silábica (nota contra sílaba) para favorecer un rápido aprendizaje.

Una de las primeras cuestiones que debemos plantearnos estriba en la relación entre el texto y la música en las canciones e himnos de la Guerra Civil española en el sentido de si alguna de las dos es predominante o queda relegada a un segundo plano. Manuel de Falla afirma que, más que el significado del primero, es el espíritu con el que la música lo envuelve el que dota de sentido e imprime carácter a la canción:

Pienso modestamente que en el canto popular importa más el “espíritu” que la “letra”. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones. (...) el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma⁵⁵⁹.

Pese a tener muy en cuenta el juicio del genial compositor granadino, consideramos necesaria una parada en el texto, ya que éste posee un claro carácter documental y refleja el tipo de canción existente en la contienda

⁵⁵⁸ MURILLO-AMO (1993), p. 112.

⁵⁵⁹ FALLA (1988), p. 57.

española. En ningún momento esta afirmación implica que se trate de fuentes fidedignas, ya que las funciones para las que se componía y el carácter propagandístico y político inherente a las canciones e himnos implicaba, a veces, una distorsión o modificación de la realidad para que el mensaje a transmitir fuera el adecuado. A veces, éste se refería a relatar virtudes de héroes y generales o resultados positivos de batallas que en realidad no fueron tales. Pese a ello, queda claramente marcado un objetivo testimonial que deja constancia de una opinión o situación contada por un poeta, fuera éste anónimo o conocido. De esta manera y sin dejar de lado el aspecto creativo y artístico de su creación, las entrega a la comunidad para que la interiorice y la haga suya en el desarrollo del conflicto.

En muchos casos, los autores de las letras se referían a hechos que ellos mismos no habían vivido. El carácter civil de la guerra española propició que las gentes que vivieron en la retaguardia también experimentaran de primera mano la dureza de la existencia en los frentes experimentada por los soldados.

En cuanto a los recursos retóricos, encontramos una muy diversa lista de ellos. En el caso de las metáforas (denominaciones de un hecho con el nombre de otro con el que manifiesta cierta relación de semejanza), no encontramos un abundante uso de las mismas salvo en ocasiones en que se trata de un futuro mejor. En este sentido, es notorio en el caso del color. Si el azul es el referente en el bando nacionalista en clara referencia a las camisas falangistas, el rojo será el de los republicanos (así se les designará desde el bando contrario) y la sangre que tiñe la tierra española. El negro hará referencia al anarquismo:

CABALLERÍA ROJA

Caballería roja, con su gran vigor,
para la burguesía, siempre es un terror.
Y cuentan las leyendas, que de día y de noche
valientemente vamos a luchar, luchar...

CAMISA AZUL

...Mi camisa azul es como el río
que cantando va hacia el mar,
como el Ebro que, sonando,
pasa a la sombra del Pilar...

CANCIÓN DE LA ESPERANZA

...Roja sangre roja
demos a la mar
de un futuro inmenso
de trabajo y libertad...

FALANGISTA SOY

...Falangista soy, falangista hasta morir o vencer.

Y por eso estoy al servicio de España,
para complacer alistado voy
con la juventud paladín de nuestra fe.
Mi camisa azul con el yugo, las flechas y el haz
garantía son de la España inmortal que triunfará...

GALLO ROJO

...Encontraron en la arena
los dos gallos frente a frente,
el gallo negro era grande
pero el rojo era valiente,
el gallo negro era grande
pero el rojo era valiente...

SOMOS HÉROES

...Somos camisas azules
de la Falange imperial,
venimos del campamento, campamento,
con paso alegre y marcial...

Sobre todo en el caso de canciones dedicadas a un personaje o militar en concreto, es frecuente el uso de apelaciones (llamadas de atención al oyente por medio de la utilización de vocativos). En la mayor parte de los casos, se emplearán repeticiones tanto de frases como de palabras o nombres. La reiteración en forma de anadiplosis y anáforas también será una técnica muy empleada en el caso de versos, palabras o grupos de ellas. Lo mismo se puede afirmar de los paralelismos (repeticiones de versos impares o del último o dos últimos en estrofas de tres o cuatro versos):

CANCIÓN DE BOURG MADAME

...Españoles, salís de vuestra patria
después de haber luchado contra la invasión,
caminando por tierras extranjeras,
mirando hacia la estrella de la liberación,
caminando por tierras extranjeras,
mirando hacia la estrella de la liberación...

A ti, Franco, traidor vil asesino
de mujeres y niños del pueblo español,
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición,
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición...

SOMOS HÉROES

...Marchad, marchad, marchad, marchad,
Sembrando paz y amor.
Marchad, marchad, marchad, marchad,
por la ruta imperial...

CANCIÓN DE LA SEXTA DIVISIÓN

...De España, madre, es la sexta división,
De España, madre, es la sexta división
que España ha de salvar del pie de la invasión.
Patria de mi vida, tierra de mi corazón.
Patria de mi vida, tierra de mi corazón...

AL ATAQUE

...Alerta, centinela, alerta está.
Alerta, centinela, alerta está.
Oye el son de trompetas
que pide coraje y guerra...

DOCE BRIGADA, BANDERA DE GLORIA

...Tienes la fe que destroza trincheras,
tienes del pueblo el mando y timón.
Oh, Garibaldi, tu nombre me suena
como la base de nuestra redención...

HANS BEILMER

...Te lo prometo,
Mientras cargo mi fusil;
tú seguirás vivo entre nosotros,
no daremos cuartel al enemigo.
Hans Beimler, camarada.
Hans Beimler, camarada...

En ocasiones, se atribuirán cualidades propias de seres vivos a objetos que no las tienen. La hipérbole, sobre todo en el caso del bando nacionalista, será un recurso muy común. Las aclamaciones y enaltecimientos de héroes, militares, ideas o a la propia patria alcanzan cotas de gran exageración. Lo mismo se puede afirmar de las exclamaciones y las interrogaciones, utilizadas directamente para exhortar y despertar una rápida respuesta del oyente. Los diálogos también serán recursos recurrentes. En ellos, el narrador se dirige a alguien en el transcurso de la canción. Por último, se emplearán hipérbatos en frases que varían su orden lógico con una finalidad y metonimias en asociaciones de términos cercanos.

A LAS MUJERES

...Debéis las mujeres colaborar,
en la hermosa obra de la humanidad;
mujeres, mujeres, necesitamos vuestra unión
el día que estalle nuestra grande revolución...

ALERTA

...Con ardor, empuña el fusil
Tu valor confunde al traidor.
El laurel gloria es para ti...

ALAS ROJAS

...Esas alas rojas
la vanguardia son
del antifascismo
que ahogará sin compasión
a la bestia negra de la reacción...

ALLÍ

...Desde entonces yo soñaba
un lucero para mí
nuestra mano se tiende para todos igual
y reparte fecunda la justicia social
y ella teja amorosa de la patria
que nace el dosel de la gloria
que con rosas se hace...

HIMNO DE CARLOS PRESTES

...Socorramos al héroe brasileño
que, luchando al frente de sus huestes,
conquistó el corazón de todo un pueblo.
¡Viva el «líder» Luis Carlos Prestes!...

AMARRADO A LA CADENA

...Donde los hombre sean libres,
libres cual la luz del sol,
donde todo sea belleza,
libertad, flores y amor...

CAMISA AZUL

Mi camisa azul es como el agua
de nuestro mar imperial...

CABALLERÍA ROJA

...Budionny nos ordena valientes ser.
Marchemos adelante sin retroceder.
Nos guía Vorochilov, primer oficial.
Vertamos nuestra sangre por la Internacional...

CANCIÓN DE GUERRA PARA LOS VOLUNTARIOS DE NAVARRA

...¿Adónde van esos locos,
camisa despechugada
donde un haz de cinco flechas
cinco sentidos traspasa...

MIAJA, GENERAL DEL PUEBLO

¡Salud, camarada!
Noble general, ¡salud!
Te exalta la canción
de nuestra juventud...

VOLKSFRONT

¿Sabes lo que vendrá
si lo conseguimos,
si nuestro Frente Unido
consigue el poder?

CIACCONA Y OSTINATO

IV. CANCIONES E HIMNOS DE LA GUERRA CIVIL

ESPAÑOLA

¡¡¡Juventudes!!!

Formad coros, orfeones, orquestas y bandas de música para hacer propaganda de nuestras ideas. En las giras, durante el viaje, en el campo, un coro puede hacer un efecto superior a los oradores de un mitin. El canto y la música atraen simpatías; nuestros cantos revolucionarios son emocionantes y sensacionales

600.

A continuación presentamos un gran conjunto de canciones e himnos de la Guerra Civil española. Hemos tratado de reunir el mayor número de partituras de las mismas. Como fuentes, hemos atendido a cancioneros, grabaciones discográficas y archivos. En algunos casos sólo hemos podido encontrar el texto, que también incluimos, y en otros no se ha podido localizar referencia alguna ni a letra ni a melodía.

Dividimos la presente compilación en tres partes. La primera, más amplia, irá relativa al cancionero del bando republicano. La última analizará algunas canciones e himnos bando nacionalista. En el centro, incluimos canciones cantadas por ambos bandos. Muchas de ellas tienen una clara función propagandística en distintos sentidos que trataremos de exponer diferenciados en cada una de ellas siempre que sea posible. Para la transcripción de las melodías el programa empleado ha sido Sibelius 4.

1. BANDO REPUBLICANO.

Presentamos a continuación un conjunto de himnos y canciones que se cantaron durante la contienda española en el bando republicano. En primer lugar, reunimos el listado de todas las canciones e himnos de las que hemos tenido constancia (aparecen por orden alfabético). En el eje vertical marcamos algunas características musicales y relativas a su compositor y letrista de esta manera:

- **C:** compás. De entre todas las canciones e himnos, 1 está compuesto en 3/8, 7 en 6/8, 13 en 3/4, 32 en 2/4 y 45 en 4/4. De esta manera, vemos que una mayoría podrían ser interpretadas mientras se marcha o camina (2/4, 6/8 y 4/4), aunque este dato no es vinculante a la propia génesis o características musicales de las canciones.
- **A:** ámbito de la canción o himno. La mayoría de las canciones se mueven en un ámbito de 8ª o 9ª (el intervalo de mayor amplitud es una 15ª). Claramente, refiere a varias de las funciones que ya analizamos, ya que debían

⁶⁰⁰ BAJATIERRA (193?), p. 1.

ser cantados por toda una comunidad en la que sus miembros no tenían por qué tener la voz educada. Además y salvo alguna excepción, no iban dirigidos a un solista determinado, sino a un coro heterogéneo.

- **TO.:** tono. Si la letra que acompaña a la nota es minúscula, se refiere a que es un tonalidad menor. Si es mayúscula, mayor. Un total de 63 canciones están en mayor, mientras que 39 en menor. Algunas de ellas encierran modulaciones y cambios de tono en su desarrollo, aunque en un número reducido. En este caso, suelen marchar a tonos cercanos. Por tanto y aunque haya una mayor abundancia del tono mayor, no podemos establecer una regla general en este sentido. Lo único que podemos afirmar es que aquellas que refieren más directamente al folklore español, emplean tono menor.
- **Idioma:** el grueso están compuestas en español (113), aunque algunas de ellas están traducidas de otros idiomas, normalmente del ruso y alemán (10). De este último idioma adjuntamos 18. Por otra parte, 3 estarán escritas en francés, 3 en italiano, 6 en inglés y 1 en belga. Respecto a las otras lenguas del estado español, encontramos 2 canciones en vasco, 2 en gallego y 3 en catalán. En algunos casos, no se ha podido encontrar las melodías de las canciones, pero hemos considerado importante adjuntar únicamente el texto.
- **Autores:** T. se refiere al autor del texto, mientras que M. al compositor.

En general y en cuanto a la relación texto-música, prácticamente todas ellas serán silábicas, es decir, a cada nota corresponderá una sílaba (dos en ocasiones). No encontraremos grandes melismas, debido a la necesidad de facilitar la memorización de las mismas. Rítmicamente, se emplean habitualmente blancas, negras, corcheas, grupos corchea con puntillo-semicorcheas y tresillos en mínimas ocasiones. Por tanto, la sencillez y naturalidad serán las principales características en este aspecto de las canciones e himnos, un hecho que se sitúa en claro paralelo al de las funciones básicas de las mismas.

Formalmente, se alternan distintas estrofas con un estribillo que permanece igual textual y musicalmente. En cuanto a las estrofas, generalmente también conservan la misma melodía y varían la letra. Las frases suelen ser cuadradas, habitualmente de 8 compases, para así facilitar la memorización.

Título	C	A	TO.	IDIOMA	AUTORES
<i>A LAS BARRICADAS</i>	4/4	Re3- Re4	Re m	Español	T: J. TORHYO M: WACLAW SWIECICH
<i>A LAS MUJERES</i>	3/4	Sol2- Re4	Do M	Español	
<i>ACABAR CON LOS TRAIDORES</i>				Español	
<i>ALALÁS GALLEGOS</i>				Gallego	

<i>ALAS ROJAS</i>	4/4	Re3- Fa4	Re m	Español	T: FÉLIX VICENTE RAMOS M: CARLOS PALACIO
<i>¡ALERTA!</i>	2/4	Do#3- Fa4	Fa#m	Español	L: FÉLIX VICENTE RAMOS M: RODOLFO HALFFTER
<i>¡ALERTA! ¡ALERTA!</i>				Español	T: SERRANO PLAJA
<i>¡ALIANZA!</i>				Español	
<i>AMARRADO A LA CADENA</i>	3/4	Re3- Fa4	Rem	Español	
<i>AM RIO JARAMA</i>	2/4	Do3- Mi4	Do M	Alemán	T: MARTIN M: DOULIEZ
<i>ANDA, JALEO</i>				Español	
<i>ARBEITER, BAUENR</i>	3/4	Fa3- Mib 4	Si b m	Alemán	T: ERICH WEINERT M: HANNS EISLER
<i>AY, CARMELA</i>	4/4	Re3- Sib3	Re m	Español	
<i>BALLADE DER ELFTEN BRIGADE</i>				Alemán	T: ERNST BUSCH M: G. M. SCHNEERSON
<i>BANDERA ROJA</i>	4/4	Re3- Mi4	Sol M	Español	
<i>BANDIERA ROSSA</i>	4/4	Do3- Re4	Fa M	Italiano	
<i>BATALLÓN VOROCHILOV</i>				Ruso	
<i>BATAILLON EDGAR ANDRÉ</i>	2/4	Sib2- Mib4	Mib M	Alemán	T: ERICH WEINERT M: MAX SINGER
<i>BRIGATA "GARIBALDI" AVANTI!</i>	4/4	Re3- Mi4	Sol M	Italiano	
<i>CABALLERÍA ROJA</i>	4/4	Do3- Fa4	Fa m	Trad. Esp.	
<i>CANCIÓN A THAELMANN</i>	2/4	Sol2- Fa4	Do m	Español	T: RAFAELL ALBERTI M: JESÚS VILALTERO
<i>CANCIÓN COMUNISTA</i>	4/4	Fa3- Fa4	Si b M	Español	M: LA MARSELLESA
<i>CANCIÓN DE BOURG MADAME</i>	2/4	La2- La3	La m	Español	
<i>CANCIÓN DE GUERRA</i>				Español	T: L. CONEJEROS
<i>CANCIÓN DE LA ESPERANZA</i>				Español	T: MARÍA ALONSO CALVO M: CARLOS PALACIO
<i>CANCIÓN DE LA SEXTA DIVISIÓN</i>	2/4	Do#3- Re4	Re M	Español	T: MIGUEL HERNÁNDEZ M: LAN ADOMIAN
<i>CANCIÓN DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES</i>	4/4	Re3- Mi4	Sol M	Alemán	T: ERICH WEINERT M: ESPINOSA/PALACIO
<i>CANCIÓN DEL FRENTE POPULAR</i>	4/4	Do3- Mi4	Fa m	Alemán	T: BERTOL BRECHT/ M: HANNS EILSLER
<i>CANCIÓN PATRIÓTICA</i>	2/4	Do3- Lab4	La b M	Español	M: CARLOS PALACIO
<i>CANCIÓN POPULAR DEL EJÉRCITO DEL CENTRO</i>				Español	T: JOSÉ HERRERA PETERE
<i>CANTA LA JUVENTUD</i>				Español	T: PLÁ Y BELTRÁN M: CARLOS PALACIO
<i>CANTO A LA FLOTA REPUBLICANA</i>	2/4	Sol2- Mi4	Sol M	Español	T: FELIX VICENTE RAMOS M: RAFAEL CASASEMPERE
<i>CANTO A LA JUVENTUD</i>			Sol M	Español	T: F. V. RAMOS M: DUNAIEVSKY
<i>CANTO A LA MARINA</i>				Español	T: LUIS DE TAPIA M: SALVADOR BACARISSE
<i>CANTO DE LA LIBERTAD</i>				Español	
<i>CANTO NOCTURNO EN LAS TRINCHERAS</i>	2/4	Lab2- Mi4	Sol m	Español	T: JOSÉ MIGUEL RIPIO M: LEOPOLDO CARMONA
<i>CARMAGNOLE ET LE ÇA IRA</i>	6/8	Do3- Re4	Fa M	Francés	
<i>CASEY JONES</i>	4/4	Si2- Re4	Si b M	Inglés	JOE HILL
<i>CONNOLLY'S REBELSONG</i>	4/4	Re3- Re4	Sol M	Inglés	

<i>COOKHOUSE</i>	2/4	Do3- Do4	Do M	Inglés	
<i>DAS LIED UEBER STALIN</i>	2/4	Re3 Do4	Sol M	Alemán	T: E. WEINERT M: FRANZ SZABO
<i>DAS LIED VOM 7. JAGUAR</i>	2/4	Do3 Re4	Fa M	Alemán	T: LUDWIG RENN M: HANNS EISLER
<i>DAS THAELMANN LIED</i>	4/4	Re3 Mi4	Sol M	Alemán	T: ERICH WEINERT M: PAUL ARMA
<i>DER ROTE WEDDING</i>	4/4	Re3 Mi4	Do M	Alemán	T: ERICH WEINERT M: HANNS EISLER
<i>DIE ROTE FAHNE</i>	4/4	Si2 Mi4	Sol M	Alemán	
<i>DIE THÄLMANN-KOLONE</i>	4/4	Re3 Re4	Re m	Alemán	T: KART ERNST M: METER DANIEL
<i>DOCE BRIGADA</i>	2/4	Fa3 Fa4	Si b M	Español	L: GARCÍA Y GARCÍA M: VITTORIO CAO
<i>EL ÁRBOL DE GUERNICA</i>	5/8	Mi3 Mi4	Do M	Vasco	JOSÉ MARÍA YOARRAGUIRRE
<i>EL ARTILLERO REPUBLICANO</i>				Español	T: CARLOS CABALLERO M: R. ESPINOSA
<i>EL COMISARIO</i>				Español	T: MIGUEL ALONSO M: CARLOS PALACIO
<i>EL MADRID DE NOVIEMBRE</i>	¾	Sol3 Sol4	Sol M	Español	T: ORTEGA ARREDONDO M: CARLOS PALACIO
<i>EL PENDÓN MORADO</i>	2/4	Mi3 Mi4	Sol M	Español	
<i>EL QUINTO REGIMIENTO</i>	4/4	Mi3 Mi4	La m	Español	
<i>EL TREN BLINDADO</i>	¾	Mi3 Mi4	La m	Español	
<i>EL VALLE DEL JARAMA</i>	4/4	Re3 Re4	Sol M	Inglés	T: ALEX MCDADE
<i>EL ÚLTIMO SALUDO</i>	4/4	Do3 Mi4	Fa m	Español	
<i>ELS SEGADORS</i>	¾	Mi3 Re4	Mi m	Catalán	
<i>EN EL POZO MARIA LUISA</i>	4/4	La2 La3	Fa m	Español	
<i>EN LA PLAZA DE MI PUEBLO</i>	¾	Mi3 Re4	La m	Español	
<i>EN LOS FRENTE DE BATALLA</i>				Español	T: MANUEL ALONSO NIÑO M: JULIÁN REBOLO RUEDA
<i>EN POS DE LA VIDA</i>	4/4	Fa3 Fa4	Fa M	Español	M: SHOSTAKOVICH T: PERRAMÓN
<i>EN PIE</i>				Español	
<i>ESPAÑA EN LLAMAS</i>				Español	LEOPOLDO GONZÁLEZ
<i>EUSKO GUDARIAK</i>	6/8	Mi3 Mi4	La m	Vasco	T: JOSÉ MARÍA DE GARATE
<i>FUERTE DE SAN CRISTÓBAL</i>				Español	
<i>GALLO ROJO</i>	6/8	Mi3 Si3	Sol m	Español	
<i>HANS BEIMLER</i>	4/4	Re3 Re4	Sol M	Alemán	T: ERNST BUSCH M: WEISE VON SILCHER
<i>HÉROES DEL PUEBLO</i>	2/4	Mi3 Fa4	Fa m	Ruso	FRANZ SZABO
<i>HIJOS DEL PUEBLO</i>	4/4	Do3 Fa4	Fa M	Español	
<i>HIMNO</i>	4/4	Do3 Fa4	Mi M	Español	CARLOS ORDÓÑEZ
<i>HIMNO A CARLOS PRESTES</i>	4/4	Do3 Fa4	Fa M	Español	T: ARMAND GUERRA M: PALACIO/ESPINOSA
<i>HIMNO A LA GLORIOSA</i>				Español	
<i>HIMNO DE CULTURA Y PAZ</i>				Español	
<i>HIMNO DE LA 6ª DIVISIÓN</i>	4/4	Mi3 Fa4	Fa M	Español	T: PEDRO GARFÍAS M: CARLOS PALACIO
<i>HIMNO DE LA 15 DIVISIÓN</i>				Español	
<i>HIMNO DE LA 36 BRIGADA</i>				Español	T: ALCÁZAR FERNÁNDEZ M: COMANDANTE J. MUSINA

<i>HIMNO DE LA 38 DIVISIÓN</i>				Español	T: MISUT M: LESEMBRE
<i>HIMNO DE LA 70 DIVISIÓN</i>				Español	T: J. PÉREZ CREUS M: V. RUIZ GÓMEZ
<i>HIMNO DE LA 99 BRIGADA</i>				Español	T: FRANCISCO HIJES M: FRANCISCO RODRÍGUEZ
<i>HIMNO DE LA 190 BRIGADA</i>				Español	TENIENTE RAFAEL CASTILLO LEÓN
<i>HIMNO DE LA COLUMNA MANGADA</i>				Español	T: JULIO MANGADA ROSENÓRN M: ALBERTO ARCELU VARGAS
<i>HIMNO DE LA REPÚBLICA</i>				Español	T: ANTONIO MACHADO M: ÓSCAR ESPLÁ
<i>HIMNO DE LAS JUVENTUDES SOCIALISTAS</i>				Español	
<i>HIMNO DE LOS TANQUISTAS</i>				Español	
<i>HIMNO DE MUJERES LIBRES</i>				Español	T: LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL M: E. SANGINÉS
<i>HIMNO DE RIEGO</i>	6/8	Mi3 Fa4	La M	Español	
<i>HIMNO DE TRANSMISIONES</i>				Español	T: FRANCISCO DAFUCE M: LUIS VALLS
<i>HIMNO DEL 5º CUERPO</i>				Español	T: J. HERRERA PETERE M: M. OROPESA
<i>HIMNO DEL BATALLÓN MATEOTTI</i>	2/4	Do3 Fa4	La M	Español	T: JOSÉ SANTACREU M: ABEL MUS
<i>HIMNO DEL PRIMERO DE MAYO</i>				Italiano	T: PIETRO GORI M: GIUSEPPE VERDI
<i>HIMNO NACIONAL MEXICANO</i>				Español	T: FRANCISCO GONZÁLEZ BOCANEGRA M: JAIME NUÑO
<i>HOLD THE FORT</i>	4/4	Mi3 Mi4	Re M	Inglés	
<i>JOLN IN THE FIGHT</i>	4/4	Reb3 Reb4	Re b M	Inglés	
<i>JOTA ARAGONESA</i>	6/8	Mi3 Do4	Do M	Español	
<i>JUVENTUDES PROLETARIAS</i>	2/4	Do3 Mib4	Fa m	Español	T: CARLOS CABALLERO M: ESPINOSA
<i>LA CARTA DEL MILICIANO</i>				Español	T: MANUEL ALONSO NIÑO
<i>LA DIVISIÓN DEL CAMPEÑO</i>				Español	
<i>LA DESPEDIDA</i>	4/4	Si2 Mi4	Mi M	Español	T: JOSEF LUITPOLD M: BELA REINITZ
<i>LA GUERRA, MADRE</i>	¾	Do3 Mib4	Mi b M	Español	T: MIGUEL HERNÁNDEZ M: LAN ADOMIAN
<i>LA INTERNACIONAL</i>	4/4	Mib3 Mib4	Si b M	Español	T: EUGÈNE PORTIER M: PIERRE DEGEYTER
<i>LA JOVEN GUARDIA</i>	2/4	Re3 Re4	Sol M	Español	T: MONTEÚS ET DE ARAGON M: SAINT-GUILLON
<i>LA FAI</i>					
<i>LA KOMINTERN</i>	4/4	La2 Mi4	Re m	Español	T: SALVADOR TARDÍ M: HANNS EISLER
<i>LA LLEGADA DE LOS NIÑOS</i>				Español	
<i>LA MARSEILLAISE</i>	4/4	Fa3 Fa4	Si b M	Francés	CLAUDIO ROUGET DE LISLE
<i>LA PLAZA DE TETUÁN</i>	¾	Re3 Sib4	Re m	Español	
<i>LA SANTA ESPINA</i>				Catalán	T: ÀNGEL GUIMERA Y JORGE M: ENRIC MORERA I VIURA
<i>LA SARDANA DE LES MONGES</i>				Catalán	T: ÀNGEL GUIMERA Y JORGE M: ENRIC MORERA I VIURA
<i>LAS COMPAÑÍAS DE ACERO</i>	2/4	Mi3 Mi4	La M	Español	L: LUIS DE TAPIA M: CARLOS PALACIO
<i>LAS PUERTAS DE MADRID</i>	4/4	Fa3 Fa4	Reb M	Español	T: MIGUEL HERNÁNDEZ M: LAN ADOMIAN
<i>LIED DER JARAMAFRONT</i>				Alemán	

<i>LOS CACHORROS DEL LEÓN</i>				Español	T: JOSÉ MARÍA MILÁN M: LAKA Y VILADORNAT
<i>LOS CAMPESINOS</i>	4/4	Re3 Fa4	Re m	Español	L: ANTONIO APARICIO M: ENRIQUE CASAL CHAPÍ
<i>LOS MILICIANOS</i>				Español	T: ABEL LATORRE M: NEGUS
<i>LOS REYES DE LA BARAJA</i>	¾	Sol2 Sol3	Do M	Español	
<i>LOS SOLDADOS DEL PANTANO</i>	2/4	Si2 Si3	Mi m	Español	T: RUDI GOGUEL/HANNS EISLER M: JOHANN ESSER/ WOLFGANG LANGHOFF
<i>LUCHA SIN CUARTEL</i>				Español	
<i>MADRID Y SU HEROICO DEFENSOR</i>	2/4	La2 Re4	La m	Español	T: PLA Y BELTRAN M: LAN ADOMIAN
<i>MARCHA DE LA 11 BRIGADA</i>	4/4	Mib3 Reb4	La b M	Alemán	T: ERNST BUSCH M: G.M. SCHEERSON
<i>MARCHA DEL EJÉRCITO POPULAR</i>	4/4	Mi3 Fa4	La b M	Español	
<i>MARCHA DEL 5º REGIMIENTO</i>	4/4	Re3 Fa4	Fa M	Español	L: HERRERA PETERE M: HANNS EISLER
<i>MARCHA FÚNEBRE</i>	4/4	Re3 Do4	Re m	Español	
<i>MARINEROS</i>	6/8	Mi3 Re4	Re M	Español	
<i>MIAJA, GENERAL DEL PUEBLO</i>				Español	T: VÍCTOR DELHORT M: F. GIL-NERTOR
<i>¡NO PASARÁN!</i>	4/4	Re3 Do4	Re m	Español	T: HERRERA PETERE M: HANNS EISLER
<i>NUESTRA BANDERA</i>	2/4	Do3 Fa4	Fa M	Español	L: GALEOTE M: RAMÓN
<i>NUESTRA JUVENTUD</i>	4/4	Re3 Fa4	Fa M	Español	
<i>NUEVA HUMANIDAD</i>	4/4	Do3 Fa4	Fa m	Español	T: CARLOS CABALLERO M: EVARISTO F. BLANCO
<i>OS PINOS</i>	4/4	Do3 Fa4	Fa M	Gallego	T: EDUARDO PONDAL M: PASCUAL VEIGA
<i>PARTISANENLIED</i>	4/4	Mi3 Mi4	Fa m	Alemán	
<i>PELEAMOS, PELEAMOS</i>	4/4	Do3 Mi4	Re m	Español	L: PEDRO GARFÍAS M: CARLOS PALACIO
<i>PRESENTE DIVISIÓN</i>	2/4	Do3 Mi4	Fa M	Español	L: JESÚS POVEDA MÚSICA: FERNANDO VILCHES
<i>PUENTE DE LOS FRANCESES</i>	3/8	Sol3 Re4	Do M	Español	
<i>¿QUÉ DE DÓNDE AMIGO VENGO?</i>				Español	
<i>¿QUÉ SERÁ?</i>	¾	Mi3 Do4	Mi m	Español	
<i>RESOLUTION</i>	6/8	Si2 Mi4	Mi M	Alemán	T: BERTOLT BRECHT M: HANNS EISLER
<i>SI ME QUIERES ESCRIBIR</i>	2/4	Mi3 Mi4	La m	Español	
<i>SOLIDARIDAD</i>	4/4	Do3 Fa4	Do m	Alemán	L: BERTOLT BRECHT M: HANNS EISLER
<i>TIERRA LIBRE</i>	2/4	Re3 Sol4	Sol M	Español	T: ERICH WEINERT M: FRANZ SZABO
<i>TODOS CAMARADAS</i>	2/4	Mi3 Mi4	La m	Español	T: PLA Y BELTRAN M: LAN ADOMIAN
<i>TRÁGALA</i>	¾	Re3 Mi4	Sol M	Español	
<i>UHP</i>	4/4	Mi3 Sol4	Mi b M	Español	T: A. ALCANTARILLA M: F. MERENCIANO
<i>UHP HIMNO PROLETARIO</i>				Español	T: F. NIÑO M: F. GARLASCHI
<i>UNIÓS, HERMANOS PROLETARIOS</i>	4/4	Mi3 Fa4	Do M	Español	
<i>UNO PARA TODOS</i>	4/4	Si2 Mi4	Fa m	Español	T: BERTOLT BRECHT M: HANNS EISLER
<i>¡VAMOS JUNTOS, CAMARADAS!</i>	2/4	Re3 Fa4	Do M	Español	L: LORENZO VARELA M: CARLOS PALACIO

<i>VENGUEMOS A LOS CAÍDOS</i>	2/4	Si2 Mi4	Sol M	Español	T: FÉLIX VICENTE RAMOS M: CARLOS PALACIO
<i>VICTORIA DE LA ACEITUNA</i>				Español	T: ANTONIO OLIVER BELMÁS M: LEOX
<i>VIVA LA FAI</i>	2/4	Re3 Si3	Re M	Español	
<i>VOLKSFRONT</i>	4/4	Re3 Mib4	Si b M	Belga	T: YVONNE DE MAN M: MANSCHINGER
<i>YA SE VAN LOS QUINTOS, MADRE</i>	6/8	Mi3 Do4	Do M	Español	
<i>YA SE, VIENTO, QUE NO MUEVES</i>	3/4	Do3 Mi4	Do M	Español	

a. Textos, historia y características de las canciones e himnos republicanos.

• ¡A LAS BARRICADAS!

A las barricadas

Waclaw Swiecicki

Ne-gras tor-men-tas a - gi-tan los ai-res, nu-bes os cu-rasnos im - pi-den ver, aun-que nos es-pe-re el do
6 lor y la muer-te con-tra el e-ne mi - go nos man-dael-de-ber. El bien más pre-cia-do es la li-ber-tad—
11 Hay que de-fen-der - la con fe y con va-lor. Al-za la ban-de - ra re-vo-lu-cio-na - ria que del triun fo sin ce
16 sar nos lle-va en pos. En pie pue-blo o-bre ro, a la ba-ta - lla. Hay que de - rro car— a la
20 re - ac-ción. ¡A las ba- rri-ca - das a las ba- rri-ca - das, por el triun-fo de la con fe-de - ra-ción!

MARCHA TRIUNFAL

¡A LAS BARRICADAS!

Texto: Waclaw Swiecicki

Letra: J. Torhyo

Negras tormentas agitan los aires,
nubes oscuras nos impiden ver,
aunque nos espere el dolor y la muerte,
contra el enemigo nos manda el deber.
El bien más preciado es la libertad.
Hay que defenderla con fe y con valor.

Alta la bandera revolucionaria
que del triunfo sin cesar nos lleva en pos.
Alta la bandera revolucionaria
que del triunfo sin cesar nos lleva en pos.

¡En pie pueblo obrero, a la batalla!
¡Hay que derrocar a la reacción!
¡A las barricadas! ¡A las barricadas
por el triunfo de la Confederación!
¡A las barricadas! ¡A las barricadas
por el triunfo de la Confederación!⁶⁰¹

Este himno anarquista se compuso en 1884 en una cárcel de Varsovia. Su autor fue el poeta Waclaw Swiecicki en el marco de las luchas del proletariado polaco contra la ocupación rusa sobre la melodía de la canción popular *Varchavianka* o *Varsoviana*. Después, se transmitiría y versionaría rápidamente en una gran cantidad de países de toda Europa.

Gozó de una gran fama en Rusia, Polonia, Ucrania y Alemania, entre otras naciones, siendo interpretado de forma habitual por los trabajadores. Se trata de uno de los himnos más populares de la Guerra Civil. Su aparición en nuestro país se debe a un viaje de anarcosindicalistas alemanes a España, ganando rápidamente fama entre los jóvenes, campesinos y obreros. Posteriormente, su historia en España va en gran medida aparejada a la creación del sindicato Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Esta organización lo tomaría como uno de los cantos definitorios, entonándolo en sus actos desde 1911. Así, este himno refiere de forma clara al movimiento anarquista. Destaca, entre el ambiente bélico y el marcado tono menor, las numerosas exclamaciones y exhortaciones que incitan directamente a la acción, militancia y revolución. En un folleto editado durante la guerra, se asocia un arreglo musical a *Dotras Vila*⁶⁰².

El movimiento anarquista en España, principalmente campesino, tuvo en el sindicato CNT (Confederación Nacional del Trabajo) y en la FAI (Federación Anarquista Ibérica) sus organizaciones principales. En la II República, protagonizaron distintos altercados propiciados por la difícil situación del campo y por una reforma agraria que no acabó de cristalizar en la mejora de la calidad de vida y trabajo de miles de españoles. Así, desde 1931 protagonizaron numerosas huelgas y manifestaciones. Muchas de ellas terminarían con la actuación de las fuerzas de seguridad, múltiples detenciones e incluso muertos. Algunos sucesos destacables fueron los de Arrendó (Logroño), en que la Guardia Civil asesinó a siete manifestantes o en Sallent (Barcelona), en que los anarquistas declararon la población comunidad independiente.

El levantamiento que tristemente alcanzó mayor popularidad fue el de Casas Viejas (Cádiz). Los anarquistas ocuparon el ayuntamiento, aunque la Guardia Civil se decidió a prestar resistencia. Puerta a puerta y ante la resistencia de algunos revolucionarios, las fuerzas del gobierno se decidieron a quemar algunas casas de los que no querían rendirse, matando a todos los que estaban

⁶⁰¹ VVAA (entre 1936 y 1939A), p. 4.

⁶⁰² VVAA (entre 1936 y 1939B), p. 4.

dentro. A continuación, fusilaron a numerosos prisioneros, siguiendo una orden (ficticia, según muchos historiadores) procedente del gobierno de “disparar a la barriga” y no hacer prisioneros. La derecha aprovechó políticamente este trágico incidente, acusando a Azaña y a su ministro de Gobernación, Casares Quiroga⁶⁰³, de “asesinar al pueblo” y de crear un régimen de “sangre, fango y lágrimas”⁶⁰⁴.

Tras la victoria en las elecciones de 1933 de la derecha, comenzó lo que se ha dado en denominar como Bienio Negro, ya que se consideró que se había producido una vuelta atrás en materia de conquistas sociales y económicas con respecto al periodo anterior. España empezaría, con los sucesos de octubre de 1933, una desintegración marcada por

...el principio de una completa polarización de la política española. Durante los siguientes dieciocho meses circularon las historias más atroces. La derecha exageraba la violencia y la capacidad destructora de los revolucionarios y la izquierda resaltaba los extremos a los que había llegado la represión⁶⁰⁵.

El gobierno encabezado por Lerroux tuvo que enfrentarse pronto con las primeras dificultades, propiciadas por grupos anarquistas que hicieron descarrillar trenes y propiciaron numerosas y extensas huelgas en un ambiente de tensa violencia. Ésta parecía respaldar las reducciones en los salarios y la consiguiente radicalización en la postura de los trabajadores.

Hubo en primer lugar distintos contactos monárquicos que pretendían llevar a cabo un alzamiento ayudados por el régimen fascista italiano de Mussolini, aunque finalmente éste no cristalizó. El que sí tuvo lugar fue el asturiano, de claro sino anarquista y obrero. Una comunidad de aproximadamente 50.000 mineros, organizados en comités de trabajadores para dirigir sus actividades, habían sufrido una tasa elevadísima de paro desde el advenimiento de la II República, además de un altísimo índice de siniestralidad laboral y poca seguridad en el trabajo en relación a sus homólogos europeos. Los sindicatos UGT (Unión General de Trabajadores) y CNT (Confederación Nacional del Trabajo) contaban con gran fuerza dentro de un ambiente en el que comenzaba a hacer acto de presencia la influencia comunista. Los mineros, dotados de gran cantidad de armas y dinamita, se aliaron para llevar a cabo lo

⁶⁰³ Santiago Casares Quiroga (1884-1950), líder republicano gallego, fue uno de los primeros fundadores de la II República, siendo ministro de Marina y de Gobernación en la primera administración. Manuel Azaña, tras las elecciones de 1936, le encargó la formación del gobierno. Siendo Presidente del Gobierno e incapaz de hacer frente a la sublevación del 18 de julio de 1936, dimitió tras tomar la controvertida decisión de no entregar armas a la población. Su actitud vacilante ante la rebelión de los enemigos de la República contra el régimen constitucional legalmente establecido en España (17 y 18- VII- 1936), que dio comienzo a la Guerra Civil, le valió por parte de los partidos obreros, según afirma Mineev, el mote de “Civilón”, nombre de un toro que fue devuelto al corral por manso en la Plaza de las Ventas de Madrid pocos días antes.

⁶⁰⁴ THOMAS (1976), p. 128.

⁶⁰⁵ PAYNE, TUSELL (1996), p. 34.

que se ha dado en llamar como una revolución total de las clases trabajadoras⁶⁰⁶. El resultado consistió en ataques a iglesias, centros religiosos (algunos de ellos con narraciones escalofriantes), ayuntamientos y puestos de la guardia civil, entre otros edificios. En sólo tres días, dominaron gran parte de Asturias, que pasó a ser gobernada por comités revolucionarios.

El gobierno, ante la gran ofensiva y rápido triunfo de los mineros, ordenó a los generales Goded y Franco la represión de la rebelión. Para ello, se movilizó a la aviación, los regulares marroquíes y la Legión Extranjera. El éxito fue inmediato, aunque de una dureza brutal. La represión posterior y el balance de víctimas alcanzó, según distintos cálculos, las cifras de 2.000 muertos y 3.000 heridos (también se asesinó a un periodista que trató de contar lo ocurrido). A nivel nacional, los terratenientes aprovecharon estos hechos para dejar de lado definitivamente a la reforma agraria.

Durante la guerra y no sin polémicas sobre todo con los comunistas, se integraron en el Frente Popular. En muchas comunidades, en especial en Aragón y Cataluña, el anarquismo cobró mayor importancia. Así, surgieron numerosas colectivizaciones, en las que

Cooperativas obreras se hicieron cargo de las fincas y de las fábricas cuyos propietarios habían huido o habían sido asesinados. Se impuso el salario único interprofesional, otra utopía libertaria. Los alquileres se rebajaron a la mitad; la semana laboral se redujo a 40 horas; los jornales se incrementaron un 15%. Se intervino el comercio para suprimir intermediarios que cobraban sin producir. El salario único igualaba a todos los trabajadores de la empresa, desde el ingeniero al portero pasando por el fresador⁶⁰⁷.

Abarcaron prácticamente todos los ámbitos industriales y agrarios:

Industrias, comercios, servicios... todo había pasado por el tamiz revolucionario en un ambicioso e incontenible impulso de llegar a una comunidad de bienes, impulso que en su iluminado afán tenía algo del desprendimiento de una secta primitiva en busca de una arcadía feliz donde todos fueran iguales y compartieran la obra del hombre y los frutos de la tierra⁶⁰⁸.

Las grandes fincas fueron confiscadas y pasaron a la dirección de los sindicatos en un ambiente de creciente afiliación anarquista. La UGT y la CNT creían abiertamente en la colectivización sobre la distribución de la tierra. Pronto bienes, fábricas o comercios buscaron la igualdad, en muchas ocasiones de carácter muy complejo entre todos sus miembros.

En otras zonas, como en la provincia de Cuenca, el sistema anarquista no consiguió instaurarse y generó distintos problemas:

⁶⁰⁶ THOMAS (1976), p. 160.

⁶⁰⁷ ESLAVA (2005B), pp. 8-9.

⁶⁰⁸ ABELLA (1976), p. 85.

En algunas profesiones (como los fabricantes de resina) y en algunas comarcas (como la de Priego en la provincia de Cuenca), los campesinos parecían poco interesados en la colectivización. En cuatro pueblos de Cuenca no se crearon colectividades; en otro, la colectividad funcionaba mal; y sólo en uno se consideraba que había funcionado bien. Aunque muchos socios de la CNT eran indiferentes a la colectivización, los socios de la UGT en esta comarca –algunos de los cuales “llevan carnet de todos los partidos”- se resistían aún más⁶⁰⁹.

Pero este nuevo régimen generó un sinnúmero de protestas, debido a las diferencias y responsabilidades existentes entre los distintos trabajos que componían las mismas. El gobierno, desde su aparición, las miró por recelo, ya que rara vez pasaron cuentas o pagaron impuestos:

Se decía que Negrín desconfiaba de las colectividades porque como ministro de Economía de los gobiernos de Largo Caballero de septiembre de 1936 a mayo de 1937 le había sido imposible recaudarles impuestos⁶¹⁰.

Incluso, muchas sufrieron a lo largo de la guerra numerosos ataques comunistas. Evaluando la situación y en respuesta a los anarquistas, trataron de variar el sino político existente siguiendo el modelo soviético, de carácter centralistas, en las que todos los trabajadores recibían su salario del gobierno:

Los asaltos a colectividades pueden ser observados desde un ángulo nuevo. Los historiadores muchas veces han interpretado en términos políticos los ataques por parte de determinadas unidades del ejército republicano. Se argumenta que las tropas comunistas querían acabar con la revolución en el campo. Puede que esto sea cierto, pero estos asaltos constituyeron también un episodio más de una historia secular de confrontaciones entre campesinos y militares. Aunque algunos soldados eran comunistas convencidos, otros eran meros saqueadores⁶¹¹.

En opinión de algunos historiadores, el mundo del campo no fue atendido todo lo que debiera por una República acuciada de problemas. Muchos campesinos abandonaron sus producciones y se decidieron por la autogestión:

Los campesinos de la zona republicana parecen haber tenido un mayor deseo de evitar el mercado y consumir sus propios productos que sus equivalentes en el territorio nacional. En Valencia, los granjeros disminuyeron el cultivo de naranjas y plantaban sólo lo que sus propias familias podían consumir. Los pocos observadores –principalmente personal diplomático- que podían viajar por ambas zonas informaron de que las fincas del bando nacional estaban bien atendidas y las republicanas, en cambio, descuidadas⁶¹².

Buenaventura Durruti (1896-1936) será su máximo dirigente en los primeros instantes de la contienda. Hijo de un ferroviario socialista, participó en la huelga revolucionaria de 1917. Tras ella, se exiliaría en Francia, país del que no volverá hasta 1929. Desde su juventud intervino activamente en la lucha social. Tras fundar el grupo *Los solidarios*, vinculado a la FAI, estuvo implicado en un asesinato frustrado contra Alfonso XIII, en un atraco al Banco de

⁶⁰⁹ SEIDMAN (2003), p. 193.

⁶¹⁰ SEIDMAN (2003), p. 197.

⁶¹¹ SEIDMAN (2003), p. 202.

⁶¹² SEIDMAN (2003), p. 258.

España y fue imputado en el asesinato del cardenal arzobispo de Zaragoza. Se exilió nuevamente en Argentina y en otros países latinoamericanos, regresando a España en 1931, A su vuelta, fue detenido en varias ocasiones. Salió de la cárcel tras el triunfo del Frente Popular, transformándose pronto en un importante líder de la CNT. Contribuyó activamente a abortar la sublevación militar en Barcelona. En la defensa de Madrid, fue herido de muerte en circunstancias no del todo claras:

El 21 de noviembre, Durruti moría en circunstancias misteriosas. Circularon diversas conjeturas para explicar su muerte. Algunos sostenían que murió por accidente cuando un fusil se disparó inesperadamente. Otros asumieron que fue disparado por uno de sus hombres cuando intentaba detener la huida de éstos ante el avance de las tropas moras.⁶¹³

La noticia fue portada en los periódicos de toda la zona republicana, siendo despedido con honores de héroe en Barcelona.

• **A LAS MUJERES.**

A las mujeres

Ha de ser o-bra de la ju-ven tud rom-per las ca - de nas de laes-cla vi- tud. Ha-cia o-tra
 9 vi-da me - jor don-de los hu- ma- nos go-cen del a- mor. De- béis las mu - je-res de co-la-bo
 17 rar en la her-mo - sa o-bra de la hu-ma-ni- dad mu - je- res mu - je- res ne - ce-si-ta-mos vues-tra u
 24 nión el dí - a que es - ta - lle nues - tra gran-de re-vo-lu- ción. Her - ma-nas quea-máis con fe la li-ber
 31 tad, ha - béis de cre - ar la nue-va so-cie - dad. El sol de glo - ria
 37 que nos tie - ne que cu - brir a to dos en dul - ce vi - vir.

A LAS MUJERES

Ha de ser obra de la juventud
 romper las cadenas
 de la esclavitud.
 Hacia otra vida mejor
 donde los humanos
 gocen del amor.

⁶¹³ SEIDMAN (2003), p. 96.

Debéis las mujeres colaborar,
en la hermosa obra de la humanidad;
mujeres, mujeres, necesitamos vuestra unión
el día que estalle nuestra grande revolución.

Hermanas que amáis con fe la libertad
habéis de crear la nueva sociedad...
El sol de gloria que nos tiene que cubrir
a todos en dulce vivir.

Por una idea luchamos,
la cual defendemos
con mucha razón.
Se acabarán los tiranos,
guerras no queremos
ni la explotación.

Debéis las mujeres colaborar,
en la hermosa obra de la humanidad;
mujeres, mujeres, necesitamos vuestra unión
el día que estalle nuestra grande revolución.

Todos nacemos iguales,
la naturaleza
no hace distinción;
comunistas libertarios,
luchad con firmeza
por la revolución.

Debéis las mujeres colaborar,
en la hermosa obra de la humanidad;
mujeres, mujeres, necesitamos vuestra unión
el día que estalle nuestra grande revolución⁶¹⁴.

En su texto, hay alusión directa a la juventud y a la necesidad del esfuerzo, unión y compromiso de las mujeres en el inicio de la revolución motivada por la contienda, ya que en ellas recaerá la creación de la nueva sociedad. También menciona la necesidad de la unión de los comunistas, subrayando la idea anterior.

Quizá no se ha valorado lo suficiente la importantísima labor que desempeñaron las mujeres durante la contienda española. En un primer momento y bajo el influjo de Dolores Ibárruri y Federica Montseny, primera ministra en la historia de España, muchas mujeres se implicaron directamente en la lucha. Las milicianas estuvieron presentes durante unas pocas semanas en frentes y trincheras. Un buen número de ellas lucharon codo con codo con

⁶¹⁴ VVAA (1947), p. 12.

y contra los hombres, mientras que otras realizaban trabajos relacionados con cocina, correo, enlace o lavandería:

El mismo 19 de julio puede verse ya a mujeres armadas con fusiles, en las barricadas y en los asaltos del bando gubernamental. La miliciana, tan heroificada por los suyos y denostada por los enemigos, se echó a las calles desde el inicio de la contienda. Vestida con mono azul y gorro cuartelero, y provista de pistola, fusil y cartucheras, inspiraba terror a religiosos y gentes de derechas. Muchas se alistaron en las milicias populares y siguieron a sus novios o maridos hasta el frente⁶¹⁵.

Poco después, se reorientó la situación. El papel de la mujer, en la mayor parte de los casos lejos de las trincheras también será fundamental para la economía republicana. Las Casas del Pueblo se convirtieron en centros donde se preparaban prendas de ropas para el frente. La labor que desempeñaron principalmente fue el de enfermera o madre-esposa que espera en la retaguardia. Pero su protagonismo en todos los ámbitos fue de una importancia extrema. Sin empeñar ningún arma de fuego, su lucha fue, diariamente, esforzada y de gran dureza:

La mujer, a través de las durísimas pruebas del vivir se revelaba como la gran heroína de la guerra en la zona republicana. Sobre ella recaía la pesada responsabilidad de la lucha cotidiana por unos víveres, lucha que obligaba a robar horas de sueño, a aguantar la desesperación de las colas, a sufrir el terror de las bombas. La mujer se levantaba cada día con la pavorosa incógnita del alimento y por él, y más si era madre, se entregaba a una lucha heroica en descubrimiento de insólitos suministros, de escondrijos insospechados⁶¹⁶.

Ellas sufrieron en gran medida el horror de la violencia y las acciones de guerra que se desarrollaron en la retaguardia en forma de fusilamientos, violaciones y bombardeos. La incertidumbre por conocer noticias acerca de sus maridos, hijos, padres o familiares serán también sus tristes compañeras de vida. Ante el ambiente imperante, la propaganda republicana trabajó duro para tratar de enmascarar esta situación de precariedad en la prensa o en canciones como la anterior, para así motivar a las mujeres al trabajo y mejorar entre todos la trágica situación:

La normalidad y la abundancia de las condiciones de vida descritas en los diarios (aparte de los cigarrillos) contrastan con las escaseces de la zona republicana⁶¹⁷.

Las colas que se generaban delante de los comercios y de los puestos de entrega de comida eran extensísimas. La gente, generalmente mujeres, aguardaban durante horas sin tener ninguna seguridad de que, al llegar su turno, quedarían las existencias por las que estaban esperando. El periódico *Octubre* publicó un poema que refleja a la perfección la dureza de esta situación:

⁶¹⁵ ZAVALA (2003), p. 164.

⁶¹⁶ ABELLA (1976), p. 357.

⁶¹⁷ SCOTT- ELLIS (1995), p. 21.

Largas hileras.
mujeres y más mujeres
en las aceras.
Amanece ya. La noche
manda retirar sus tropas,
envueltas en la neblina
van desfilando las sombras.
Mis niñas han madrugado
para formar en la cola;
largas filas de mujeres
sobre la escarcha vidriosa.
Y si llueve, los paraguas
cubriendo la fila heroica
semejan de aleros curvos
pizarras bituminosas.
Largas hileras...

Allí, las tristes mujeres
cuentan sus tristes historias:
todas tienen a su cargo
llanto, dolor, lucha sorda.
Largas hileras.
mujeres, más mujeres
en las aceras⁶¹⁸

En clara alusión a *A las mujeres*, el trabajo que muchas llevaron a cabo en fábricas y empresas de toda España tuvo también una gran relevancia, aunque su salario era muy distinto al de los hombres:

En la zona republicana, al igual que en la nacional, los patronos mantenían importantes diferencias salariales entre hombres y mujeres. Hacia noviembre de 1938, la mayoría de asalariados en industrias de defensa republicanas eran mujeres⁶¹⁹.



31. Mujeres trabajando en una fábrica textil en 1937⁶²⁰

⁶¹⁸ ABELLA (1976), pp. 231- 232.

⁶¹⁹ SEIDMAN (2003), p. 340.

En algunos lugares y pese a que la presencia femenina era la dominante, ésta causó no pocos problemas. La existencia de costumbres enraizadas contra el trabajo remunerado femenino se encontró con resistencias en diversos municipios y localidades:

Según los sindicatos, las mujeres de la comarca de Infantes (Ciudad Real) mantenían “tan arraigados prejuicios” contra el trabajo asalariado que fue necesaria una activa campaña de mujeres militantes para hacer que se integraran en sindicatos y trabajasen los campos. Las colectividades establecieron severos controles para asegurar que las mujeres realizaran el trabajo en el campo. Un motivo de esta resistencia a trabajar era que, conforme se acercaba el invierno, tanto los campesinos como las campesinas carecían de ropa y zapatos⁶²¹.

Aparte de la confección, un seminario de fuentes orales llevó a cabo un listado que recogía los trabajos principales desarrolladas por las mujeres en Madrid durante la guerra, sin duda ampliable al resto de población republicana y también nacionalista:

- Visitadoras de hospitales...
- Brigadas para atender a los heridos...
- Enfermeras.
- Auxiliares de enfermería.
- Preparación de envíos al frente: Recogida de donativos y empaquetado.
- Lavaderos y cocina al servicio del frente y de las industrias de guerra, para los hombres cuyas familias han sido evacuadas.
- Comedores colectivos (todos los servicios necesarios en ellos).
- Guarderías y casas cuna. Dependientes de asociaciones humanitarias (SRI, etc...) o de organizaciones políticas y sindicales.
- Refugios y albergues maternales: Cuidado de niños y atención a las madres.
- Hogares para refugiados y hogares para huérfanos de combatientes.
- Brigadas de vigilancia e higiene pública: Retirada de escombros tras los bombardeos, higiene en las calles, recogida de basuras cuando el Ayuntamiento no puede atenderlo.
- Construcción de trincheras y refugios.
- Evacuación. Trabajo en las oficinas y en las colonias de niños evacuados a Valencia y otros lugares.
- Brigadas para el trabajo en el campo: Iban en autocares los fines de semana a ayudar en la recolección, a cambio de la comida. Solían ser obreras de las fábricas.
- Brigadas de choque de obreras que prolongan su jornada ras la remunerada⁶²².

Fueron muy numerosos los casos de mujeres, tanto españolas como extranjeras, que se ofrecieron como enfermeras voluntarias en ambos bandos. Bien como manera de sentirse útil en la contienda, para conocer otra vida y para colaborar con el bando con el que militaban ideológicamente, las enfermeras realizaron una labor tan enormemente importante tanto médica como emocionalmente. Su trabajo en la mañana consistía en:

El primer cometido de las enfermeras se reduce a tomar las constantes de los pacientes -la temperatura y, en los casos indicados por el médico, también la tensión- que

⁶²⁰ VVAA (2002A), p. 100.

⁶²¹ SEIDMAN (2003), p. 209.

⁶²² VVAA (1988B), pp. 158-159.

se anotan en el gráfico a pie de cama. A continuación se procede a repartir los desayunos y a limpiar a aquellos pacientes que no pueden desenvolverse por sí mismos e ir al comedor o a los lavabos. Luego, las enfermeras actúan como una pequeña brigada de limpieza para que todo estuviera listo ante la vista del médico⁶²³.

Además de estos trabajos, tuvieron que reorganizar las labores domésticas debido a las limitaciones impuestas por la crisis económica subyacente a la contienda:

La función económica cumplida entonces por el trabajo doméstico que realizaban las mujeres se revela en el hecho de que sin él hubiera sido impensable la resistencia prolongada de una ciudad desabastecida y con un enorme déficit de prestaciones sociales financiadas con dinero público⁶²⁴.

La mujer en el bando nacional tuvo también una importancia capital. Junto a las “margaritas” carlistas, la recién creada Sección Femenina de la Falange capitalizó y organizó diversos servicios que incluían un trabajo “moral” con las familias relacionadas con la República y el Frente Popular:

...al igual que en la zona republicana, se las movilizó para cubrir las nuevas necesidades generadas por la guerra en un aserie de servicios de salud y asistencia, y en particular para ocuparse de los servicios sanitarios, orfanatos y comedores. Las mujeres de las clases medias urbanas y provincianas fueron lo que más participaron en esta movilización en la España franquista⁶²⁵.

También

Colaboraron confeccionando prendas o uniformes, cosiendo, planchando, elaborando paquetes para soldados, atendiendo los comedores del Auxilio Social, o cuidando a heridos en los hospitales⁶²⁶.

No debemos olvidar que, en ambas zonas y empujadas por la pobreza, cientos de mujeres, frente a lo precario de su situación, se vieron abocadas a ejercer la prostitución. Fueron empujadas además, en muchos casos, por la pérdida de sus recursos económicos ante la muerte, huida o encarcelamiento de sus novios, hermanos, padres o maridos:

Otras se convirtieron en el “descanso del guerrero” con tan escasas precauciones que, como recordaba el corresponsal norteamericano H. Edward Knoblaugh, “la oleada de enfermedades venéreas llegó a preocupar a las autoridades tanto o más que las operaciones militares”. El periodista extranjero podía ver con sus propios ojos cómo “para el tratamiento masivo se instaló un hospital de campaña al pie del Guadarrama y los en él hospitalizados provocaron la hilaridad de la capital al ser llamados la “Brigada del Permanganato”⁶²⁷.

Por último, las llamadas madrinas de guerra trataron de hacer sobrellevar la dura vida que sufrían los soldados que, por diversos motivos, no tenían

⁶²³ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 141.

⁶²⁴ VVAA (1988B), pp. 138-139.

⁶²⁵ GRAHAM (2006), pp. 102- 103.

⁶²⁶ ZAVALA (2003), p. 162.

⁶²⁷ ZAVALA (2003), pp. 164- 165.

noticias de sus familias en el frente. Presentes en ambas zonas, se trataba de mujeres presentes en la retaguardia que actuaban como una especie de brigada emocional⁶²⁸ intercambiando correspondencia con los combatientes en la que se preocupaban de sus sentimientos. Con el objetivo de ofrecer un poco de calor⁶²⁹, incluso hubo numerosos casos de visitas de las madrinas a los frentes y otros de matrimonios consumados una vez terminada la guerra.

- **ACABAR CON LOS TRAIADORES.**

ACABAR CON LOS TRAIADORES

PRIMERA PARTE

Todos los pueblos del mundo
miran con gran sentimiento
a nuestra querida España
lo que el fascismo está haciendo.
Pero es que no lo ven claro
nuestra naciones hermanas
que aquí el gobierno leal
es el que preside Azaña.
No crean que por el terror
con su instinto criminal
matando ancianos y niños
el pueblo no va a triunfar.
Están muy equivocados
esos falsos generales
aunque han traído refuerzos
de italianos y alemanes.
Pero lo que más afrenta
de que sepa el mundo entero
de que Franco sea español
siendo un verdugo del pueblo.
Eso es pero que una fiera;
pero aunque lejos se vaya
le ha de pagar lo que debe
a nuestra querida España⁶³⁰.

- **ALALÁS GALEGOS.**

ALALÁS GALLEGOS

¡A la loita, mozos galegos!
N arman destra un matelo,
e na siniestra inha fouce,
manchemos de roxo e ceol

¡Enrriba, mozos galegos!

⁶²⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 148.

⁶²⁹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 143.

⁶³⁰ VVAA (entre 1936 y 1939B), p. 4.

Todos xuntos a loitar.
N'un frente roxo de ferro
Traíamos la libertad.

¡A la lucha, mozos gallegos!
¡En la mano derecha un martillo,
en la izquierda una hoz,
manchemos de roxo el cielo!

¡Arriba, mozos gallegos!
Todos juntos a luchar.
En frente roxo de hierro,
¡traigamos la libertad!⁶³¹

• **ALAS ROJAS.**

Alas rojas

Félix Vicente Ramos

Carlos Palacio

Los cie-los de Es-pa-ña, lle-ná-ron-se de a-las, que lu-chan au-da-ces por su re-den-ción. E-sas a-las ro-jas
6
la van-guar - día son del an - ti - fas-cis - mo que aho-ga - rá sin com - pa-sión
9
a las bes - tias ne - gras, de la re - ación. A - las ro - jas a - las, ner-vio y co - ra-zón.

ALAS ROJAS

Texto: Félix Vicente Ramos

Música: Carlos Palacio

Los cielos de España
llenáronse de alas
que luchan audaces por su redención.
Esas alas rojas
la vanguardia son
del antifascismo
que ahogará sin compasión
a la bestia negra de la reacción.
Alas, rojas alas
nervio y corazón.

Cuando van los «chatos»
por el cielo azul,
cuando van los «chatos» por la inmensidad.
Esas alas negras
del fascio mundial
que asesinan niños
de la población leal,

⁶³¹ PALACIO (1939), pp. 115-116.

huyen alocadas
con miedo cervical.
alas, rojas alas
nervio y corazón.

Honor a vosotros,
cóndores de acero
que sois los titanes de la libertad.
El pueblo os adora
y al veros volar
confía en el triunfo de la causa popular,
que vuestro heroísmo ha de conquistar.
Alas, rojas alas
nervio y corazón⁶³².

The skies of Spain
Are full of wings
Fighting fight audaciously for their
Redemption.

These red wings
Are the avant-garde
Of the anti-fascism
That will drown without remorse
The black beast
Of reaction.
Wings, red wings
Stamina and heart.

When the flat prowls cross
The blue sky
When the flat prowls cross the vastness
Those black wings
Of worldwide fascism
That murder the children
Of the royal population
Handly flee
Whit deer-like fear.

Wings, red wings
Stamina and heart.

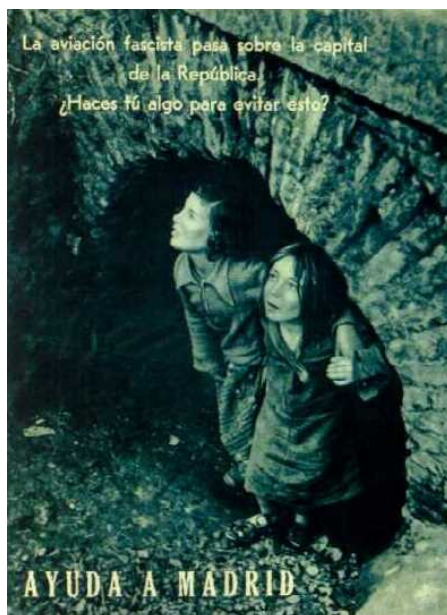
We honour you
Condors of steel
You who are the Titans of freedom.
The people adores you
And watching you fly
It trusts in the victory
Of the popular cause

⁶³² VVAA (2001), pp. 94-95.

That your heroism
Will conquer.
Red, red wings
Stamina and heart.

Se trata de una de las muchas canciones fruto de la colaboración del compositor Carlos Palacio y de Félix Vicente Ramos. Como advierte su título, es un homenaje a la aviación republicana, a la que se le conocía bajo los nombres de *La gloriosa* (posteriormente analizaremos un himno con el mismo nombre) o *Alas Rojas* (el rojo será el color identitario del bando republicano).

La aviación tuvo una importancia crucial por primera vez en una contienda, la española, en la que los efectivos aumentaron de forma más que considerable. Las armas modernas también tendrán una relevancia cada vez más decisiva. Se tratará paulatinamente de imponer nuevas técnicas. La lucha se llevó a cabo independientemente de la estación del año, sea entre la nieve o el hielo, como en Teruel, o entre el calor sofocante, como en el Ebro. La gran importancia de la aviación anunció en gran parte la hegemonía que alcanzaría en la Segunda Guerra Mundial, desplazando a la artillería como medio principal. La mayor parte de la fuerza aérea española quedó del lado republicano, aunque se trataba de un cuerpo antiguo y sin armamento prácticamente.



32. Cartel republicano *Ayuda a Madrid*⁶³³

Alemania e Italia aprovecharon el conflicto para probar su armamento en suelo español. Unos 760 aviones fueron enviados desde Italia en lo que se dio en llamar como Aviación Legionaria, mientras que, desde Alemania, se envió e instruyó la temible Aviación Cóndor, que constó de unos 600 aparatos y que tomó fama en bombardeos de tanta crudeza como el de Guernica. También

⁶³³ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

hay que sumar otros aviones destinados al transporte, exploración y descubrimiento. Muchos analistas han considerado como crucial el gran éxito que Franco obtuvo logrando la presencia de aviones italianos y alemanes en la Guerra Civil, naciones que, paulatinamente, fueron incrementando su número y calidad. Los aviones de la fuerza rebelde fueron mayoritariamente pilotados por alemanes e italianos (aproximadamente un 15 por ciento⁶³⁴ fue tripulado por españoles), en lo que supuso un inmejorable banco de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Como hemos comentado y atendiendo a la mayoría de estudios, el papel de la aviación fue decisivo en algunas de las batallas y momentos más relevantes del conflicto, como lo fueron las de Belchite, Brunete y la Batalla del Ebro, en diversos ámbitos:

Los enfrentamientos, incluso duelos, entre cazas que protegían o intentaban destruir a los bombarderos cobraron gran importancia. Los ataques en picado de los cazas y sobre todo los bombarderos sobre las tropas terrestres y sus refugios fortificados, puentes y nudos de comunicaciones, polvorines y depósitos de combustible, instalaciones portuarias y aeródromos se convirtieron en un aspecto esencial del conflicto⁶³⁵.

En el bando republicano, se trató de comprar aparatos en el mercado internacional, teniendo a Francia y la URSS como principales centros de referencia, aunque también surcaron el cielo español aviones holandeses, checoslovacos e incluso estadounidenses. La República comprará unos 950 aviones a la URSS. Entre ellos, destacarían los rápidamente conocidos como 'Chatos' (a ellos alude la canción), 'Superchatos', 'Moscas' y 'Supermoscas'. Respecto a los aparatos franceses, en número de unos 150 aproximadamente, no se dotaron del armamento y los operarios necesarios en muchos casos, por lo que resultaron muy poco operativos. El Pacto de No-Intervención suscrito por las principales naciones obligó en no pocas ocasiones a tratar de adquirirlos en el mercado negro, contactando con intermediarios muy poco fiables que aprovecharon la débil posición republicana ante los decretos que prohibían la exportación. De esta gran cantidad de aviones, se

...llegaron a recibir más de 240 modelos distintos de avión, que iban desde el Haviland Dh. 9 de 1918 hasta los nuevos aparatos ligeros norteamericanos. Casi todos resultaron ser por completo ineficaces... En resumen, fue un medio magnífico de liquidar a buen precio el viejo material⁶³⁶

Una de las diferencias fundamentales en las tácticas y ofensivas fue la utilización de los bombardeos contra la población civil y las ciudades de la retaguardia, anticipando un procedimiento que sería básico en el desarrollo de la II Guerra Mundial. De esta manera, en el territorio español se comenzó a emplear una terrorífica táctica que será triste tónica de los conflictos posteriores del s. XX y comienzos del s. XXI. Aunque las fuerzas aéreas

⁶³⁴ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 245.

⁶³⁵ BENNASAR (2006), p. 253.

⁶³⁶ BENNASAR (2006), p. 248.

republicanas bombardearan Oviedo, Córdoba, Granada y Huesca⁶³⁷, el bando nacional no dudó en utilizarlos a gran escala y con enorme dureza desde el primer momento. Este hecho sorprendía y mucho a periodistas y analistas de otros países:

Para los observadores de otros países, lo que sigue resultando particularmente insólito en el caso de las incursiones aéreas es que ocurrían en una guerra civil: Franco estaba bombardeando a sus “propios” compatriotas⁶³⁸.

Incluso, los sublevados también emplearon armamento químico en algunos instantes de la contienda:

Las peticiones frecuentes que hizo Franco a Italia de armas químicas a lo largo de 1936 y 1937 –aunque por consideraciones estratégicas se acabara excluyendo de su uso– reflejaban sus experiencias previas en el norte de África⁶³⁹.

Todos los grandes puntos neurálgicos republicanos, incluidos aquellos con mayor número de población, fueron bombardeados en repetidas ocasiones sin apenas ser repelidos, ya que se contaba con un mínimo número de baterías antiaéreas. Italia y, sobre todo, Alemania, tuvieron su banco de pruebas en distintas localidades españolas, siempre bajo la supervisión y visto bueno franquista. Especialmente crueles fueron los de Madrid, Durango, Guernica, Barcelona o Tarragona. La población los veía con una mezcla de sentimientos que, contrariamente, subrayaron la visión negativa que se tenía de Franco:

...aunque dichas incursiones aéreas causaban un gran pánico y dejaban mucho sufrimiento y destrucción a su paso, provocaban sentimientos de odio y resentimiento más que miedo. Si bien de modo negativo, las bombas que Franco enviaba también contribuyeron a la creación de un nuevo sentido de identidad republicana entre amplios sectores de la población urbana⁶⁴⁰.

Especial relevancia tuvo el bombardeo que asoló del 26 de abril de 1937 la villa de Guernica, una ciudad de unos 7.000 habitantes. La falta de apoyo aéreo, piezas de artillería y tanques del heterogéneo Ejército del Norte republicano, formado por socialistas, anarquistas, comunistas, republicanos y nacionalistas vascos (*gudaris*), dejaron entrever una derrota prácticamente insalvable en la campaña del norte. Durango fue la primera población indefensa europea en ser bombardeada por la aviación alemana, aunque la crudeza de la ofensiva aérea contra Guernica parece haber borrado de la memoria a la primera. Según algunos datos, unas 50 toneladas de bombas incendiarias se arrojaron contra la localidad vizcaína:

El centro de la ciudad quedó reducido a escombros; 1.654 personas murieron y 889 resultaron heridas⁶⁴¹.

⁶³⁷ BENNASAR (2006), p. 254.

⁶³⁸ GRAHAM (2006), p. 101.

⁶³⁹ GRAHAM (2006), p. 52.

⁶⁴⁰ GRAHAM (2006), p. 98.

⁶⁴¹ SEIDMAN (2003), p. 140.

Tras la indignación internacional, se proporcionaron distintas excusas para justificar su ataque. Para los alemanes, no fue más que un trágico ejercicio militar de entrenamiento que también se utilizaría en otras ciudades en España y posteriormente, en repetidas ocasiones, en el marco de la II Guerra Mundial. La más recurrente afirmaba que esta localidad era un importante núcleo de comunicaciones, aunque no se atacó ningún puente. Otras indican que,

Posiblemente, el objetivo del bombardeo era intimidar a la población de las localidades industriales de la ría de Bilbao para que de ese modo ofrecieran una resistencia mínima⁶⁴².

Sí que era ideológicamente el centro del nacionalismo vasco, ya que en ella se encuentra el “árbol de Guernica”, que simboliza la identidad y libertades vascas. Así, la idea de forzar al gobierno de Euskadi a una rendición incondicional parecía formar la principal causa, además de experimentar nuevas técnicas de guerra. En menos de tres horas la ciudad se vio convertida a llamas y ruinas tras una indiscriminada lluvia de bombas.



33. Bombardeo de Guernica⁶⁴³

La propaganda del bando franquista, ante la indignación generada en todo el mundo en diversos ámbitos (también en el Vaticano), funcionaría con

⁶⁴² SEIDMAN (2003), p. 140.

⁶⁴³ PRESTON (2006), p. 33..

celeridad en distintos medios, apuntando incluso al propio bando republicano como “culpable” del mismo o minimizando su intensidad.

Pero incluso los actos más horribles del hombre pueden generar obras de arte de enorme belleza. Éste es uno de los casos más evidentes. El *Guernica* de Picasso ha sido considerado como uno de los más grandes logros de la pintura política moderna⁶⁴⁴. El malagueño recibió el encargo por parte de la República en enero de 1937. Se le requería para llevar a cabo una pintura de enormes dimensiones que fuera la obra más representativa del pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937. Aceptará al instante el encargo, ya que apoyó al Frente Popular durante la contienda (era comunista), aunque no dudó en cobrar por su trabajo un elevado sueldo que el gobierno asumió aun teniendo en cuenta la complejidad de la situación.

El pintor no encontraría, en un primer momento, un tema claro con el que comenzar su trabajo. En ese momento, tuvo noticia del terrible bombardeo alemán de Guernica, teniendo claro el sentido de su obra de inmediato. Como hemos afirmado, la célebre Aviación Cónдор alemana no tuvo piedad y, bajo la excusa de derribar un puente, asoló la población sin contemplaciones. Tras la finalización de la obra el 4 de junio de 1937, el óleo irá sumando una enorme cantidad de análisis e interpretaciones:

...una obra de propaganda consciente...el único ejemplo de arte de propaganda en su carrera –aunque más tarde trabajaría con imágenes contra la guerra de Corea y, como miembro del Partido Comunista, después de la Segunda Guerra Mundial, realizaría un retrato de Stalin-. Pero no fue claro a la hora de establecer el significado exacto de su pintura. Evidentemente es una obra alegórica o simbólica, pero ¿qué simbolizan sus distintos elementos? Se ha pensado que el toro representa a Franco o al fascismo, y el caballo a la República o al “pueblo”, aunque Picasso fue reacio a confirmar estas interpretaciones. La utilización de estos motivos no se desviaba mucho de sus imágenes de los años treinta, elaboradas sobre todo en temas de carácter privado, sin intención política evidente. En los motivos taurinos, el toro aparecía como un antiguo símbolo de agresión y pasión, en ocasiones erótico, con fuertes sugerencias de autorretrato a tono con la tendencia picasiana de representaciones histriónicas de su sexualidad. Las imágenes de violencia contra las mujeres también fueron frecuentes en sus primeras obras⁶⁴⁵.

Picasso fue criticado desde la órbita comunista por no incluir alguna referencia a esta ideología con la que conjugaba. Cierto es que, en un primer momento, pensó introducir el símbolo de la hoz y el martillo junto al saludo republicano, un puño cerrado, aunque lo descartará posteriormente. Pero la obra será aplaudida mayoritariamente convirtiéndose en un símbolo de la barbarie en Guerra Civil española y del sufrimiento de la población. Muy conocido es el “destierro” de unos cuarenta años sufrido por la propia pintura. Tras la victoria de Franco, el propio artista decidió que la obra no regresaría a España

⁶⁴⁴ CLARK (2000), pp. 39-40.

⁶⁴⁵ CLARK (2000), p. 42.

mientras durara la dictadura. Únicamente tras la instauración de la democracia, el cuadro retornó a España. Así, se convirtió en un nuevo símbolo del exilio hasta 1981, fecha definitiva de su regreso.

Otro de los hechos muy frecuentes que protagonizaba la aviación fue el de arrojar periódicos y hojas informativas tanto en los frentes como en las poblaciones de retaguardia contrarias. Su misión era “informar”, en líneas generales, acerca de las derrotas militares de su bando, el gran avance, potencial y la mejor situación que se vivía en la otra zona, tratando de provocar la deserción, el desánimo o el desaliento:

Unos pocos cayeron en la posición. Eran ejemplares de un periódico fascista, el “Heraldo de Aragón”, que anunciaba la caída de Málaga⁶⁴⁶.

El poeta Miguel Hernández plasmaría como pocos en su *Canción del antiavionista* el pánico que, en la población civil, causaron estos bombardeos masivos en una práctica que se comenzó a experimentar para mermar la moral de la retaguardia

Que vienen, vienen, vienen,
los lentos, lentos, lentos,
los ávidos, los fúnebres,
los aéreos carniceros.

.....

Que asaltan las palomas
sin hiel. Que van sedientos
de sangre, sangre, sangre,
de cuerpos, cuerpos, cuerpos.
Que el mundo no es el mundo.
Que el cielo no es el cielo,
sino el rincón del crimen
más negro, negro, negro⁶⁴⁷.

• **ALERTA.**

Félix Vicente Ramos

¡Alerta!

Rodolfo Halffter

¡A ler - ta! gri - ta mos con voz ju - ve nil Mar - cha - mos con re cio te -
13 que - tra cul - tu - ra que ya ple - ní - tud te - ne - mos con sig - nas que
són al ma - ña - na fe - liz por Va - ya - mos triun - fan - tes con
24 son au - ras de ju - ven - tud mun - do an he - fan - te con
fey con a - mor las fren - tes tan lim - pias yal - tas
32 hon - da in - quie - tud la ju - cha te - naz con - tem - pla
que bri - llen al sol El
de la ju - ven - tud

⁶⁴⁶ ORWELL (2003), p. 60.

⁶⁴⁷ REIG TAPIA (1990), p. 135.

ALERTA

Letra: Félix Vicente Ramos

Música: Rodolfo Halffter

¡Alerta!, gritamos
con voz juvenil.
Marchamos con recio tesón
al mañana feliz.
Por nuestra cultura
que es ya plenitud,
tenemos consignas que son
auras de juventud:

Vayamos triunfantes
con fe y con amor,
las frentes tan limpias y altas
que brillen al sol.
El mundo anhelante,
con honda inquietud
la lucha tenaz contempla
de la juventud.

Amamos la patria,
amamos la paz,
los cuerpos al aire y al sol
su vigor tensarán;
ballestas de acero
mis brazos serán;
seré joven, fuerte y feliz
y amaré la verdad.

Vayamos triunfantes
con fe y con amor,
las frentes tan limpias y altas
que brillen al sol.
El mundo anhelante,
con honda inquietud
da lucha tenaz contempla
de la juventud.

¡Alerta!, y ¡alerta!,
cual faro en el mar;
alcemos al brazo el fusil
y podremos vengar
a los que cayeron
en lucha fatal.
¡Alerta!, que es noble vivir
por la fe del ideal.

Vayamos triunfantes
con fe y con amor,

las frentes tan limpias y altas
que brillen al sol.
El mundo anhelante,
con honda inquietud
da lucha tenaz contempla
de la juventud.

De cara al futuro,
que es nuestra razón,
vayamos unidos en haz
al final redentor.
Es nuestro enemigo
el fascio mundial,
marchamos sin miedo a vivir
con valiente ademán.

Vayamos triunfantes
con fe y con amor,
las frentes tan limpias y altas
que brillen al sol.
El mundo anhelante,
con honda inquietud
da lucha tenaz contempla
de la juventud⁶⁴⁸.

Tal y como indica Carlos Palacio, la canción se compuso en Valencia como himno de la organización de la organización premilitar de la Juventud *Alerta*. Con texto de Félix Vicente Ramos, la música corresponde a uno de los compositores más importantes dentro del Grupo de los Ocho de Madrid de la Generación del 27 o de la República.

Rodolfo Halffter (1900-1987), hermano de Ernesto, también compositor, fue autodidacta. Su obra antes de la Guerra se inscribe dentro del neoclasicismo con claros reflejos nacionalistas. Crítico musical y redactor en los diarios *El Sol* y *La Voz*, tras la llegada de la II República se implicó políticamente. En el conflicto, apoyó al bando republicano desde su mismo inicio. Entre los cargos que ostentó, destacan la secretaría del Consejo Central de la Música y la dirección de la Junta Organizadora de la Enseñanza musical. Además, propició distintas actividades y conciertos en diversas ciudades. La edición de la revista *Música* de enero a junio de 1938 en Barcelona se realizó bajo su dirección (en su cuarto número -abril de 1938- se ofrece como suplemento a sus lectores la *Danza de Ávila* para piano, una obra compuesta sobre la canción popular *En lo alto de aquella montaña...* tal y como aparece indicado en su encabezado con fecha de junio de 1936).

⁶⁴⁸ MAYER (1937A), p. 14.

Durante la contienda, su producción compositiva se centró íntegramente en la temática militar. Entre las obras que compuso y aparte de *¡Alerta!*, destaca *Para la tumba de Lenin, variaciones elegíacas para piano* op.10, compuesta también en Valencia en 1937. Además, fue el encargado de grabar *Chants de la guerre d'Espagne* en París en 1937 y de componer la música para películas como *Sanidad* (Rafael Gil, 1937), *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1938) y las canciones que aparecen en *El secreto de una monja* (1939).

La reiteración de la necesidad de alarma, como vemos repetidamente en esta canción, puede tener múltiples explicaciones. Una de ellas es la de mantener elevada la mentalidad y el cuidado que se debía tener tanto en los frentes como en las retaguardias. Aunque un buen número de la población tenía muy claro sus postulados políticos, a otros el inicio de la contienda les sorprendió sin una postura evidente. La cercanía de la muerte no ayudó, en ningún caso, a elevar la moral y el deseo de lucha de muchos soldados, milicianos y de la población en general. Además, el endurecimiento y la prolongación del conflicto hicieron pronto necesarios los llamamientos generales a filas que afectaron a prácticamente la totalidad de familias. Lógicamente, la zona en la que un posible futuro soldado se encontrase fue totalmente definitoria, ya que le indicaría obligatoriamente el bando en el que iba a pelear. El hecho de que alguien intuyera que se profesaba el sino político contrario era causa directa para ser detenido, encarcelado o incluso fusilado sin ningún miramiento. Así, desde ambos gobiernos se hacía mucho hincapié en denunciar la presencia de infiltrados, espías o de personas que pudieran tener algún tipo de relación con el contrario.

Incluso y por cuestiones del azar, muchos se encontraron en un lugar en el que no les correspondía. Para otros, significó una división de la familia o incluso toda ella quedó en la zona contraria. Ante una situación protagonizada por la locura generalizada y en la zona nacional, mucha gente

...no tan de derechas, la que quemó el carnet del sindicato y el retrato de la República, disimuló su angustia, aprendió apresuradamente el “Cara al Sol”, ensayó el saludo brazo en alto frente al espejo, frecuentó los cultos, inventó una biografía creíble que la exculpara del tiempo de la cautividad roja, buscó avales entre los conocidos y procuró mimetizarse con el entorno⁶⁴⁹.

Como hemos apuntado, tampoco hay que olvidar a aquellos que no tenían nada claro a favor por qué o contra qué combatían, por lo que situaciones como las desertiones, los cambios de bando, los emboscados, las confraternizaciones y las automutilaciones muy numerosas en ambos bandos. Ante todos estos casos, la necesidad del máximo cuidado y atención era fundamental.

⁶⁴⁹ ESLAVA (2005B), p. 11.

• **¡ALERTA! ¡ALERTA!**

¡ALERTA! ¡ALERTA!

Texto: Serrano Plaja

Música: *Marcha de la Juventud Feliz*

Vivamos todos alerta y en guardia.
Alerta, alerta como una señal.
Somos bandera indeleble que anuncia
la gran victoria de nuestra libertad.

España entera conquista su gozo,
lucha en el frente su sangre mejor,
y en nuestras filas de alegres muchachos
con este ¡ALERTA! va todo el corazón.

Joven alerta, vigilo y defendiendo
lo que otra sangre mayor conquistó.
La Patria libre, la paz y la vida
fuerte y risueña: tal es nuestra ilusión.

Todos unimos gritemos: ¡ALERTA!,
junto a los libros alzando el fusil.
Que nadie ignore que España está alerta
y alerta vive y conquista el porvenir⁶⁵⁰.

En esta marcha se llama la atención de la necesidad de que toda la población esté despierta y lista para entrar en acción tanto en el frente como en la retaguardia. También destaca la unión que debe haber entre los libros y el fusil, entre la cultura y la guerra, para así conquistar el futuro.

La doble invocación alude directamente a lo que acaecía lejos de los frentes. La España alejada de las batallas trataba de continuar su vida habitual, aunque las trágicas circunstancias imponían otra cadencia a veces sin correspondencia con lo que acontecía en el frente. El concepto de retaguardia, nacido en la Primera Guerra Mundial, se hará conocido por todos al aparecer las batallas de frente fijo. Se referirá, siguiendo una terminología militar, a toda zona situada a más de un kilómetro del frente de combate⁶⁵¹, aunque hubiera franjas en ciudades como Madrid que se mantuvieron a mucho menos distancia en gran parte de la contienda. Además, se puede distinguir entre dos retaguardias, la “real” y la “perfecta”:

Una ciudad de retaguardia en cualquiera de los dos bandos de la Guerra Civil se enfrenta a dos presiones que, como placas tectónicas, chocan entre sí. Por una parte, está lo que sería la retaguardia perfecta, la que se imaginan los que dirigen la guerra para que se pueda ganar la contienda con celeridad, una retaguardia comprometida y que piensa en la guerra como si fuera un soldado más. Por otra parte, está la retaguardia real, la que necesita respirar y no estar pensando todo el tiempo en el conflicto: la vida se abre paso, aunque

⁶⁵⁰ BUSCH (1938), p. 19.

⁶⁵¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 18.

marcada por las circunstancias. En la primera se quiere recordar que hay una guerra, en la segunda se quiere olvidar que ésta existe. En enero de 1937 se va a representar en Madrid esa fricción entre las dos retaguardias: la “real” y la “perfecta”, siempre en términos de utilidad estratégica y militar⁶⁵².

Como implícitamente denuncia la canción y paradójicamente, muchas de las festividades que se celebraban antes del inicio de la contienda siguieron desarrollándose, aun con distinto carácter. La España bajo dominio franquista tomó un cariz más religioso y austero, prohibiéndose celebraciones como el carnaval. Mientras, en la zona republicana se reemplazarán las fiestas religiosas por celebraciones laicas (el día de los Reyes Magos se rebautizó como el Día del Niño, por citar un ejemplo). Otras fiestas de carácter más popular, como las Fallas valencianas, se mantendrían asumiendo la nueva simbología y talante.

Pero la vida diaria de la retaguardia, como comentamos, en ocasiones no irá en paralelo a la funesta situación que se vivía a muy poca distancia. Este hecho fue denunciado en numerosas ocasiones a lo largo del conflicto. Armand Guerra, un director de cine anarquista, argumenta en un artículo en contra de la diversión desmesurada en tiempo de guerra:

Me entero en Madrid de un hecho que me llena de indignación. Funcionan a diario, y muy especialmente los domingos, unos cabarets o “dancings” en los que la gente joven – burguesitos, empleadillos y parásitos- desarrollaba sus actividades bailando sin cesar, mientras los trabajadores se jugaban la vida en los frentes... ¡Tamaña inmoralidad no podía continuar! ¡La guerra es para todos, y hay que hacerla todos!⁶⁵³

La relativa “normalidad” que se respira en muchas ciudades ha sido definida con posterioridad como una especie de “victoria moral” sobre los horrores de la guerra que sacudían irremisiblemente a la población cuando todo queda en calma. Esta “alegre retaguardia”, como también se le ha tildado en multitud de ocasiones, tendrá lugar en ambas zonas y será ampliamente criticada. Un ejemplo es Sevilla, una ciudad tomada desde los primeros instantes de la guerra por los sublevados:

La Sevilla nocturna es toda una promesa de la necesidad que tiene la retaguardia de olvidarse de la Guerra. En el Kursaal Olimpia se ofrecen atracciones de nueve a una, y a partir de esa hora hasta el amanecer, “dancing”⁶⁵⁴.

En Galicia, se llegarán incluso a prohibir los bailes públicos, ya que eran

...una falta de respeto a los que vertían su sangre en la guerra⁶⁵⁵.

Y Valencia, nada más convertirse en 1936 en la nueva capital republicana, no tardó en ser conocida por su intensa vida nocturna:

⁶⁵² CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 18.

⁶⁵³ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 121.

⁶⁵⁴ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 111.

⁶⁵⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 113.

El comentario que se hacía los recién llegados a la capital levantina, de que allí “nadie parecía darse cuenta de que había guerra” estaba ampliamente justificado... Los cabarets estaban abarrotados, desde que se abrían a primera hora de la tarde, hasta que cerraban mucho después de la media noche⁶⁵⁶.

En el campo propagandístico, se trataba de hacer creer a la población en la potencia y fuerza de la II República. Desde equipos de megafonías se anunciaban triunfos en todos los frentes y ciudades, además de reproducir música. En clara antítesis con el ambiente reinante, el sentido del humor inundó calles, terrazas y cafés tratando quizá de restar tensión a una atmósfera muy contaminada:

...era un humor ibérico, bronco, achulapado. Se proclamaba que habían empezado las “hostialidades” se hablaba de construir un “generalódromo” y se decía que a los facciosos rechazados en la UGT y en la CNT los iban a inscribir en la JODT. Aquella apoteosis popular se vestía de humor de dolor y de terror⁶⁵⁷.

Los anarquistas, de talante más revolucionario, dejarán plasmado su pensamiento ante estos desmanes en un cartel que se fijará por todo Madrid:

*GUERRA A LA INMORALIDAD
CONSIGNAS LIBERTARIAS*

El Bar anquilosa, es el vivero de la chulería. Cerrémosle.

La taberna atrofia y degenera el espíritu combativo. Cerrémosla.

El baile es la antesala del prostíbulo, matando las energías del luchador. Cerrémosle.

Cines y teatros una misión: labor antifascista; de lo contrario, cerrémoslos.

Todo ser que frecuente estos lugares es merecedor del desprecio.

Cada hombre una misión: la guerra contra el fascismo.

¡¡ABAJO EL PARASITISMO!!!

*Comité Regional de Juventudes Libertarias del Centro*⁶⁵⁸

Un enemigo no esperado que afectó a ambos bandos fue el de las enfermedades venéreas y de transmisión sexual. La República consideraba al sexo como algo natural y consustancial al ser humano, aunque la presencia de milicianos en los prostíbulos fue una constante que generó, en ocasiones, situaciones dantescas como ésta de Barcelona:

...llamativo fenómeno de las largas colas que se formaban en la calle de las Tapias, donde milicianos heridos o sanos aguardaban turno frente a los prostíbulos, alborotando cuando alguno tardaba más de lo que era admisible en aquel lamentable desahogo⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ SEIDMAN (2003), p. 99.

⁶⁵⁷ ABELLA (1976), p. 27.

⁶⁵⁸ ABELLA (1976), p. 73.

⁶⁵⁹ ABELLA (1976), p. 55.



34. Darío Carmona: *Evita las enfermedades venéreas*⁶⁶⁰

En ambos bandos, existe, con muchos matices, un diferente concepto del amor, el sexo y la situación de la mujer. La idea nacionalista, caracterizada por una doble moral, limita el sexo al matrimonio, aunque consiente la prostitución e incluso se fomenta en el frente y la retaguardia:

En la retaguardia, Sevilla es el gran burdel de la zona nacional. La publicidad de la ciudad no habla de prostitución, pero maneja unos códigos nada crípticos: los locales se anuncian como cualquier otro servicio. Para los que no disponen de compañía femenina, o la dejan en casa al ciudad de los hijos o del hogar, la oferta carnal se puede encontrar en “Las siete puertas” o en “La sacristía”, un nombre un tanto surrealista para una casa de lenocinio⁶⁶¹.

- **ALIANZA PROLETARIA.**

ALIANZA PROLETARIA
Himno de las trincheras de Mieres
Letra: Ángel Rodríguez
Música: A. Espinosa

Noble Alianza proletaria que preparas
a las masas obreras a luchar,
y procuras sacarnos de las garras
que clavadas nos tiene el capital.
Como hermanos muy unidos avancemos
derrocando el infame capital.
Procuremos mantener en nuestro pecho
nuestra fe en la Revolución Social.

Rojo pendón,

⁶⁶⁰ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

⁶⁶¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 160.

todos en pie.
Todos unidos
marchemos juntos
hasta vencer.
No más sufrir
la explotación.
Muera el cobarde
que no se aliste
a la legión.

Camarada, camarada, ya te llama
el clarín proletario a pelear.
Ten cuidado que tu cuerpo no decaiga
para bien de toda la humanidad.
Con la hoz, el martillo y nuestra estrella
no tememos al vil explotador.
Somos hijos de la rebelde Asturias
y morimos por la revolución.

¡Viva la unión,
contra el burgués.
Soy proletario y doy la vida
con gran placer!

Y es mi deber
el engrosar
las filas rojas
que están luchando
por la igualdad⁶⁶².

Se trata de una canción que tiene su origen en 1934 en la revolución asturiana. Los propios combatientes asturianos serán los que la popularicen y la entonen durante la Guerra Civil. En su texto se aborda la necesidad de una unión de todas las facciones obreras y proletarias de Asturias (“hoz, martillo y estrella”) en contra del capitalismo que las oprime y al que hay que derrotar. La unión propugnada por la canción se dio de hecho en el bando republicano. Bajo el nombre de Frente Popular, un término ideado por los comunistas, se creó una formación política que aglutinaba a las numerosas organizaciones, sindicatos y partidos de izquierdas en el marco de las elecciones de 1936 en la II República.

En un primer momento, tuvo un carácter circunstancial. Para Santos Juliá, en el pacto firmado por todos se dejaban definidas las distintas fases de actuaciones e ideología. Así, tratando de llevar a cabo el ideal del primer gobierno republicano de 1931 y de dejar en libertad a los presos políticos encarcelados durante el Bienio Negro, un gobierno exclusivamente republicano sería el encargado de llevar a cabo en primer lugar las reformas

⁶⁶² VVAA (19-?), p. 10.

pertinentes. Después, se tornaría exclusivamente obrero. El estallido de la Guerra Civil no permitiría este desarrollo.

Esta gran coalición estaba formada por Izquierda Republicana, Unión Republicana, el Partido Comunista de España y ERC. A estas formaciones se sumaron después el POUM (Partido de Unificación Marxista) e Izquierda Comunista. También se unirán los sindicatos de la UGT, la CNT y las Juventudes Socialistas y Comunistas.

- **¡ALIANZA!**

¡ALIANZA!

Canción de las trincheras de Mieres

Alianza proletaria que preparas
a las masas de los pobres a luchar
procurando arrancarnos de las garras
que clavadas nos tiene el capital.

Como hermanos unidos avancemos
derribando el sistema actual
procurando mantener en nuestros pechos
la llama de la revolución social.

Viva la unión
contra el burgués.
Soy comunista
Y doy la vida
con gran placer.

Es un deber
el de engrosar
las filas que
Están luchando
por la Igualdad.

Camarada, camarada ya te llama
el clarín proletario a pelear.
ten cuidado que tu cuerpo no decaiga
para bien de la humanidad.

Con la hoz, el martillo y nuestra estrella
no tememos al vil explotador.
Somos hijos de la rebelde Asturias
y morimos por la revolución.

Rojo pendón,
todos en pie.
Todos unidos
marchemos juntos

hasta vencer.

No más sufrir
la explotación.
Muera el cobarde
que no se aliste
en la legión⁶⁶³.

• **AMARRADO A LA CADENA.**

Amarrado a la cadena

A-ma-rra-do a la ca - de-na de la i-ni-cua ex-plo-ta-ción con a-mor ca-mi-na el pa-ria ha-cia la re-vo-lu
8
ción. Mar-cha en pos de la a-nar - quí - a y el yu-go de-be fi - nir con a-mor, paz y a - le - gri - a
15
de u-na e-xis-ten-cia fe - liz. Don-de los hom-bres sean li-bres, li-bres cual la luz del sol, don-de to-do sea be
22
lle - za, li - ber-tad, flo-res y a - mor. ¡Li - ber-tad a - ma - da,
27
túe - res mi ú - ni - co an - he - lo, túe - res mien - sue - ño, túe - res mi a - mor.

AMARRADO A LA CADENA

Música: Torna sorrento

Amarrado a la cadena
de la inicua explotación
con amor camina el paria
hacia la revolución

Marcha en pos de la anarquía,
y el yugo debe finir
con amor, paz y alegría
de una existencia feliz.

Donde los hombre sean libres,
libres cual la luz del sol,
donde todo sea belleza,
libertad, flores y amor.

⁶⁶³ VVAA (19-?), p. 10.

¡Libertad amada,
tú eres mi único anhelo,
tú eres mi ensueño,
tú eres mi amor!

En la celda del castillo
de Montjuich, número cuatro
no llevaron conducidos
presos e incomunicados.

Sin delito cometido
nos llevan a prisión,
debilitan nuestras fuerzas
y aumentan nuestro valor.

Ya cansado estoy del yugo,
obrerros, no más sufrir,
que el burgués es un verdugo,
tirano y policía vil.

¡Libertad amada,
tu eres mi único anhelo,
tu eres mi ensueño,
tu eres mi amor!

Las cárceles y castillos
tendremos que derribar,
nos engañan los caudillos,
nos roban la libertad⁶⁶⁴.

Tras una incursión militar, el desenlace de una batalla o el final de la propia guerra, muchos fueron los combatientes del bando republicano capturados e internados en muy diversas prisiones y presidios dispuestos por el bando franquista por toda España. En un primer momento y a excepción de los combatientes extranjeros, fueron considerados como enemigos políticos, siendo fusilados en su mayoría. Posteriormente, a los capturados en el campo de campaña se les consideraría como prisioneros a los que se debía juzgar. Tras el litigio, la sentencia habitualmente les colocaría en primera línea de fuego defendiendo al bando captor (no sin protestas entre los mandos y sin posteriores deserciones), les obligaría a trabajos forzados o les internaría en campos de concentración:

Uno de los pasajes humanos más trágicos y singulares de la contienda española es el que protagonizaron los españoles enviados al frente por un bando y, después, hechos prisioneros y devueltos a primera línea en las unidades del bando contrario. El caso de estos prisioneros de guerra, forzados a empuñar las armas no en una sino en dos guerras civiles, la que vivieron en cada lado, representa el más extremo grado de coacción que los

⁶⁶⁴ VVAA (1947), p. 5.

dos contendientes emplearon para nutrir sus filas, sólo comparable al desplegado para que sirvieran en ellas los desafectos⁶⁶⁵.

El rencor franquista contra los contendientes del bando republicano será una constante más en su política:

...el general Franco no siguió el ejemplo de Lincoln, no aplicando una política de represalias tras la guerra de Secesión norteamericana, y cumplió sus amenazas vertidas al comienzo de la guerra. Tampoco Franco tuvo la grandeza del general Grant, que le dijo a lee que los soldados confederados desmovilizados podían marcharse tranquilamente a sus casas con sus mulas para empezar la arada de primavera⁶⁶⁶.

Para los vencidos, comenzaba una interminable era de represión, venganza o exilio. La sombra de la locura y de la violencia se alargaría durante demasiados años:

Los derrotados considerados rebeldes, comparecieron ante consejos de guerra sumarísimos y en juicios celebrados con suma rapidez. Más de 300.000 personas fueron sometidas a depuración. El trabajo que concluyó en el año 1943, se realizó de forma veloz y con frecuencia inmisericorde. Fueron ejecutados miles de prisioneros. Y a esas muertes hay que sumar las producidas al margen de la actuación⁶⁶⁷.



35. Mujeres violadas y asesinadas⁶⁶⁸

Los campos de concentración no fueron patrimonio exclusivo de la II Guerra Mundial. El bando sublevado internó en ellos a multitud de soldados y presos políticos. Los hubo tanto en la península como en las islas durante y tras la contienda española:

Durante la guerra civil se organizaban un buen número de campos de trabajo y de concentración repartidos por todo el territorio nacional. Estos solían establecerse cerca de las vías del ferrocarril, con el objetivo de tener facilidades en el momento de trasladar a los presos. En 1938 se calcularon en 500000 las fichas de prisioneros que habían pasado por estos lugares. Mención especial merecen algunos de estos campos, como el organizado en el Monasterio de San Pedro de Cardena (Burgos), donde se dispuso a los miembros de las

⁶⁶⁵ CORRAL (2006), p. 276.

⁶⁶⁶ REIG TAPIA (1990), p. 126.

⁶⁶⁷ REIG TAPIA (1990), p. 128.

⁶⁶⁸ ESLAVA (2005), p. 7.

Brigadas Internacionales. Otro monasterio, el de San Marcos, en León, llegó a acumular hasta cuatro mil internos⁶⁶⁹.

Para crearlas, el bando nacionalista se inspiró directamente en las homólogas de la Alemania nazi. Bajo el engañoso nombre de “reeducación”, Hitler había construido un buen número de campos de concentración por todos los países a los que ejercían dominio. En ellos eran confinados

...comunistas, socialdemócratas, católicos, protestantes, judíos, gitanos y todos aquellos que se oponían al régimen nacionalsocialista⁶⁷⁰.



36. José Gumbau: *Represión* (1938)⁶⁷¹

Tampoco debemos olvidar las checas que se crearon en la zona republicana. Muy pronto se hicieron populares por su dureza. Estos tribunales populares se crearon en las grandes ciudades para juzgar e investigar a los detenidos por conspiración o fascismo:

Su nombre procedía de las “Chekas” rusas, término abreviado que, traducido al castellano, significa “Comisión extraordinaria panrusa para la supresión de la contrarrevolución, la especulación y el sabotaje”⁶⁷².

De carácter sindical o político y con un espacio reservado para calabozos e interrogatorios, en ellas se decidía, en cuestión de minutos, el destino de los acusados. Sus funciones y objetivos eran terroríficos, y en ellas se empleaban incluso técnicas y estudios procedentes del arte moderno. Escritos y estudios

⁶⁶⁹ CORTÉS SALINAS (2002), p. 283.

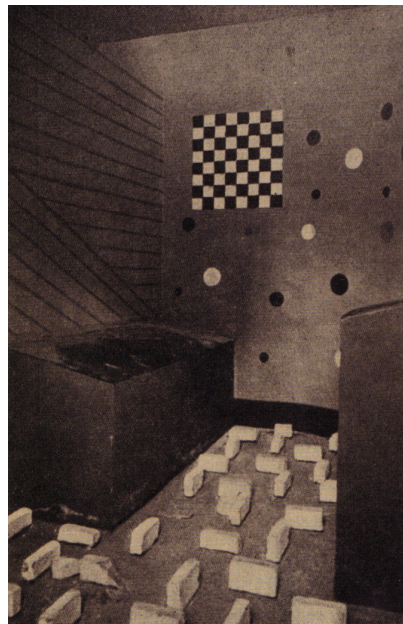
⁶⁷⁰ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 222.

⁶⁷¹ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 237.

⁶⁷² ZAVALA (2003), p. 23.

acerca de la sinestesia y el color obra de artistas como Kandinsky, Itten, Gropius o Klee, entre otros, fueron sistematizados y empleados en ellas:

Se trataba, en efecto, de un microcosmos terrorífico y claustrofóbico, destinado a desestabilizar física y psicológicamente a los reos, en el que se acumulaban y yuxtaponían numerosas imágenes sacadas del arte moderno, y objetos heteróclitos descontextualizados y liberados de su función y aspecto habitual. Las pinturas estaban perfectamente distribuidas, siguiendo deliberadamente un método pedagógico y una sistematización de ideas, basadas en complejos estudios elaborados por los artistas de la escuela de la Bauhaus sobre las posibilidades expresivas de elementos como los colores y las formas geométricas. Pero el resultado en esa ocasión sobrepasaba las iniciales intenciones de estos creadores y la obra iba a convertirse en un verdadero tratado práctico de cómo podría tener otras utilidades menos banales e inocentes, siguiendo los métodos psicológicos de la Gestalt, especialmente en cuanto a la relevancia que esta disciplina otorgaba a la construcción de la percepción⁶⁷³.



37. Interior de una checa⁶⁷⁴

En cuanto a su número, sólo en Madrid había varias docenas. Algunos de sus mecanismos más horribles fueron simulacros de fusilamientos, asientos y camas en un grado de inclinación que impedía sentarse o tumbarse, ladrillos de lado y de forma irregular para impedir los desplazamientos, una bombilla que deslumbraba la vista...

⁶⁷³ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 111.

⁶⁷⁴ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 108.

• **AN DER SIERRA-FRONT.**

An der Sierra Front



AN DER SIERRA-FRONT

Wie graue Wölfe schlichen sich die Wolken
Von Fels zu Fels und Regengüsse krachten
Wie echtes Trommelfeuer auf uns nieder
Die frierend hier in Schützenlöchern wachten.
Kein Sonnenstrahl drang durch in diesen Tagen
Und wäre nicht die Glut in unsren Herzen
So hätten wir die Kälte nicht ertragen.

So einsam waren diese nackten Berge
Daß fast des Feindes Feuern uns beglückte
Denn schneller rann das Blut, wenn durch den Nebel
das Mündungsfeuer seiner Waffen zückte.
Man griff zur Flinte und vergaß die Schmerzen
Doch hätten wir die Kälte kaum ertagen
Wär nicht so heiß die Glut in unsren Herzen.

Wenn wir vom Hungern matt im Regen lagen
Und sich vor Müdigkeit die Augen schlossen
Da ist an der Sierra-Front im Regen
Gar manche bittere Träne mitgeflossen.
Doch formte sich kein Mund zu einem Klagen
Der Traum des Sieges glühte in den Herzen
und ließ uns alle Kälte auch ertragen.

[Los lobos grises se mueven sigilosamente
como nubes de ladera a ladera,
y la tormenta retumba sobre nosotros
como auténtico redoble de tambores.
Las frías y profundas trincheras
de los tiradores esperan
ningún rayo de sol consiguió pasar estos días
y si no existieran las brasas en nuestros corazones
no hubiéramos aguantado el frío.

Tan solas estaban estas montañas desnudas
que la llama más insignificante nos alegraba
porque la sangre corría en cuanto por la niebla
el fuego nos descubría.
Se agarraba el fusil y se olvidaban los dolores
y no hubiéramos aguantado el frío
si no existieran las brasas en nuestros corazones.

Si yacíamos hambrientos después de la lluvia
y de cansancio se nos cerraban los ojos
en el frente de la Sierra, bajo la lluvia
brotaba alguna lágrima amarga.
Pero ninguna voz se queja,
el sueño de la victoria ardía en el corazón
y nos dejó resistir también todo el frío].

Ciertamente, la mayoría de los estudios realizados sobre la Guerra Civil dedican el grueso de los mismos a políticos, generales, intelectuales, burgueses, batallas, apoyos internacionales, amplios colectivos, represiones o embargos. Sin embargo, muy pocos textos (muy destacables son los recientes trabajos de Michael Seidman y Pedro Corral) se han centrado con la misma profundidad en investigar, relatar y reflejar una historia social que abarque tanto a la contienda como a sus protagonistas. Aquellos que vivieron y sufrieron en primera persona, ya sea en uno u otro bando, la barbarie, la dureza de las batallas, el hambre, la pobreza, la frustración, el exilio o la muerte padecida durante el conflicto rara vez han resultado importantes. Quizá el miedo a destapar diversas situaciones y eliminar en parte el halo de utopía y de romanticismo con que ambas zonas han ido tiñendo el conflicto haya tenido mucho que ver en esta línea.

Esta canción refleja a la perfección los sentimientos y sensaciones principales que los soldados vivieron en los frentes y en las trincheras: soledad, hambre, frío, miedo, lágrimas, cansancio... Pero, pese a todo, se resiste porque la causa por la que se lucha lo merece. No hay que olvidar que un buen número de voluntarios, de mayor implicación política, no dudó en unirse a uno u otro bando al iniciarse la sublevación. Siguiendo esta idea, hay quien opina que la duración del conflicto se debe directamente a la creencia en la necesidad de perpetuar y aumentar las iniciativas y perspectivas de futuro que se auguraban con la República del Frente Popular:

La voluntad de resistencia de quienes apreciaban en mucho lo que el triunfo de los militares les haría perder: un régimen de libertades como no se había conocido nunca en España y unas expectativas de mejor futuro que las clases populares jamás habían tenido. Quienes estaban dispuestos a defender todo esto lo hicieron con ahínco y tenacidad, y consiguieron retrasar tres años la muerte de sus esperanzas. Esta fue, sin duda, la razón más decisiva de la larga duración del conflicto⁶⁷⁵.

⁶⁷⁵ CORTÉS SALINAS (2002), p. 23.



38. R. Capa: *Madrid, febrero 1937*⁶⁷⁶

Uno de los aspectos que más impresiona son los comentarios que, en primera persona, soldados y milicianos enviaban por carta a sus familiares o escribían en sus diarios. La falta de medios fue una constante en el ejército republicano y el sublevado. La guerra requería satisfacer unas necesidades mínimas a los soldados y milicianos:

Cinco cosas son importantes en la guerra de trincheras: leña, comida, tabaco, velas y el enemigo. En invierno, en el frente de Zaragoza, eran importantes en este orden, con el enemigo en un alejado último puesto⁶⁷⁷.

La alimentación, en los primeros instantes, parecía abundante, al igual que otros medios necesarios para el día a día en las trincheras:

La comida era bastante satisfactoria y abundaba el vino. Los cigarrillos seguían distribuyéndose a razón de un paquete diario, los fósforos se entregaban día por medio y las velas se repartían con regularidad⁶⁷⁸.

Pero muy pronto el gobierno republicano se vería en dificultades para satisfacer las necesidades básicas de las tropas. Este hecho generó, en paralelo y aparte del consiguiente hambre, frío y enfermedades, una clara disminución de la moral y el deseo de combatir de unas compañías que escuchaban cómo en el otro bando la situación era muy distinta. Muchos de ellos, sin un claro compromiso por la causa. Ante la llegada de los combates no dudarían en dispersarse de los frentes, cambiarse de bando o fugarse.

Paulatinamente, los racionamientos se hicieron presentes en la dieta de los soldados de la República. La derrota en Teruel los agudizaría aún más. Por el contrario, los soldados del ejército nacionalista tenían asignados un mayor

⁶⁷⁶ WEHLAN (2001), p. 117.

⁶⁷⁷ ORWELL (2003), p. 34.

⁶⁷⁸ ORWELL (2003), p. 45

número de alimentos por persona y día. Éste será un argumento que repetirán en sus luchas dialécticas con la trinchera contraria:

Las magras raciones deben haber reducido los deseos de sacrificarse por la causa republicana. A pesar de las ambiciosas recomendaciones oficiales, los soldados de la Brigada Mixta 37 acuarteladas cerca de Madrid recibían 20 gramos de carne, 40 de aceite, 20 de azúcar y 10 de sal en noviembre de 1937. Por el contrario, en 1937 los soldados nacionales tenían derecho y una ración diaria normal de 200 gramos de carne, 60 de aceite, 50 de azúcar y 15 de sal. En cada uno de los grupos de alimentos, salvo en las legumbres secas (es decir, judías), los nacionales estaban mejor alimentados. Su dieta era también mucho más variada y podían tomar café y vino –aunque la República tenía una considerable ventaja en cuanto a superficie de viñedos- de forma mucho más regular que los soldados republicanos... proporcionar a las tropas alimentos que conocían y les gustaban ofrecía un estímulo fisiológico y psicológico. Consumir lo que acertadamente se llaman bebidas espirituosas alienta muchas veces la moral⁶⁷⁹.

El hambre creciente obligaba a los soldados a agudizar el ingenio y buscar comida, en muchas ocasiones de forma desesperada:

Antes de tomar contacto con el enemigo, la sección que venía conmigo, tropezamos un cordero al que matamos al momento con el fin de asarlo, pero no pudimos con impaciencia, y cuando quisimos encender la hoguera ya nos le habíamos comido crudo, no sobrando nada, tal era el hambre que teníamos⁶⁸⁰.

Como consecuente directo, la debilidad y la enfermedad azotaron a muchos combatientes, aumentando también el tiempo de recuperación de sus heridas de guerra:

La escasez de frutas y verduras frescas que contuvieran vitaminas B y C aumentaba la amenaza de gingivitis y trastornos estomacales. Con bajas defensas corporales, pequeños cortes y heridas producían infecciones graves. Los soldados de trincheras estaban especialmente indignados de que el personal de intendencia comiera más y estuviese en mejores condiciones físicas que ellos⁶⁸¹.

En las batallas, la comida pasaba a un segundo lugar, tomando el primero la necesidad militar:

En la batalla de Teruel, tres mil soldados de la 215ª Brigada estuvieron tres días sin comer por falta de transporte, hasta que fueron auxiliados por los combatientes de otra unidad que compartieron con ellos su miseria⁶⁸².

Fuera de ellas, los errores y descoordinaciones hicieron que se perdieran cosechas enteras:

La falta de transporte contribuyó a que se pudrieran los cítricos y el arroz valenciano en el otoño y el invierno de 1937⁶⁸³.

⁶⁷⁹ SEIDMAN (2003), p. 146.

⁶⁸⁰ MATARRANZ GONZÁLEZ (2005), p. 101.

⁶⁸¹ SEIDMAN (2003), p. 185.

⁶⁸² CORRAL (2006), p. 177.

⁶⁸³ SEIDMAN (2003), p. 153.

La ausencia de ejemplos a seguir en los gobernantes, como en el caso de Juan Negrín⁶⁸⁴, tampoco ayudaba mucho a mejorar una débil moral republicana acostumbrada a comidas formadas diariamente por aceite, pan, lentejas y arroz:

La famosa gordura de Negrín no hacía creíbles sus llamamientos al sacrificio, y llegó a ser conocido como “el de las lentejas”. Las lentejas mismas eran llamadas “Píldoras de Resistencia del Dr. Negrín”⁶⁸⁵.

La falta de higiene sería también una constante en ambos bandos:

Las letrinas y alcantarillas funcionaban mal, lo que provocaba un incremento en el número de ratas. Las carencias de ropa interior, el lavado poco frecuente y la escasez de desinfectantes contribuían al crecimiento de pulgas. El baño, que alivia no sólo el cuerpo, sino también el alma, era prácticamente inexistente⁶⁸⁶.

La suciedad, la desorganización y las carencias en equipos e indumentarias necesarios serían otra tónica durante la contienda:

El hecho de dormir con ropa que se ha usado durante el día también dejó de ser penoso al cabo de poco tiempo. Desde luego, era imposible quitarse la ropa por la noche, y en especial las botas: había que estar listo para presentarse instantáneamente en caso de ataque. En ochenta noches me desvestí solo tres veces, si bien me las ingení en diversas ocasiones para quitarme la ropa durante el día... las ratas y los ratones abundaban. A menudo se dice que no se encuentran ratas y ratones en el mismo lugar, pero ello no es cierto cuando hay bastante comida para ambos⁶⁸⁷.

Los piojos y las pulgas se convertirían, junto a las enfermedades, acompañantes diarios de los combatientes. Orwell hizo una completa descripción sobre su efecto:

Por aquel entonces todos teníamos piojos. Si bien seguía haciendo frío, la temperatura ya permitía su aparición. Sobre asquerosos bichos corporales tengo una amplia experiencia y puedo afirmar que, en cuanto a ensañamiento, el piojo sobrepasa a todo lo conocido. Otros insectos, los mosquitos por ejemplo, hacen sufrir más, pero, por lo menos, no son bichos “residentes”. El piojo a veces se asemeja a un diminuto cangrejo, y vive preferentemente en los pantalones. Aparte de quemar la ropa, no hay otra manera conocida de librarse de él. En las costuras de los pantalones depositan sus brillantes huevos blancos,

⁶⁸⁴ Médico y profesor de universidad de profesión, la figura de Juan Negrín (1892-1956) es muy controvertida. No obstante, muchos le consideran “un gran estafador” que vendió España, su oro, sus riquezas y su futuro a la URSS. Se afilió al PSOE, siendo elegido diputado por Las Palmas. Ya en la contienda, Indalecio Prieto le nombra en septiembre de 1936 ministro de Hacienda. Su buena gestión llevará a que Azaña le sugiera en mayo de 1937 la formación de un gobierno, hecho que causará un gran revuelo en la España republicana. Su política se adhería con fuerza a la colaboración y autoridad de la URSS, desplazando a Prieto del Gobierno y asumiendo él mismo la cartera de Defensa, en la que trató de pactar una rendición con Franco. Una de sus decisiones más controvertidas fue el traslado secreto de la mayor parte de las reservas de oro del Banco de España, las terceras a nivel mundial en esa época, a París y Moscú, como aval para la financiación de armas y alimentos. Tras el golpe de Casado, se exilió a Francia y después a Inglaterra, México y por último a Francia, donde murió.

⁶⁸⁵ SEIDMAN (2003), p. 325.

⁶⁸⁶ SEIDMAN (2003), p. 166.

⁶⁸⁷ ORWELL (2003), p. 45

como diminutos granos de arroz, que originan grandes familias a extraordinaria velocidad... En la guerra, todos los soldados tienen piojos, al menos cuando hace bastante calor⁶⁸⁸.

El hedor existente en las trincheras, definido como una mezcla de sudor, basura, restos de comida y excrementos⁶⁸⁹ aumentaba y se hacía más evidente al tiempo que lo hacía el tiempo de permanencia de los soldados en las mismas posiciones:

La posición tenía un hedor nauseabundo, y fuera del pequeño recinto de la barricada había excrementos por todas partes. Algunos milicianos tenían por costumbre defecar en la trinchera, lo cual no resultaba nada grato cuando había recorrerla a oscuras. La suciedad, sin embargo, nunca me preocupó⁶⁹⁰.

En cuanto a las enfermedades más extendidas, sin olvidar las ya citadas de transmisión sexual,

La malaria estaba extendida (539 casos) y era con mucho la enfermedad infecciosa más importante. Durante 1937- 1938 se informó de entre 11.000 y 12.000 casos en el Ejército del Centro. En el Levante, la escasez de personal hizo imposible un programa de prevención. Hubo incluso algunos casos de fiebre tifoidea⁶⁹¹.

El rigor del frío en los duros inviernos de la guerra azotó a soldados y retaguardia en una contienda total que no se detuvo ni ante las condiciones más adversas. La Batalla de Teruel es un ejemplo de ello:

Estos rigores se pusieron de manifiesto, como en ningún otro frente, durante la batalla de Teruel, entre diciembre de 1937 y febrero de 1938, donde se llegó a combatir a veinte grados bajo cero, bajo enormes nevadas. Los casos por congelación sufridos en las tropas de uno y otro bando dieron nombre a “los pies de Teruel”, con el que los médicos calificaban las lesiones de las extremidades inferiores a causa del frío, que obligaron en cientos de casos a la amputación⁶⁹².

La falta de prendas adecuadas para combatirlo, la existencia de un sistema de distribución poco racionalizado y las carencias en otros medios como faroles o linternas⁶⁹³ tampoco ayudaron a la defensa ni protección de los soldados. En 1938 la carencia fue tal que incluso se llegó a pensar en sortearlas, debido al mínimo número de prendas existentes:

La comida había sido relativamente abundante en el verano, pero a la llegada del invierno castellano faltaban víveres, uniformes, jabón y sobre todo mantas y zapatos. Los comisarios desaconsejaban echar a suertes la distribución de ropa y calzado, cuyos suministros apenas eran suficientes para alcanzar a un quinto de la tropa. Las autoridades tenían miedo de que los desgraciados que perdiesen en esta lotería y quedaran por consiguiente con sus ropas andrajosas y descalzos pudiesen sublevarse. En otras unidades había abrigo disponibles para menos de la mitad del personal conforme se acercaba el frío castellano. Estas deficiencias se veían agravadas al no disponerse de transporte⁶⁹⁴.

⁶⁸⁸ ORWELL (2003) págs. 69- 70.

⁶⁸⁹ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 148.

⁶⁹⁰ ORWELL (2003), p. 45

⁶⁹¹ SEIDMAN (2003), p. 290.

⁶⁹² CORRAL (2006), p. 184.

⁶⁹³ ORWELL (2003), p. 50.

⁶⁹⁴ SEIDMAN (2005), p. 319.

En cuanto a la vida diaria de los soldados en las trincheras y tal como se refleja en *An der Sierra Front*, se ha definido por sus principales protagonistas como una experiencia de una dureza extrema. A todo lo apuntado hay que añadir la cercanía y la posibilidad de la muerte, que podía hacer acto de presencia en el momento menos esperado. En general, los soldados pasaron un tiempo similar tanto en frentes en calma como en las batallas en una relación de número al menos llamativa:

Por cada combatiente en activo podía haber quince que descansaban en frentes inactivos o que permanecían apaciguados en la retaguardia. Ningún bando fue capaz de lanzar ataques simultáneamente a lo largo de muchos frentes distintos⁶⁹⁵.

En cuanto a las características principales de estos tiempos de inactividad, Jesús González de Miguel las define de forma completa:

La vida en las trincheras estaba compuesta en gran parte, por tedio, suciedad y grandes dosis de miedo; siempre esperando el siguiente combate, matando el aburrimiento de diferentes maneras: dormir, el despiojamiento mutuo, la lectura, el alcohol, compartir algo de comida, charlar o visitar a otros compañeros de posiciones cercanas; siempre invadidos por las moscas, los piojos, las chinches y las ratas, con el omnipresente barro en invierno, y el hedor de la muerte siempre acechando⁶⁹⁶.

La dureza de los combates y la convivencia de la muerte de compañeros con los que, indudablemente, se creaban en apenas días estrechísimos lazos, podía llevar a la locura y generar imágenes de difícil borrado en la memoria. Tal es el caso de la trágica narración de la retirada de un soldado en la batalla de Belchite llevada a cabo por el brigadista internacional Harry Fisher

En aquel mismo momento vimos a alguien que corría carretera abajo desde las colinas de las que habíamos salido una hora antes. Era Yale Stuart. Tenía un vendaje alrededor de su cabeza con una mancha roja en la frente. Estaba frenético, sin poder hablar y apuntando con aire desesperado hacia las colinas de las que venía. Supimos que algo terrible había ocurrido. Finalmente empezó a hablar atropelladamente: “¡Están todos muertos allí arriba! Toda la plana mayor del cuartel general, Reiss, Parker, todo el mundo. ¡Creíamos que todo estaba despejado y salimos de la cueva justo en el momento en el que estalló un obús! ¡Dios mío, todos quedaron irreconocibles! Había cabezas, piernas, manos, carne y sangre por todas partes. ¡Es horrible! Nadie está vivo excepto yo. No puedo quedarme aquí. Voy a ver si alcanzo a la Brigada”. Y echó a correr carretera abajo hacia Belchite⁶⁹⁷.

La tensión de la espera, la inquietud, la falta de sueño (se solían dormir en primera línea una media de cinco horas), la permanente exposición a las inclemencias del tiempo y el no saber lo que ocurriría unos minutos después completarían el perfil de la situación. Las condiciones de hastío, en apenas segundos, mutaba a un escenario de guerra de enorme e intensa actividad donde bombardeos, intercambio de fuego entre trincheras o lucha cuerpo a cuerpo se podían suceder en apenas instantes:

⁶⁹⁵ SEIDMAN (2005), p. 23.

⁶⁹⁶ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 148.

⁶⁹⁷ FISHER (2001), p. 181.

Al aburrimiento, le sucedía el horror, la locura del combate. Reunir el suficiente valor como para poder saltar el parapeto, o defender tu posición, aguantando un verdadero aluvión de metralla y balas. La rutina de la muerte que te hace volverte loco y recordar cada instante muchos años después⁶⁹⁸.

Tampoco otros instrumentos y útiles necesarios tanto para la guerra son destacados por su existencia y calidad:

No teníamos mapas ni planos, por ejemplo. En España nunca se había hecho un registro cartográfico completo, y los únicos mapas detallados de esta zona eran los viejos mapas militares, casi todos en poder de los fascistas⁶⁹⁹.

Herramientas que facilitarían la vida diaria de los soldados que permanecían en el frente también brillaban por su ausencia:

Además, no teníamos faroles ni linternas. Creo que en todo nuestro sector no había nada parecido a una linterna eléctrica, y el sitio más cercano donde se podía conseguir una era en Barcelona, y eso no sin dificultades⁷⁰⁰.

Felipe Matarranz, un miliciano que luchó del lado de la República, relata otros tres trágicas impresiones de una guerra que se cobró una enorme factura:

En un prado a orilla de la carretera, cuatro milicianos abrazados volaban con bombas que colocaron en el medio⁷⁰¹.

...vi a un hombre que bajaba por el aire, desde un cuarto piso, hasta estrellarse en el suelo⁷⁰².

...Cuatro milicianos se metieron en un coche y gritando ¡Viva la República! Se lanzaron al agua, donde se quedaron sumergidos⁷⁰³.

Regresando al apunte anterior, la rutina era otro de los términos más empleados y que más difícil se hacía para los soldados:

La rutina diaria –o mejor dicho, nocturna-, las tareas cotidianas. Hacer guardia, patrullar, cavar. Lluvia, barro, vientos ululantes y ocasionalmente nevadas⁷⁰⁴.

El deseo del fin de la contienda aparecerá reflejado en ambos bandos en las muchas cartas dirigidas a los familiares, aunque los fuertes instrumentos de censura de cada uno de ellos rara vez dejaba pasar estos comentarios. La falta de placeres y de tabaco era también una constante en estas misivas, lo que da cuenta del gusto imperante en la época de fumar cigarrillos. En los momentos de mayor carestía, la imaginación se agudizaba, aunque en muchos casos provocando graves consecuencias posteriores:

En lugar de auténtico tabaco, los soldados españoles se veían obligados a darle caladas a sucedáneos de cigarros hechos de hojas caídas que liaban con periódicos usados o papel de envolver. Los más desesperados se fumaban únicamente el papel. Por supuesto, los sustitutos hicieron enfermar a muchos⁷⁰⁵.

⁶⁹⁸ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 150.

⁶⁹⁹ ORWELL (2002), p. 49.

⁷⁰⁰ ORWELL (2002), p. 50.

⁷⁰¹ MATARRANZ GONZÁLEZ (2005), p. 113.

⁷⁰² MATARRANZ GONZÁLEZ (2005), p. 114.

⁷⁰³ MATARRANZ GONZÁLEZ (2005), p. 114.

⁷⁰⁴ ORWELL (2002), p. 64.

⁷⁰⁵ SEIDMAN (2005), p. 167.

El alcohol también estuvo presente en el ocio y en el día a día de los soldados. Incluso muchos le han asociado un efecto psicológico que mantuvo en disposición para la batalla a los soldados. Alguno de los licores pronto obtuvo un apodo:

Una cantimplora de coñac barato por escuadra, el “saltaparapetos”, que infunde en la sangre el necesario gramo de locura. Los rostros demudados cuando suenan motores en el aire, la angustia mortal, las centinelas, las escuchas en los hocicos del enemigo, tiritando de frío o de miedo, junto a las alambradas, el oído atento, la mano en la cuerda de la que tirarás para dar la alarma⁷⁰⁶.

Para los muchos heridos o mutilados, la estancia en el hospital también estaría cargada de dificultades. Aunque se ha juzgado como satisfactoria, los pacientes en ocasiones tuvieron que compartir cama. La dotación de médicos en general era poco numerosa. En muchos casos se componía por personal y material de poca cualificación que restaba esta falta de preparación con una dedicación completa y efectiva:

La mayoría de los muertos en la Guerra Civil son anónimos; de nadie y de todos. En la retaguardia mueren muchos de estos soldados anónimos que son heridos en el frente van a pasar sus últimos días a un lugar marcado por la muerte: los hospitales. Allí, en muchas ocasiones, la única medicina que se puede aplicar para aliviar al herido son las palabras. Y en esa función destacan las mujeres. En el sentido más humano, ellas son el hospital. La organización de cursos para nuevas enfermeras es un fenómeno relativamente frecuente en la retaguardia de ambos bandos durante la guerra⁷⁰⁷.

• **ARBEITER, BAUERN....**

Erich Weinert Arbeiten, bauern Hanns Eisler

12

23

ARBEITER, BAUERN...

Texto: Erich Weinert

Música: Hanns Eisler

Es geht durch die Welt ein Geflüster.
Arbeiter, hörst du es nicht?
Das sind die Stimmen der Kriegsminister!
Arbeiter, hörst du es nicht?

⁷⁰⁶ ESLAVA (2005A), p. 257.

⁷⁰⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 138.

Es flüstern die Kohle und Stahlproduzenten.
Es flüstern die chemische Kriegsproduktion.
Es flüstert von allen Kontinenten:
Mobilmachung gegen die Sowjet-Union.

Es rollen die Züge Nacht für Nacht.
Maschinengewehre für Polen.
Für Finland deutsche Gewehre o8.
Für Ungarn Gasgranaten.
Sie rollen von allen Seiten herbei
Gegen die roten Soldaten!

Arbeiter, horch! Sie ziehen ins Feld
Und schrein: Für Nation und Rasse!
Das ist der Krieg der Herscher der Welt
gegen die Arbeiterklasse!
Denn der Angriff gegen die Sowjet-Union
ist der Stoss ins Herz der Revolution.
Und der Krieg, der jetzt vor der Türe steht,
ist der Krieg gegen dich, Prolet:

Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre
Nehmt die Gewehre zur Hand!
Zerschlagt die faschistischen Räuberheere
Setzt alle Herzen in Brand.
Pflanzt eure roten Fahnen des Sieges
Auf jede Schanze, auf jede Fabrik;
Dann blüht aus der Asche des letzten Krieges
Die sozialistische Weltrepublik!
Dann blüht aus der Asche des letzten Krieges
Die sozialistische Weltrepublik!

Defiéndete, pueblo
contra tus tiranos
hasta que consigas
un mundo de hermanos
Defiende tu idea
de la tiranía,
que tu vida sea
en plena anarquía.

¡Luchemos hombres conscientes,
defendiendo nuestra vida y dignidad;
despejemos nuestras mentes,
implantemos nuestra ansiada sociedad!

La anarquía es orden
y amor a la ciencia,
el funesto Estado
es la violencia.
Rompe tus cadenas,

no las sufras más
si sabes romperlas
tendrás libertad.

¡A vivir como hombres libres;
anarquistas; imponed vuestra moral,
superior a la burguesa,
destruyamos para siempre al capital!

Luchemos obreros
por el anarquismo,
ideal hermoso
lleno de altruismo.
Redímete pueblo
de la autoridad,
que mata y oprime
con impunidad.

No ya más explotadores,
resplandezca ya en la tierra la igualdad,
a luchar los productores
por un mundo de justicia y de equidad.

Desnudos nacimos
hombre y mujeres
igual en derechos
igual en deberes.
Iguales nos hizo
la naturaleza,
iguales seremos
en la madre tierra.

Ya no más pobres ni ricos,
suprimamos de una vez la esclavitud.
Es misión del anarquismo
si lo sabe defender la multitud⁷⁰⁸.

⁷⁰⁸ BUSCH (1938), p. 118.

• **AY, CARMELA.**

Ay, Carmela

El E-jér-ci-to del E-bro, rum-ba la rum-ba la rum-ba la rum. El E-jér-ci-to del E-bro, rum-ba la rum-ba la rum-ba la rum.

5 U - na no - cheel río pa só — ¡ay Car - me - la, ay Car - me - la —

8 u - na - no - cheel río pa - só — ¡ay Car - me - la, ay Car - me - la —

AY, CARMELA

El Ejército del Ebro,
rumba la rumba la rumba ba la rum.

El Ejército del Ebro,
rumba la rumba la rumba ba la rum,

una noche el río pasó,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
una noche el río pasó,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!

Y a las tropas invasoras,
rumba la rumba la rumba ba la rum,

y a las tropas invasoras,
rumba la rumba la rumba ba la rum,

buena paliza les dio,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
buena paliza les dio,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!

Luchamos contra los moros,
rumba la rumba la rumba la rum,

luchamos contra los moros,
rumba la rumba la rumba la rum,

mercenarios y fascistas,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
mercenarios y fascistas,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!

El furor de los traidores,
rumba la rumba la rumba ba la rum,

El furor de los traidores,
rumba la rumba la rumba ba la rum,

lo descarga su aviación,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
lo descarga su aviación,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!

Pero nada pueden bombas,
rumba la rumba la rumba ba la rum,
pero nada pueden bombas
rumba la rumba la rumba ba la rum,
donde sobra corazón,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
donde sobra corazón,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,

Contraataques muy rabiosos,
rumba la rumba la rumba ba la rum,
contraataques muy rabiosos,
rumba la rumba la rumba ba la rum,
deberemos resistir,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
deberemos resistir,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!

Pero igual que combatimos,
rumba la rumba la rumba ba la rum,
pero igual que combatimos,
rumba la rumba la rumba ba la rum,
prometemos resistir,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!
prometemos resistir,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!

Solo es nuestro deseo,
rumba la rumba la rumba la rum,
solo es nuestro deseo,
rumba la rumba la rumba la rum,
acabar con el fascismo,
¡ay, Carmela!, ¡ay, Carmela!,
acabar con el fascismo,
¡ay Carmela! ¡ay, Carmela!⁷⁰⁹

Se trata de una de las canciones más populares de cuantas componen el cancionero de la Guerra Civil. Al parecer, proviene del s. XIX, siendo cantada en las guerras contra las tropas napoleónicas en este siglo, adaptándose las letras posteriormente. En ocasiones, el nombre de “Carmela” se sustituía por el de “Manuela”. Antes de la Batalla del Ebro, a la que se refiere directamente el texto de arriba, también se interpretaba, con distintas letras. Algunas harían referencia a alguna sección del ejército determinada, como la Quince Brigada:

Viva la Quince Brigada,
rumba la rumba la rumba la rum,
Viva la Quince Brigada,
rumba la rumba la rumba la rum,

⁷⁰⁹ LLARCH (1938), p. 188.

que se ha cubierto de gloria...

¡Ay, Carmela! destaca en varios aspectos: el primero es el valor testimonial de la dureza, enemigos y situaciones que se unieron en la batalla del Ebro que tuvo lugar durante varios meses de 1938. Aparecen relatados tanto el paso del río por parte del ejército republicano como la victoria principal, los enemigos contra los que se luchaba (mercenarios y fascistas), la crudeza de los bombardeos nacionalistas y la resistencia que se prometía continuar realizando pese a las múltiples adversidades.

Musicalmente, el estribillo, aun breve, condensa una gran fuerza expresiva, a la que colabora la repetición de los versos y la invocación a Carmela. Por todo ello fue una de las canciones más interpretadas de la Guerra Civil.

La canción alude a un momento clave en el devenir de la Guerra Civil. Tras la derrota final en la ofensiva de Teruel, la moral seguía decayendo en la zona republicana. La división en dos partes de la zona republicana había dejado aislada a Cataluña. Mientras, Valencia estaba siendo atacada con gran insistencia. Ante esta situación, el presidente republicano, Juan Negrín, pensó que la capital levantina caería en manos fascistas a no ser que se lanzara un ataque en otro punto. Había que intentar unir de nuevo la zona republicana, al tiempo que se demostraba ante los foros internacionales la resistencia del ejército republicano y su capacidad de planear y llevar a cabo una acción ofensiva⁷¹⁰

De esta manera, la jefatura militar de la zona centro optó por tomar una nueva e intensa iniciativa. La República reorganizó sus fuerzas para componer rápidamente un cuerpo militar que se vino a llamar el Ejército del Ebro. De marcado carácter comunista, contó con cerca de 100.000 hombres, 80 baterías de campaña y 27 armas antiaéreas⁷¹¹ sin ninguna reserva de armamento. Los dirigentes republicanos decidieron lanzar una importantísima ofensiva, aunque era notoria su inferioridad militar en una lucha de gran desgaste para ambos bandos:

Una vez más va a librar una batalla de desgaste, al estilo de aquellas de la primera guerra mundial que ensangrentaron los campos de Francia y acabaron con la resistencia alemana. Durante tres meses, entre agosto y octubre, se mantienen las posiciones. Franco asume que las cuantiosas pérdidas que sufren sus tropas quedarán sobradamente compensadas con el resultado final⁷¹².

La batalla más mortífera de la Guerra Civil española comenzó después de que el Ejército del Ebro, comandado por Modesto, cruzara el río en la noche del 24 al 25 de julio por diferentes lugares situados entre las poblaciones de

⁷¹⁰ GRAHAM (2006), p. 139.

⁷¹¹ CORTÉS SALINAS (2002), p. 261.

⁷¹² ESLAVA (2005A), p. 308.

Mequinenza, Fayón y Cherta. Para ello, se contó con puentes hechos de pontones y distintas embarcaciones. Más al sur, se repitió la operación en Amposta. Sin contar con apoyo artillero y aviación, tuvieron que replegar posiciones con numerosas bajas, dejando en el camino una gran cantidad de material.

El ejército franquista no esperaba este ataque. Líster avanzó unos 40 kilómetros, estableciendo el frente en Gandesa, que pronto se convertiría en el centro de la batalla al no poder avanzar más allá el ejército republicano:

Este pueblo, nudo de comunicaciones entre Aragón y Valencia, marcó el más importante enfrentamiento de la batalla del Ebro. Fue atacado constantemente por las tropas del Líster, a las que se enfrentaron los cuerpos del ejército de Yagüe y García Valiño. A pesar de que los republicanos alcanzaron posiciones como el cementerio, la Cooperativa Agrícola y las primeras casas de la villa, no llegaron a hacerse con el control de la población, aunque sí conseguirían hacerse fuertes en las montañas de Pandols y Cavalls⁷¹³.

En su avance, los republicanos tomarían un gran número de prisioneros, aunque la lentitud que requería la construcción de los puentes destinados a camiones y tanques para construirse restó celeridad a la acción. Por ende, en el aire el primer predominio republicano se tornó pronto del lado franquista, al trasladar a la zona a toda la Legión Cóndor.

Vigilancia, fortificación, resistencia. Estas fueron las consignas blandidas por los republicanos en la defensa del territorio conquistado, aunque el desánimo cundía en una tropa entre la que crecían las deserciones. Franco, fiel a sus ideales, desoyó las voces de sus oficiales que recomendaban dejar penetrar a los republicanos y atacarles en posiciones más controladas. Prefirió llevar a cabo un duro ataque frontal para reconquistar el terreno perdido, fuera cual fuera el costo en vidas humanas y en material.

La Batalla del Ebro se reduce a una serie de ataques frontales nacionales sobre las posiciones republicanas, la táctica del carnero. El primer ataque se desencadena el 10 de agosto. Después del bombardeo de la artillería y de la aviación, que ocasiona la mayor concentración de fuego después de la primera guerra mundial, los nacionales intentan ganar el macizo de Pándols, pero se topan con la obstinada resistencia de un enemigo bien fortificado. A los tres días, la ofensiva se estanca. Entonces contraatacan los republicanos con sus mejores unidades, sin resultados aparentes. Las líneas se estabilizan⁷¹⁴.

A comienzos de agosto y durante seis terroríficas semanas, las tropas franquistas lanzaron una gran cantidad de ataques que no lograron sino un avance muy lento de las posiciones. El desánimo cundió tanto en el frente como en la retaguardia, ya que los nacionales no conseguían recuperar la posición. Los bombardeos diarios a tropas y puentes obligaban a los ingenieros a reconstruirlos casi a diario. Desde el comienzo de la batalla

⁷¹³ CORTÉS SALINAS (2002), p. 265.

⁷¹⁴ ESLAVA (2005A), p. 308.

también se emplearon otra tácticas como crecidas artificiales del Ebro, al abrir las compuertas de pantanos y presas situadas río arriba. Como consecuencia, la corriente se llevaba puentes, barcas, pasarelas⁷¹⁵ y a no pocos soldados. El material incendiario enviado desde los aviones franquistas barrería literalmente al enemigo de las laderas yermas y rocosas⁷¹⁶. Baste, en este sentido, citar algunas cifras acerca de la crudeza de los bombardeos:

En la sierra de Cavalls la aviación franquista arrojó 8.000 toneladas de bombas, y la artillería 9.000 toneladas de obuses. Fueron necesarios para la recogida de los diversos metales dispersos en toda el área de la batalla 6.000 camiones o necesarios otros tantos viajes para el transporte de 10 toneladas de metales diversos y distintas clases de chatarra: hierro, hierro fundido, níquel, latón, acero, aluminio, hojalata, bronce, cobre, zinc, plomo y alpaca⁷¹⁷.

Los republicanos contrarrestarían con fuerza en contraataques nocturnos. La lucha era extremadamente dura:

Las bajas son cuantiosas por ambas partes. A ello se suma la combinación de calor, escasez de agua y alimentación deficiente que provoca una epidemia de enterocolitis⁷¹⁸.

El fragor de la batalla alcanzará también con rigor a la población de la zona, que tratará de huir despavorida entre los dos fuegos. El brigadista internacional Harry Fisher narra un escalofriante episodio de una joven que trataba de escapar de este infierno:

Una chica joven, desorientada y manchada de sangre, permanecía cerca de donde estábamos. Le estaba ayudando a montarse al camión cuando, de repente, empezó a gritar llamando a su bebé. Sully y yo miramos alrededor nuestro a ver si podíamos encontrar al niño, pero alguien nos susurró: “Muerto, muerto”. El bebé yacía en el camino, sin vida. Sully se aproximó a la joven e intentó explicarle que su bebé había muerto, pero ella aún le seguía llamando. Vi cómo Sully llevaba el pequeño fardo hasta el camión y lo depositaba en el regazo de la madre. Ella comenzó a mecerle en sus brazos, como si aún estuviese vivo⁷¹⁹.

Impresiona conocer el testimonio de este combatiente acerca de la edad y las características de los jóvenes que les acompañaban en la lucha:

La mayor parte de los españoles que estaban en nuestras filas eran, sin embargo, chicos jóvenes, de unos dieciocho años, que habían sido reclutados durante los últimos meses. Pocos de ellos tenían algún tipo de experiencia bélica. Algunas noches antes, la parte norte del cielo se puso de un rojo encendido como resultado de la aurora boreal. El cielo parpadeó y bailó, una vista preciosa. Pero muchos de los españoles jóvenes de nuestra unidad se habían asustado de la visión y habían comenzado a correr hacia la retaguardia. Nunca habían contemplado antes algo así y pensaron que tenía algo que ver con la guerra. Hicieron falta muchas explicaciones y paciencia para calmarles⁷²⁰.

⁷¹⁵ CARDONA (2005), p. 277.

⁷¹⁶ GRAHAM (2006), p. 140.

⁷¹⁷ LLARCH (1978), p. 186.

⁷¹⁸ ESLAVA (2005A), p. 309.

⁷¹⁹ FISHER (2001), p. 209.

⁷²⁰ FISHER (2001), p. 227.

Franco, analizando la situación, decidió cambiar de procedimiento. Los ataques frontales que habían caracterizado su táctica variarían poco después hacia una estrategia que tratará de envolver a los republicanos haciéndoles perder sus posiciones. El éxito es inmediato.

El 30 de octubre las tropas nacionalistas lanzaron su última ofensiva. En los primeros días de noviembre fueron cayendo paulatinamente las plazas tomadas por las tropas fieles al gobierno, por lo que Modesto ordena a sus unidades volver a cruzar el río en sentido opuesto. El 16 de noviembre, la batalla del Ebro había terminado. El costo humano horroriza: unos cien mil muertos⁷²¹. El golpe fue durísimo para la República, al tiempo que elevó sustancialmente la moral del ejército franquista. Ciertamente es que se había perdido en cuatro meses lo que se ganó en apenas dos días, pero la factura en pérdidas humanas y materiales fue enorme.

• **BALLADE DER EFTEN BRIGADEN.**

BALLADEN DER EFTEN BRIGADEN

Texto: Ernst Busch

Música: G. M. Scheerson

1. In Spanien stands um unsre Sache schlecht,
Zurück gings Schritt um Schritt,
Und die Faschisten brüllten schon:
“Gefallen ist die Stadt Madrid!”
Da kamen sie aus aller Welt
Mit einem roten Stern am Hut.
In Manzanares kühlten sie
Dem Franco das zu heiße Blut.

Das waren Tage der Brigade Elf
Und ihrer Freiheitsfahne.
/:“Brigada Internacional!”
Ist unser Ehrenname.:/

2. Bei Guadalajara im Monat März,
In Kält und Regensturm,
Da bebte manches tapfre Herz
Und in Torija selbst der Turm.
Da stand der “Garibaldi” auf,
“André”, “Dombrowsky” ihm zur Seit!
Die brachten bald zum Dauerlauf
Die Mussolini-Herrlichkeit.

Das waren Tage der Brigade Elf
Und ihrer Freiheitsfahne.

⁷²¹ ESLAVA (2005A), p. 323.

/:“Brigada Internacional!”
Ist unser Ehrenname.:/ ⁷²²

Aunque posteriormente analizaremos más canciones e himnos que aluden directamente a las Brigadas Internacionales, quizá sea el momento de abordar lo que significó este cuerpo en la Guerra Civil española. Musicalmente, traería aparejado una ingente cantidad de canciones e himnos provenientes de sus países de origen. También creará un importante corpus de piezas musicales que serán interpretadas durante toda la contienda española, como ocurre en este caso.

La carta póstuma del brigadista Gene Colman expresa a la perfección el espíritu que latió entre muchos voluntarios de este cuerpo:

Aquí, por fin, los oprimidos de la tierra estamos unidos; aquí, por fin, tenemos armas; aquí podemos defendernos. Aquí, incluso aunque salgamos derrotados... por el hecho mismo de haber luchado por el debilitamiento del fascismo, habremos triunfado ⁷²³.

La Olimpiada Popular de Barcelona, un evento deportivo que se organizó en paralelo a los Juegos Olímpicos que se celebraron en el Berlín nazi de 1936, fue uno de los gérmenes de las Brigadas Internacionales. La presencia de voluntarios extranjeros desde agosto de ese año primero en las milicias y después en el ejército republicano fue un hecho. Desde los primeros momentos, italianos, belgas, franceses e ingleses formaron sus propios batallones bajo nombres como la centuria *Thaelmann*, las columnas *Giustizia e Libertá*, *Tom Mann* o el batallón *Gastote Sois*.

A finales de julio de 1936, en la reunión de la KOMINTERN comunista se comenzó a barajar una propuesta finalmente suscrita por Maurice Thorez, máximo dirigente del Partido Comunista Francés ⁷²⁴, en la que se vislumbró la posibilidad de crear una sección militar para luchar contra el alzamiento y las potencias fascistas en España. Stalin fue en principio reticente a la idea, aunque en agosto de 1936 cambiará de opinión. En colaboración directa con la KOMINTERN, se aprobará el reclutamiento de voluntarios de todos los países para enviarlos a España. Así surgiría un importantísimo cuerpo en el bando de la República que se vino a llamar Brigadas Internacionales, aunque anteriormente se habían barajado otros nombres como los de

Primera Legión Internacional del Ejército Rojo, Ejército Rojo Internacional y Primer Destacamento Revolucionario Internacional ⁷²⁵.

Además de la idea de colaboración con la República española, quizá en ellas se encontraba implícito el objetivo de conseguir la firmeza y centralismo de ideas

⁷²² BUSCH (1938), 38.

⁷²³ PRESTON (2005), p. 13.

⁷²⁴ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 198.

⁷²⁵ THOMAS (1976), p. 488.

cercanas al comunismo proveniente de gran cantidad de países y así arrinconar al anarquismo, nacionalismo o trotskismo de la Guerra Civil española.

Provenientes en su mayoría de la clase obrera y trabajadora, un número relevante de los brigadistas eran simpatizantes o miembros de los partidos comunistas de sus países de origen. Su distribución y numeración obedece al hecho de que, en el momento de integrarse en el ejército republicano, éste se constituía por diez Brigadas Mixtas españolas. Las Brigadas Internacionales se dividieron en cuatro de estas brigadas, que ocuparon los números XI, XII, XIII y XIV. Cada una de ellas, a su vez, se dividía en distintos batallones, que tomaban el nombre de personajes históricos, lugares representativos de distintas nacionalidades y otros referentes relativos a la lucha contra el fascismo.

De esta manera, la XI Brigada, formada en octubre de 1936, se componía de los Batallones *Edgar André* (en su mayoría formada por alemanes), *Commune de París* (franceses y belgas) y *Drabrowski* (polacos, yugoslavos e húngaros). Fundada en noviembre de 1936, la XII Brigada se establecía en los Batallones *Garibaldi*, compuesta por italianos, *Thaelmann* (alemanes) y *André Marty* (franceses y belgas). La XIII Brigada, que comenzó su andadura en diciembre de 1936, se dividía en los batallones *Louise Michel* (franco- belga), *Henri Vuillemin* (Francia), *Miskiewicz Palafox* (Polonia) y *Chapaliev* (los Balcanes). En la XIV, se encontraban los Batallones *Nuevas Naciones*, *Domingo Germinal*, formado por españoles anarquistas, junto a los franceses *Henri Barbusse* y *Pierre Brachet*. La XV Brigada se componía de los Batallones *Dimitrov* (Yugoslavia), *Lincoln*, *Washington* y *Mackenzie- Papineau* (Estados Unidos y Canadá). Finalmente, el cuerpo de internacionales en la Guerra Civil española se completaba con los pertenecientes a la 129 Brigada (compuesta por los Batallones *Magaryk*, *Dayachovitch* y *Dimitrov* –checoslovacos, búlgaros y balcánicos-) y la 150 Brigada (Batallón *Rakosi*, formado por húngaros).

La mayoría abandonaron sus países y realidades para luchar en una causa idealista que consideraban justa. Un ejemplo sería el del Batallón Lincoln:

El Batallón Lincoln, de la XV Brigada, en que principalmente fueron encuadrados los aproximadamente tres mil norteamericanos y cubanos que llegaron a España a combatir. Lo dejaban todo: sus familias, sus ocupaciones, sus novias, sus amigos, para dar prioridad absoluta en sus vidas a un ideal, a una causa, la de España, que entonces aparecía como “la causa de toda la Humanidad avanzada y progresiva”⁷²⁶.

El Comité de Coordinación se situó en París. Bajo control de dirigentes extranjeros conectados con los mandos republicanos, comenzará su andadura. Los voluntarios que la compondrán

...llegaron a España en octubre, vía París, y se les impartió instrucción militar en Albacete. Las primeras unidades llegaron a Madrid el 8 de noviembre y consistían en

⁷²⁶ FISHER (2001), p. 10.

antifascistas alemanes e italianos, además de algunos izquierdistas británicos, franceses y polacos. Algunos de ellos habían combatido ya en la Primera Guerra Mundial y otros tenían una cierta experiencia del servicio de armas. Por consiguiente, estaban en disposición de trasladar un caudal considerable de conocimientos militares básicos a los milicianos españoles junto con los que combatían⁷²⁷.

Su retribución alcanzaba las diez pesetas diarias. En su ideología principal latían al mismo tiempo disciplina, unidad y valentía en el combate. El primero de sus dirigentes fue el francés Jean Marie, pronto sustituido por su compatriota André Marty. El comandante Vidal, alias de Gayman, fue el segundo en rango. Junto a ellos, los italianos Giuseppe di Vittrorio, Luigi Longo, Mario Nicoletti y el alemán Jorge Hans conformaron la plana mayor de las Brigadas Internacionales. La causa por la que no se integraron rusos responde a la idea de Stalin de impedir u ocultar la presencia de compatriotas suyos en la contienda española. Esta medida también la siguió con sus oficiales, eligiendo a los nacidos en otros países y encubriéndolos bajo nombres e identidades falsos aunque pertenecieran a las fuerzas militares soviéticas, de forma que no se pudiera relacionar a la URSS con la guerra española. Algunos de los casos más notorios:

El jefe de la XI Brigada Internacional, “Emilio Kleber”, se llamaba, en realidad, Manfred Zalmanovich Stern, y había nacido en la Bukovina; sin embargo, tras combatir en el bando rojo durante la guerra civil rusa, fue promovido al empleo de oficial de Estado Mayor, pasando a formar parte del ejército soviético. Por su parte, el “general Walter”, Korol Svechevsky, que mandó la XXXXV Brigada, era polaco, pero, al igual que “Cléber”, después de participar en la guerra civil rusa se integró en el ejército soviético como oficial de Estado Mayor, desempeñando además el cargo de vicejefe de un sector de GRU (Servicio de Inteligencia Militar). Algo similar sucedía con el jefe de la XII Brigada, “general Lukács”, escritor húngaro, cuyo verdadero nombre era Mate Zalka, y con el “General Gal”, Janos Galicz, que mandaba la XV Brigada⁷²⁸.

Es realmente complejo ofrecer unas cifras reales del número de brigadistas internacionales que participaron en la Guerra Civil española. Una de las causas es la adopción oficial de muchos de sus países de procedencia de una política de neutralidad, por lo que es muy difícil encontrar archivos fiables⁷²⁹. Muchas de las propuestas afirman que la cifra se acerca a 40.000, aunque en los últimos tiempos se acepta con mayor probabilidad un número cercano a los 35.000. Un cuadro- resumen de distintas estimaciones a lo largo del tiempo, que bien puede servir para ofrecer una idea orientativa, es el siguiente:

⁷²⁷ PRESTON (2005), p. 10.

⁷²⁸ BLANCO ESCOLA (2005), p. 199.

⁷²⁹ VVAA (2006B), p. 21

NACIONALIDAD	Delperrie de Bayac	Andreu Castells	Santiago Álvarez	Ejército Soviético	Liga de Naciones	César Vidal
FRANCESES	9.000	15.400	8.950	8.778	3.278	8.778-9.000
ALEMANES/AUSTRIACOS	5.000	5.831	3.180	3.026	1.744	3.026-5.831
POLACOS	4.000	5.411	3.110	3.034	1.560	3.034-4.000
BALCÁNICOS	4.000	2.614	2.029	2.056	667	2.056
ITALIANOS	3.100	5.108	2.944	2.908	1.533	2.908-4.000
CANADIENSES	-	847	512	510	377	510- 847
BRITÁNICOS	2.000	3.504	1.824	1.806	469	1.806-2000
BELGAS	2.000	3.072	1.721	1.701	432	1.700-3000
ESTADOUNIDENSES	2.000	3.890	2.336	2.274	839	2.279
ESCANDINAVOS	2.500	1.177	793	662	434	1.200-2.000
OTROS	2.000	12.526	4.710	4.482	3.583	4.482
TOTAL	35.600	59.380	32.109	31.237	14.196	31.779-39.495 ⁷³⁰

El reclutamiento no sólo tuvo lugar en Europa. Desde América, países hispanoamericanos como Cuba, México, Chile o Argentina llevaron a cabo alistamientos a los que se sumaron desde países como Estados Unidos, Canadá o Brasil. Cuba fue el país con mayor número de brigadistas, aproximadamente unos 850 que ascenderán a 1000 si se suman a los anteriores los procedentes de Estados Unidos. Así, y en conjunto, la diversidad racial, étnica y cultural fue una constante en las Brigadas Internacionales. Sólo entre los estadounidenses, país que sellaba los pasaportes con un “No válido para España”,

Los combatientes eran negros de Broadway, chinos de los puertos de Nueva York y Los Ángeles, gánsters parados de Chicago, militantes de la secciones de Filadelfia, etc⁷³¹.

Los británicos, procedentes de algunos de los barrios y ciudades más deprimidas de Escocia, Gales e Inglaterra, presentaron un trágico balance: de los aproximadamente 2.000 que acudieron durante la Guerra Civil española, unos 1.000 resultarían heridos y unos 500 fallecerían. También desde Asia y África acudieron voluntarios para combatir en el bando republicano. Como previa a las guerras coloniales que tendrán lugar tras el final de la II Guerra Mundial, algunos argelinos engrosarán las filas de las Brigadas Internacionales.

⁷³⁰ VVAA (2006B), p. 23

⁷³¹ ARNALTE (2005), p. 55.

Al tomar contacto este cuerpo extranjero tan diverso y mestizo con las tropas españolas, se producirían no pocas anécdotas debidas al encuentro de distintas culturas:

A los norteamericanos les asombraba que los españoles no comieran maíz, ni utilizasen el papel higiénico. A los checoslovacos, como recordaba el genial Gila, que compartió trinchera con ellos, les hacía palidecer el rebuzno de un burro en mitad de la noche. No los conocían⁷³².

Curiosa es la clasificación que el cirujano español José María Massons, que trabajó como médico en las Brigadas, llevó a cabo en sus memorias. En ellas, distingue entre tres “clases sociales” entre sus pacientes, el proletariado, la burguesía y la aristocracia:

La nobleza la representaban los yankees, lo criticaban todo, desde la alimentación a la atención de los enfermos. Felizmente tenían sus hospitales donde les enviaban lo más rápidamente posible. Después venían los ingleses, que se hacían perdonar por su simpatía, buenas maneas y sentido del humor. La burguesía estaba formada por los franceses, alemanes, italianos, etc... Y los proletarios eran los eslavos y balcánicos. Polacos que habían trabajado en las minas del norte de Francia, montañeros yugoslavos, etc... Nunca conocí gente más valiente afrontando la muerte. Había también soldados profesionales. Conocí veteranos de la guerra del Chaco, que hablaban de ir a China una vez terminara la guerra de España⁷³³.



R. Capa: *Cercanías de Barcelona* (1938)⁷³⁴

⁷³² GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 146.

⁷³³ GONZÁLEZ DE MIGUEL (2005), p. 145.

⁷³⁴ PRESTON (2006), p. 121.

• **BANDERA ROJA.**

Bandera roja

El mun-do es-tá lle-no de lá - gri-mas, la vi - da ple-na de do - lor, has - ta que em - pu-ñe - mos las
6 fre - no de la ti - ra - ní - a no nos im - pe - di - rá - tri - un - far. Su rei - no a - ca - ba - rá en el
ar - mas, por nues - tra rei - vin - di - ca - ción, por nues - tra rei - vin - di - ca - ción. Nues - tro can - to re - bel -
12 dí - a de la Re - vo - lu - ción So - cial, de la Re - vo - lu - ción So - cial.
de se - rá la ro - ja ban - de - ra que nos gui - a - rá por la sen - da del tra - ba - ja - dor. Has ta el so - viet re - den
18 tor que un mun - do nue - vo for - ja - rá con el mar - ti - lloy con la
22 hoz con el mar - ti - lloy con la hoz. El hoz.

BANDERA ROJA

El mundo está lleno de lágrimas.
La vida llena de dolor,
hasta que empuñemos las armas
por nuestra reivindicación,
por nuestra reivindicación.

Nuestro canto rebelde será
la roja bandera que nos guiará
por la senda del trabajador
hasta el Soviet redentor
que un mundo nuevo forjará
con el martillo y con la hoz,
con el martillo y con la hoz.

El freno de la tiranía
no nos impedirá triunfar.
Su reino acabará en el día
de la Revolución social,
de la Revolución social.

Nuestro canto rebelde...

Marchemos en la lucha unidos,
en alto el puño con vigor.
Ya tiemblan nuestros enemigos,
ya triunfa la Revolución,
ya triunfa la Revolución.

Nuestro canto rebelde...

Segaremos con nuestras hoces
el cuello del explotador..
Ha de cambiar la faz del mundo
el triunfo del trabajador,
el triunfo del trabajador.

Nuestro canto rebelde...⁷³⁵

Se trata de una canción comunista muy interpretada en Rusia antes de la Revolución. Según afirma Carlos Palacio, se difundirá a partir de 1905. En ella tienen cabida los símbolos principales de esta ideología: hoces, bandera roja, martillo, Revolución... También hay alusiones a la URSS (Soviet), mientras se invita a luchar y a empuñar las armas contra los tiranos para cambiar el sino de la situación.

Por su parte, el Partido Comunista de España era una fuerza minoritaria en 1936, que tan sólo obtuvo 16 diputados en las elecciones de febrero y que no gozaba de muchas simpatías entre los otros componentes del Frente Popular. Las circunstancias de la guerra le hicieron crecer considerablemente durante la misma, debido en gran parte a la presencia de consejeros y militares soviéticos y a la ayuda rusa a la República.

Los efectos que la Revolución Rusa de 1917 y su posterior régimen habían causado tenían dos claras visiones contrapuestas. Por un lado, no pocos miembros de las clases menos favorecidas la habían visto con la esperanza de un posible derribo de injusticias, desigualdades y pobreza. Por otro, sacudía a aquellos que veían en ella una clara amenaza ante la propiedad privada.

Habían pasado menos de veinte años desde la revolución de octubre de 1917, por lo que la URSS todavía era examinada con mucha reticencia por la comunidad internacional. Desde Moscú se envió a una consejera antes de la Guerra Civil española:

Este es el caso de Paulina Abramsón (Mámsurova), que llegó a Madrid a comienzos de 1936 para dirigir la orientación política de la Editorial Europa- América, que había fundado Wenceslao Roces, traductor de “El capital” y el “Manifiesto comunista”, con capital procedente de la URSS⁷³⁶.

Stalín nunca creyó oportuno enviar, al contrario que Italia, tropa alguna a territorio español, excepción hecha de delegados, tanquistas, operarios y aviadores. Trató de evitar por todos los medios que se vinculara a la URSS o a cualquier militar y soldado ruso con la contienda española, por lo que hizo cambiar el nombre de todos aquellos que acudieran a la contienda.

⁷³⁵ VVAA (entre 1936 y 1939A), p. 3.

⁷³⁶ MÍNEV (2003), p. 18.

Normalmente, estos delegados permanecieron en España un breve lapso de tiempo, tratando también en sus travesías de levantar las mínimas suspicacias. Paulatinamente, la presencia rusa se deja notar en mayor medida dentro de un bando republicano que iba evolucionando hacia una estética más soviética. Así, el saludo militar se hará con el puño cerrado, e incluso el embajador de la URSS fue invitado de honor a una sesión de las cortes⁷³⁷.

Pero esta aparición rusa en medios y personas provocó un ambiente de tensión contenida en el gobierno, apenas con poco más de un mes de existencia, que crecería paulatinamente. En tan solo dos meses

...más de setecientos consejeros militares soviéticos (la mayoría de ellos pertenecientes a los servicios de inteligencia), agentes de la policía secreta (NKVD), diplomáticos y economistas se fueron incorporando al bando republicano; todos vinieron para ayudar, pero también con la intención de controlar el ejército, las operaciones militares, la economía, el sistema político. Ello representaría una parte del precio que los republicanos tuvieron que pagar a la Rusia soviética⁷³⁸.

Septiembre fue la fecha elegida por Stalin para decidirse a intervenir en suelo español, tras haber justificado su actuación como una respuesta a la ayuda de Italia y Alemania. Pese a ello, esta intervención, en opinión de muchos historiadores, no fue del todo sincera o plena, ya que podría haber sido decisiva en ocasiones y siempre fue a remolque de las existencias económicas republicanas.

Pronto aparecieron disparidad de criterios sobre cómo se debía asimilar la colaboración de la URSS. Los comunistas presionaron con éxito, con la única oposición del POUM y los anarquistas, acerca si se debía continuar la línea trazada por el Kremlin. Largo Caballero, el jefe del gobierno y Rosenberg, el embajador soviético, tuvieron una difícil comunicación con no pocas tensiones, motivadas por el deseo ruso de ir dominando paulatinamente múltiples aspectos:

En cierta ocasión insistía Rosenberg en una serie de nombramientos y ceses cuando Largo perdió la paciencia con él y con el ministro de Exteriores, Álvarez del Vayo, que hacía de intérprete⁷³⁹.

El panorama político de la zona republicana fluctuaba entre el acercamiento y el alejamiento a posiciones y posturas comunistas. Por un lado, la CNT y la UGT parecieron acercarse para contrarrestar al influjo comunista. Mientras, éstos últimos de aproximarse a anarquistas, con el fin de neutralizarlos, y a socialistas, para absorberlos en el Partido Único del Proletariado⁷⁴⁰ que se trató de crear. También las diferencias entre proletarios y burgueses se fueron haciendo paulatinamente más acusadas.

⁷³⁷ ARNALTE (2005), p. 21.

⁷³⁸ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 170.

⁷³⁹ ALPERT (1998), p. 86.

⁷⁴⁰ ABELLA (1976), p. 207.

Aunque desde el Kremlin se puso especial cuidado en afirmar que fue el pueblo ruso el que impulsó la ayuda y presencia en España, tuvo enorme importancia el aparato propagandístico que trató con éxito de popularizar a la II República española en la URSS. No tuvo el efecto deseado entre las potencias democráticas y las que apoyaban a los nacionales, ya que ofrecían una gran excusa a los que subrayaban los ideales comunistas que gobernaban entre los defensores del régimen anterior. Desde la KOMINTERN y ante la debilidad del mismo, pronto se creó un protocolo de consignas para impulsar y hacer crecer al Partido Comunista de España. Compuesto de cinco medidas básicas, éstas tenían que ser llevadas a cabo para lograr su ascenso, crecimiento en importancia y mutación en el Frente Popular. Otro de sus objetivos era aumentar la confianza del pueblo:

Confiscación inmediata de las tierras pertenecientes a los terratenientes.
Confiscación de las riquezas del patrimonio de la Iglesia Católica Española.
Purga de elementos monárquicos y fascistas en el seno del aparato de Estado, policía, Guardia Civil, Guardia de Asalto y Ejército, e impulso de la democratización de las enconadas instituciones.
Confiscación de todas las propiedades de la oligarquía financiera para evitar la fuga de capitales al extranjero y “la conjura contra la peseta”.
Establecimiento del Estatuto de Cataluña y aprobación del Estatuto de Euzkadi⁷⁴¹.

La división geográfica prácticamente equilibrada de los dos bandos en el inicio de la guerra hizo que ambos trataran de conseguir simultáneamente la ayuda y colaboración de las naciones más importantes, pero de formas bien distintas. Al quedar prohibido el envío de armas a España, la ayuda militar soviética salvó a la II República, junto con la mexicana –mucho menor aun la única totalmente desinteresada- y la inicial francesa (consistió ésta en 38 aviones que llegaron desarmados y sin el personal adecuado para pilotarlos), de una derrota prácticamente de hecho en octubre y noviembre. Para algunos, latía en la colaboración de la KOMINTERN y Stalin un intento de aplicar el régimen comunista que después, tras la Segunda Guerra Mundial, tomará el nombre de democracia popular en los países de la órbita de la URSS:

Su plan perseguía la “unidad” de todas las fuerzas proletarias, es decir, la absorción de ellas por el comunismo⁷⁴².

Los primeros cargamentos rusos partieron en octubre a bordo de

...por lo menos dieciséis buques rusos y de otras nacionalidades atravesaron el Bósforo transportando armas hacia España⁷⁴³.

Los delegados, pilotos, tanques y asesores que desde Moscú se había enviado a España

...otorgaron a la República la superioridad en el aire durante la batalla por Madrid, cuyo desarrollo abarcó el invierno completo de 1936⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ MÍNEV (2003), pp.- 18.

⁷⁴² PRIETO (1989), p. 112.

⁷⁴³ THOMAS (1976), pág. 480.

⁷⁴⁴ GRAHAM (2006), p. 62.

Pero en la ayuda rusa al Frente Popular entraron en juego otros motivos, aparte de los políticos. La decisión de no vender armas al gobierno democrático por parte de otros países habían dejado a la URSS como única salida viable, y Stalin conocía bien la existencia de las grandes reservas de oro del Banco de España. El total de este depósito, que pronto se convertiría en el aval republicano en la URSS, se acercaba a la cifra de

...unas 635 toneladas de oro fino, equivalentes a 715 millones de dólares⁷⁴⁵.

A finales de octubre de 1936, otras 461 toneladas pasaron a Rusia, prácticamente el único destino con garantías para intercambiar su valor por armamento. Así, conformaría una especie de “cuenta corriente” a la que restar los envíos (otros productos, como vino, frutas y azúcar, también sirvieron como moneda a la República). Cuatro empleados del propio Banco de España embarcaron para escoltar al oro, sin conocer el destino del barco, que arribó el 6 de noviembre a Moscú. En el recuento, se emplearon varios meses, con un motivo que, para Indalecio Prieto⁷⁴⁶, fue más que claro:

...esta lentitud obedecía al deseo de justificar la permanencia en Rusia de quienes habían ido custodiando la mercancía. A toda costa se quería impedir su regreso a España para que no se divulgara el enorme envío de oro. Las familias de los viajeros se inquietaban por desconocer el paradero de éstos, y para calmar su intranquilidad se las embarcó también, sin decirles a dónde iban, y se las llevó a Rusia⁷⁴⁷.

Tras el confinamiento de los funcionarios españoles en Rusia, que duró hasta prácticamente el final de la contienda, el gobierno de la URSS decidió separarlos y repartirlos en distintos puntos. Se siguió la misma política con los trabajadores rusos que conocían el envío:

...a los cuatro bancarios no se les repatrió. En España podían hablar más de la cuenta. Y con objeto de evitarlo se les desparramó por el mundo: uno fue a dar con sus huesos a Buenos Aires, otro a Estocolmo, otro a Washington y otro a México. Al mismo tiempo desaparecían de la escena los altos funcionarios soviéticos que intervinieron en el asunto... Todos cesaron en sus puestos, varios pasaron a prisión y Gringo fue fusilado. Entretanto, una revista gráfica, “La URSS en construcción”, dedicaba un número especial

⁷⁴⁵ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 169.

⁷⁴⁶ Nacido en Oviedo, el político, orador, periodista y escritor autodidacta Indalecio Prieto (1883-1962) pronto se trasladó a Bilbao, ciudad en la que llegó a ser el primer socialista –se afilió al PSOE en 1899– que entró a formar parte de su Diputación (después en su ayuntamiento). De allí pasó a Madrid, donde fue ministro de hacienda en 1931 y después de Obras Públicas entre 1931 y 1934. En la Guerra Civil, asumió la dirección del Ministerio de Marina y Aire. Más tarde al frente del de Guerra, solicitó incluso la fusión de los partidos comunista y socialista. Era un fuerte candidato a presidir el gobierno en mayo de 1937, pero la oposición de los comunistas llevó a Negrín a ocupar este cargo. Prieto fue nombrado dirigente del Ministerio de Defensa Nacional hasta mediados de 1938. Tras su dimisión y antes de la finalización de la guerra, abandonó España exiliándose en México, donde llevó a cabo una intensa actividad literaria. Al finalizar el conflicto fundó la Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles y en noviembre de 1943 la Junta Española de Liberación.

⁷⁴⁷ PRIETO (1989), pp. 15-16.

al aumento de las existencias de oro en Rusia, atribuyéndolo al desarrollo de la explotación de los yacimientos auríferos de Rusia⁷⁴⁸.

Como contraprestación, Rusia envió armamento a la península. El precio de los mismos, normalmente con el más del 30 por ciento de recargo⁷⁴⁹, se iría cobrando de las reservas de oro españolas, no en pocas veces con argucias y artimañas. Esta cantidad de armas se ha juzgado similar a la recibida por el bando franquista desde el comienzo de la contienda, pero fueron en la mayoría muy inferiores en calidad como en el caso de los fusiles, y en muy pocas ocasiones superiores, como en el caso de los tanques. Stalin nunca arriesgó los materiales provenientes de las fábricas soviéticas, aunque dejara por debajo en relación al otro bando en el campo de batalla a la República. Este hecho ha sido analizado como clave en el resultado final y en la política posterior de la URSS en relación con la II República:

Hitler y Mussolini abrieron crédito casi ilimitado a Franco, mientras Stalin no nos abrió ninguno, ni grande ni chico, efectuando sus embarques con cargo a la enorme cantidad de oro que Negrín le había remitido. Si Rusia, pese a su actitud declamatoria en las Naciones Unidas, no reconoció a ninguno de los Gobiernos republicanos españoles formados en el exilio, fue para evitarse una liquidación que la obligaría... a devolver la mayor parte de aquel oro⁷⁵⁰.

• **BANDIERA ROSSA.**

Bandiera Rossa

A-van-ti po-po-lo___ a la ris-cos sa___ Ban-die-ra ro- ssa,___ ban-die-ra ros- sa.___ A-van-ti
 5 po-po-lo___ a la ris- cos sa___ Ban-die-ra ros-sa tri-on-fe - rá. Ban-die-ra ro-ssa, tri - on - fe - rá.
 11 Ban - die - ra ros - sa tri - on - fe - rá. Ban - die - ra ros - sa tri -
 14 on - fe - rá. Er - vi - va com - mu-nis - mo e li - ber - tà!

BANDIERA ROSSA

1. Avanti o popolo, alla riscossa,
 Bandiera rossa, Bandiera rossa.
 Avanti o popolo, alla riscosa
 Bandera rossa trionferà.
 Bandiera rossa la trionferà (x3)

⁷⁴⁸ PRIETO (1989), pp. 16-17.

⁷⁴⁹ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 177.

⁷⁵⁰ PRIETO (1989), p. 110.

Evviva il comunismo e la libertà.

2. Degli struttati l'immensa schiera
la pura innalzi, rossa bandiera.
O proletari, alla riscossa
bandiera rossa trionferà.
Bandiera rossa la trionferà (x3)
Il frutto del lavoro a chi lavora andrà.

3. Dai campi al mare, alla miniera
all'officina, ahí soffre e spera.
Sia pronto, e l'ora della riscossa,
Bandiera rossa trionferá.
Bandiera rossa la trionferà (x3)
Soltando il comunismo è vera libertà.

4. Non piú nemici, non piú frontiere.
Sano i confini rosse bandiere.
O comunista, alla riscossa,
bandiera rossa trionferà.
Bandiera rossa la trionferà (x3)
Evviva Lenin-la pace e la libertà!

1. ¡Avancemos! ¡A la revuelta!
Bandera roja, roja bandera.
¡Avancemos! Que en la revuelta
la roja enseña triunfará.
La roja enseña triunfará (x3)
¡Viva el comunismo y la libertad!

2. De los parias, la inmensa hilera,
alce la pura, roja bandera.
¡Ah, proletarios, a la revuelta!
¡Bandera roja triunfará!
¡Bandera roja triunfará! (x3)
El triunfo del trabajo nuestro será.

3. En el campo, el taller y la mina,
suene ya para los que esperan
la hora final de la revuelta
la roja enseña triunfará.
La roja enseña triunfará (x3).
Comunismo sólo es paz y libertad.

4. Falange audaz, consciente y tierra,
ondea al sol la roja bandera.
¡Trabajadores, a la revuelta!
La roja enseña triunfará.
La roja enseña triunfará (x3)
¡Viva el comunismo y la libertad!⁷⁵¹

⁷⁵¹ BUSCH (1938), p. 70.

Este himno comunista fue dado a conocer por el Batallón Garibaldi italiano que pertenecía a las Brigadas Internacionales. Como hemos apuntado, se barajan cifras que apuntan que unos 3000-4000 italianos apoyaron al Frente Popular. No obstante, tres de sus máximos dirigentes, Giuseppe di Vittrorio, Luigi Longo y Mario Nicoletti, fueron italianos. Tampoco podemos olvidar los aproximadamente 75.000 que combatieron junto a Franco enviados por Mussolini.

• **BATALLÓN VOROCHILOV.**

BATALLÓN VOROCHILOV

Música: *Rocío*

I

Con gran entusiasmo
y gran alegría
salimos un día
para combatir
a unos militares
tontos y borrachos
y a una clericala
muy negra y cerril.

Marchemos del pueblo
todos voluntarios
veinte compañeros
con gran ansiedad
derechos a Lanaja
para que nos dieran
un fusil y balas
para pelear.

Después de aprender el paso
el carguen y el apuntar
nos llevaron a Tardienta
para aquel frente guardar.

ESTRIBILLO

¡Ay! Mola y Cabanellas
qué mala vida os espera
lo mismo le digo a Franco
y a toda su parentela,
a Queipo y a Gilipollas
a Lerroux, March y Pernerás
Aranda y ¡ay! Oliveira.

II

Con un buen trancazo
dado en las costillas
por nuestros queridos

Azaña y Díaz
daremos para siempre
el golpe de gracia
a todo enemigo de la Libertad.

Marchemos unidos
bravos voluntarios
par con el ascio
pronto terminar
y volver al pueblo
con gran entusiasmo
para con acierto
el soviet implantar.

Demos un viva al partido
Que quiere la libertad
Otro a Uribe y Caballero
Y otro al Frente Popular.

CONSIGNA: NO PASARÁN⁷⁵²

• **BATALION EDGAR ANDRÉ.**

Erich Weinert

Bataillon Edgar André

Max Singer

Als Fran-co Spa-nien il-ber-field, Da stand die Frei-heit auf dem Sprel, Die un-ser a-ller ist Drum
11 setz-te sich die Welt zur Wehr Wir ka-men u ber Land und Meer Pack dein Ge-pack, Fa schist!
22 Die Frei-heit is n un-ser Ge-fähr-te. Es kampf un ih-rem Geist Das Ba-tai-lon da kampf be-wahr-te,
34 Das Ed-gar An-dré heist Das Ba-tai-lon das
40 kampf be wahr te, Das Ed-gar An-dré heist

BATALION EDGAR ANDRÉ

Texto: Erich Weinert

Música: Max Singer

Als Franco Spanien überfiel
Da stand die Freiheit auf dem Spiel,
Die unser aller ist.

⁷⁵² VVAA (1937?A), p. 3.

Drum setzte sich die Welt zur Wehr
Wir kamen über Land und Meer
Pack dein Gepäck, Fascist!

Die Freiheit ist unser Gefährte,
Erst kápften im ihren Geist,
Das Bataillon das Kampf bewährte,
Das Edgar André heißt,
Das Bataillon das Kampf bewährte,
Das Edgar André heißt.

Als vor Madrid sie standen schon,
Stand auch das André Bataillon
Und schlug sie übern Fluß.
So hielten wir der Feind vom Land,
Mit Spanien Brüdern hand in hand.
Gewehr bereit zum schuß!

Die Freiheit ist unser Gefährte,
Erst kápften im ihren Geist,
Das Bataillon das Kampf bewährte,
Das Edgar André heißt,
Das Bataillon das Kampf bewährte,
Das Edgar André heißt.

Cuando Franco se lanzó al asalto de España,
 peligraba la libertad,
 que es de todos nosotros.
El mundo entero se dispuso a defenderla,
y vinimos aquí, cruzando mares y tierras.
Prepara tus maletas, fascista.

La libertad es nuestra compañera.
Está luchando, inspirado por ella,
el batallón forjado en los combates,
 el batallón Edgar André,
el batallón forjado en los combates,
 el batallón Edgar André,

Cuando ya estaban a las puertas de Madrid,
se encontraron allí con el Batallón André,
que les obligó a retirarse al otro lado del río.
Así liberamos ese trozo de tierra,
junto con los hermanos españoles,
con el fusil listo para disparar.

La libertad es nuestra compañera.
Está luchando, inspirado por ella,
el batallón forjado en los combates,
 el batallón Edgar André,

el batallón forjado en los combates,
el batallón Edgar André⁷⁵³.

El batallón Edgar André, formado por cerca de 700 hombres, estaba integrado por brigadistas austriacos y alemanes principalmente, aunque también ingresaron en sus filas milicianos procedentes del centro de Europa y de Escandinavia. Toma el nombre de un revolucionario antifascista belga contrario a la ideología nazi que fue detenido y asesinado en Alemania (sería decapitado). Dirigido por Hans Kahle, el Edgar André tomó parte, entre otras batallas, en el Jarama y en la Defensa de Madrid, que aparece reflejada en una de sus estrofas.

Junto al Ejército del Centro, que tuvo como misión principal defender Madrid y la región centro de la República, las Brigadas Internacionales tuvieron en este frente su bautismo de fuego. Los sublevados tuvieron pronto Madrid como uno de sus principales objetivos, aunque el sitio del Alcázar de Toledo detuvo su ataque hasta la capital. Tras su liberación, ante lo complejo de la situación y la velocidad con que los rebeldes avanzaban, el gobierno republicano decidió variar la capital a Valencia. Madrid quedó sometido a una Junta de Defensa.

El general José Miaja, nombrado Comandante en Jefe, será el encargado de diseñar una defensa casi desesperada de Madrid. La lucha era encarnizada, aunque se alivió un tanto ante la llegada de nuevo material bélico. En la otra zona, Mola confiaba a ciegas en sus fuerzas, también en la llamada Quinta Columna, la constituida por los nacionalistas que quedaron atrapados en Madrid.

El avance rebelde fue rápido, aunque la República se vio favorecida al encontrar en un tanque italiano que luchaba en la contienda una copia del plan general de los sublevados para conquistar Madrid. Miaja dispuso, en colaboración del jefe de Estado Mayor, el teniente coronel Vicente Rojo, un nuevo plan de defensa trazado en función de la nueva información encontrada.

La aparición de las Brigadas Internacionales y de la columna anarquista *Durruti* en la contienda (procedente del frente de Aragón, tomaba el nombre de su máximo dirigente, Buenaventura Durruti) también alivió un tanto la potencia del ataque hacia la capital. Los franquistas decidieron fijar el frente y comenzar nuevas ofensivas antes de retomar el ataque definitivo de Madrid, que no llegará hasta el final de la contienda.

⁷⁵³ VVAA (1978), p. 32.

• **BRIGATA GARIBALDI, AVANTI.**

Brigata "Garibaldi" Avanti!

Su sor - ge - te, sor - ge - te, ch'e' l'o - ra; Qual le - on tut to un po - pol rug - gi! ad - di - o spo - sa, bam - bi - ni e di
6 mo - ra; un fu - ci - le impug - nam - mo quel di _____ Fum - mo i pri - mi nell'as - pra bat - ta - glia sol di
11 vin - cere ci fre - me un de - sir, _____ Non c'e' for - te fas - cis - ta o mi - tra - glia che del cuor nos tro ar - res - ti l'ar
16 dir _____ A - van - ti, a - van - ti, a - van - ti, Bri - ga - ta Ga - ri - bal - di. _____ Un gri - do sol d'u
22 nio - ne e li - ber - tà ci in - fiam - mi Non a - gi, non fa - vo - ri. ci as
27 pet - tan strazii e fa - me Che im - por - ta? U - ni - ti a - van - ti Che vin - ce - re dob - biam!

BRIGADA GARIBALDI, AVANTI.

Su sorgete, sorgete, ch'e' l'ora;
Qual leon tutto un popol ruggi!
Addio sposa, bambini e dimora;
Un fucile impugnammo quel di.
Fumo i primi nell'aspra battaglia
Sol di vincere ci freme un desir;
Non c'e' del cuor nostro arresti l'ardir.

Avanti, avanti, avanti,
Brigada Garibaldi!
Un grido sol d'unione
E liberta' ci infiammi.
Non agi, non favori:
Ci accettan strazii e fame.
Che importa? Uniti, avanti
Che vincere dobbiam!

Questo e' il giorno sperato dai Grande
Che morirono in carcer per noi.
Dalle piazze d'Italia, dai campi.
Tutto un popol' salute gli eroi.
Siamo i figli di un'era in catene,
Ma un gran sogno ci alberga nel tour:

Sostituir questo mondo di pene
Colla pace, la gioia e il lavor.

Avanti, avanti, avanti...

Dalla Spagna, sorella straziata,
Dall'Italia calpesa e in dolor
Dalla fabbrica e la schiava risaia
Fuori, fuori u fascismo opresor.
Di castiglia e Aragona già i colli
Vider spesso il nemico fungir:
E'la lotta final questa volta;
Eve alfil qui il fascismo perir.

Avanti, avanti, avanti...⁷⁵⁴

• **CABALLERÍA ROJA.**

Caballería Roja



CABALLERÍA ROJA.

Caballería roja, con su gran vigor,
para la burguesía, siempre es un terror.
Y cuentan las leyendas, que de día y de noche
valientemente vamos a luchar, luchar...

Condúcenos Budionny para triunfar
por sobre las tormentas y el fragor...
Nosotros somos héroes con decisión
y toda nuestra vida es luchar...

Budionny nos ordena valientes ser.
Marchemos adelante sin retroceder.
Nos guía Vorochilov, primer oficial.
Vertamos nuestra sangre por la Internacional.

Condúcenos Budionny para triunfar
por sobre las tormentas y el fragor...
Nosotros somos héroes con decisión
y toda nuestra vida es luchar...

⁷⁵⁴ BUSCH (1938), p. 76.

¡Para marchar en cadena
una cadena tejamos!

¡Norte, Sur, Este y Oeste!
Unidos vienen cantando,
los proletarios avanzan,
ya avanza el proletariado,
¡Viva!
Thaelmann será libertado.

¡Camaradas, hombro con hombro!
¡Camaradas, más firme el paso!
¡Para libertar a Thaelmann
hoces y puños en alto!
¡Para libertar a Thaelmann
hoces y puños en alto!

Ya las hachas retroceden,
tiembla Alemania sangrando,
rueda por tierra el fascismo,
¡Muera!
al pie del proletariado⁷⁵⁶.

Es notable el hecho de que el poeta Rafael Alberti prestara parte de su trabajo para la escritura de textos de canciones de guerra. Al parecer, ésta ya era conocida en 1933, siendo muy interpretada por las masas obreras en distintos actos y momentos.

En la Guerra Civil, un nutrido grupo de alemanes que asistieron a la Olimpiada Popular de Barcelona decidieron quedarse para apoyar a la República. Poco después fundaron la Centuria *Thaelmann* en honor a un obrero comunista al que Hitler encarceló en un campo de concentración. En opinión de muchos teóricos, esta formación se convertiría en un centro importante de las futuras Brigadas Internacionales⁷⁵⁷.

- **CANCIÓN COMUNISTA.**

CANCIÓN COMUNISTA (música de *La Marsellesa*)

Arbolad, arbolad la bandera
comunista internacional;
arboladla, que el obrero espera
que ondule en el mundo triunfal.
No más farsa, robo y cinismo;
no más guerra y salario rapaz,
que el obrero anheloso desea
trabajar y disfrutar en paz.

⁷⁵⁶ VVAA (entre 1937 y 1939), p. 8.

⁷⁵⁷ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 197.

Obreros, unión;
probad nuestro valor;
la igualdad,
la igualdad podréis lograr
con la revolución.

Los burgueses con fines malvados
con su patria y religión,
pisotean el derecho al obrero
y le condenan a eterna sumisión.
Los persigue, castiga y maltrata,
rencoroso con saña feroz;
Los atropella, insulta y mata
porque anhelan su emancipación.

Obreros, unión...

Si los obreros luchan unidos
la victoria podrán conquistar;
habrá paz e igualdad en el mundo
si a los tiranos logran derrocar.
Anulemos las leyes injustas
del déspota y cruel opresor,
Y rompamos las duras cadenas
del salario esclavizador.

Obreros, unión...

Si la victoria el obrero desea,
con firmeza la conseguirá;
pues sin ella, es inútil la lucha
es imposible obtener la libertad.
No hagáis caso de falsos consejos
de clericales o conservadores;
pues no quieren que viváis unidos
y ser siempre vuestros explotadores.
Obreros, unión...⁷⁵⁸

⁷⁵⁸ VVAA (19-?), p. 8.

• **CANCIÓN DE BOURG MADAME.**
Canción de Bourg Madame

Es pa ño-les, sa - lís de vues-tra pa-tria des-pués de ha-ber lu-cha-do con - tra la in-va - sión ca-mi- nan-do por
10 tie - rras ex - tran - je - ras, mi - ran-do ha-cía la es - tre - lla de la li - be - ra - ción ca - mi-
17 nan - do por tie - rras ex - tran - je - ras mi - ran-do ha-cía la es - tre - lla de la li - be - ra - ción

CANCIÓN DE BOURG MADAME

Españoles, salís de vuestra patria
después de haber luchado contra la invasión,
caminando por tierras extranjeras,
mirando hacia la estrella de la liberación,
caminando por tierras extranjeras,
mirando hacia la estrella de la liberación.

Camaradas caídos en la lucha
que disteis vuestra sangre por la libertad,
os juramos volver a nuestra España
para vengar la afrenta de la humanidad,
os juramos volver a nuestra España
para vengar la afrenta de la humanidad.

A ti, Franco, traidor vil asesino
de mujeres y niños del pueblo español,
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición,
tú que abriste las puertas al fascismo
tendrás eternamente nuestra maldición⁷⁵⁹.

Esta es una canción compuesta en los últimos instantes de la guerra. Se encuadra en el marco de las últimas acciones bélicas en Cataluña momentos antes de su caída en manos franquistas. Se aprecia la rabia por la marcha y la pérdida de España. Los combatientes y refugiados van, en un símil a la natividad de Jesús, siguiendo una estrella, pero en este caso será la de “la liberación”. Hay un recuerdo a los que perecieron en la guerra y una promesa de venganza y de recuperación de la España democrática. Se maldice a Franco, principal causante del exilio, de canalizar el fascismo internacional y de la muerte de “mujeres y niños” dentro de un ritmo con subrayada presencia del grupo corchea con puntillo-semicorchea.

⁷⁵⁹ CHÁVEZ (1999), p. 41.

Tras la victoria en la Batalla del Ebro en 1938, nada impedía a Franco centrarse en uno de los últimos escollos que faltaban por abordar en su plan integral de conquista. Para ello, replegó unas tropas con la moral en alza en torno a Cataluña. A pesar de su superioridad y para asegurarse la victoria, no dudó en pedir nueva ayuda armamentística a Hitler:

La guerra está decidida. Franco ha alcanzado una superioridad de diez a siete en artillería, de cinco a tres en aviación, de dos a uno en tropas. No obstante, solicita nuevo material de Alemania. Los alemanes le recuerdan que llevan gastados ciento ochenta y siete millones de marcos en la Legión Cóndor. Negocian nuevas concesiones mineras. El wolframio gallego para fabricar los cañones que tronarán en la segunda guerra mundial⁷⁶⁰.

La República, por su parte, trató de contrarrestar el efecto llamando a filas nuevos reclutas de entre las pocas franjas de edad que no han sido convocadas:

La República llama a filas a las quintas de los nacidos en 1919, 1920, 1921. Éstos, que apenas han cumplido diecisiete años, constituyen la “quinta del biberón”. Todavía queda guerra para nombrar una “quinta del chupete”, de adolescentes y otra de adultos canosos, “la del colorín colorado”. Pocos se presentan en las Cajas de Recluta. Mejor esconderse. Total, el final de la guerra debe de ser ya cosa de días⁷⁶¹.

Se envió a la zona gran parte de sus efectivos disponibles bajo el mando de Líster, en primer lugar, y Rojo, posteriormente. Tarragona no tardará en caer. La población, incluida la militar, huía en desbandada entre los bombardeos indiscriminados rivales. Era enorme el miedo a la repetición de un contexto similar al de Madrid. La situación era prácticamente insostenible. Que se termine como sea, pero que se termine pronto⁷⁶² era una de las frases más repetidas:

La población, hambrienta, agotada y desmoralizada, deseaba, por encima de todo, el final de la guerra. Nadie ofreció resistencia a las tropas de Franco, que entraron en la capital catalana jaleadas por sus partidarios, que abandonaban la clandestinidad⁷⁶³.

En otra lectura, el general Rojo opinó de manera diferente tratando de “limpiar” o matizar el sinfín de derrotas anteriores que minaron la moral del pueblo:

También hay mucho que decir de los pueblos éstos. En todas partes esperan al enemigo y desde muchos días ya les tienen todo preparado. No sé cómo explicarme: lo que pasa en muchos hombres antifascistas de antes del 18 de julio de 1936, que ahora no les importa pasarse al enemigo. Resumen: que Cataluña, como población civil, ya deseaba a Franco⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ ESLAVA (2005B), p. 327.

⁷⁶¹ ESLAVA (2005B), p. 327.

⁷⁶² GRAHAM (2006), p. 141.

⁷⁶³ CARDONA (2005), p. 281.

⁷⁶⁴ VVAA (2002A), p. 150.

La mínima resistencia comunista no sirvió para mucho. El 26 de enero los tanques nacionales desfilaron por Barcelona. Diez días después se alcanzó Gerona. El 10 de febrero el bando franquista llegó a la frontera con Francia.

El éxodo republicano hacia el país galo hizo al gobierno de París abrir las fronteras el 27 de enero tras cruzar los Pirineos en pleno invierno. Los soldados republicanos fueron obligados a abandonar sus armas antes de cruzar la frontera. Su destino fueron los campos de concentración establecidos en Saint Cyprien o Argelés-sur-Mer entre otros, que no contaban con las condiciones mínimas para acoger con las garantías mínimas a tal avalancha humana. Gran parte de la prensa internacional dio como finalizada la guerra. Tan solo la zona central restaba para completar el desenlace.

- **CANCIÓN DE GUERRA.**

CANCIÓN DE GUERRA

Música: *La Cruz de Guerra*

Letra: L. Conejeros

La plebe antes sumisa
se agita inquieta ahora
que de la fronda vienen
aires de rebelión.

Las huestes se preparan
dispuestas a la lucha
y anuncian la alborada
de la emancipación.

Al pie de la iglesia el burgués se arrodilla
pidiendo que el paria vuelva a ser servil,
mientras aquél clama, la plebe sonríe,
soltando a los aires este canto viril:

Valerosa mis derechos (bis)
he de ganarme en la vida
que mucho ya nos ha hecho
sufrir la ruín burguesía.
gozoso y optimista
el pueblo irredimido,
forjando va su patria
de amor y libertad.
serán buenos los hombres
hermosas las mujeres
en este mundo nuevo
de la fraternidad.

Al pie de la iglesia...

Con rojas y negras banderas, la plebe
pregona el cercano derrumbe total,

Marco Antonio de la Ossa Martínez

de esta sociedad corrompida y maldita
lanzando a los aires este canto triunfal.

Valerosa mis derechos (bis)
he de ganarme en la vida,
que mucho ya nos han hecho
sufrir la ruin burguesía.
hay que ser optimista,
hay que ser altaneros
en esta ingente brega
contra el dios Capital.
El triunfo es de los fuertes,
de las almas viriles
nimbadas por los rayos
de santa idealidad.

Al pie de la iglesia...

Por canalla has de morir (bis)
sanguinaria burguesía
para que pueda surgir
el rosal de la anarquía⁷⁶⁵.

- **CANCIÓN DE LA ESPERANZA.**

CANCIÓN DE LA ESPERANZA

Texto: María Alonso Calvo

Música: Carlos Palacio

Hombres, nuestra vida
traiga al batallar
fruto sazonado
a la humanidad.

Roja sangre roja
demos a la mar
de un futuro inmenso
de trabajo y libertad.

Canta ya el futuro
bello su cantar: “Por la vida digna
todo, por la paz”.

Cara a la metralla
lucha con tesón.
Una Patria libre
pide nuestro ardor.

Campos y ciudades

⁷⁶⁵ VVAA (1947), pp. 7-8.

vibran bajo el sol,
miran hacia el triunfo
que amanece en tu valor.

Canten los fusiles
grande su canción:
“Por España libre,
contra el invasor”.

Crece en nuestro pecho
limpio como el mar
toda nuestra tierra
que invadida está.

Sólo hay un camino
para nuestro andar,
ruta inevitable
de nuestra marcha triunfal.

Trechos hay de muerte,
gloria más allá.
Con la risa al viento,
hombres, avanzad⁷⁶⁶.

La canción (una de las pocas que tiene como letrista a una mujer) fomenta, dentro de un ambiente cargado de positividad, la necesidad de la lucha para lograr un futuro mejor caracterizado por la paz, el trabajo y la libertad. Hay espacio para referencias musicales con tendencia a la personificación (“Canta ya el futuro/ bello su cantar”, “Canten los fusiles/ grande su canción”).

La temática subyacente en la misma se mostró como necesaria para fomentar el alistamiento, como hemos comentado, una vez transcurridos los primeros instantes de la guerra. La necesidad de hombres para formar parte de los dos ejércitos motivó a ambos bandos a ejercer una fuerte propaganda que se componía en general de ofrecimientos de altos sueldos, la promesa de la victoria y un futuro mejor por el que es necesario luchar. El ofrecimiento de una abundante dotación alimentaria será otra de las bazas que se jugó. Pero la realidad es que fue reduciéndose a su mínima expresión:

Las alabanzas a la copiosidad y regularidad de las comidas de las unidades del frente serían muy utilizadas, como aliciente para el reclutamiento, en la propaganda de los noticiarios documentales que se exhibían en las salas de cine de la hambrienta retaguardia⁷⁶⁷.

En el caso de la República, que debía luchar también contra la ayuda alemana e italiana, se necesitaba contar con un ejército de garantías, además de

⁷⁶⁶ PALACIO (1939), pp. 65-66.

⁷⁶⁷ CORRAL (2006), p. 88.

movilizar a toda la población como ayuda para la guerra. Para ello, se llamó a filas a quintas de un amplio espectro de edades:

Durante el conflicto, la República movilizó a 27 grupos de edades comprendidas entre los 18 y los 44 años, y que sumaban 1.700.000 hombres. El gobierno nacionalista llamó al servicio militar sólo 14 o 15 grupos de edades comprendidas entre los 18 y los 32 años, que sumaban 1.260.000 hombres. Dada la larga tradición en España de prófugos del servicio militar (por ejemplo, la Semana Trágica de 1909), las cifras de ambos bandos pueden estar abultadas. Las Brigadas Internacionales tenían un espectro de edad incluso mayor, con hasta un voluntario de 56 años⁷⁶⁸.

Muchos de ellos prefirieron esconderse y no acudir a la citación:

La República llama a filas a las quintas de los nacidos en 1919, 1920, 1921. Éstos, que apenas han cumplido diecisiete años, constituyen la “quinta del biberón”. Todavía queda guerra para nombrar una “quinta del chupete”, de adolescentes y otra de adultos canosos, “la del colorín colorado”. Pocos se presentan en las Cajas de Recluta. Mejor esconderse⁷⁶⁹.

En lo referente al sueldo recibido por los combatientes, prácticamente se quintuplicaría en los primeros momentos. Pedro Corral ha llevado a cabo una comparación con la situación actual, subrayando el hecho de que superaba con creces el salario recibido antes de la contienda:

La paga diaria de 10 pesetas representa en valores actuales 15 euros (2.500 pesetas), lo que hacía al mes un total de 450 euros (75.000 pesetas). Sin duda, fue un gran aliciente para muchos campesinos de Andalucía, La Mancha, Levante, Aragón, y Cataluña, peones de labranza en su mayoría, acostumbrados a cobrar jornales de entre 2 y 5 pesetas diarias. No fue poca la atracción que esta soldada ejerció también en muchos desempleados urbanos. Como atestiguó George Orwell, en Barcelona hubo padres que alistaron a sus hijos de quince años por las 10 pesetas diarias que cobraban los milicianos⁷⁷⁰.

Pero, poco después, irá cayendo, retrasándose e incluso suspendiéndose. En muchos batallones, poco después del inicio de la contienda se comenzó a deber el salario a los milicianos. Este hecho, en clara contraposición a la buena salud económica de sindicatos y organizaciones políticas de la retaguardia, no colaboró en asentar la ideología compartida.

⁷⁶⁸ SEIDMAN (2003), p. 67.

⁷⁶⁹ ESLAVA (2005A), p. 327.

⁷⁷⁰ CORRAL (2006), pp. 86- 87.

• **CANCIÓN DE LA SEXTA DIVISIÓN.**
Canción de la Sexta División

Miguel Hernández

Lan Adomian

La li-ber-tad nos ha da-do su a-lien-to, la in-de-pen-den-cia y el pue blo su ho-gar. En el com-
 10 ba-te por un mun-do her-mo-so, nos a-con-se-ja la e-sen-cia del mar. De Es-pa-ña ma-dre es la
 21 Sex-ta Di-vi-sión De Es-pa-ña ma-dre es la Sex-ta Di-vi-sión que Es-pa-ña ha de sal-var-
 33 _ del pie _ de la in-va-sión. _ Pa-tria de mi vi-da, tie-rra-
 43 _ de mi co-ra-zón. _ Pa-tria de mi vi-da, tie-rra _ de mi co-ra-zón.

CANCIÓN DE LA SEXTA DIVISIÓN

Texto: Miguel Hernández

Música: Lan Adomian

La libertad nos ha dado su aliento,
 la independencia y el pueblo su hogar.
 En el combate por un mundo hermoso
 nos aconseja la esencia del mar.

De España, madre, es la sexta división,
 de España, madre, es la sexta división
 que España ha de salvar del pie de la invasión.
 Patria de mi vida, tierra de mi corazón.
 Patria de mi vida, tierra de mi corazón.

Al otro lado del fuego y el odio
 una mujer me requiere de amor.
 Día vendrá que me lleve a su lado
 con la victoria y los brazos en flor.

De España, madre, es la sexta división,
 de España, madre, es la sexta división
 que España ha de salvar del pie de la invasión.
 Patria de mi vida, tierra de mi corazón.
 Patria de mi vida, tierra de mi corazón.

Se apagarán en la paz los fusiles,
 al pie del árbol feliz de rumor.
 Y en donde entremos, talleres y pozos,
 tienen que entrar la alegría y el sol.

De España, madre, es la sexta división,
de España, madre, es la sexta división
que España ha de salvar del pie de la invasión.
Patria de mi vida, tierra de mi corazón.
Patria de mi vida, tierra de mi corazón⁷⁷¹.

Lan Adomian, un brigadista internacional que luchó en la Brigada Lincoln, será uno de los compositores más prolíficos en la Guerra Civil española en el bando republicano. Aquí colaborará con el poeta Miguel Hernández. Trabajó desde el inicio de la guerra en pos de la victoria del Frente Popular. El 20 de noviembre de 1936 firmó un manifiesto contra Franco, Hitler y Mussolini que se dirigía a los intelectuales antifascistas de todo el mundo, pidiendo la colaboración para el Frente Popular. Fue frecuente verle en los frentes de guerra. En ellos, recitó poemas tanto a los soldados y milicianos republicanos como a los nacionalistas para tratar de hacerles reflexionar y variar de bando (para ello, se empleaban grandes altavoces). Plasmó en sus poemas el hambre, el miedo ante los bombardeos o lo trágico de la situación. Una vez finalizada la contienda, fue detenido y encarcelado, muriendo en prisión.

Al parecer, Adomian llevó a cabo en 1961 en México una nueva orquestación de esta canción, a la que modificó su nombre por el de *Nuevo Himno de la República*.

• CANCIÓN DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES.

Erich Weinert

Canción de las Brigadas Internacionales

Carlos Palacio



País le ja - no nos ha vis to na - cer. De o - dio, lle - na el al - ma he - mos tra - í - do, mas la
5 pa - tria no - la he - mos aún per - di - do, nues - tra pa - tria es - tá hoy an - te Ma - drid, mas la pa - tria no la he - mos aún per
10 di - do, nues - tra pa - tria es - tá hoy an - te Ma - drid. Ca - ma - ra - das, cu - brid los pa - ra - pe - tos, que la
15 vi - da no es vi - da sin la paz. De - fen - ded con el pe - cho vues - tros hí - jos, os a - yu - da la so - li - da - ri -
20 dad. De - fen - ded con el pe - cho vues - tros hí - jos, os a - yu - da la so - li - da - ri - dad.

⁷⁷¹ VVAA (2001), pp. 96-97.

MARCHA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES

Texto: Erich Weinert

Música: Carlos Palacio

País lejano nos ha visto nacer.
De odio, llena el alma hemos traído,
mas la patria no la hemos aún perdido,
nuestra patria está hoy ante Madrid,
mas la patria no la hemos aún perdido,
nuestra patria está hoy ante Madrid.
Camaradas, cubrid los parapetos,
que la vida no es vida sin la paz.
Defended con el pecho vuestros hijos,
os ayuda la solidaridad;
defended con el pecho vuestros hijos.
os ayuda la solidaridad.

Libre España de castas opresoras,
nuevo ritmo el alma batirá,
morirán los fascismos sangrientos,
en España habrá ya felicidad;
morirán los fascismos sangrientos,
en España habrá ya felicidad.
Generales traidores a su patria
del fascismo quieren saciar la sed;
mas los pueblos del mundo defendemos
lo que España jamás ha de perder;
mas los pueblos del mundo defendemos
lo que España jamás ha de perder.

Guerra al pueblo no hacemos como ellos,
pues nosotros luchamos por la paz,
con el triunfo del mundo antifascista
la tierra ensangrentaran;
con el triunfo del mundo antifascista
la tierra ensangrentaran.
Si al combate marchamos con arrojo
para España obtendremos libertad.
Morirán los fascismos sangrientos,
en España habrá ya felicidad;
morirán los fascismos sangrientos,
en España habrá ya felicidad⁷⁷².

Erich Weinert era un poeta bien conocido entre el proletariado de Centroeuropa, ya que publicaba con frecuencia poemas en la prensa antifascista y realizaba distintos recitales de poesía. Brigadista Internacional, escribió este texto durante su presencia en España a finales de 1936. La

⁷⁷² VVAA (entre 1937 y 1939), p. 26.

música es la misma que la del *Himno a Carlos Prestes* compuesto por Carlos Palacio.

Ya hemos abordado algunos aspectos sobre de las Brigadas Internacionales y sus voluntarios. Los motivos que esgrimieron para enrolarse en este cuerpo y combatir en España son tan variados como sus nacionalidades de procedencia. Por ejemplo, los dos centenares de afro americanos acudirán en parte motivados por su enfrentamiento con las tropas de Mussolini, que había conquistado Abisinia, la última nación africana independiente. Desde barrios y ciudades como Harlem se organizaron colectas y conciertos benéficos, como los que protagonizaron Count Baise o Cab Calloway entre muchos otros.

Otro grupo importante será el de los refugiados políticos, sobre todo procedentes de Italia y Alemania, que se encontraba en su mayoría acogidos en Rusia. Le seguirían en Europa Polonia e Italia. Del total, unos 7000 eran judíos que residían en distintas naciones, ya que el estado de Israel no estaba constituido en 1936, respondiendo así al exterminio nazi que empezaba a hacerse presente en Alemania. También fue notoria la presencia de hombres relacionados con la cultura de una u otra manera, hecho que ha sido resaltado en numerosos estudios:

Todos los historiadores de las brigadas subrayan que dicha formación militar fue, sin duda, la más “intelectual” de la historia: comportaba cantidad de artistas, escritores, periodistas, científicos, ingenieros y médicos⁷⁷³.

Junto con algunos veteranos de la Primera Guerra Mundial, la mayoría eran jóvenes, algunos parados. A su llegada a España, en su viaje en tren hasta Albacete, la gente les saludaba con el puño en alto gritando “¡Viva Rusia!”, invitándoles a vino y uvas⁷⁷⁴.

Sin embargo, ni estos voluntarios ni las propias Brigadas Internacionales fueron bien recibidas por el gobierno republicano, ya que se temía que la organización comunista de la misma y su grado de independencia acabara siendo más un gran impedimento que una ayuda. Tampoco los anarquistas vieron ningún augurio positivo en su llegada. En los países que suscribieron el pacto de No-Intervención no se vio de forma positiva la creación de este cuerpo.

Siempre se ha analizado a los componentes de las Brigadas Internacionales con un halo heroico, motivado en parte por la visión idealizada que había crecido en la izquierda europea de la “muerte romántica” en un conflicto con clara justicia únicamente en uno de los bandos, aunque desde algunos puntos de vista se les tildó de aventureros poco motivados ideológicamente. Lo cierto

⁷⁷³ BENNASAR (2004), p. 142.

⁷⁷⁴ THOMAS (1976), p. 497.

es que no pocos sacrificaron sus familias, comodidades e incluso su vida para acudir a un país lejano con el que nada les relacionaba, excepto la lucha contra el fascismo. Por tanto, también se les ha definido como idealistas que vieron el comienzo de la trágica lucha entre fascismo y democracia todavía frenable en España. De ellos

...murió cerca de un 20% y la mayor parte sufrió heridas de diversa consideración de gravedad⁷⁷⁵.

Su vestuario fue proporcionado por el Partido Comunista Francés y estaba caracterizado por una estrella roja con tres puntas relativa al Frente Popular Internacional. Desde el gobierno de Largo Caballero se trabajó para tratar de mermar la creciente fuerza de las Brigadas Internacionales y sus mandos. La organización de las Brigadas pronto repitió algunos errores de sus homónimos republicanos, como fue una organización burocrática con un creciente número de mandos. En febrero de 1937 existían 31 capitanes, 70 tenientes y 40 alféreces en Albacete. La larga inactividad en la retaguardia tampoco fue positiva para las tropas, protagonizando no pocos casos de hurtos, borracheras y peleas⁷⁷⁶. Junto a otros problemas de indisciplina, también se detectaron desde el ministerio de defensa no pocas irregularidades administrativas. Indalecio Prieto estudió las cuentas de las mismas, descubriendo que estaban maquilladas hasta extremos insospechados:

...había brigadistas que habían perdido la vida en el frente, y sin embargo, la base seguía percibiendo su paga sin haber dado parte de la baja⁷⁷⁷.

Sumado a esto, el resultado adverso de las batallas tampoco favorecía una cada vez más merma moral de los soldados. Las acciones bélicas en las que participaron las Brigadas Internacionales, fueron 11 en total. En su mayoría, tuvieron un gran peso en el desarrollo del conflicto. Algunas de las más cruentas fueron la Batalla del Jarama, con más de 3.000 bajas en el Batallón *Lincoln* norteamericano, las del Ebro, Brunete y Belchite, en las que perdieron gran parte de sus efectivos y, sobre todo, la gélidas batallas de Teruel y la del Frente de Aragón, con un desgaste terrorífico.

En septiembre de 1938 el presidente Negrín anunció en la Sociedad de Naciones su intención de retirarlas de la lucha en España. Esta decisión se ha tratado de explicar en muy diversas interpretaciones. Entre ellas, destacan las que atribuyen la decisión a insistentes presiones internacionales que justificaban la presencia de alemanes e italianos por la convivencia en el bando republicano de las Brigadas Internacionales. Así y con el objetivo de forzar a Franco a renunciar a las importantísimas ayudas fascistas, motivado por la visión negativa que se tenía de las Brigadas en muchos foros de todo el mundo o incluso para tratar de intentar una posible paz que diera por

⁷⁷⁵ PRESTON (2005), p. 13.

⁷⁷⁶ ARNALTE (2005), p. 75.

⁷⁷⁷ ARNALTE (2005), pp. 75- 76.

finalizada la guerra, lo cierto es que Barcelona asistirá, en otoño de 1938, al adiós de los voluntarios supervivientes de suelo español.

Agasajados con grandes honores, serían controlados por una Comisión Internacional para la Retirada de Voluntarios (CIRV) encabezada por Francia, Gran Bretaña e Irán. A pesar de ser miembro de la misma, la nación gala no estuvo dispuesta a dejar pasar por sus fronteras a los muchos brigadistas que, por razones políticas o religiosas, no tenían un país al que regresar. Sus propios compatriotas tuvieron que ser amnistiados por el gobierno francés el 31 de diciembre de 1938 por el delito de haber combatido en España⁷⁷⁸, ya que se prohibió luchar a los mismos en apoyo a la causa republicana.

No tuvieron tanta suerte los polacos, a los que se negó la vuelta a su país. Los alemanes e italianos, que no podían regresar a sus naciones, se aliaron con los portugueses, en la misma situación. La única salida que tuvieron fue protestar a sus mandos, ya que la URSS no auxilió a los brigadistas que quedaron abandonados a su suerte. Escribirían después solicitando asilo a organizaciones y sociedades de países como Argentina, Australia, Bélgica, Chile, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Noruega, Suecia, Suiza y Estados Unidos⁷⁷⁹. Finalmente, nunca llegarían a buen puerto estas súplicas al irrumpir Franco en Cataluña.



40. Parrilla: *Los Internacionales*⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ ARNALTE (2005), pp. 188-189.

⁷⁷⁹ LANDAUER (2005), p. 37.

⁷⁸⁰ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

Muchos terminarán en campos de concentración franquistas, y otros tantos continuaron su particular lucha contra el fascismo en la II Guerra Mundial. No será hasta el 70 aniversario del inicio de la Guerra Civil cuando, por fin, el gobierno español conceda la nacionalidad española a los aproximadamente 1.000 brigadistas vivos en tal fecha. Para ello, les invitaron a venir a España y recuperar la memoria y el homenaje merecido:

Más de 450 voluntarios, casi todos mayores de 80 años, acudieron a la cita para recoger su certificado⁷⁸¹.

• **CANCIÓN DEL FRENTE POPULAR.**

Canción del Frente Popular

Bertolt Brecht

Hanns Eisler



En pie, es - cla-vos del mun- do ___ dis - pues - tos al fas - cis - mo a - ni - qui - lar. ___ Nues tro es fuer - zo con
11
ti - nuo es la lu - cha en pos de la paz. ___ Lu ehad, lu ehad, con gran te - són por la so - li -
22
da - ri - dad ___ re - for - zan - do las fi - las con i - lu - sión en el Fren - te Po - pu - lar.

CANCIÓN DEL FRENTE POPULAR

Texto: Bertolt Brecht

Música: Hanns Eisler

Traducción española: Félix V. Ramos

En pie esclavos del mundo
dispuestos al fascismo aniquilar
nuestro esfuerzo fecundo es
la lucha en pos de la paz.

Luchad, luchad
con gran tesón
por la solidaridad
reforzando las filas con ilusión
en el Frente Popular.

Será España la antorcha
que al mundo proletario alumbrará.
En esas llamas rojas
el fascismo se abrasará.

Luchad, luchad
con gran tesón
por la solidaridad
reforzando las filas con ilusión
en el Frente Popular.

⁷⁸¹ ARNALTE (2005), p. 201.

¡Uníos, proletarios!
diría a los oprimidos Carlos Marx.
Si viviera el apóstol
gritaría: ¡Unidad!
Luchad, luchad
con gran tesón
por la solidaridad
reforzando las filas con ilusión
en el Frente Popular.

Und weil der Mensch ein Mensch ist,
drum braucht er was zum Essen, bitte sehr.
Es macht ihn ein Geschwätz nicht satt,
das schafft kein Essen her.

Drum links, zwei, drei!
Drum links, zwei, drei!
Wo dein Platz, Genosse, ist!
Reih Dich ein in die Arbeitereinheitsfront,
weil auch Du ein Arbeiter bist.

Und weil der Mensch ein Mensch ist,
drum braucht er auch noch Kleider und Schuh'.
Es macht ihn ein Geschwätz nicht warm
und auch kein Trommeln dazu.

Drum links, zwei, drei!
Drum links, zwei, drei!
Wo dein Platz, Genosse, ist!
Reih Dich ein in die Arbeitereinheitsfront,
weil auch Du ein Arbeiter bist.

Und weil der Mensch ein Mensch ist,
drum hat er Stiefel im Gesicht nicht gern,
er will unter sich keine Sklaven sehn
und über sich keinen Herrn.

Drum links, zwei, drei!
Drum links, zwei, drei!
Wo dein Platz, Genosse, ist!
Reih Dich ein in die Arbeitereinheitsfront,
weil auch Du ein Arbeiter bist.

Und weil der Prolet ein Prolet ist,
drum wird ihn kein anderer befreien,
es kann die Befreiung der Arbeiter nur
das Werk der Arbeiter sein!

Drum links, zwei, drei!

Drum links, zwei, drei!
Wo dein Platz, Genosse, ist!
Reih Dich ein in die Arbeitereinheitsfront,
weil auch Du ein Arbeiter bist⁷⁸².

Compuesta en 1934 mientras el dramaturgo Bertolt Brecht estaba exiliado en Inglaterra, fue adoptada como propia por el bando republicano en la Guerra Civil española. Se tradujo a varios idiomas, y también se realizaron distintas versiones de la misma.



41. Bertolt Brecht en una escena con Rohma Bahn en 1928⁷⁸³

El Frente Popular al que alude directamente la canción, desde el punto de vista económico parecía estar más preparado en los instantes iniciales para una eventual contienda dilatada en el tiempo. En el territorio fiel a la misma se situaban las principales fábricas e industrias junto a las más destacadas minas de químicos, explosivos, carbón, metalurgia y textil. El oro del Banco de España como ya hemos apuntado, quedó también de su lado. En cuanto a los medios de transporte,

El gobierno probablemente tenía dos terceras partes de los 200.000 automóviles que había entonces en España, la mayoría de los 60.000 autobuses y caminos, la mayoría de las 4.000 locomotoras, y los 100.000 vagones⁷⁸⁴.

Pero las fuerzas militares republicanas se formaban por milicias con poca o ninguna formación, las quintas que estaban realizando el servicio militar, los carabineros, la Guardia de Asalto y la Guardia Civil. En el caso de estos últimos, muchas veces empleados en la retaguardia para solventar problemas y salvaguardar el orden. Por tanto, en el pueblo residía la única alternativa viable de entrar en combate con garantías.

⁷⁸² MAYER (1937A), p. 30.

⁷⁸³ CLARK (2000), p. 186.

⁷⁸⁴ THOMAS (1976), p. 362.

Dada la gran diversidad política existente en su seno, al nuevo gobierno republicano se le planteaba una complejísima misión. A pesar de incorporar en distintos cargos y ministerios a representantes de todos los partidos y sindicatos, la idea fundamental de la unidad nacional contra los sublevados, la necesidad de un mando único, un ejército consolidado y el respeto a la pequeña propiedad se manifestaban con futuro harto difícil. Aunque desde el primer momento todos los ministros subrayaron que el objetivo principal y primordial era ganar la guerra, la situación real era de una disgregación de tal calibre que recordaba a otras épocas:

La España republicana, igual que la España de la guerra de la Independencia o del final de la Primera República, más que un solo Estado parecía constituir un conglomerado de repúblicas⁷⁸⁵.

El conocimiento de la sublevación del Ejército en África, las noticias sobre la represión, los fusilamientos, la declaración de estado de guerra y el desconcierto que abatía al gobierno hizo salir y tomar las calles al pueblo, desbordándose también la violencia y haciendo muy complejo su control.

A partir del 18 de julio, las milicias asumirán prácticamente el poder en España. Motivado por la posible alineación con el bando sublevado de una parte mayoritaria de los oficiales, el gobierno se decidió a licenciar a los soldados del Ejército:

...dado el propio pronunciamiento militar, la mayoría abrumadora de sus jefes y oficiales o se habían sublevado, o se mostraban tibios, o merecían –justa o injustamente– una sospecha, no carente de lógica de ser unos “emboscados” al servicio del enemigo. Además, las unidades habían sido disueltas y los soldados licenciados, como medida conducente, precisamente a abortar la rebelión militar⁷⁸⁶.

Muchos soldados se decidieron a retornar a sus hogares con no pocas anécdotas:

...se dieron casos pintorescos, como el del cuartel de Valencia, en el que la tropa, antes de marcharse, decidió vender los caballos del regimiento a los gitanos⁷⁸⁷.

Tardó mucho la República en decidirse a formar batallones de voluntarios hasta el 2 de agosto, tratando en un rezagado intento de aprovechar, bajo el mando de oficiales profesionales, la fuerza del movimiento popular y el tirón del *certificado de lealtad*⁷⁸⁸ a la República que se emitía al formar parte en cualquiera de ellas. Su formación, una especie de guerrillas, se impondrá sin violencia alguna a los soldados y guardias profesionales.

También hubo milicias en el bando rebelde, entendiendo éstas como grupo de civiles armados que posteriormente serán militarizados, aunque tendrían

⁷⁸⁵ THOMAS (1976), p. 295.

⁷⁸⁶ REIG TAPIA (1990), p. 51.

⁷⁸⁷ CORTÉS SALINAS (2002), p. 61.

⁷⁸⁸ BENNASAR (2004), p. 100.

diferente regulación. De la misma manera existieron milicias de partidos, entre otras las llamadas banderas de Falange y requetés. Los sublevados contaron con armas desde el primer momento, mientras que en la zona republicana no se les entregaron hasta ya bien iniciado el alzamiento. Además, siempre se sintieron como milicianos del pueblo y rara vez como soldados, lo que dificultó en gran medida su organización.

Mucho más conocidas y de mayor relevancia que las anteriores, las milicias populares del Frente Popular defendían los presupuestos e idearios de partidos políticos y sindicatos. Pronto prestaron su apoyo y colaboración con el fin de expulsar a los fascistas de España. Muchas de ellas tenían un carácter revolucionario, que en algunos frentes se prolongaría durante meses. El escritor George Orwell, combatiente en las zonas de Aragón y Cataluña en el bando republicano, habla así sobre ellas:

...durante mucho tiempo los únicos cambios introducidos fueron teóricos: las tropas del nuevo Ejército Popular llegaron al frente de Aragón en junio, y hasta ese momento el sistema de milicias permaneció invariable. El rasgo esencial del sistema era la igualdad social entre oficiales y soldados. Todos, desde el general hasta el recluta, recibían la misma paga, comían los mismos alimentos, llevaban las mismas ropas y se trataban en términos de completa igualdad. Si a uno se le ocurría palmear al general que comandaba la división y pedirle un cigarrillo, podía hacerlo y a nadie le resultaba extraño: Por lo menos en teoría, cada milicia era una democracia y no una organización jerárquica⁷⁸⁹.

Aparte de las milicias gubernamentales, los partidos políticos y los sindicatos fundaron sus propias organizaciones, dotadas de gran entusiasmo, aun no tanto de normas claras de formación:

Paralelamente, sindicatos y partidos organizaban sus propias milicias. Las había socialistas, comunistas, de la CNT y de la FAI... Sin jefes cualificados, sin coordinación entre ellas, marchaban alegremente al frente. Y las armas que llevaban, las que habían conseguido que les entregase el Gobierno o las que habían tomado directamente asaltando los cuarteles, eran las armas del Ejército... Por otra parte, muchas de esas armas estaban inservibles, o lo estarían pronto por el mal uso que se haría de ellas⁷⁹⁰.

Los primeros combates de la Sierra de Madrid denotaban la exaltación del pueblo, que acudía a ellas como si fuera de excursión. Lo mismo ocurriría en el asedio al Alcázar de Toledo, o a los frentes de Aragón, ciudad a las que madrileños y barceloneses acudían a pasar el fin de semana:

En ellos iban hombres, sin instrucción militar y muchos adolescentes casi niños, como en una prematura Intifada. Aunque iban también quienes, como el anarquista Buenaventura Durruti, asumirían la dirección de la lucha y se convertirían en líderes populares⁷⁹¹.

Muchos voluntarios extranjeros se asombraron al apreciar la composición del ejército republicano. Aun tratando de comprender la complejidad de la

⁷⁸⁹ ORWELL (2003), p. 39.

⁷⁹⁰ CORTÉS SALINAS (2002), , p. 61.

⁷⁹¹ CORTÉS SALINAS (2002), , p. 62.

contienda, en numerosos testimonios se deja entrever el pesimismo en el resultado final:

¿Cómo demonios podía ganar la guerra un ejército así? Todo el mundo se hacía esa pregunta que, si bien era justa, también resultaba gratuita, pues en esas circunstancias, las milicias no podían ser mucho mejores de lo que eran. Un ejército mecanizado moderno no brota de la tierra y, si el gobierno hubiera esperado hasta contar con tropas adiestradas, nunca habría podido hacer frente al fascismo⁷⁹².

La falta de disciplina de estas columnas, en clara contraposición a su impulsividad y vivacidad, fue uno de los mayores problemas desde el primero momento. Disparidad de criterios entre ellas y la dificultad de decidir obediencia entre el partido o sindicato por un lado y los jefes militares por otro no resultaban fácilmente compatibles. Manuel Azaña en sus *Memorias de Guerra* da una lectura de este primer momento quizá, como veremos, ampliable al resto de la guerra:

Lo que falla son los mandos. Los nuevos suboficiales subalternos no tienen instrucción ni experiencia bastantes... Faltan buenos jefes de batallón... En las grandes unidades hay, por jefes supremos, gente improvisada, sin conocimientos... que muestran buenos servicios, pero que no pueden remediar su incompetencia. El único que sabe leer un plano es el llamado Modesto. Los otros, además de no saber, creen no necesitarlo⁷⁹³.

De gran interés y muy reveladores de la realidad de la situación son los testimonios de soldados, voluntarios y brigadistas internacionales, muchos de ellos poco después notables personalidades de la cultura, la política o la literatura. La voluntad y el deseo de derrotar al fascismo se unían a una clara falta de conocimientos sobre armas de los soldados españoles. La deficiencia de un material adecuado se hará también patente en el bando republicano desde un primero momento:

Los españoles no parecían haber oído hablar nunca de una baqueta y me observaron sorprendidos mientras yo los fabricaba. Cuando uno quería limpiar el fusil, lo llevaba al sargento, quien poseía una larga varilla de latón invariablemente torcida que, por lo tanto, raspaba el cañón. Ni siquiera había aceite para las armas. Eran lubricadas con aceite de oliva, cuando se podían conseguir. En distintas ocasiones tuve que engrasar el mío con vaselina, con crema para el cutis y hasta con tocino⁷⁹⁴.

Pero hay una diferencia clara, en opinión de Michael Seidman, entre los milicianos españoles y sus predecesores rusos o franceses al entrar en el conflicto. La confianza sobre sus mandos militares, aun teniendo en cuenta las pérdidas humanas, militares y materiales, fue extrema durante todo el conflicto:

Los republicanos españoles no fueron todo lo implacables que sus predecesores franceses o rusos. Nunca fusilaron a generales a quienes se responsabilizaba de fracasos

⁷⁹² ORWELL (2003), p. 40.

⁷⁹³ CORTÉS SALINAS (2002), pp. 64-65.

⁷⁹⁴ ORWELL (2002), p. 50.

militares. Por el contrario, diecisiete generales franceses en 1793 y sesenta y siete en 1794 fueron condenados a muerte por sus derrotas⁷⁹⁵.

• **CANCIÓN PATRIÓTICA.**

Canción Patriótica

Anónimo. S. XIX.

Carlos Palacio

Vi - vir en ca - de-nas;cuán tris-te el vi - vir! Mo - rir por la Pa-tria;qué be-llo es mo - rir! Par - ta-mos al
10 cam-po que es glo-ria el par - tir. La trom-pa gue - rre-ra nos lla-ma a la lid; la pa-tria o-pri - mi-da, con a-yes sin
20 fin, con - vo - ca a sus hi - jos, sus e - cos o - íd. La pa - tria o - pri -
26 mi - da, con a - yes sin fin, con - vo - ca a - sus hi - jos, sus e - cos o - íd.

CANCIÓN PATRIÓTICA

Texto: Anónimo Siglo XIX

Música: Carlos Palacio

Vivir en cadenas,
¡cuán triste vivir!
Morir por la Patria,
¡qué bello es morir!

Partamos al campo,
que es gloria el partir.
La trompa guerrera
nos llama a la lid;
la patria, oprimida,
con ayes sin fin,
convoca a sus hijos;
sus ecos oíd.
La patria oprimida,
con ayes sin fin,
convoca a sus hijos;
sus ecos oíd.

Vivir en cadenas,
¡cuán triste vivir!
Morir por la Patria,
¡qué bello morir!

¿Quién es el cobarde,
de sangre tan vil,

⁷⁹⁵ SEIDMAN (2003), p. 354.

que en rabia no siente
sus venas hervir?
¿Quién rinde sus sienas
a un yugo servil,
viviendo entre esclavos
odioso vivir?
¿Quién rinde sus sienas
a un yugo servil,
viviendo entre esclavos
odioso vivir?

Vivir en cadenas,
¡cuán triste vivir!
Morir por la Patria,
¡qué bello morir!

Placeres, halagos,
quedaos a servir
a pechos indinos
de honor varonil;
que el hierro es quien sólo
sabrás redimir
de afrenta, al que, libre
juró ya vivir;
que el hierro es quien sólo
sabrás redimir
de afrenta, al que libre
juró ya vivir.

Vivir en cadenas,
¡cuán triste vivir!
Morir por la Patria,
¡qué bello morir!

Adiós, hijos tiernos
cual flores de abril;
adiós, dulce lecho
de esposa gentil;
los brazos, que en llanto
bañáis al partir,
sangrientos, con honra,
veréislos venir;
los brazos, que en llanto
bañáis al partir,
sangrientos, con honra,
veréislos venir.

Vivir en cadenas,
¡cuán triste vivir!
Morir por la Patria,
¡qué bello morir!

Mas tiemble el tirano
del Ebro y del Rhin,
si un astro a las buenos
protege feliz.
Si el hado es adverso
sabremos morir...,
morir por España
y eterno vivir;
si el hado es adverso
sabremos morir...;
morir por España
y eterno vivir.

Vivir en cadenas,
¡cuán triste vivir!
Morir por la Patria,
¡qué bello morir!

Sabrá el suelo patrio
de rosas cubrir
los huesos del fuerte
que expire en la lid;
mil ecos gloriosos
dirán: "Yace aquí,
quien fue su divisa
triunfar o morir";
mil ecos gloriosos
dirán: "Yace aquí,
quien fue su divisa
triunfar o morir"⁷⁹⁶.

Carlos Palacio, en este caso, musicó un antiguo poema fechado en 1809 que fue escrito para tratar de elevar la moral de un ejército español hundido tras sucesivas derrotas. Estructura la canción en cuatro frases de ocho compases con un claro ritmo de negra-corchea con puntillo/semicorchea dentro de un ambiente plácido y de calma que se contrapone con claridad con la temática del texto.

En general, se señala con claridad la pesadumbre que supone vivir sometido a otras voluntades, por lo que morir defendiendo a la patria supone una honra para el soldado. Por tanto, es necesario defender a España de sus opresores. Si, finalmente, se fallece en la batalla, la gloria alcanzará al guerrero.

Pero la calma y serenidad que trata de transmitir la canción al oyente no se corresponde con la realidad de la Guerra Civil española. La contienda provocó un auténtico baño de sangre no sólo en los frentes y trincheras, sino también

⁷⁹⁶ VVAA (1939), pp. 84-85.

en la retaguardia. Un odio desmedido asoló a la práctica totalidad de ciudades y pueblos dividiéndolos en dos facciones claramente enfrentadas y diferenciadas:

Si en algún momento de la historia se impuso la imagen de dos Españas irreconciliables, resueltas ambas a destruir al adversario, este momento fue la Guerra Civil... En un lado, la exaltación revolucionaria, la recreación del mundo, un nuevo lenguaje, voluntarios de todas clases entrenándose en el manejo de las armas, las mujeres promovidas a nuevos roles, ni corbatas ni sombreros ni trajes, el uniforme del mono azul que e va volviendo gris o verde, la abundancia de eslóganes y la referencia permanente a los detestados “fascistas”. Pero también las confiscaciones que no respetan pequeños talleres ni tiendas, la quema de iglesias, la desconfianza y el miedo, la caza de “pájaros”, burgueses, curas o espías; y los siniestros “paseos” nocturnos, la evocación de la muerte, la novia eterna, que espera “en el seno de la tierra madre”⁷⁹⁷.

En este panorama, no fueron pocos los desaparecidos cuyos cuerpos no se encontraron jamás. Los dos bandos se perdieron en un baño de sangre del que sólo la fortuna podía librar:

Se mataba solo por ideas. Ser falangista, republicano o aficionado a un sindicato era delito suficiente para merecer la pena de muerte. Pero a veces la buena estrella salvaba a los afortunados de morir ante el pelotón. En algunas cárceles se elegía a las víctimas al azar, simplemente porque había que completar un número establecido de presos o porque era preciso llenar los camiones o autobuses que los conducían hacia el paredón⁷⁹⁸.

Pero el lapso de tiempo no concluye con su finalización, sino que se prolongará posteriormente. La represión y la violencia fueron una patente desde el inicio de la contienda hasta muchos años después:

...en España murieron casi tantas personas por la represión como en los campos de batalla. En nuestro caso, además, si la represión fue especialmente dura en las primeras semanas de la guerra, la duración de ésta la hizo especialmente grave con posterioridad a su finalización. De todos modos, el clima exterior y sobre todo el carácter del régimen implantado también favorecieron la dureza en la represión postbélica⁷⁹⁹.

Muy pronto, una atmósfera de locura generalizada azotará a toda España. El 19 de julio, el general Mola, reunido con un grupo de alcaldes navarros que apoyaron el golpe de estado, marcó claramente cuál debía ser la línea a seguir por los sublevados:

Hay que sembrar el terror..., hay que dar sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros⁸⁰⁰.

El horror y el empleo extremo de la violencia tenía su justificación en el lema de que “el fin justifica los medios” desde el punto de vista franquista. No hay que olvidar que, en su pasado, el futuro generalísimo fue conocido por emplear armas químicas en los primeros momentos de la guerras coloniales en África.

⁷⁹⁷ BENNASAR (2004), p. 157.

⁷⁹⁸ ZAVALA (2003) pp. 99-100.

⁷⁹⁹ PAYNE, TUSELL (1996), p. 643.

⁸⁰⁰ REIG TAPIA 1990), p. 92

Los más desfavorecidos, obreros y campesinos, fueron objeto de las iras de todos aquellos que apoyaban a la rebelión:

Se mataba a los jornaleros donde se los pillaba y se gastaba la broma de que por fin habían logrado su “reforma agraria” con la parcela en la que los enterraban⁸⁰¹.

Las mujeres también fueron un blanco fácil de la cólera de los sublevados:

A las mujeres se les rapaba la cabeza, obligándolas luego a beber medio litro de aceite de ricino para que no pudieran controlar sus necesidades cuando eran paseadas como animales de feria ante sus vecinos⁸⁰².

La legión y los regulares marroquíes, por su parte, también tomarían sin dilación y hasta sus máximas consecuencias este macabro principio:

El terror que inspiraban los regulares y la Legión era debido a su comportamiento después de la victoria: ejecuciones sumarias como las del Hospital San Juan de Toledo el 27 de septiembre –de la que fueron testigos el irlandés Fitzpatrick, combatiente en las filas nacionales, y el periodista Geoffrey Cox-, destripamientos, decapitaciones y mutilaciones⁸⁰³.

El caso de los regulares cobraba aún mayor cariz dramático:

Ante la cercanía de los moros, pueblos enteros huyen hacia la retaguardia. Se propaga a media voz que nada les produce más placer a los moros que violar a las mujeres delante de sus padres o de sus maridos⁸⁰⁴.

La Falange participó también de forma determinante en la “purga” nacionalista. La idea de una cruzada y de una necesaria “limpieza de sangre” con el beneplácito de la Iglesia y bajo la señal de la cruz se acrecentará en pocos días:

Al amparo del estado de guerra decretado en la zona nacional el 28 de julio, “la segunda línea”, a quien se atribuyó la responsabilidad de la seguridad, desempeñó un papel importante en los “paseos” y “sacas”, al margen de la actividad de los tribunales militares. Los dirigentes locales de la Falange gozaban de gran autonomía en esta materia, como los militantes de extrema izquierda de las milicias en el bando opuesto⁸⁰⁵.

En definitiva, los fusilamientos y asesinatos se convirtieron en un hecho cotidiano. Tanto es así que, al poco tiempo, su existencia se normalizará. Incluso, los dirigentes de muchas localidades pidieron la asistencia a los mismos de la población con respuestas multitudinarias. Como resultado, incluso los niños los incluirían en sus juegos de forma habitual. Paulatinamente, las ejecuciones pasaron de un individuo o dos a hacerse masivas. Ser republicano, socialista, comunista, masón o estar afiliado a algún sindicato serían causas más que subrayadas para terminar ante un pelotón o en cualquier cuneta.

⁸⁰¹ GRAHAM (2006), p. 52.

⁸⁰² ZAVALA (2003), p. 161.

⁸⁰³ BENNASAR (2004), p. 92.

⁸⁰⁴ ESLAVA (2005A), p. 97.

⁸⁰⁵ BENNASAR (2004), p. 294.



42. A. Centelles: *Jugando a fusilar*⁸⁰⁶

Este ambiente de exterminio mutuo en ambas zonas derivó en los llamados paseos y sacas. Siguiendo los métodos usados por los gánsteres y con la excusa de la realización de un interrogatorio, se invitaba a dar un paseo en coche⁸⁰⁷ a personas con alguna afinidad, mínimo indicio de pertenencia o militancia en la ideología contraria. Durante el trayecto, eran asesinados y abandonados en callejuelas o en los alrededores de las ciudades creando una dramática “moda” que asoló España sin contemplación. Los cuerpos sin vida también eran depositados abandonados en callejones o descampados o eran llevados directamente a los depósitos de los cementerios tras escenas de extrema brutalidad:

Los “paseos” se convirtieron enseguida en un hábito, en una desenfrenada costumbre propia de sádicos a quienes ya no bastaba con pegar un tiro en la nuca a sus víctimas. Al fin y al cabo, el disparo liberaba de su indescriptible terror a los desdichados. Los asesinos hacían sufrir con fruición a los infelices: adultos, ancianos, mujeres e incluso niños. No importaba. Mientras los pobres pedían clemencia, sus verdugos se regodeaban moliéndolos a palos, cortándoles las orejas, los testículos, la lengua... o sacándoles los ojos. Incluso a veces, cuando la orgía de sangre concluía con los disparos, descuartizaban el cuerpo y daban los pedazos como alimento a los cerdos⁸⁰⁸.

Desde los primeros instantes, una gran cantidad de cadáveres yacerán abandonados en los descampados o cunetas, perdidos y olvidados para siempre, en una especie de trágica exposición de la barbarie:

Al cabo de un tiempo (por lo menos en el norte), se suspendió la exposición de los cadáveres a la vista del público, a petición del general Mola, el cual declaró que le molestaba encontrarse los cadáveres tendidos en las cunetas. A partir de entonces, las ejecuciones se llevaron a cabo discretamente en el huerto de un monasterio perdido o entre los peñascos

⁸⁰⁶ PRESTON (2006), p. 49.

⁸⁰⁷ ZAVALA (2003), p. 21.

⁸⁰⁸ ZAVALA (2003), p. 22

de alguna desolada ladera, mientras que en muchos sitios surgió la práctica iniciativa de llevar a cabo las ejecuciones en el propio cementerio⁸⁰⁹.

El odio y el miedo se fueron instaurando por toda España siendo trágicos compañeros en el día a día de las gentes:

En el territorio ocupado por los nacionalistas fusilaban a los francmasones, a los profesores de Universidad y a los maestros de escuela tildados de izquierdismo, a una docena de generales que se habían negado a secundar el alzamiento, a los diputados y ex diputados republicanos o socialistas, a gobernadores, alcaldes y a una cantidad difícilmente numerable de personas desconocidas; en el territorio dependiente del Gobierno de la República, caían frailes, curas, patronos, militares sospechosos de “fascismo”, políticos de significación derechista.⁸¹⁰



43. Remate en un fusilamiento masivo⁸¹¹

Pero el final de la contienda no significó el término de la violencia. La represión contra los republicanos ya apuntada anteriormente continuará la dura línea política anterior:

Terminada la guerra civil, y celebrada la victoria por los vencedores, llegaba la secuela más temida: la represión. Los derrotados considerados rebeldes, comparecieron ante consejos de guerra sumarísimos y en juicios celebrados con suma rapidez. Más de 300000 personas fueron sujetas a depuración. El trabajo que concluyó en el año 1943, se realizó de forma veloz y con frecuencia inmisericorde. Fueron ejecutados miles de

⁸⁰⁹ THOMAS (1976), p. 288.

⁸¹⁰ ZAVALA (2003), p. 11.

⁸¹¹ ZAVALA (2003), p. 202.

prisioneros. Y a esas muertes hay que sumar las producidas al margen de la actuación de estas justicia⁸¹².

Retornando a su inicio y tras unos primeros instantes vacilantes, algunos miembros de la zona republicana respondieron al órdago sin dilación. Pese a las advertencias de políticos, dirigentes y periodistas, los incontrolados asumieron la situación con la misma crudeza. Incluso y en ocasiones, se dejó espacio a la venganza y las represalias contra sus antiguos jefes:

Las circunstancias caóticas facilitaban la inculpação artera que pretende hacer desaparecer al rival amoroso, al hombre que molestaba en un escalafón, al vecino cuya vivienda se codiciaba. El criado, el peón y el ordenanza recordaron el trato vejatorio, la reprimenda áspera, la sanción severa. En muchas casas abandonadas por los amos, el servicio doméstico se apoderó de ropas entregándose a escenas de aqualarre burlesco⁸¹³.

En las principales ciudades republicanas, los obreros fusilarán a todos los militares que pudieran tener alguna relación con la rebelión o la derecha. Los partidos políticos crearon sus listas de sospechosos. Cualquier actividad que se considerara “fuera de orden” podía provocar un paseo o una “visita” a la checa de turno. La Iglesia tenía una escasa consideración entre sacerdotes y campesinos, debido a una estructura y situación que la alineaban del lado de los poderosos:

El hecho de que el sacerdote del lugar se aliara siempre con el terrateniente y el cabo de la guardia civil hizo de los jornaleros feroces anticlericales⁸¹⁴.

Su rápido posicionamiento del lado nacionalista aumentó esta idea, pronto reafirmada por la pérdida de los principales valores propugnados por Jesucristo. En la España nacionalista comenzó a instaurarse un estado en el que la doble moral imperaba a sus anchas:

No consta que la Iglesia aprovechara su sólida presencia en la zona nacional para fomentar la misericordia y moderar la represión en un sistema oficialmente católico. Mientras crecía la beatería, no sólo se multiplicaban los fusilamientos, sino también el número de prostitutas⁸¹⁵.

Dentro de un ambiente teñido por la venganza, en la contienda la comunidad religiosa sería objeto, también con gran violencia, de la ira de muchos milicianos:

Hubo casos aislados de monjas violadas antes de ser ejecutadas... los crímenes fueron realmente atroces. A la madre de dos jesuitas la obligaron a tragarse un crucifijo... A menudo, el momento de la muerte era acogido con aplausos, como si se tratara del momento de la verdad en una corrida⁸¹⁶.

⁸¹² REIG TAPIA (1990), p. 128.

⁸¹³ ABELLA (1976), p. 100.

⁸¹⁴ GRAHAM (2006), p. 22.

⁸¹⁵ CARDONA (2005), p. 23.

⁸¹⁶ THOMAS (1976) p. 299.

Un intenso odio contra todo lo que rezumase religión se acrecentó en numerosos sectores republicanos con un resultado de cientos de muertos. Incluso, se ha considerado desde posiciones católicas un hecho del que

...no hay un solo precedente, ni siquiera en las persecuciones romanas iniciadas bajo el terror de Nerón, mediado el siglo primero de nuestra era cristiana, de tanto derramamiento de sangre⁸¹⁷.

La excepción se situó en el País Vasco, en el que nacionalismo e Iglesia apoyaron al Frente Popular. También hubo numerosos casos de religiosos que se alinearon en este sentido, mientras que se extraían distintas conclusiones sobre lo sucedido:

... un sacerdote que, mientras en la provincia de Barcelona morían 1.215 frailes, monjas y sacerdotes, consiguió escapar a Francia gracias a la ayuda del presidente Companys, fue lo suficientemente generoso para reconocer que “los rojos han destruido nuestras iglesias, pero antes nosotros habíamos destruido la iglesia”⁸¹⁸.

De esta manera, se alinearon del lado republicano numerosos católicos y sacerdotes, ideológicamente más cercanos a la causa del Frente Popular:

...algunos católicos ocupaban puestos relevantes, como los generales Rojo, Escobar y Hernández Sarabia; políticos e intelectuales como Bergamín y Sánchez Albornoz y existían sacerdotes republicanos como García Morales, Lobo, Gallegos o Rocafull, sin contar los numerosos clérigos vascos⁸¹⁹.

En definitiva, en ambas zonas

...los asesinatos políticos entran en una dinámica imparable⁸²⁰.



44. Una mujer llora ante sus familiares muertos en el barrio sevillano de Triana (1936)⁸²¹

⁸¹⁷ ZAVALA (2003), p. 207.

⁸¹⁸ THOMAS (1976), p. 300.

⁸¹⁹ CARDONA (2005), p. 22.

⁸²⁰ MEDEL (2005), p. 34.

⁸²¹ VVAA (2002A), p. 44.

El carácter civil (o incivil, como se ha definido en numerosas ocasiones) de la guerra española adquiere todos sus significados. La retaguardia reflejará la ferocidad y brutalidad desde los primeros instantes:

Las retaguardias son incluso más crueles que el frente, porque en ellas mueren sólo inocentes. La Guerra Civil fue un triste ejemplo. Falangistas o esposas de falangistas, milicianas o mujeres de milicianos, sindicalistas, trabajadoras del campo, familiares de políticos de derechas o izquierdas, hijos de ambos... El odio no tenía límites. A veces la forma de infligir más daño a los que pensaban diferente consistía en cebarse con las personas más queridas, que eran también las más frágiles e indefensas⁸²².

Los niños también sufrieron en primera persona, dentro del ambiente general de salvajismo, la Guerra Civil española. Bombardeos, fusilamientos y represión les alcanzó de lleno:

...en la guerra morían niños, bebés incluso, alcanzados en los bombardeos. No importaba que fueran pequeños. Algunos eran fusilados. A otros se los convertía en huérfanos tras presenciar el asesinato de sus padres o familiares. Niños convertidos casi en adultos por los horrores de la guerra⁸²³.

Pero, aunque pueda parecer lo contrario, en esta orgía de sangre no se implicó a grandes segmentos de la población, sino que fue obra de secciones minoritarias:

Con todo, la carnicería fue obra de una minoría significativa en ambos bandos, pero no dejó de ser de una minoría. Los excesos sanguinarios no fueron algo en lo que, a pesar de muchos mitos que han perdurado, estuvieran implicados todos los que participaron o se vieron afectados por la Guerra Civil española⁸²⁴.

Rencillas pasadas, envidias, odios entre familias, descalabros amorosos... Una atmósfera de tensión y sospecha constante envolverá a España. Cualquier excusa era aprovechada, incluido el robo, para acusar y terminar con la vida de una persona:

En ambos bandos, se traspasaban las fronteras de lo ignominioso al eliminar físicamente a miles de hombres, y en menor grado de mujeres, cuyo pecado capital era su estatus social o su cargo. Jornaleros, obreros, mineros, maestros, alcaldes, concejales, jueces, notarios, curas y religiosos eran asesinados por su condición⁸²⁵.

- **CANCIÓN POPULAR DEL EJÉRCITO DEL CENTRO.**

CANCIÓN POPULAR DEL EJÉRCITO DEL CENTRO

Texto: José Herrera Petere

¿Qué haces ahí, “Flecha Negra”,
que no avanzas
con cincuenta Caproni
y veinte cazas?

⁸²² ZAVALA (2003), p. 161.

⁸²³ ZAVALA (2003), p. 165.

⁸²⁴ PRESTON (2006), p. 38.

⁸²⁵ BENNASAR (2004) p. 103.

¿Por qué corres así
y tiras el fusil?
Te dejas el morral
y todo el material.
Si somos lo mejorcito
del Ejército español:
unos muchachos muy finos,
de muy buena educación,
de muy buena educación.

Mira cómo meto cinco
cartuchos en el fusil;
aguárdate, “Flecha Negra”,
que te lo venga a decir,
que te lo venga a decir.
En el Pardo, en el Jarama,
en la Alcarria y en el Tajo,
la cara os quisimos ver
y no pudimos lograrlo.

Este máuser, este ojo
y esta mano, que es de obrero,
si te esperas un poquito
te van a romper los cuernos⁸²⁶.

José Herrera Petere tomará una melodía popular para adaptar un texto desafiante con los contrarios. Incluso, los ridiculiza, atendiendo a una huida casi desesperada en la que se abandona todo el material y la posible “buena educación” de los soldados nacionalistas. Apunta varias batallas con resultado “positivo” (no fue del todo así, en algún caso) para el bando republicano que encierran una función divulgativa de los éxitos del frente. Termina como empezó, con una clara amenaza a lo que le sucederá a los franquistas si se acercan a posiciones republicanas.

El Ejército del Centro fue una de las secciones más activas e importantes dentro del bando republicano. Entró en batalla prácticamente desde el inicio de la sublevación y no cesó en la misma hasta el final de la Guerra Civil. Su misión principal fue defender Madrid y la región centro republicana. Actuó tanto en la capital como en sus alrededores, destacándose en batallas como la de Brunete, el Jarama o Guadalajara (la canción se burla de la derrota italiana en esta batalla). Su fin data de 1939, fecha en que se rindió sin condiciones.

Este cuerpo del ejército estuvo activo hasta el final de la contienda. En 1939 y ante lo desesperado de la situación, se trató de lograr una paz negociada con

⁸²⁶ PALACIO (1939), pp. 87-88.

Franco. El coronel Casado⁸²⁷ advirtió que la alternativa que solamente quedaba era tratar de firmar un tratado de paz con los nacionales que salvara tanto vidas como fuerzas. Ya lo había intentado anteriormente Negrín sin suerte alguna. El dirigente socialista Julián Besteiro⁸²⁸ estuvo pronto de acuerdo con él. El anarquista Cipriano Mera también subrayó la idea, cundiendo un ambiente más que enrarecido en el que los dirigentes políticos y militares parecían querer abandonar la lucha, abanderada con claridad solo por el PCE. Entre reuniones, pactos, desconfianzas y extrañas situaciones, un posible e inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial trató de frenar el deseo de acuerdos. El traslado del gobierno a Elda, desde la que se podía abandonar con rapidez el país (también el PCE se instaló en Elche), no concordaba con el pensamiento anterior de resistencia.

Franco no cedía ni un ápice en sus ideas. Por decreto, condenaba a cárcel a cualquiera que hubiera colaborado con la República. Incluso a aquellos que hubieran tenido alguna relación con la Revolución de Asturias de 1934. No iba a aceptar ningún tratado de paz condicionado, ni siquiera bajo la mediación de las principales potencias europeas. Los días seguían pasando. La situación y carencias eran cada vez más terribles para la población.

Otro golpe de efecto elevaba aún más la moral de los sublevados: Francia y Gran Bretaña reconocieron al gobierno franquista, ya convertido en el nacional en España. Un gran número de países, a excepción de la URSS y México, suscribieron la misma iniciativa. Manuel Azaña, presidente de la República, dimitió el 28 de febrero. Le sucedió desde Francia un Martínez Barrio que ya no regresó a suelo español. En Elda, las conspiraciones continuaban. Los últimos barcos republicanos marcharon de Cartagena hacia Francia. Tampoco volverán.

⁸²⁷ Segismundo Casado (1893-1968). Militar y jefe de la escolta presidencial al estallar la revuelta, participó activamente en la defensa de Madrid, combatiendo entre otras en las batallas de Brunete y el Jarama. En 1939, ya como jefe del Ejército del Centro republicano sustituyendo a Miaja y contrario a los comunistas, se rebeló contra el gobierno de Negrín. Formando entonces el Consejo Nacional de Defensa, trató incluso de encontrar una paz negociada con Franco. Con la llegada a Madrid de los sublevados, huyó a América exiliándose después a distintos países. Tras su retorno a España, fue juzgado y absuelto por un tribunal militar.

⁸²⁸ Julián Besteiro (1870-1940). Se educó en la Institución Libre de Enseñanza (serán compañeros suyos de clase Antonio Machado y Giner de los Ríos), doctorándose en Filosofía. Aunque comenzó en la política en 1903 en filas republicanas, ingresó en el PSOE en 1912. Fue condenado a cadena perpetua tras ser detenido por su participación en la huelga general de 1917, aunque fue liberado tras la amnistía de 1918. Ya en la II República, se convirtió en el presidente de las Cortes Constituyentes. En la Guerra Civil fue contrario al dominio comunista, negándose a abandonar Madrid en el traslado del gobierno a Valencia. En los meses finales de la contienda, no dudó en tratar una paz negociada, tomando distintas responsabilidades políticas y apoyando también el golpe de estado de 6 de marzo de 1939 contra la República. Quedó en su puesto en los sótanos del Ministerio de Hacienda a esperar la llegada de las tropas franquistas, donde fue obligado a hacer el saludo fascista con el brazo en alto. Al parecer, Besteiro se negaría respondiendo que “a mi edad, me costará mucho aprenderlo”. Posteriormente fue juzgado y condenado a treinta años de prisión, donde morirá.

Un nuevo Consejo Nacional apareció en Madrid, con Casado y Besteiro a la cabeza, sublevándose del gobierno de Negrín.

Después de los preparativos continuados y llevados a cabo abiertamente, los conjurados dieron un golpe militar y se autoproclamaron en Madrid el 5 de marzo “Consejo Nacional de Defensa”, que tomó en sus manos, como ellos formularon, “la dirección militar, política y administrativa de la España leal”⁸²⁹.

El horror de otra “guerra civil en la guerra civil” en la retaguardia sentenciaba tanto a las tropas como a la población que seguía resistiendo:

Los últimos momentos de la guerra terminaban, paradójica y tragicómicamente hablando, como se iniciaron los primeros: con el levantamiento de un militar. El coronel Casado, con el apoyo de Besteiro y Cipriano Mera, se levantó en armas contra el gobierno de Negrín y organizó el Consejo Nacional de Defensa el 5 de marzo de 1939. La finalidad de este organismo fue organizar las conversaciones para entablar las negociaciones de paz con Franco. La organización madrileña del PCE, abandonada por sus dirigentes nacionales, no aceptó a este nuevo organismo y su jefe militar el general Barceló se sublevó contra Casado y preconizó la resistencia a ultranza. Los combates callejeros duraron hasta el 12 de marzo.⁸³⁰

Negrín y los dirigentes del PCE huyeron en avión dando por perdida a España y a los miles de republicanos que aún permanecían fieles la resistencia:

Entre el 6 y el 9, Negrín, sus amigos socialistas, los principales jefes del PCE, varios jefes militares, así como los asesores soviéticos con la excepción de Togliatti, Jesús Hernández y Pedro Checa salieron de España en avión. Y lo mismo hicieron Álvarez del Vayo, Uribe, Moix, la Pasionaria, Rafael Alberti y su esposa, Lister, Modesto, Tagüeña e Hidalgo de Cisneros⁸³¹.

Muchos soldados republicanos del Ejército del Centro, tras combatir heroicamente durante toda la contienda, se vieron obligados a tratar de pasarse al enemigo para salvar sus vidas. Otros, sin embargo, prefirieron esconderse. Mientras, la capital estaba cercada. Franco ya preparaba su desfile triunfal. La Quinta Columna y los refugiados en las embajadas extranjeras paseaban y exhibían su alegría sin ningún temor por las calles de la capital.

- **CANTA LA JUVENTUD.**

CANTA LA JUVENTUD

Letra: Alberto Plá y Beltrán

Música: Carlos Palacio

Por la dura tierra, por los claros cielos,
por la hermosa patria que nos vio nacer;
por la vieja historia y la nueva historia,
en vilo los cuerpos al amanecer.
Por la vieja historia y la nueva historia,

⁸²⁹ MÍNEV (2003), p. 209.

⁸³⁰ MÍNEV (2003), p. 41.

⁸³¹ BENNASAR (2004), p. 235.

en vilo los cuerpos al amanecer.

Ya nuestro el futuro
muy pronto será;
con fe y alegría
venid a luchar.
Que libre la Patria
Tenemos que hacer,
¡Unión de muchachas,
en pie y a vencer!

Por los bravos héroes, los que ya cayeron,
y son rubio trigo que acaricia el sol;
por los más valientes que venciendo muerte,
con su sangre ganan el suelo español.
Por los más valientes que venciendo muerte,
con su sangre ganan el suelo español.

Ya nuestro el futuro...

Las cabezas altas, duras como rayos.
Ya el triunfo llama, con su voz triunfal,
Dominando ríos y allanando montes.
¡En vilo los cuerpos, y ni un paso atrás!
Dominando ríos y allanando montes,
¡en vilo los cuerpos, y ni un paso atrás!

Ya nuestro el futuro...⁸³²

Palacio y Alberto Pla y Beltrán (1908-1961) se dirigen a las jóvenes subrayando la necesidad de su trabajo para la consecución de la victoria para así lograr un futuro mejor. Así y desde el amanecer, las muchachas deben “con fe y alegría” prestar su labor, tal y como hacen los soldados y milicianos o en recuerdo de los caídos sin decaer en ningún momento.

Ya hemos tratado la importantísima y compleja labor que desarrollaron las mujeres en la Guerra Civil. A ellas también se dirigirán canciones con un claro contenido propagandístico para alentar a la lucha. En este sentido, el texto de la misma refleja la necesidad de alentar a la batalla a hombres y a mujeres. En el caso de los primeros, fue apremiante tras unos primeros momentos de exaltación en la que se sumaban muchos brazos para la lucha que después fueron decayendo. Pero un impetuoso movimiento de gentes deseosas de aplastar la rebelión azotó en prácticamente todas las ciudades, a veces simulando más un pasatiempo que un enfrentamiento bélico:

Lo que ciertamente no faltaba era entusiasmo. A la sierra de Madrid subían por cualquier medio de locomoción miles de personas, muchas de las cuales volvían a sus casas a dormir. A Toledo, a asediar el Alcázar, se iba como de excursión los fines de semana. De

⁸³² MAYER (1937A), p. 18.

Barcelona salían camiones, casi todos con las siglas de la CNT o de la FAI pintadas en la carrocería, hacia el frente de Aragón. En ellos iban hombres, sin instrucción militar y muchos adolescentes casi niños, como en una prematura Intifada⁸³³.

También hubo un buen número de jóvenes que, bien por poseer una ideología clara o bien animados por la propaganda incesante desde el inicio, deseaban entrar rápidamente en combate. Aunque, los que no la tenían (especialmente, el alistamiento voluntario fue bajo en comunidades con un gran índice de población como Valencia y Barcelona) y, sobre todo, ante la inmediata llegada de una batalla, requerían un mayor esfuerzo de control, propaganda e incluso vigilancia por parte de los mandos políticos.

Porque si los dos ejércitos hubieran sido tan monolíticos en cuanto a la militancia y el compromiso de sus combatientes, nunca habrían necesitado de las medidas de control y espionaje interno que ambos desarrollaron para vigilar a sus propias tropas⁸³⁴.

Poco después, las autoridades de ambos bandos, atendiendo a la divergencia existente entre la población española y las carencias de efectivos que sufrían, se vieron obligadas a comenzar los llamamientos obligatorios a filas:

No pasarían muchas semanas después del 18 de julio de 1936 para que decenas de miles de españoles en edad y situación de ser llamados a filas, ajenos la inmensa mayoría al drama que se había desencadenado, empezaran a ser llamados a mantener una dura lucha por la supervivencia en trincheras, barricadas o casamatas de cualquier rincón, conocido o perdido, de la geografía española⁸³⁵.

Si el primer grupo de milicianos y soldados tenían muy clara la necesidad de defender la ideología, a partir de este momento fue formándose un importante núcleo en cada uno de los bandos que, además de no conjugar completamente con las ideas presentes en su zona, tampoco lo hacían con las de la otra sufriendo en primera persona la crudeza de la guerra:

A muchos combatientes les resultaba difícil entender no sólo por qué luchaba su bando, sino también por qué lo hacía el contrario. En cambio, sabían muy bien lo que era no tener asegurado el rancho diario, llevar las alpargatas hechas trizas durante semanas o no recibir la paga, con la consiguiente preocupación por no poder mandar dinero a sus familias. Por este motivo, en la propaganda de primera línea abundaban los mensajes referentes a la buena alimentación y vestimenta que disfrutaba la tropa en el capo propio, o la las inmejorables condiciones de la vida en su retaguardia⁸³⁶.

Para fomentar el alistamiento y remarcar la necesidad el trabajo en pos de la causa, como hemos comentado, ambos bandos no dudaron en efectuar una fuerte propaganda que se componía en general de ofrecimientos de altos sueldos, la promesa de la victoria y la abundancia de comida. Esta última, con el paso del tiempo, fue una baza cada vez más jugada:

⁸³³ CORTÉS SALINAS (2002), p. 62.

⁸³⁴ CORRAL (2003), p. 211.

⁸³⁵ CORRAL (2003), p. 81.

⁸³⁶ CORRAL (2003), p. 186.

Las alabanzas a la copiosidad y regularidad de las comidas de las unidades del frente serían muy utilizadas, como aliciente para el reclutamiento, en la propaganda de los noticiarios documentales que se exhibían en las salas de cine de la hambrienta retaguardia⁸³⁷.

Ambos bandos ejercerían el control y censura contra sus propios miembros. Con un fin propagandístico, organizador y autoritario, en la República el Comisariado de Guerra estuvo integrado por prácticamente todos los partidos que formaban el espectro del Frente Popular, aunque los comunistas mantendrían una creciente autoridad y dureza en el mismo, llegando incluso a llevar a cabo fusilamientos sin proceso previo a aquellos que no mostraran la actitud que requería el momento. Los sacerdotes fueron los encargados de llevar a cabo esta misión en el ejército sublevado. Trataron de acercar a la fe cristiana a los no pocos fascistas y falangistas ateos y anticlericales (también a los regulares marroquíes) presentes en su facción.

También se crearon sendos servicios de espionajes, que centraron su trabajo en buscar a posibles infiltrados en su zona y en conseguir informaciones valiosas para la guerra en el contrario. Fueron

...el Servicio de Inteligencia y Policía Militar (SIPM) en la franquista y el Servicio de Investigación Militar (SIM) en la republicana⁸³⁸.

Aludiendo a términos como tradición y religión, argumentos similares se arguyen desde presupuestos más cercanos a la ideología rebelde acerca de los soldados que apoyaron a la facción franquista. Las autoridades de ambos bandos, atendiendo a la divergencia existente entre la población española y las carencias de efectivos que sufrían, se vieron obligadas, muy poco tiempo después, a comenzar los llamamientos obligatorios a filas:

No pasarían muchas semanas después del 18 de julio de 1936 para que decenas de miles de españoles en edad y situación de ser llamados a filas, ajenos la inmensa mayoría al drama que se había desencadenado, empezaran a ser llamados a mantener una dura lucha por la supervivencia en trincheras, barricadas o casamatas de cualquier rincón, conocido o perdido, de la geografía española⁸³⁹.

⁸³⁷ CORRAL (2003), p. 88.

⁸³⁸ CORRAL (2006), p. 218.

⁸³⁹ CORRAL (2006), p. 81.

• **CANTO A LA FLOTA REPUBLICANA.**

Canto a la flota republicana

Félix Vicente Ramos

Rafael Casasempere

Sur-ca los ma-res de la na-ción la flo-ta re-pu-bli-ca - na, pues-ta su pro-a con de-ci-sión
13
a ru-tas de sal-va-ción. Van-guar-día fir-me del i-de-al son los ma-ri-nos le-a-les, y su e-po
25
pe - ya que es in - mor - tal a - bre los sur - cos de la paz mun -
31
dial. Ma - ri - no leal, tú triun - fa rás, tu - yo es el mar.

CANTO A LA FLOTA REPUBLICANA

Texto: Félix V. Ramos

Música: Rafael Casasempere

Surca los mares de la nación
la flota republicana,
puesta su proa con decisión
a rutas de salvación.

Vanguardia firme del ideal
son los marinos leales,
y su epopeya que es inmortal
abre los surcos de la paz mundial.

Marino leal,
tú triunfarás,
tuyo es el mar.

Pecho a los vientos, cara a la mar,
brazos de acero bruñido
en lejanías puesto el mirar
se oye al marino cantar:
“Sigue adelante, marino fiel,
que tú serás el vigía
y de la patria gran timonel
que libre al mundo del fascismo cruel”⁸⁴⁰

Una de las primeras decisiones del Consejo Central de Música que se inscribía dentro de la Dirección General de Bellas Artes y dominaba todo lo relacionado con la música en la España republicana fue subrayar el apoyo a la creación y edición de canciones e himnos de guerra. Así, en 1937 se organizó

⁸⁴⁰ VVAA (1937A), pp. 12-14.

un concurso al que concurrieron un centenar aproximado de obras. Finalmente, las seis seleccionadas serán (nos referiremos al resto de canciones posteriormente):

- *Canto a la flota republicana*, con letra de Félix V. Ramos y música de Rafael Casasempere.
- *U.H.P.*, con letra de Alberto Alcantarilla Carbó y música de Merenciano Bosh.
- *Canto nocturno en las trincheras*, con letra de José Miguel Ripoll y música de Leopoldo Cardina.
- *Himno*, música y letra de Carlos Ordóñez.
- *Nueva Humanidad, Canto Proletario*, con música de Evaristo Fernández Blanco y letra de Carlos Caballero.
- *Vengamos a los caídos*, con texto de Félix V. Ramos y música de Carlos Palacio.

Con respecto a la Marina que apoyó al Frente Popular, ya nos referimos a ella al analizar la canción *¿Qué será?*

• CANTO A LA JUVENTUD.

Canto a la juventud

I. Dunaievski

Félix V. Ramos

A - de - lan - te siem-pre ca - ma - ra - das, a - de - lan - te siem-pre con va - lor que no
5 so - tros so-mos la es-pe - ran - za y a-de-más te-ne-mos la ra - zón. Que no - so - tros so-mos la es-pe
10 ran - za y a-de-más te-ne-mos la ra - zón. Fine Nue-va luz a-lum-bra los ca - mi - ños nue-va
15 vi - da tien-de a flo-re - cer; con a-mor mi-re-mos el des - ti - no que nos da tan gra-to a-ma-ne
20 cer. En - to - ne - mos cán - ti - cos a - le - gres con ar - dor y fe de ju - ven
24 tud. Dis-fru - te - mos u - na vi - da nue - va que nos na - ce en be - lla ple - ni - tud. A - de

CANTO A LA JUVENTUD

Música: I. Dunaievsky

Texto: Félix Vicente Ramos

Adelante, siempre camaradas,
adelante, siempre con valor.
Que nosotros somos la esperanza
y además tenemos la razón,
que nosotros somos la esperanza
y además tenemos la razón.

Nueva luz alumbra los caminos,
nueva vida tiende a florecer;
con amor miremos el destino
que nos da tan grato amanecer.

Entonemos cánticos alegres
con ardor y fe de juventud.
Disfrutemos una vida nueva
que nos nace en bella plenitud.

Adelante, siempre camaradas...

Triunfará la risa y la alegría,
nuestra fe jamás se apagará;
salud la luz del nuevo día
que el triunfo pleno nos dará.
Pero estemos siempre vigilantes
que el fascismo es vil y traidor
y dispuestos en cualquier instante
a batir la mínima agresión.

Adelante, siempre camaradas...⁸⁴¹

- **CANTO DE LA LIBERTAD.**

CANTO DE LA LIBERTAD

Música: Coro de *Bohemios*

Luchemos libertarios
Por la revolución,
luchemos, luchemos
por la revolución.

Sacudamos nuestro yugo
el yugo de la opresión
y barramos los tiranos
al grito de rebelión
rebelión, rebelión,
y barramos los tiranos
al grito de rebelión

Allá en las prisiones de la burguesía
sucumben los hombres por un ideal,
nosotros, al grito viril de anarquía
de su cautiverio sabremos librar,
sabremos librar, sabremos librar,
sabremos librar.

⁸⁴¹ MAYER (1937B), p. 17-20.

(Coro)

En pos de la Anarquía
luchemos sin cesar
llevando en nuestras almas
amor y libertad.

Productor: a defender
tu vida y tu libertad
como el aire que respiras
ha de ser tu libertad,
libertad, libertad,
como el aire que respiras
ha de ser tu libertad.

Allá en las prisiones...⁸⁴²

• **CANTO A LA MARINA.**

CANTO A LA MARINA

Música: Salvador Bacarisse

Letra: Luis de Tapia

Marinero, sube al palo
y dile a la patria hispana,
que se ha cubierto de gloria
la escuadra republicana.
Los hijos del Potemkin.
Marinero del estrecho,
marinero capitán,
los cañones de tu barco
retumban: “No pasarán”,
retumban: “No pasarán”.
Marinero, sube al palo
Y dile a la patria hispana
Que se ha cubierto de gloria
La escuadra republicana,
Los hijos del Potemkim.
Marinero de Algeciras
Estando tu barco allí,
Ya no llegarán más moros
De la costa marroquí,
De la costa marroquí.
Marinero que en la noche
Te orientas al navegar;
La estrella de cinco puntas
Será tu estrella polar,
Será tu estrella polar⁸⁴³.

⁸⁴² VVAA (1947), p. 13.

⁸⁴³ VVAA (entre 1936 y 1939B), p. 3.

• **CANTO NOCTURNO EN LAS TRINCHERAS.**

José Miguel Ripoll

Canto nocturno en las trincheras

Leopoldo Carmona

Al ron-co vi-brar del rau-do ca-ñón, se van las mi - li-cias que el pue-blo for - jó for - jan-do su
10 fe con es-ta can-ción. *f* La muer-te no im - por-ta, *f* la vi-da es muy cor-ta si es - cla-vo he de
20 ser, pre - *rit.* fero ca - er. *a tempo* Sang-re - bre - ra que se sien - te *cresc.* con rau - da - les
29 de pa - *f* sión tu se - mi - lla es gran-de y fuer - te pan de san-gre y de do - lor.

CANTO NOCTURNO EN LAS TRINCHERAS

Texto: José Miguel Ripoll

Música: Leopoldo Cardona

Al ronco vibrar del rauda cañón,
se van las milicias que el pueblo forjó
forjando su fe con esta canción.

La muerte no importa,
la vida es muy corta;
si esclavo he de ser,
prefiero caer.

Sangre obrera que se siente
con raudales de pasión,
tu semilla es pura y fuerte,
pan de sangre y de dolor.

El sol ya se fue, el canto cesó,
centinela, alerta, vigila avizor
por la libertad y un mundo mejor,
centinela, alerta, vigila avizor⁸⁴⁴.

Esta canción fue otra de las seleccionadas en el concurso de canciones de guerra organizado por el Consejo Central de Música y la Dirección General de Bellas Artes. Sorprende la reiteración en el término forjar (“el pueblo forjó/forjando su fe”) remarcando el sentido de espontaneidad que late en la creación de las milicias y del Ejército Popular. También se acerca al sentido de “prefiero morir de pie que vivir de rodillas” al resaltar la brevedad de la vida. Por último, pide a los vigías nocturnos máxima atención destacando la importancia de su trabajo dentro de un ambiente musical de gran dramatismo.

⁸⁴⁴ VVAA (1937A), pp. 10-11.

Como hemos comentado, el endurecimiento y la prolongación del conflicto hicieron pronto necesarios los llamamientos generales a filas. Lógicamente, la zona en la que un posible futuro soldado se encontrase fue totalmente definitiva, ya que le indicaría obligatoriamente el bando en el que iba a combatir. El hecho de que alguien intuyera que se profesaba el sino político contrario era causa directa para ser detenido, encarcelado o incluso fusilado sin ningún miramiento.

Tampoco hay que olvidar a aquellos que no tenían nada claro a favor de qué o contra qué combatían. Por tanto, las deserciones y cambios de bando fueron muy numerosas en ambos bandos. La oscuridad de la noche fue el momento elegido por muchos soldados y milicianos para hacerlo, por lo que los vigías nocturnos debían estar atentos no sólo al enemigo, sino también atender a las posibles huidas de sus compañeros.

El fenómeno de la deserción en la Guerra Civil fue mucho más mayoritario de lo que se puede creer en un primer momento. No serán pocos los combatientes que prefirieron esconderse antes de acudir a luchar a los frentes o que variaron con posterioridad su propia historia en la contienda:

La deserción ha permanecido oculta también tras un muro de silencio personal, quizá el último que quedaba por derribar entre los supervivientes de la contienda. Un muro de miedo la mayoría de las veces, miedo antiguo y por eso mismo insalvable. En otras ocasiones, un muro de culpa y de vergüenza que forzó a muchos a reinventar su experiencia en la guerra, incluso ante sus propias familias⁸⁴⁵.

Muchos historiadores, en el mismo sentido, han preferido obviar la documentación y los estudios llevados a cabo sobre este fenómeno. Otros le otorgan una función fundamental en la contienda:

Las huidas individuales y en pequeños grupos alargaron el conflicto y distribuyeron a convertirlo en una guerra de agotamiento⁸⁴⁶.

Lo cierto es que sentimentalismos u acercamientos políticos a la hora de tratar estos escabrosos temas no deben olvidar uno de los testimonios más reveladores de la guerra. Pedro Corral afirma que

...desmintieron el presunto estigma cainita de un pueblo que acabó arrastrado a la guerra, al menos así lo veo y yo, por el sectarismo revolucionario de unos y el mesianismo de cuarto de bandera de los otros⁸⁴⁷.

Continúa afirmando que, en 1936,

a lucha por los ideales desaparece antes de que acabe aquel año para convertirse en la lucha por la supervivencia⁸⁴⁸.

⁸⁴⁵ CORRAL (2006)), p. 19.

⁸⁴⁶ SEIDMAN (2003), p. 139.

⁸⁴⁷ CORRAL (2006), p. 21.

⁸⁴⁸ CORRAL (2006), p. 29.

No hay que olvidar tampoco que un gran número de los llamados a filas acogieron con resignación su destino, muchos incluso con una ideología contraria. Los motivos principales, no exponer a sus familias a la dureza de la represión y no enfrentarse a los peligros de la desertión. Otros

...decidieron dar la espalda a aquel destino, a sabiendas de los grandes riesgos que corrían ellos y sus familias⁸⁴⁹.

Las penas con que ambos ejércitos sentenciaban a aquellos que eran descubiertos en su huida eran, generalmente, el fusilamiento, la cárcel o la asignación de nuevo destino en los puestos de mayor peligro, ya que en la batalla se les degradaba al rango de prisioneros. Para la familia significaba el escarnio y el desprecio generalizado.

Los mandos y los dirigentes de ambos contendientes prefirieron habitualmente mirar hacia otro lado cuando se les requería acerca del tema de la desertión. Pero, a pesar de la dureza del castigo, a los miles de españoles que desertaron se sumaron también las de muchos extranjeros que, bien obligados por sus gobiernos, bien de manera voluntaria, acudieron a combatir a España y no encontraron la guerra ideal que esperaban. Así, se cuentan entre ellos marroquíes, brigadistas internacionales, italianos y alemanes. Además, este grupo contó entre las dificultades de su acción el estar en un país muy alejado al suyo.

Aunque mínimas en número, especial mención tienen las desertiones marroquíes, una fuerza de gran potencia que tuvo una actuación importantísima en la mayoría de batallas de la guerra. Curiosamente y pese a que desde posiciones “nacionales” se juzgó a la contienda como una “cruzada” cristiana, se les permitió durante toda ella continuar sus costumbres religiosas. En este caso no variarían de bando, sino que generalmente huirían a la retaguardia para tratar de abrirse un paso como comerciantes o mercaderes, un trabajo que ya desempeñaban a la llegada a cualquier nueva localidad, ya que transportaban consigo muy diversas mercancías.

Usualmente, las desertiones afectaban a soldados rasos:

Las fuerzas del general Mola sufrieron “deserciones continuas” que –como a su adversario- afectaban normalmente a soldados rasos, no a oficiales⁸⁵⁰.

La cercanía de una batalla multiplicaba el número de desertiones, aunque éste no solo será el motivo de la queja de los dirigentes. En el caso republicano en septiembre de 1936,

El general José Asensio Torrado, predilecto de Largo Caballero, atribuyó las “desbandadas” a “nuestra falta de medios y... la falta de disciplina social y política, pues la militar no existía”. El desdén por el trabajo manual estimulaba el retraso a cavar trincheras.

⁸⁴⁹ CORRAL (2006), p. 20.

⁸⁵⁰ SEIDMAN (2003), pp. 137-138.

Incluso la ayuda extranjera tuvo una utilidad limitada. Un escuadrón de aviadores y mecánicos franceses que servían a la República actuaba “con absoluta independencia personal rayana en la anarquía”. Su “desorden” [en castellano en el original] hizo más daño que bien⁸⁵¹.

Las de oficiales, aunque en menor número, llegaron a alterar incluso operaciones y batallas ya previstas:

Azaña habla en sus diarios de guerra, el 27 de septiembre de 1937, una ofensiva en el sector zaragozano de Zuera que iban a realizar conjuntamente el Ejército del Centro, el de Teruel y el de Aragón, pero que tuvo que ser suspendida por la desertión de un teniente coronel de caballería, que se llevó las órdenes y los planes de las operaciones⁸⁵².

En algunos frentes, sobre todo en los de menor actividad, las desertiones fueron algo habitual:

En el muy tranquilo frente de Aragón... cada mes se producían desertiones de docenas de soldados (no de oficiales) en ambos bandos. Prácticamente la mitad desertaba sin armas de fuego, lo que indica una escasez importante, incluso entre las tropas nacionales⁸⁵³.

Curioso es el caso de aquellos que realizaron una desertión “de ida y vuelta”:

Después de evadirse de una zona y pasarse a la otra, vuelven a escapar de ésta y regresan de nuevo a la contraria. Unos lo hacen movidos por la decepción, al comprobar que, a pesar de cambiar de uno a otro bando, la guerra sigue siendo la misma. En cualquier paso, no se libran de la sospecha de sus mandos, sorprendidos al ver que han vuelto a fugarse después de desertar al campo enemigo⁸⁵⁴.

El descontento de muchos soldados republicanos ante el retraso en las pagas y permisos motivó también un buen número de evasiones:

Los retrasos en el día de paga y las intencionadas injusticias en los permisos se añadían a los motivos de queja. Había atrasos en la paga de hasta cuatro meses, lo que impedía que los soldados enviaran dinero a sus familias para comprar comida o ropa. Los salarios atrasados también indignaron a los soldados hospitalizados. En muchos frentes, los oficiales pagadores y de intendencia seguían siendo sospechosos de corrupción. Los retrasos en el día de paga y el decreciente valor de la moneda republicana hacían cada vez más atractivas las desertiones⁸⁵⁵.

Para tratar de atajar este gran número de desertiones, las autoridades crearon una especie de brigadas de control con orden de disparar sin dilación contra aquellos que huían de sus posiciones. Los permisos que se otorgaban a soldados y milicianos periódicamente para hacerles descansar de la dureza de la contienda y permitirles, si era posible, visitar a sus familiares, fueron también un centro de “retrasos” y evasiones habituales pese a la dureza con que se castigaban:

⁸⁵¹ SEIDMAN (2003), p. 79.

⁸⁵² CORRAL (2006), p. 49.

⁸⁵³ SEIDMAN (2003), p. 139.

⁸⁵⁴ CORRAL (2006), p. 56.

⁸⁵⁵ SEIDMAN (2003), p. 327.

En el bando franquista... incluso las tardanzas de pocos días se pagan con cuatro años más de servicio militar. En la zona republicana, se aplican a los retrasados penas de calabozo de varias semanas sin derecho a percibir la soldada. Pero muchas veces el retraso en el regreso de las licencias se convierte pura y simplemente en desertión⁸⁵⁶.

Las deserciones más numerosas fueron las de soldados y milicianos que se pasaron a la otra zona debido a razones familiares. El 12 de agosto de 1937, Teodoro Jiménez Lamarca, miembro hasta este momento del ejército franquista, justifica ante sus compañeros por carta su cambio de bando:

Queridos amigos y compañeros todos, después de marcharme un servidor veráis el motibo y supongo que no diráis que es justo y es el siguiente llebando consigo el dolor en silencio. Tengo dos hermanos en el hotro campo y hotro que me coparon en el frente de Madrid. ¿Qué debo de hacer yo? Marcharme en busca de estos haber si los encuentro para abrazarlos y morir juntos. ¿No es ese mi deber? Supongo que nadie me negará la razón. No tendría hermano. No tendría sangre de aragonés. Pues bien, no disparéis un tiro que esa será la consigna que yo daré al llegar al hotro campo porque ese es mi criterio. Adiós.

Al que conseguía su propósito, se le clasificaba como “adicto” o “dudoso” dependiendo del tipo y grado de información y adhesión al bando que pudiera acreditar:

Si era declarado adicto y pertenecía a una de las quintas movilizadas por el gobierno, se le destinaba a filas después de haber recibido la recompensa en metálico prometida a los desertores –cien pesetas por pasarse con armas y cincuenta por hacerlo sin ellas- y haber disfrutado de diez días de permiso. Si el desertor era sargento o cabo, se le premiaba con el ascenso⁸⁵⁷.

El cambio de bando afectó, atendiendo a los mismos motivos citados anteriormente (familiares, ideológicos o acercamiento al bando más cercano a vencer en el conflicto), a soldados y milicianos de ambos bandos. La división caprichosa del país hacía que

...heroísmos y cobardías, grandezas y miserias quedan repartidos equitativamente como corresponde a un pueblo enfrentado, sin que la adscripción a unos u otros ideales determine mayor valor o eficacia⁸⁵⁸.

Como prueba de su fidelidad, solían entregar su armamento. En ocasiones, estas deserciones eran muy numerosas en un mismo momento:

En las proximidades de Vástago, en Zaragoza, se pasaron a las fuerzas leales del comandante Pérez Farrás 1600 hombres con abundante material de guerra. Los propios índices de voluntariedad elaborados por el general Casas de la Vega demuestran que el republicano fue más elevado que el “franquista”⁸⁵⁹.

La propaganda que ambos bandos emplearon tanto en las trincheras como en la retaguardia resultó muy efectiva. Por ejemplo, los servicios de *Altavoz del Frente* actuaban dirigidos a los milicianos republicanos como a los sublevados.

⁸⁵⁶ CORRAL (2006), p. 69.

⁸⁵⁷ CORRAL (2006), p. 146.

⁸⁵⁸ REIG TAPIA (1990), p. 63- 64.

⁸⁵⁹ REIG TAPIA (1990), p. 63- 64.

Entre trincheras, se produjo lo que se ha denominado como “guerra de mensajes”. Su objetivo principal, fomentar la deserción mediante

...un continuo bombardeo de octavillas entre unas y otras trincheras, por medio de cohetes y morteros, aparte de las alocuciones dirigidas al enemigo, con altavoces o sin ellos. Incluso se recurría a los medios más pedestres, como trozos de metralla de las bombas lanzadas por el contrario, que se le devolvían a éste arrojándolos a mano o con hondas y envueltos en pañuelos⁸⁶⁰.

Un ejemplo de una nota republicana enviada al bando franquista:

¡Soldado de Franco! Te han dicho que nosotros matamos a los prisioneros. ¡Mentira! No somos asesinos. Somos españoles honrados y dignos. Lo primero que hacemos cuando tomamos un prisionero o se presenta un evadido es darle de comer, vestirlo con ropa limpia, acogerle con cariño, porque sabemos que es un engañado. El evadido es desde el momento que se presenta en nuestras filas uno más de nosotros. Si quiere quedarse en filas, se queda, y si no, le enviamos a la ciudad, donde tendrá inmediatamente trabajo y la posibilidad de vivir tranquilo. Así tratamos nosotros a prisioneros y a evadidos. Pero al mismo tiempo somos implacables con los que se resisten, o los que quieren pelear contra nosotros, porque luchando contra nosotros luchan contra España, traicionada por algunos generales e invadida por alemanes e italianos. Nuestro Ejército, que es potente, sepultará a todos los que se opongan a nuestra marcha. ¡Vente con nosotros! ¡Viva la República!⁸⁶¹

Otro medio muy empleado fueron los gritos y conversaciones entre trincheras y trincheras en momentos de relativa calma y en la noche. Además del lógico intercambio de insultos y consignas, se lanzaron mutuamente eslóganes propagandísticos:

En todas las posiciones adecuadas, algunos hombres, por lo general los encargados de las ametralladoras, recibían órdenes de dedicarse a gritar y eran provistos de megáfonos. Preferentemente gritaban frases hechas, plenas de intenciones revolucionarias, para explicar a los soldados fascistas que eran meros lacayos del capitalismo internacional, que luchaban contra su propia clase, etcétera, etcétera, e incitarlos a pasarse a nuestro lado. Sucesivos grupos de hombres las repetían una y otra vez, en algunas oportunidades durante toda la noche. No cabía la menor duda de que el método surtía efecto, y todos estaban de acuerdo en que la corriente de desertores del campo fascista, se debía, en parte, a la propaganda⁸⁶².

Conforme se desarrolló el conflicto, no faltaron deserciones de personas que, habiendo militado fervientemente durante la República y la guerra ideológicamente en los presupuestos del Frente Popular, se marcharon al bando franquista para tratar de salvar la vida. Sorprendían incluso el caso de soldados que habían mostrado un comportamiento ejemplar:

Hacia 1938 el cinismo era tan fuerte que los individuos frecuentemente desafiaban el perfil sociológico. Soldados con buenas credenciales políticas y sindicales, que habían ido voluntarios al servicio militar y que tenían muchas amistades en el ejército y familias en la zona republicana traicionaron a la República. Veteranos curtidos en combate, probados militantes de organizaciones antifascistas y sus hijos se pasaron al enemigo. Los nacionales

⁸⁶⁰ CORRAL (2006), p. 186.

⁸⁶¹ CORRAL (2006), p. 149.

⁸⁶² ORWELL (2003), p. 58.

estaban igual de sorprendidos que las autoridades republicanas por las deserciones de héroes de guerra y hombres leales al régimen con historiales impecables. Las tácticas de persuasión y propaganda producían pocos efectos sobre una mayoría cada vez más escéptica⁸⁶³.

• **CARMAGNOLE ET LE ÇA IRA.**

Carmagnole et le Ça ira

Ma - dam "Ve - to" a - vait pro - mis, Ma - dam "Ve - to" a - vait pro - mis de faire é - gor ger tout Pa - ris, de
 8 faire é - gor - ger tout Pa - ris Mais son coup a manqué grâce à nos ca - non - niers. Dan - sons la Car - ma
 16 gno - le, vi - ve le son, vi - ve le son — Dan - sons la Car - ma - gno - le, vi - ve le son du ca - non. Ah, ça i - ra ça i
 24 ra, ça i - ra tous les bour - geois a la lan - ter - ne! Ah, ça i - ra, ça i - ra, ça i - ra, tous les bour - geois on les pen - dra! On les
 32 pen - dra ! Et si on ne les pend pas, on leur casse - ra la gueu - le, et si on ne les pend pas, la gueu - le on leur casse
 41 ra. Dan - sons la Car - ma - gno le, vi - ve le son, vi - ve le son, dan - sons la Car - ma - gno le, vi - ve le son du ca - non

CARMAGNOLE ET LE ÇA IRA

Madam' "Veto" avait promis,
 Madam' "Veto" abati promis
 De faire égorger tout Paris,
 De faire égorger tout Paris.

Mais son coup a manqué
 grace a nós cannoniers.
 Dansons la Carmagnole,
 vive le son.
 Dansons la Carmagnole,
 vive le son ducanon.

Ah çaira, çaira, çaira
 Tous les bourgeois a la lanterne!
 Ah çaira, çaira, çaira
 Tous les bourgeois on les pendra!
 On les pendrá!

⁸⁶³ SEIDMAN (2003), pp. 316-317.

Et si on ne les pend pas,
on leur cassera la gueule,
et si o ne les pend pas,
la gueule on leer cassera.

Dansons la Carmagnole, vive le son, vive le son.
Dansons la Carmagnole, vive le son ducanon⁸⁶⁴.

PEDANT LA COMNE

/: Viv' la Comune de Paris:/
/: Ses mitrailleuses et ses fusils:/
La commune battue
Ne s'avoue pas vaincue.
Elle aura san revancha,
Vive le son!...

DEPUIS LA COMUNNE

/: Que demande un républicain :/
/: Du fer, du plomo et puis du pain:/
Du plomo pour se venger
Et du pain pur ses frères
Vive le son!...

1917

/: Vive la commune de Russie :/
/: Ses mitrailleuses et ses fusils :/
Après s'etre battue
La commune a vaincu.
Elle a eu sa revanche.
Vive le son!...

1936

/: Monsieur Franco abatí promis :/
/: De faire égorcer tout Madrid :/
Mais son coup a manqué
Il s'est cassé le nez.
Toute l'Espagne en rigole.
Vive le son!...

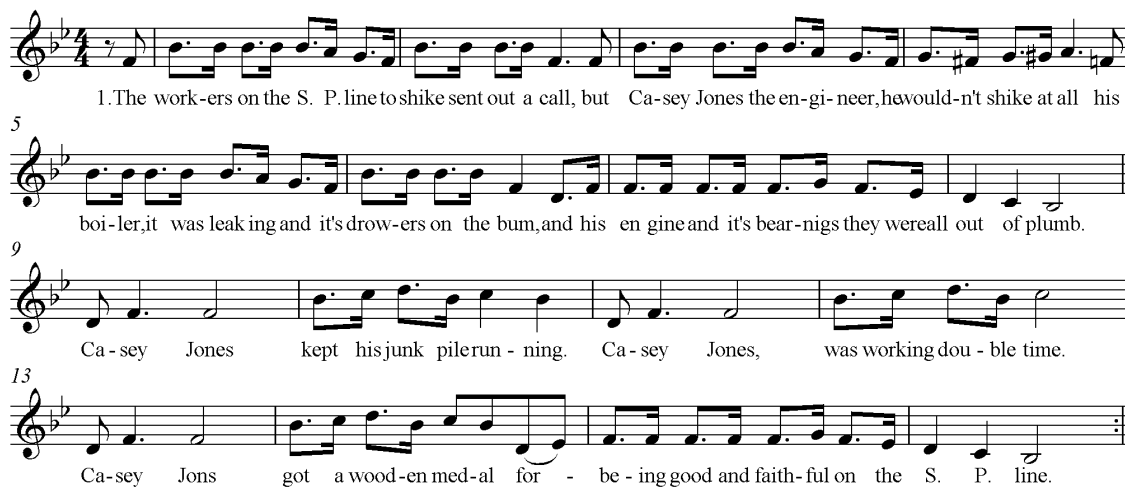
Se trata de una canción revolucionaria francesa que se interpretó en diversos momentos de la historia: la comuna de París, la Revolución Rusa y la Guerra Civil española. En todas ellas se adaptaban letras y textos a la misma melodía, que hacían referencia a los principales protagonistas y lugares donde se desarrollaban los conflictos.

⁸⁶⁴ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 42-43.

• **CASEY JONES.**

Casey Jones

Joe Hill



1. The work-ers on the S. P. line to shike sent out a call, but Ca-sey Jones the en-gi- neer, he would-n't shike at all his
5
boi-ler, it was leak ing and it's drow-ers on the bum, and his en gine and it's bear-nigs they were all out of plumb.
9
Ca-sey Jones kept his junk pilerun - ning. Ca-sey Jones, was working dou - ble time.
13
Ca-sey Jons got a wood-en med-al for - be - ing good and faith-ful on the S. P. line.

CASEY JONES

Joe Hill

The workers on the S. P. line to strike sent out a call,
But Casey Jones, the engineer, he wouldn't strike at all.
His boiler, it was leaking and its driver on the bum,
And his engine and its bearins they were all out of plum.

Casey Jones kept his junk pile running.
Casey Jones was working double time.
Casey gt a wooden medal for being good
And faithful on the S. P. line.

The workers said to Casey: "Won't you help us win this strike?"
But Casey said: "Let me alone. You'd better take a hike".
Then some one put a bunch of railrod ties across the track,
And Casey hit the river with an awful crack.

Casey Jones kept his junk pile running.
Casey Jones was working double time.
Casey got a wooden medal for being good
And faithful on the S. P. line.

When Casey Jones got up to heaven to the Pearly Gate,
He said: "I'm Casey Jones, the guy that pulled the S. P. freight".
"You're just the man, said Peter", "our musicians went on strike
You can get a job a--scabbing any time you like".

Casey Jones kept his junk pile running.
Casey Jones was working double time.
Casey got a wooden medal for being good
And faithful on the S. P. line⁸⁶⁵.

⁸⁶⁵ VVAA (2007B), p. 49.

• **CONNOLLY'S REBELSONG.**

Conolly's Rebelsong

Come Wor-kers sing a re-bel song, a song of love and hate of love un-to the low-ly and of
7 ha-tred to the great The great who trod our fa-ters down, who steal our chil-drens bread. Whose
13 hands of greed are stretched to rob the li-ving and the dead Then sing a re-bel song, as we
19 proud-ly march a - long to end the age long tyra-ny that makes for hu-man tears. Our march is near-er
26 done with each set - ting of the sun, and the ty - rants might is
30 pas - sing with the pas - sing of the years. years.

CONNOLLY'S REBELSONG

Come, workers sing a rebel song,
a song of love and hate;
of love unto the lowly
and of hatred to the great.
The great who trod our fathers down,
Who steal our childrens bread.
Whose hands of greed are stretched
to rob the living and the dead.
Then sing a rebel song,
as we proudly march a long
to end the age long tyranny
that makes for human tears.

Our march is nearer done
with each setting of the sun
and the tyrants might is passing
with the passing of the years.

We sing no more of wailing,
no more of sighs or tears
but stout our hearts
and strong our hand, and
banished all pur fears
our flag is raised above us
that all the world may see
this Labours hope and Labours strength

alone can Labour free.

Our march is nearer done
with each setting of the sun
and the tyrants might is passing
with the passing of the years⁸⁶⁶.

• **COOKHOUSE.**

Cookhouse

The-reis an old cook-house not far a-way, whe-re we get sweet damn all three times a day Ham and eggs we
10 ne-ver see, damn all su-gar in our tea, and we a-re gra-dua-lly fa-ding a-way. Old sol-diers
18 ne-ver die, ne-ver die, ne-ver die, old sol-diers ne-ver die, they just fade a-way.

COOKHOUSE

Melodía de *There is a happy land*

There is an old cookhouse
not far away
Where we get sweet damn
all three times a day.
Ham and eggs we never see,
damn all sugar in our tea,
and we are gradually
fading away.

Old soldiers never die,
Never die, never die,
Old soldiers never die
They just fade away.

EL FOGON DEL CAMPAMENTO

(Adaptación: Pi de la Serra y Pere Camps)

No lejos de aquí está el fogón
tres veces al día obtenemos allí una pizca de nada.
Ni huevos, ni jamón.
¡en el té ni una gota de azúcar!
Así nos vamos consumiendo
Los viejos soldados nunca mueren, nunca mueren.

⁸⁶⁶ VVAA (1937?), p. 33.

Los viejos soldados nunca mueren,
se consumen.

A partir de una melodía popular estadounidense del s. XIX, los miembros del Batallón Lincoln crearon una canción que hace referencia al hambre y las carencias que pasaron los soldados y milicianos republicanos en el frente.

El hambre y las carencias reflejadas en la canción y ya analizadas anteriormente no sólo afectaron a los soldados. Los racionamientos fueron muy comunes tanto en el frente como en la retaguardia. Así, el hambre y las carencias de víveres. Fueron crecientes durante el conflicto en zona republicana. En paralelo al aumento de su importe, la escasez de alimentos comenzó a ser una constante. El hambre azotó trincheras, pueblos y ciudades en los que se repetían imágenes de intercambios injustos, pícaros que trataban de beneficiarse sin escrúpulos en cualquier situación y una lucha por la supervivencia general:

El hambre cundió en la zona republicana. Los gordos de antes de la guerra se reconocían por las papadas flácidas. La gente de la ciudad buscaba comida en los pueblos del entorno. Se cambiaba la cubertería de plata familiar por una ristra de chorizos. Los acaparadores y los estraperlistas hacían su agosto. Desaparecieron las palomas de los parques y los gatos de los descampados. Las primeras hojas de la lechuga que antes se tiraban, se hervían y se rehogaban con ajo hasta pasar por espinacas⁸⁶⁷.

La República vivió un grave problema económico desde el inicio mismo de la contienda, aunque los primeros días el derroche estuvo más generalizado que el ahorro. Muchos obreros y campesinos, sometidos durante generaciones por caciques y terratenientes, se imbuyeron en una atmósfera de consumismo generalizada:

Las primeras semanas de la guerra se vivieron en zona republicana con una jactancia de seguridad en la rápida derrota del enemigo, y en medio de lo que podríamos llamar “jolgorio de consumo”. Se dilapidaron bienes esenciales como la gasolina, que pronto serían escasos, en desfiles de las milicias por las calles de las ciudades o en innecesarias idas y venidas del frente. También se derrocharon alimentos en una reacción explicable en un pueblo que había pasado mucha hambre. (Algunos testigos supervivientes contaban no hace mucho tiempo en un programa de televisión que, en su pueblo y por aquella época, se desconocía el color de la carne cocida, porque sólo los señoritos la habían comido.) No es de extrañar que se sacrificasen animales y se repartieran cosechas, y que la gente comiese hasta el hartazgo⁸⁶⁸.

La pobreza y el hambre fueron, junto a los bombardeos y el sufrimiento por la falta de noticias o pérdida de seres queridos, uno de los más duros pagos que la guerra española exigió a la población civil desde su mismo inicio. La imperiosa necesidad económica y alimenticia del frente dejó en un segundo plano las exigencias y necesidades de multitud de ciudades y pueblos. Ciertamente

⁸⁶⁷ ESLAVA (2005B), p. 10.

⁸⁶⁸ CORTÉS SALINAS (2002), p. 68-69.

que la zona republicana las sufrió en mayor medida, pero la nacional también la padeció con dureza pese a la “desinteresada” colaboración alemana, italiana y portuguesa. Las clases más desfavorecidas serán las más afectadas, aunque la situación llegó a un gran estrato de población:

Hubo, eso sí, una diferencia profunda en el vivir de la retaguardia de las zonas. En la republicana se enseñoreó el hambre hasta extremos increíbles, y además del hambre y de los éxodos motivados por las pérdidas territoriales, se sufrió la tortura de los de los bombardeos con su rastro de víctimas civiles. En la otra zona la llamada nacional, la aleatoria división del territorio al comienzo de las hostilidades permitió disponer de reservas alimenticias, hasta el punto de no notarse merma alguna en el régimen de comidas de sus habitantes⁸⁶⁹.



45. Balbino Giner: *Bombardeo* (1937)⁸⁷⁰

Poco después del inicio de la guerra, comenzaron las carencias, que afectarían a toda España. La separación de las fábricas y de las materias primas en una u otra zona hacía que fuera imposible conseguir algunos alimentos y productos necesarios para la compleja vida diaria en una guerra:

A los pocos meses del inicio de la Guerra ya escaseaban los productos básicos. La inflación galopante lo encarecía todo. El jabón, era un lujo; el café se sustituyó por achicoria, el tabaco constituyó un problema angustioso porque toda la producción quedó del lado nacional. Los fumadores tuvieron que recurrir a sucedáneos: regaliz, hojas de lechuga secas, cascarilla de cacao, hojas secas de roble, tomillo, anís, manzanilla... Por el contrario, los nacionales tenían tabaco en abundancia, pero carecía de papel de fumar –las

⁸⁶⁹ ABELLA (1976), p. 4.

⁸⁷⁰ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 620.

fábricas de Alcoy en manos del enemigo-. En los frentes tranquilos soldados de uno y otro bando se juntaban en tierra de nadie para intercambiar tabaco por papel⁸⁷¹.

Del lado sublevado quedaron los grandes campos de cereal. Para garantizar su control y la falta de carencias, se regularían las cosechas, por lo que Franco siempre presumió que el pan no faltaba en su zona:

Una gran ventaja fue la posesión desde el principio de las principales zonas productoras de trigo, por lo que el abastecimiento del principal alimento, el pan, podía darse por asegurado. Por si acaso, desde agosto del 37 funcionó un Servicio Nacional de Trigo, encargado de controlar la producción y los precios.... Uno de los mensajes publicitarios de los “nacionales”· consistió en afirmar que, en su zona, no se pasaba el hambre que angustiaba a la España republicana⁸⁷².

Pero, en lo referente a productos alimenticios, la zona sublevada no necesitó importar alimentos. Regiones de gran importancia agrícola se mantuvieron durante toda la contienda bajo el poder del ejército franquista ocasionándole una ventaja que sería, a la postre, definitiva:

Las exportaciones de Andalucía (vinos, aceites y minerales) y Canarias (frutas y verduras) cayeron rápidamente en manos insurgentes. Los nacionales comerciaron con mineral de hierro del Rif, piritas, cacao, lana virgen y carbón. Tras hacerse dueños de las llanuras castellanas, poseían más del doble de trigo que sus adversarios. También estaban mucho mejor abastecidos de carne de ternera y de cerdo. Esto fue clave para su victoria. Pudieron alimentar a su ejército y su retaguardia, un objetivo nunca igualado por la República, que tuvo que aprovisionar un ejército mayor y las ciudades más grandes de España... Al contrario que sus enemigos, los nacionales no tuvieron que importar comida del extranjero⁸⁷³.

Por su parte, el gobierno republicano también miró al exterior con el objetivo de traer los productos y materiales necesarios para la vida diaria en la retaguardia y en el frente:

Hubo que importar alimentos, especialmente trigo, y también petróleo y carbón, abonos y algodón y, por supuesto, armamento y munición. Para exportar a cambio, apenas se disponía de algo más que naranjas. El tema del comercio exterior se agravó además porque, como consecuencia de los gastos de guerra y de la subida de precios provocada por la escasez, se produjo una gran inflación y la depreciación de la peseta⁸⁷⁴.

Para no minar la moral de los milicianos y soldados republicanos, las autoridades gubernativas republicanas alentaron a las mujeres de la retaguardia a que, en sus cartas al frente, “omitieran” cualquier referencia al hambre y a las necesidades que sufrían en su día a día. Los racionamientos comenzaron a ser una norma desde 1936:

El 15 de octubre se decidió establecer el racionamiento, pero la impresión de las cartillas retrasó la entrada en vigor del sistema, que no empezó a funcionar hasta el 20 de noviembre. La ración diaria, todavía decente, consistía en medio kilo de pan, derecho a 200

⁸⁷¹ ESLAVA (2005B), pp. 9-10.

⁸⁷² CORTÉS SALINAS (2002), p. 72.

⁸⁷³ SEIDMAN (2003), p. 75.

⁸⁷⁴ CORTÉS SALINAS (2002), p. 71.

gramos de pescado, dos huevos, 100 gramos de arroz y 50 gramos de azúcar. Algunos productos se asignaban semanalmente⁸⁷⁵.

A partir de 1937, el racionamiento se extendió a toda la zona republicana, agravándose paulatinamente. Al tiempo, las reservas de alimentos disminuían a pasos agigantados:

La consecuencia más visual de la falta de alimentos son las colas delante de los comercios. Según Abella, la psicosis de las colas hace que los turnos se guarden colocando sillas, taburetes e incluso adoquines⁸⁷⁶.

Las lentejas, conocidas como las famosas “píldoras del doctor Negrín”, serían uno de los pocos alimentos presentes en las dietas de unos republicanos a los que las difíciles condiciones de vida les hacían perder la confianza en una victoria cada vez más alejada:

El hambre también erosionó la esperanza. En la primavera de 1938 ya resultaba evidente que la República no era capaz de garantizar la subsistencia a la población civil, abultada por las oleadas constantes de refugiados que llegaban del territorio conquistado por Franco⁸⁷⁷.

La situación en el entorno rural no era mejor que en las urbes, ya que, además de las carencias, debían tratar de producir en mayor medida para abastecer al resto:

En los pueblos no tenían más remedio que reducir la ración diaria de alimentos y dedicar más tiempo a las tareas agrícolas, mientras que en las ciudades los jóvenes buscaban empleo en el servicio doméstico, en fábricas, o incluso en el oficio más viejo del mundo: la prostitución⁸⁷⁸.

En Barcelona, la llegada de las tropas franquistas en 1939 pareció pasar desapercibida en una ciudad que había bajado tiempo atrás los brazos:

La población, hambrienta, agotada y desmoralizada, deseaba, por encima de todo, el final de la guerra. Nadie ofreció resistencia a las tropas de Franco, que entraron en la capital catalana jaleadas por sus partidarios, que abandonaban la clandestinidad⁸⁷⁹.

Pese a que, como hemos comentado, la zona nacional también soportó las penurias que el hambre y la pobreza provocaron, parece que, atendiendo a la opinión de algunos historiadores, las miserias que la población tuvo que soportar que en la otra España, aunque éstas existieron:

...en la zona nacional el sacrificio a comer es más leve incluso llega a ser provocado⁸⁸⁰.

Desde la intendencia franquista, la organización racional de los alimentos fue considerada básica, mientras que la republicana no cuidó tanto este aspecto.

⁸⁷⁵ BENNASAR (2004), p. 177.

⁸⁷⁶ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 126.

⁸⁷⁷ GRAHAM (2006), p. 135.

⁸⁷⁸ ZAVALA (2003), p. 162.

⁸⁷⁹ CARDONA (2005), p. 281.

⁸⁸⁰ CABEZA SANDEOGRACIAS (2005B), p. 131.

Así, en la primera se creó el “día del plato único”, un ayuno obligatorio para toda la población:

En la zona nacional no faltaban víveres, aunque había que administrarlos. Una vez al mes se celebraba el “Día del Plato Único”, una especie de abstinencia patriótica para contribuir al esfuerzo de la Guerra. Ese día los restaurantes solían servir cocido de garbanzos de tres vuelcos, con los que el plato único se convierte en tres platos: la sopa, los garbanzos y los tropiezos de carne⁸⁸¹.

El término de la contienda supuso para los madrileños un engañoso final del hambre:

El 1 de abril, la guerra había terminado. Los vecinos de Madrid pudieron comer más durante la primera semana de “liberación” de lo que lo habían hecho ninguna semana durante más de dos años⁸⁸².

Dio la impresión que el ejército rebelde, ya instituido para todo el mundo en nacional, pretendió engordar cruelmente a la población para después asestarles un golpe de gracia final:

Los franquistas no escatimaron comida ni represión. La dictadura militar fusiló a decenas de miles y encarceló de inmediato quizá a 250.000⁸⁸³.

Quizá nadie mejor que Miguel Hernández supo describir la trágica situación a través de la poesía. Uno de sus últimos poemas, las célebres *Nanas de la cebolla* dedicadas a su hijo (décadas más tarde las musicará con gran talento Joan Manuel Serrat), fue compuesto tras recibir una carta de su mujer en la que ésta le contaba que únicamente se alimentaban de pan y cebolla:

La cebolla es escarcha
Cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
Y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.
En la cuna del hombre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarcha de azúcar,
cebolla y hombre
(...)
Vuela niño en la doble
luna del pecho:
Él, triste de cebolla,
tú satisfecho.
no te derrumbes.

⁸⁸¹ ESLAVA (2005B), p. 10.

⁸⁸² SEIDMAN (2003), p. 347.

⁸⁸³ SEIDMAN (2003), pp. 347- 348.

no sepas lo que pasa
ni lo que ocurre⁸⁸⁴.

• **DAS LIED UEBER STALIN.**

E. Weinert

Das Lied ueber Stalin

Franz Szabo

Es schwingt ü - ber Gip - gel un Jä - ler und Gau - en mitSchwin - gen des Ad - lers ein herr - li - ches Lied
12 Das Lied ü - ber Sta - lin, dem al - ler ver - trau - en, zu dem wir in Lie - be
21 und Freund - schaft er - glüht. Das glüht.

DAS LIED UEBER STALIN

Música: Franz Szabo

Texto: E. Weinert

Es schwingt ueber Gipfel und Taeler und Gauen
Mit Schwingen des Adlers ein herrliches Lied.

Das Lied ueber Stalin, dem alle vertrauen,
Zu dem wir in Liebe und Freundschaft erglueht.

Das Lied ueber Stalin, dem alle vertrauen,
Zu dem wir in Liebe und Freundschaft erglueht.

Sir lassen mit Stolz unser Sturmlied erklingen,
Wir fuehrem zum Siege den Stalinschen Plan.
Wenn wir unser glueckliches Leben besingen
Wir wissen, mit wem wir das Tagwerk getan,
Wir wissen, mit wem wir das Tagwerk getan.

Es schwingt ueber Gipfel und Taeler und Gauen,
Wo Fliieger sich gruessen in Wolken und Wind:

Das Lied ueber Stalin, dem alle vertrauen
Dem alle wir treu und verantwortlich sind,
Das Lied ueber Stalin, dem alle vertrauen
Dem alle wir treu und verantwortlich sind⁸⁸⁵.

⁸⁸⁴ VVAA (1996), p. 160.

⁸⁸⁵ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 36-37.

• **DAS LIED VOM 7. JANUAR.**

Ludwig Renn

Das Lied vom 7. Januar

Hanns Eisler

Musical score for 'Das Lied vom 7. Januar' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a measure rest and the number '11'. The third staff begins with a measure rest and the number '18'. The piece concludes with a double bar line.

DAS LIED VOM 7. JANUAR

Texto: Ludwig Renn

Música: Hanns Eisler

In dem spanischen Land
In dem Unterstand
Sitzen unsere Genossen.
An dem Grabenrand
Wo der Posten stand
Ward ein Kamerad erschossen.
Blutig sank er hin
Doch in unserm Sinn
Gab und gibt es nie ein Wanken.
Nach der Freude hin
Nach der Freiheit hin
Ziehen alle die Gedanken⁸⁸⁶.

• **DAS THAELMANNLIED.**

Erich Weinert

Das Thaelmannlied

Paul Arma

Musical score for 'Das Thaelmannlied' in 4/4 time, key of D major. The score consists of three staves of music with German lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff begins with a measure rest and the number '7'. The third staff begins with a measure rest and the number '10'. The piece concludes with a double bar line.

Ernst Thäl- mann, der ging uns vo- ran, die Faust ge- bault zum schla- gen. Ko - lon- nen wuch- sen, Mann an Mann, den
Kampf vo - ran zu tra - gen. Er ging vo - ran, wo die
Fah - me braust. Für den ka - me - ra - den Thäl - mann: Hoch die Faust!

DAS THAELMANNLIED

Música: Paul Arma

Texto: Erich Weinert

Ernst Thälmann, der ging

⁸⁸⁶ BUSCH (1938), p. 35.

Uns voran, die Faust getralt
Zumn scholagen.
Kolonnen wuchsen, Mann an Mann,
Den Kampf voran zutragen.
Er ging voran,
Wo die Fahne braust.
Furden Kameraden Thälmann:
Hoch die Faust!

Er fiel den Schindern in die Hand.
Sie kauften fasche Zeugen.
Er haelt der Qual und Folter stand.
Sie konnten ihn nicht beugen,
Trotz Mord und Tod, der im Kerker haust.
Fuer den Kameradea Thaelmann:
Hoch die Faust!

Es schallt Alarm! Das mordgericht
Will ihm den Kopf abschlanen;
Doch wenn die Welt zum Sturn aufricht,
Dann werden siejs nicht wagen!
Ressist weg das Beil, das schon niedersaust!
Fuer den Kameraden Thaelmann:
Hoch die Faust!⁸⁸⁷

• **DIE ROTE FAHNE.**

Die Rote Fahne

Das Vol - kes Blut ver - strömt in B ä - chen und bit - tre J rä - nen rin - nend rein. Doch kommt der Jag, da wir uns
6 rä - chen, dann wer - den wir die Rich - ter sein, dann wer - den wir die Rich - ter sein. Stimmt an den Ge - sang, nun wohl
12 an! Die Fah - ne trägt des Vol - kes Grol - len ü - beZwing - bur - gen stolz him - mel an. Stimmt
17 an den Ge - sang, nun wohl! an! Stimmt an den Ge - sang, nun whol an! Der Frei - heit - Mor - gen - rot bricht
22 an. Rot ist das Tuch, das wir ent - rol - len, klebt doch des
25 Vol - kes Blut da - ran, klebt doch des Wol - kes Blut da - ran!

DIE ROTE FAHNE

Des Volkes Blut verströmt in Blachen
und bittere Jränen rinnen drein.
Doch kammt der Jag, da wir uns rächen,

⁸⁸⁷ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 8-9.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

dann werden wir die Richter sein,
dann werden wir die Richter sein.
Stimmt an den Gesang, nun wohl an!
die Fahne trägt des Volkes Grollen
über Zwingburgen stolz himmelan.

Stimmt an den Gesang, nun wohl an!
der Freiheit Morgenrot bricht an.
Rot ist das Tuch, das wir entrollen,
klebt doch des Volkes Blut daran,
klebt doch des Volkes Blut daran!

Tod euch, den Henkern, den Despoten!
die alte Niedertracht zerfaellt.
wir pfluegen um den alten Boden
und bauen eine neue Welt,
und bauen eine neue Welt

Stimmt an des Gesang...

Auf, Bruder, scharet euch zum Heere,
die Brust von gleichem Geist durchweht.
Wo ist die Macht, die einem Meere,
die unsrer Sturmflut widersteht,
die unsrer Sturmflut widerseht,

Stimmt an den Gesang...⁸⁸⁸

• DER ROTE WEDDING.

Der Rote Wedding

Erich Weinert Hanns Eisler

Links, links, links, links! Die Trom-meln wer-den ger-hürt. Links, links, links, links! Der
ro - te Wed-ding mars chiert. Wir tra - gen die Wahr-heit von Haus zu Haus und ja - gen die Lü - ge zum
Schorns-tein hin - aus, wie_ uns die Ge-nos - sen ge - lehrt. Wir näh - ren den Hass und wir schü - ren die Glut, wir
hei - zen die Her - zen mit Kraft und Mut, bis der Letz - te Pro - let uns ge - hört. Ro - ter Wed - ding,
grüst euch, Ge - nos - sen, dann ist der Jag nicht mehr weit. Schon er glüht die ro - te Son - ne flam
mend am Ho - ri - zont. Kämpf, Ge - nos - sen Sturm - ko - lon - ne Rot - Front! Rot Front!

⁸⁸⁸ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 18-19.

DER ROTE WEDDING

Música: Hanns Eisler

Texto: Erich Weinert

Links, links, links, links!
Die Trommeln werden gerührt.
Links, links, links, links!
Der rote Wedding marschieret.
Wier tragen die Wahrheit von.
Haus zu Haus und jagen die
Lüge zum Schornstein hinaus,
Wieuns die Genossen gelehrt.
Wir nähren den Hass und wir
Schüren die Glut, wir heizen die
Herzen Mit Kraft und Mut,
Bis der Letzte Polet uns gehört.
Roter Wedding, grüsst euch,
Genossen, haltet die Fäuste bereit.
Haltet die roten Reihnen geschlossen,
Dann ist der Jag nicht wehr weit.
Schon ergüht die rote Sonne
Flammend am Horizont.
Kämft, Genossen, Sturmkolonne.
Rot Front! Rot Front!⁸⁸⁹

• DIE THAELMANN KOLONE.

Die Thälmann-Kolonnen

Karl Ernst

Peter Daniel

Spa-niens Him-mel brei-tet sei-ne Ster-ne ü-ber uns-re Scu-tzen-gra-ben aus. Und der
5 Mor-gen grüsst schon aus der Fer-ne, bald geht es zum neu-en kampf hin-aus. Die Hei-mat ist weit, doch
11 wir sind be-reit. Wir kämp-fen und sie-gen für dich: Frei-heit! Dem heit!

DIE THAELMANN KOLONNE SPANIENS HIMMEL – FREIHEIT

Texto: Karl Ernst

Música: Paul Dessau

1. Spaniens Himmel breitet seine Sterne
über unsre Schützengräben aus.

⁸⁸⁹ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 12-13.

Und der Morgen grüßt schon aus der Ferne,
bald geht es zum neuen Kampf hinaus.

Die Heimat ist weit,
doch wir sind bereit.
Wir kämpfen und siegen
für dich: Freiheit!

2. Dem Faschisten werden wir nicht weichen,
schickt er auch die Kugeln hageldicht.
Mit uns stehn Kameraden ohnegleichen,
und ein Rückwärts gibt es für uns nicht.

Die Heimat ist weit,
doch wir sind bereit.
Wir kämpfen und siegen
für dich: Freiheit!

3. Rührt die Trommel! Fällt die Bajonette!
Vorwärts, marsch! Der Sieg ist unser Lohn!
Mit der Freiheitsfahne brecht die Kette!
Auf zum Kampf das Thälmann-Batallion.

Die Heimat ist weit,
doch wir sind bereit.
Wir kämpfen und siegen
für dich: Freiheit!⁸⁹⁰

LA COLUMNA THAELMANN CIELO DE ESPAÑA - LIBERTAD

El cielo de España extiende sus estrellas
sobre nuestras trincheras.
Y el mañana ya nos saluda a lo lejos
pronto ira a la nueva batalla.

La patria esta lejana,
estamos preparados.
Luchamos y venceremos
por ti: ¡Libertad!

Los fascistas no ceden terreno,
y nos envían una lluvia de balas
solo contamos con nuestros camaradas
y para nosotros no hay marcha atrás.

La patria esta lejana,
estamos preparados.

⁸⁹⁰ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 24-25.

Luchamos y venceremos
por ti: ¡Libertad!

¡Tocad el tambor! ¡Preparad las bayonetas!
¡Adelante, marchad! ¡La victoria es nuestra recompensa!
¡Con las banderas de la libertad, romperemos las cadenas!
Al combate el Batallón Thaelmann.

La patria esta lejana,
estamos preparados.
Luchamos y venceremos
por ti: ¡Libertad!

• **DOCE BRIGADA, BANDERA DE GLORIA.**
Doce Brigada, Bandera de gloria

García y García

Vittorio Cao

Do-ce Bri - ga - da, ban - de - ra de glo - ria, do-ce bri - ga - da, a - rro - jo y va - lor Ga - ri - bal - di - nos en
11
pie y a - de - lan - te por la vic - to - ria, pue - blo es - pa - ñol. Tie - nes la fe que des - tro - za trin - che - ras
21
Tie - nes del pue - blo el man - do y ti - món. Oh, Ga - ri - bal - di, tu nom - bre re - sue - na co - mo la ba - se de
31
nues - tra re - den - ción. So - mos her - ma - nos de Es - pa - ña e I - ta - lia. To - dos lu - cha -
44
mos con i - gual va - lor. An - te la muer - te el ho - nor y la glo
55
ria Pe - chos y - gua - les, y un mis - mo co - ra - zón.

DOCE BRIGADA. BANDERA DE GLORIA.

Himno de la Brigada Garibaldi.

Texto: García y García

Música: Vittorio Gao

Doce Brigada, bandera de gloria,
doce brigada, arrojo y valor.
Garibaldinos en pie y adelante
por la victoria, pueblo español.
Tienes la fe que destroza trincheras,
tienes del pueblo el mando y timón.
Oh, Garibaldi, tu nombre me suena
como la base de nuestra redención.

Somos hermanos de España e Italia.
Todos luchamos con igual valor
ante la muerte, el honor y la gloria
pechos iguales y un mismo corazón.

En tu camino dejaste a la historia
Duras derrotas al fascio traidor;
tu nombre corre las líneas facciosas
llevando a ellas espanto y terror.
Duros los puños en tromba atacemos
la bestia inmundada que España invadió.
Que nuestra enseña se clave en la tumba
del asesino que al pueblo vendió.

Somos hermanos de España e Italia...

Hijos de acero del pueblo italiano;
hombres que saben cumplir su deber,
vuestra conducta señala el camino
a nuestro pueblo que sabrá vencer.
Tras de los mares, en la esclava Italia,
vuestrós hermanos que el fascio aplastó,
saben que en vuestra victoria en España
será la aurora de su liberación.

Somos hermanos de España e Italia...

Vendrán mañana las duras batallas,
se oirán de nuevo el rugir del cañón,
mas si las balas ni bombas traidoras
harán que tiemble tu bravo corazón.
Doce Brigada, bandera de gloria,
Doce Brigada, arrojo y valor.
Garibaldinos, en pie y adelante,
Por la victoria del pueblo español.

Somos hermanos de España e Italia...⁸⁹¹

Pese a que Italia estaba gobernada por el fascismo encabezado por Mussolini, del país trasalpino vinieron una buena cantidad de voluntarios a luchar contra el fascismo. Se insertarán en la llamada Garibaldi, que tendrá como himno este *Doce Brigada. Bandera de Gloria* en el que se narra la unión y hermandad entre España e Italia en esta lucha para lograr en conjunto la liberación y la victoria final.

⁸⁹¹ BUSCH (1938), p. 74.

• **EL ÁRBOL DE GUERNIKA.**

Gernikako Arbola

José María de Iparraguirre

Ger - ni - ka - ko ar - bo - la da - be - de - in - ka - tu - a e - us - kal - du - nen ar - te - an guz - tiz - mai - ta - tu - a

9 E man ta za - bal za - zu mun - du - an fru - tu - a a - do - raz - ten zai - tu - gu ar - bo - la san - tu - a

17 E - man ta za - bal za - zu mun - du - an fru - tu - a a - do - raz - ten zai - tu - gu ar - bo - la san - tu - a

GERNIKAKO ARBOLA

(El árbol de Guernica)

José María de Iparraguirre

Gernikako arbola
da bedeinkatua
Euskaldunen artean
guztiz maitatua.
Eman ta zabal zazu
munduan frutua
adoratzen zaitugu
arbola santua

Mila urte inguru da
esaten dutela
Jainkoan jarri zuela
Gernikako arbola.
Zaude bada zutikan
orain da denbora
eroritzen bazera
arras galdu gera

Ez zera eroriko
arbola maitea
baldin portatzen bada
Bizkaiko Junta.
Laurok hartuko degu
pakian bizi dedin
euskaldun jendia.

Betiko bizi dedin
Jaunari eskatzeko
jarri gaitezen danok
laister belauniko.
Eta bihotzetikan
eskatu ezkerro

arbola biziko da
orain eta gero.

Arbola botatzia
dutena pentsatu
denak badakigu.
Ea bada jendia
denbora orain degu
erori gabetanik
eduki behar degu.

Beti egongo zera
uda berrikoa
lore aintzinetako
mantxa gabekoa.
Erruki zaite bada
bihotz gurekoa
denbora galdu gabe
emanik frutua.

Arbolak erantzun du
kontuz bizitzeko
eta bihotzetikan
Jaunari eskatzeko,
gerrarik nahi ez degu
pakea betiko,
gure lege zuzenak
hemen maitatzeko.

Erregutu diogun
Jaungoiko Jaunari
pakea emateko
orain eta beti.
Baita indarra ere
zerorren lurrari
Euskal Herriari.

EL ARBOL DE GUERNICA (Traducción al castellano)

El árbol de Guernica
es símbolo bendito
que ama todo euskalduna
con entrañable amor.
Árbol santo: propaga
tu fruto por el mundo
mientras te tributamos
ferviente admiración.

La tradición nos dice
que el árbol de Guernica

hace más de mil años
por Dios plantado fue.
Árbol santo: no caigas,
que sin tu dulce sombra,
completa, irremisible,
nuestra perdición es.

No caerás, ¡oh roble!,
si cumple sus deberes
Vizcaya. Un noble abrazo
sus hijos se han de dar.
Y así las cuatro hermanas
te prestarán su apoyo
para que el euskalduna
viva libre y en paz.

Para que nunca muera
el símbolo sagrado
doblemos la rodilla
e invoquemos a Dios.
Y el árbol sacrosanto
vivirá eternamente
siendo el himno de gloria
de nuestra redención,

En tiempos ya lejanos,
¡oh patria siempre amada!,
de tu suelo quisieron
el árbol arrancar.
Unámonos, hermanos,
y luchemos sin tregua
por defender el trono
de nuestra libertad.

Roble antiguo y sin mancha:
consérvate lozano,
con primavera eterna,
con eterno verdor.
Ten piedad de nosotros
y préstanos tu sombra,
pues te adoramos todos
con santa devoción..

El árbol nos responde:
"Vivid apercebidos
y que yo nunca muera
debéis siempre pedir".
No deseamos guerra,
que en paz con nuestras leyes
sabias, libres y amadas,
deseamos vivir.

Queremos, ante todo,
que con la paz fecunde
la tierra que sustenta
el árbol secular.
Su sombra bienhechora
derrame generoso
sobre el pueblo euskalduna
libre, noble y audaz⁸⁹².

El guerrillero, músico y poeta guipuzcoano José María de Iparraguirre (1820-1881) fue el encargado de componer esta canción. Pronto la daría a conocer, ya que hay referencias de interpretaciones en 1853. Se trata de un extenso canto de alabanza al árbol de Guernica, un símbolo del foro de Vizcaya. Pese a ser un himno cantado por los milicianos vascos, que lo tomaron como un símbolo de unión, se hizo muy popular en toda España. Se divide en ocho estrofas de ocho versos con rima libre. Está escrito en 5/8.

Tras la detención del avance nacionalista en Madrid en 1937, Franco optó por variar su estrategia. Dejará la toma de la capital aparcada para un mejor momento. Desde mayo de 1937, la conquista de provincias como Bilbao, Asturias y Santander se convirtió en ese momento en el nuevo objetivo prioritario.

El general Mola, al mando del llamado Ejército del Norte formado por unos 30.000 hombres y apoyado por las aviaciones alemanas e italianas, con el dominio del mar ejercido por la escuadra nacional y el crucero *Canarias* a la cabeza, inició la ofensiva. La falta de apoyo aéreo, piezas de artillería y tanques del heterogéneo Ejército del Norte republicano, formado por socialistas, anarquistas, comunistas, republicanos y nacionalistas vascos (*gudaris*), dejaron entrever una derrota prácticamente insalvable. Tras el terrible bombardeo contra Durango, Guernica fue el siguiente punto que la Cónдор alemana marcará en su hoja de ruta, ya que se trataba de un centro del nacionalismo vasco.

Tras la muerte del general Mola en un accidente de aviación causado por la niebla y la escasa visibilidad (algunos han querido ver un posible sabotaje), el general Fidel Dávila será el encargado de sustituirle a la cabeza de su ejército y misión. El frente pronto se situó en las inmediaciones de Bilbao. El llamado cinturón de hierro, una serie de fortificaciones de hormigón armado construido para frenar la ofensiva nacional, no pudo detener a la aviación franquista. Este hecho, unido al paso de bando de algunos oficiales del Ejército del Norte llevándose consigo los planos del mismo, hizo que la fortificación no tardase mucho en caer. En junio de 1937, las líneas de defensa republicanas se rompieron definitivamente, iniciándose con premura la

⁸⁹² PALACIO (1939), pp. 13-14.

evacuación de niños y el resto de la población. El día 19, Bilbao fue tomado por las tropas sublevadas.

Tras la caída del País Vasco, Santander fue el siguiente objetivo. De nuevo la inferioridad aérea republicana fue tónica en la batalla. Con poco tiempo para huir en dirección a Francia, la capital cántabra fue tomada a finales de agosto. Asturias era la próxima en el plan franquista. La lucha tuvo las mismas características, resultado y desarrollo, aunque éste fue más lento, debido a las dificultades del terreno. A mediados de octubre la resistencia se debilitó: la aviación y la artillería tienen una importancia capital. El frente del norte había caído completamente en manos franquistas, al tiempo que la balanza se nivelaba claramente de parte sublevada.

- **EL ARTILLERO REPUBLICANO.**

EL ARTILLERO REPUBLICANO

Letra: Carlos Caballero

Música: R. Espinosa

Bravo artillero nacido del pueblo
bravo artillero del pueblo español,
tu habilidad, tu bravura y denuedo,
conseguirán imponer la razón.

Truena, cañón,
cañón del pueblo truena,
que la razón
en tu ánimo se alberga
siendo tu voz
clamor contra la guerra,
canto triunfal
de paz y libertad.

Bravo artillero salido del aula
para luchar contra la reacción,
vence al fascismo español y extranjero
salva el derecho del trabajador.

Truena, cañón...

Bravo artillero, pelea con brío,
tu ciencia emplea con tino y razón;
y a las aulas tu vuelta no quieras
mientras exista en España un traidor.

Truena, cañón...⁸⁹³

⁸⁹³ PALACIO (1939), pp. 83-84.

Esta canción se compuso en el marco de la defensa de Madrid en noviembre de 1936. Como indica claramente su título, se dedica a la labor de los artilleros del Frente Popular, ensalzando sus cualidades y pidiéndole que se emplee con pericia y dureza para lograr vencer a los sublevados.

• **EL COMISARIO.**

EL COMISARIO

Himno del Comisariado General de Guerra

Letra: Miguel Alonso

Música: Carlos Palacio

Así te suena en la voz
la más honda voz de España.
De lucha y trabajo tienes
una profunda palabra.
Del aire del campo sabes,
y del sudor por la cara.
Como obrero a España hiciste,
y como español la ganas.
¡Adelante, Comisarios,
la Independencia nos llama!
¡Delante de los fusiles
una Patria libre, aguarda!

Conciencia del Pueblo
eres, Comisario.
Nuestra Independencia
llevas en tus manos.
La Historia te mira,
apunta tus pasos.
¡Siempre vigilante!
¡En pie, Comisario!

Aquí se juega, español,
tenazmente la batalla.
Alcemos sobre los hombros
el porvenir de la Patria.
Los hombres se hacen gigantes,
con la emoción que les alza.
Comisario, Comisario,
haz tu corazón metralla,
haz tu voz bandera viva,
por nuestra sangre hecha llama.
¡Que nadie pueda quitarnos
la luz del cielo de España!

Conciencia del Pueblo
eres, Comisario.
Nuestra Independencia
llevas en tus manos.

La Historia te mira,
apunta tus pasos.
¡Siempre vigilante!
¡En pie, Comisario!⁸⁹⁴

Como en el caso de otros himnos que se dirigen a distintas secciones, organismos o profesionales dentro del engranaje militar republicano, *El Comisario* se dirige a este gremio incitándoles al trabajo y subrayando la importancia de su labor para lograr “la Independencia” contra los sublevados.

• **EL MADRID DE NOVIEMBRE.**

El Madrid de Noviembre

Ortega Arredondo

Carlos Palacio

El Ma-drid de no-viem-bre, de hie-rrro y fue-go, el que no ad mi-te yu-gos de trai-cio
9
ne-ros; no na-cie-ron es-cla-vos los ma-dri-le-ños, los ma-dri-le-
19
ños. El pue-blo es-tá en las ca-lles dis-pues-to has-ta el fin a lu-char pa-ra que nun-ca el fas-
28
cis-mo pue-da Ma-drid con-quis-tar. El pue-blo es-tá en las ca-lles quie-re mo-
36
rir o triun-far. ¡Ay, Ma-drid, yo li-bre te quie-ro del mun-do ciu-dad in-mor-tal

EL MADRID DE NOVIEMBRE

Letra: Ortega Arredondo

Música: Carlos Palacio

El Madrid de Noviembre,
de hierro y fuego,
el que no admite yugos
de traicioneros;
no nacieron esclavos
los madrileños,
los madrileños.

El pueblo esta en las calles
dispuesto hasta el fin a luchar
para que nunca el fascismo
pueda Madrid conquistar.
Para que nunca el fascismo
pueda Madrid conquistar.

⁸⁹⁴ VVAA (entre 1937 y 1939), p. 29.

El pueblo esta en las calles
quiere morir o triunfar.
¡Ay, Madrid, yo libre te quiero,
del mundo ciudad inmortal!

El Madrid invencible
yo te presento.
El Madrid que es asombro
del mundo entero.
Porque son hierro y fuego
los madrileños,
los madrileños.

Defienden la Casa de Campo
llenos de valor sin igual,
pues los canallas fascistas
nunca en Madrid entrarán,
pues los canallas fascistas,
nunca en Madrid entrarán.
¡Ay, Madrid, yo libre te quiero,
del mundo ciudad inmortal!⁸⁹⁵

La peculiaridad de esta canción es que no se compuso para que fuera interpretada por un solista, ya que está dirigida a una soprano. Compuesta en noviembre de 1936, el propio Carlos Palacio define la pieza musicalmente como

...de raigambre popular, con un dejo castizo y picaresco, evocador de la vida zarzuela⁸⁹⁶. Muchas son las canciones, como iremos comprobando, que se dedicaron a la defensa de Madrid. Compositores como Hanns Eisler, el maestro Oropesa o Lan Adomian, entre muchos otros, prestaron su creatividad a reflejar musicalmente los distintos aspectos de la vida y la lucha en Madrid.

• EL PENDÓN MORADO.

El pendón morado

Mí-ra-lo,mí-ra-lo ymue-re, vil ser-vi-lón. Mí-ra-lo,mí-ra-lo ymue-re vil ser-vi-lón. Ya no le a-rran-can
11 del ba-ta-llón, ya no-le arran-can, del ba-ta-llón. He a-quí la vi-lla del mi-li-cia-no, buen ciu-da
22 da - no de-la na-ción. Sal-ve mil ve-ces pen-dón mo - ra - do, que ha ex-al -ta-do la po-bla-ción.

⁸⁹⁵ VVAA (2001), pp. 77-78.

⁸⁹⁶ PALACIO (1939), p. 82.

EL PENDÓN MORADO

Míralo, míralo y muérete, vil servilón.
Míralo, míralo y muérete, vil servilón.
Ya no le arrancan del batallón,
Ya no le arrancan del batallón,

He aquí la villa del miliciano,
Buen ciudadano de la nación.
Salve mil veces pendón morado,
que has exaltado la población.

Es en el norte de las Españas,
Nuestras hazañas se llenarán.
de nuestros pechos, de los semblantes
marcada el ansía de triunfar⁸⁹⁷.

El Pendón Morado se compuso en 1812, durante la lucha a favor de la Constitución liberal que fue votada por las cortes de Cádiz:

El Pendón Morado fue el himno de guerra de las Milicias constitucionalistas que se formaron en el Norte de España, de donde habían salido figuras eminentes precursoras del movimiento liberal y cuyo aliento culminó en aquel gran español, nacido en Asturias, que se llamó Riego⁸⁹⁸.

• EL QUINTO REGIMIENTO.

El Quinto Regimiento

El die - cio - cho de ju - lio en el pa - tio de un con - ven - to el pue - blo
10 ma - dri - le - ño fun - do el Quin - to Re - gi - mien to ¡An - da, ja - le - o, ja - le - o!
20 ya sea - ca - bó el al - bo - ro - to y va - mos al ti - ro -
26 te - o y va - mos al ti - ro - te - o

EL QUINTO REGIMIENTO

El dieciocho de julio
en el patio de un convento
el partido comunista
fundó el Quinto Regimiento.

⁸⁹⁷ VVAA (1938?), pp. 4-5.

⁸⁹⁸ VVAA (1938?), p. 2.

Venga jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto
y ya empieza el tiroteo,
y ya empieza el tiroteo.

Con Lister y el Campesino,
con Galán y con Modesto
con el comandante Carlos
no hay miliciano, con miedo.

Venga jaleo, jaleo,
suena una ametralladora
y Franco se va a paseo,
y Franco se va a paseo.

Con los cuatro batallones
que Madrid están defendiendo
se va lo mejor de España
la flor más roja del pueblo.

Venga jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto
y ya empieza el tiroteo,
y ya empieza el tiroteo.

Con el quinto, quinto, quinto,
con el Quinto Regimiento,
madre yo me voy al frente
para las líneas de fuego.

Venga jaleo, jaleo,
suena una ametralladora
y Franco se va a paseo,
y Franco se va a paseo⁸⁹⁹.

Muchas más estrofas se pueden seguro añadir a esta canción, una de las más conocidas e interpretadas de la Guerra Civil. *El Quinto Regimiento* toma como fuentes dos canciones populares. Las estrofas tendrán como melodía la de *El Vito*, mientras que el estribillo (“Venga, jaleo, jaleo”) se refiere a *Anda, jaleo*, canción de la que hablaremos al referirnos a *El Tren Blindado*.

La problemática y primigenia aparición de las milicias organizadas por partidos, asociaciones o sindicatos de izquierdas como principal fuerza militar en el bando favorable a la II República (junto a ella se insertaron las facciones fieles de la Guardia de Asalto, Guardia Civil, seguridad, carabineros...), se destacó desde julio de 1936 por su iniciativa y presteza, aun también por su

⁸⁹⁹ VVAA (1937?), p. 10

desorganización y mínima pericia en la batalla. El estancamiento en algunos frentes, como el frente de Aragón, y las derrotas del valle del Tajo y Extremadura fueron algunas de las causas que motivaron un rápido cambio de rumbo, aunque no las únicas:

Pese a que las milicias fueron indispensables para la supervivencia de la República y en muchos casos contribuyeron a precipitar una revolución, no mostraban sólo valor, sino también egoísmo. Las milicias hinchaban las listas de miembros para conseguir más comida y paga del gobierno y las organizaciones militares. Según un destacado oficial republicano, “[n]unca en ninguna guerra de ninguna época hubo tanto despilfarro”⁹⁰⁰.

El empleo de los recursos sería muy importante y motivó a la República a variar su rumbo. Así, el Gobierno de Largo Caballero, en octubre de 1936, se vio obligado a reorganizar el ejército republicano, tratando de hacer frente al más ordenado bando nacionalista. Con el objetivo de fundamentar una base y control sobre todas las fuerzas leales al Frente Popular, se creó el Comisariado General de Guerra, que será gobernado por un ministro de la guerra al que posteriormente se denominaría de defensa. En primer lugar, también recayó este cargo en el presidente Largo Caballero. Posteriormente, tras copar Juan Negrín la jefatura del Gobierno, Indalecio Prieto tomará el cargo de Ministro de Defensa hasta que, tras su dimisión en agosto de 1938, el doctor Negrín asumirá, de la misma manera que su predecesor, los dos cargos. Como complemento, también se fundó un Estado Mayor Central, introduciendo en los frentes los antiguos oficiales y suboficiales que habían quedado del lado republicano.

Tras analizar las problemáticas políticas anteriores de las milicias, se pensó en las brigadas mixtas (cuatro batallones de Infantería con una dotación de armamento y servicios como caballería, artillería o intendencia) como modelo organizativo. Posteriormente, se encuadraron en los llamados cuerpos del ejército al crecer en dimensiones el conflicto. Otros mecanismos y organismos que se pusieron como base para el funcionamiento del llamado Ejército Popular de la República fueron las Escuelas Populares de Guerra y la Escuela Popular de Estado Mayor, instrumentos muy politizados en las que se instrúa respectivamente a soldados y oficiales. El cambio y unidad de las fuerzas armadas republicanas, de las que el general Rojo había afirmado que tenemos cinco ejércitos y no uno⁹⁰¹, fue más que notoria. Pese a ello y por uno u otro motivo, en el campo de batalla no mostró los resultados esperados. La instrucción resultó siempre un grave problema para el ejército, limitándose durante muchos meses a

...ejercicios gimnásticos y desfiles y si acaso al manejo de fusiles de madera o armamento auténtico pero inservible⁹⁰².

⁹⁰⁰ SEIDMAN (2003), p. 59.

⁹⁰¹ GRAHAM (2006), p. 121.

⁹⁰² CORRAL, (2006), p. 154.

No sólo la mínima existencia de oficiales en la retaguardia era acuciante. La falta de armas tampoco permitía realizar adiestramientos adecuados. La idea lanzada por muchos políticos republicanos lejanos al frente de explicar las derrotas en las batallas por la falta de respuesta e intensidad de sus soldados fue tomada como la única cierta por algunos jefes militares. Unos y otros no atendieron a la verdadera causa ni tomaron importantes medidas para solucionar la situación. En regiones como el País Vasco o Cataluña, los gobiernos autonómicos prácticamente dominaban sus ejércitos, no sometidos al mando central, aunque para otras secciones la victoria final sólo podía conseguirse a través de disciplina y mando único. Con este espíritu nacería el Quinto Regimiento, organizado por el Partido Comunista poco después de comenzado el conflicto. Algunos de sus principales objetivos fueron formar unidades bien armadas y adiestrar dirigentes militares de confianza. A principios de 1937 se insertaría en otros apartados del Ejército Popular.

El Quinto Regimiento, al que hace referencia la canción, era una organización militar de las Milicias Populares. Dependía y fue formado, como hemos apuntado, por el Partido Comunista, que le dio este nombre ya que en Madrid antes de la guerra existían cuatro regimientos establecidos, por lo que éste tendría el siguiente número. Pese a que en la canción se habla del 18 de julio en el primer verso, se fundó al día siguiente. Tuvo desde su origen un marcado carácter militar, y llegó a contar con cerca de 150.000 hombres. Se disolvió a comienzos de 1937. Estarán a su frente, entre otros, el comandante Enrique Castro, Enrique Lister, Carlos J. Contreras, Modesto, “El Campesino”, Francisco Galán... (muchos de ellos aparecen citados en la canción) Su sede central se situó en la calle de Francos Rodríguez madrileña.

La canción surgirá a poco de comenzada la guerra en el contexto de la defensa de Madrid por las tropas republicanas. En esta batalla, este destacamento sobresalió por el esfuerzo y el valor que demostraron en el frente.

En cuanto a los protagonistas que aparecen citados, nos referiremos brevemente a algunos de ellos. Antonio Machado dedicó un poema en 1938 a Enrique Lister (1869-1949):

Tu carta –oh, noble corazón en vela,
español indomable; puño fuerte-
Tu carta, heroico Lister, me consuela
de ésta que pesa en mí carne de muerte...

De monte a mar, esta palabra mía:
“si mi pluma valiera tu pistola
de capitán, contento moriría”⁹⁰³.

⁹⁰³ VICENTE HERNANDO (1994), p. 216.

Nacido en Alemeiro (A Coruña), emigró con su familia a Cuba, de donde regresará en 1928. Miembro del PCE, en la década de los treinta es instruido militarmente en la URSS. En la Guerra Civil intervendrá enérgicamente, al mando del Quinto Regimiento primero y después, tras la reconversión de las milicias en unidades regulares de la I Brigada Mixta del Ejército Popular, comunista en la defensa de Madrid, en las batallas de Guadalajara, Brunete, Teruel y del Ebro, donde mandó el 5º cuerpo del Ejército. Se exiliaría tras la sublevación de Casado a la URSS, tomando el mando de un destacamento soviético en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Después, continuará en la vida política en el PCE, siendo expulsado en 1970 del PC por apoyar la intervención soviética en Checoslovaquia y criticar la línea política de Carrillo⁹⁰⁴.

Rafael Alberti, en este caso, fue el que dedicó otra poesía a Juan Modesto (1906-1969), bajo el título Quinto Cuerpo del Ejército en 1937:

Ellos, los más difíciles, nuevos libertadores
de Madrid y alicates de sus largas cadenas;
Ellos, entre las balas, los himnos y las flores,
Miradlos vencedores⁹⁰⁵.

Trabajador en un aserradero, se afilió en 1930 al Partido Comunista. Viajó a la URSS para ampliar su formación. Ya en la Guerra Civil, participó en el asalto al Cuartel de la Montaña madrileño, siendo nombrado jefe del Quinto Regimiento en octubre de 1936. Colaboró en la defensa de Madrid, en las batallas de Jarama y en la de Guadalajara. Al frente del Quinto Cuerpo del Ejército, luchó en Belchite, Brunete y Teruel, dirigiendo también el Ejército del Ebro. En 1939, se exilió en la URSS, donde fue general de los ejércitos soviético y búlgaro durante la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente se trasladó a Praga donde falleció⁹⁰⁶.

⁹⁰⁴ MÍNEV (2003), p. 70.

⁹⁰⁵ VICENTE HERNANDO (1994), p. 208.

⁹⁰⁶ MÍNEV (2003), p. 71.

• **EL TREN BLINDADO.**

El tren blindado

Yo me su-bí a un pi no ver-de por ver si Fran-co lle - ga-ba, por ver si Fran-co lle-
11 ga- ba Y so-lo vi al tren blin - da-do lo bien que ti - ro - te - a - ba, lo bien
21 que ti - ro - te - a - ba ¡An- da, ja - le - o, ja - le - o! Sil- ba la lo - co - mo-
31 to - ra y Fran - co se va a pa - se - o y Fran - co se va a pa - se - o

EL TREN BLINDADO

Música: Anda, jaleo

Yo me subí a un pino verde
por ver si Franco llegaba,
por ver si Franco llegaba.
Y sólo vi al tren blindado
lo bien que tiroteaba,
lo bien que tiroteaba.

Anda, jaleo, jaleo,
silba la locomotora
y Franco se va a paseo,
y Franco se va a paseo.

Marché con el tren blindado
camino de Andalucía,
camino de Andalucía.
Y vi que Queipo de Llano
al verlo retrocedía,
al verlo retrocedía.

Anda, jaleo, jaleo,
silba la locomotora
y Queipo se va a paseo
y Queipo se va a paseo.

Por tierras altas de Burgos
anda Mola sublevado,
anda Mola sublevado.
Ya veremos cómo corre
cuando llegue el tren blindado,
cuando llegue el tren blindado.

Anda, jaleo, jaleo,
Silba la locomotora
y Queipo se va a paseo,
y Queipo se va a paseo⁹⁰⁷.

El Tren Blindado hace referencia a un convoy de plataformas con claros precedentes en las revoluciones rusas y mexicanas que tenía a ambos lados planchas de hierro con agujeros por los que disparaban los milicianos. Según afirma Joan Llarch, a sus ocupantes se les llamó “los tiznados”, debido a que el humo de la locomotora acababa por pintarles la cara de negro. Al parecer y según afirma Óscar Chaves, fue el periodista y militante confederal Mauro Bajatierra quien popularizó *El Tren Blindado*.

Al comienzo de la guerra, fue un hecho muy habitual el de “blindar” medios de transporte, sino también camiones o coches con distinto resultado visual y efectivo para proteger a sus ocupantes contra distintos ataques enemigos.

La melodía de esta canción pertenece a la serie de temas populares y tradicionales que Federico García Lorca recopiló en sus trabajos de investigación por los pueblos de Andalucía y otras regiones españolas. En los años previos a la contienda, la grabación que realizó el poeta granadino con la cantante La Argentinita tuvo un gran éxito, por lo que muchas de las piezas que componían la compilación eran hartamente conocidas en toda España. El *Anda, jaleo* original decía:

Yo me alivié a un pino verde
por ver si la divisaba,
por ver si la divisaba.
Y sólo divisé el polvo
del coche que la llevaba,
del coche que la llevaba.

¡Anda, jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo!

No salgas, paloma, al campo,
mira que soy cazador,
mira que soy cazador.
Y si te tiro y te mato
para mí será el dolor,
para mí será el dolor.

Anda, jaleo, jaleo...

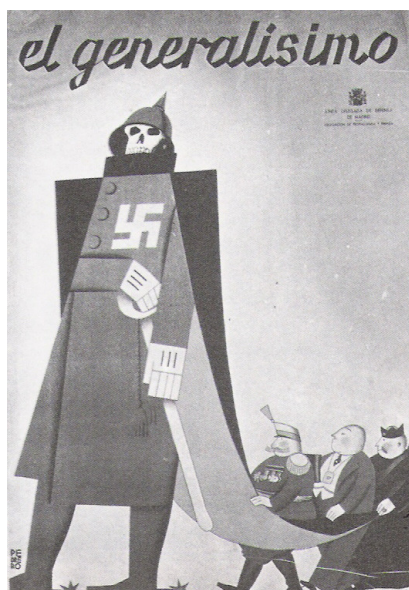
⁹⁰⁷ VVAA (1938?), pp. 16-18.

La canción de guerra logrará una gran difusión durante el conflicto. Asegura que, al encontrarse paulatinamente con los generales más importantes del bando nacionalista (Franco, Queipo de Llano y Mola) caerán derrotados y asustados ante su potencialidad, hecho que no llegaría a suceder nunca.

Caudillo de la nueva Reconquista,
señor de España, que en su fe renace,
sabe vencer y sonreír, y hace
de pan la tierra de conquista⁹⁰⁸

Este es el poema que Manuel Machado dedicó en 1939 a Francisco Franco (1892-1975), el general que se acabaría por convertir en dictador de España durante cuarenta años. Nacido en El Ferrol, ingresó a los quince años en la Academia de Infantería de Toledo. Destinado en numerosas ocasiones en África, en 1923 será nombrado jefe de la Legión. Una vez ascendido a general en 1926, toma la dirección de la Academia General Militar de Zaragoza en 1928 (años después, será clausurada por Azaña). Participa en la represión de la revolución de Asturias en 1934.

Vigilado por el gobierno de la II República a causa de las reuniones con otros generales, es enviado a Canarias, aunque, tras viajar a Marruecos en el avión británico *Dragon Rapide*, se pondrá al frente del Ejército de África que se subleva el 18 de julio de 1936. Una vez incorporado, ya en la península, a la Junta de Defensa Nacional de Burgos, será nombrado por decreto el 29 de septiembre Generalísimo de los ejércitos de Tierra, Mar y Aire. Un nuevo decreto, el de Unificación de abril de 1937, lo convertirá en jefe supremo de FET y de las JONS. En definitiva, fue al mismo tiempo Jefe de Estado y del Ejército entre abril de 1939 y noviembre de 1975.



46. Pedrero: *El Generalísimo*⁹⁰⁹

⁹⁰⁸ VICENTE HERNANDO (1994), p. 226.

⁹⁰⁹ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

Se autoproclamó “Presidente del gobierno” desde 1939 hasta junio de 1973. Tras el fin de la guerra, desarrollará una amplia política de represión sobre los vencidos, incluyendo fusilamientos, encarcelamientos y condenas a trabajos forzados masivos (en su mayoría, se desarrollaron en pantanos, ferrocarriles y monumentos). Se calcula en número de 250.000⁹¹⁰ las víctimas del odio franquista tras la guerra. Al caer derrotados sus antiguos aliados, la ONU suscribirá un embargo al régimen español hasta 1948. Su dictadura durará hasta su muerte, el 19 de noviembre de 1975.

Rafael Alberti también escribirá un poema para Gonzalo Queipo de Llano (1875-1951) que se publicará en la revista *El Mono Azul* el 1 de octubre de 1936 y se reeditarán en el librito *El burro explosivo* en 1938. Su postulado será muy distinto, ya que ridiculizará al general aludiendo a las alocuciones que, desde los micrófonos de Radio Sevilla, lanzaba diariamente a sus soldados con una violencia extrema reflejando también por su conocido gusto por el alcohol:

¡Atención! Radio Sevilla.
Queipo del Llano es quien ladra,
quien muge, quien gorgojea,
quien rebuzna a cuatro patas.
¡Radio Sevilla! –“Señores:
aquí, un salvador de España.
¡viva el vino, viva el vómito!
Esta noche tomo Málaga;
el lunes, tomé Jerez,
martes, Montilla y Cazalla,
miércoles, Chinchón y el jueves,
borracho y por la mañana, todas las caballerizas
de Madrid, todas las cuadras...”⁹¹¹

Estudiante de la Academia de Caballería de Valladolid, participó en las guerras de Cuba y Marruecos. Colaboró en 1930 en el levantamiento republicano de diciembre, aunque su fracaso le hizo huir a Portugal hasta la llegada de la República, que le convirtió en uno de los militares de mayor confianza. Se adherirá a los planes de sublevación, siendo el encargado de alzarse en Sevilla empleando la violencia indiscriminadamente y de forma extrema entre militares y civiles. Durante la guerra se distinguió por sus charlas radiofónicas a través de los micrófonos de Unión Radio Sevilla, llevadas a cabo todos los días a las diez de la noche y caracterizadas por un lenguaje de gran crudeza. Su independencia en Andalucía, zona que controlaba durante la Guerra Civil y la enemistad manifiesta con Franco hicieron complejas las relaciones entre ambos.

⁹¹⁰ MÍNEV (2003), p. 124.

⁹¹¹ VICENTE HERNANDO (1994), pp. 267-268.

También en *El Mono Azul* en agosto de 1936 aparece una poesía destinada a Emilio Mola (1887-1937). La firma José Bergamín bajo el título *El Mulo Mola*:

El hijo de la gran Mula,
por Mola vino a las malas.
como no tuvo soldados,
los hizo con las sotanas.
de lejos, el traidor Franco
sólo promesas le manda,
y tomándolo por mulo
le anuncia tropas mulatas.

Nacido en Cuba, pronto se trasladará a península. Ingresará en la Academia Militar de Toledo, de donde marchará a Marruecos, donde participó en las batallas más importantes de la guerra colonial. La represión que llevó a cabo contra los republicanos en 1930 le llevaría, a la llegada de ésta, a la cárcel, de donde saldría en la amnistía de 1934, fecha en que retornará a su actividad militar. Trasladado a Pamplona en 1936, fue una de las cabezas visibles de la sublevación contra el gobierno republicano. Se encargará de dirigirla y coordinarla bajo el sobrenombre de “El director”. Una vez iniciada la rebelión, fue nombrado jefe del Ejército del Norte. Murió tras un accidente de aviación en junio de 1937.

• EL VALLE DEL JARAMA.

El Valle del Jarama

Alex McDade

The-re'sa va - lley in Spain called Ja - ra- ma_ It's a place that we all know so well If was

5
there that we gave of our man hood_ where so ma - ny of our brave com-rades fell

JARAMA VALLEY

(El valle del Jarama)

Melodía: *Red River Valley*

Texto: Alex McDade

There's a valley in Spain called Jarama
It's a place that we all know so well;
It was there that we gave of our manhood
Where so many of our brave comrades fell.

We are proud of the Lincoln Battalion
And the fight for Madrid that it made,
There we fought like true sons of the people
As part of the Fifteenth Brigade.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Now we're far from that valley of sorrow,
But its memory we'll never forget,
So before we continue this reunion,
Let us stand to our glorious dead.

There's a valley in Spain called Jarama
It's a place that we all know so well;
It was there that we gave of our manhood
Where so many of our brave comrades fell.

Hay en España un valle llamado del Jarama,
un lugar que conocemos muy bien,
pues allí gastamos nuestra juventud
y parte de nuestra vejez también.

Estamos orgullosos del batallón Lincoln
y la lucha que hicieron en Madrid.
Luchamos como hijos de un pueblo
que formaba parte de la Quince Brigada.

Estamos lejos de este valle de tristeza,
pero su recuerdo jamás nos dejará.
así que, antes de que nos separemos
seamos dignos de nuestros gloriosos muertos.

Hay en España un valle llamado del Jarama,
un lugar que conocemos muy bien,
pues allí gastamos nuestra juventud
y parte de nuestra vejez también.

La canción se basa en la melodía tradicional norteamericana *The Red River Valley*. El texto se ha atribuido al brigadista británico Alex McDade, aunque existen distintas variaciones del mismo. La cruenta batalla del Jarama supuso el bautizo de fuego para miles de Brigadistas Internacionales (de ellos, murieron unos 1.000 y fueron heridos aproximadamente 2.500). Durante unos veinte días consecutivos del mes de febrero de 1936, se sucedieron las bajas temperaturas con fuertes lluvias. La cruenta lucha se desarrolló incluso cuerpo a cuerpo en algunos instantes de su desarrollo.

La letra original fue escrita por el voluntario escocés Alex McDade, aunque muy pronto se llevaron a cabo distintas versiones de la misma. Para ello, tomó como base la canción tradicional *Red River Valley*. Poco tiempo después, el Batallón Lincoln la tomó como himno oficial, debido en parte a que en esta batalla murieron cerca de 3.000 integrantes de la misma.



47. Archelós: *Contraataque en el Jarama*⁹¹²

• **EL ÚLTIMO SALUDO.**

El último saludo

Musical notation for the song "El último saludo". The score is in 4/4 time and features a melody with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Va - lien - te en la lu - cha ca - is - te po - nien - do en la cau - sa tu fe, li - be - rar al pue - blo qui - sis - te del se - cu - lar yu - go ti - ra - no y cruel y la o - pre - sión in - fa - me del bur gués."

EL ÚLTIMO SALUDO

Valiente en la lucha caíste
poniendo en la causa tu fe,
libertar al pueblo quisiste
del secular yugo, tirano y cruel,
y la opresión infame del burgués.

Tu vida con fe consagraste
a luchar por la libertad
y hoy tus hermanos que amaste
con el puño en alto te van a enterrar
y siempre por tu causa lucharán.

Ultrajes nunca soportaste
de nuestro enemigo cruel,
hoy de tus ojos que cerraste
la heroica mirada rebelde se fue,
mas tu ideal sagrado queda en pie.

Hoy es todo el pueblo quien vive
con brío viril a luchar,

⁹¹² AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 408

y una sola esperanza tiene:
¡Vencer, para luego poderte vengar!
¡Y en la lucha final te vengará!⁹¹³

Se trata de una canción de la Rusia zarista, al parecer la preferida por Lenin.

• **ELS SEGADORS.**

Emilio Guanyavents

Els Segadors

Francesc Allió

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign. The second staff has a measure rest marked '8' and a triplet of eighth notes marked '3'. The third staff has first and second endings marked '1.2.' and '3.' respectively. The lyrics are: Ca-ta - lun - ya tri-on - fan, tor-na - rá a ser ri-ca y ple-na en-da - rre-ra a ques-ta gent tan u - fa - na y tan u - per ba. Bon cop de falç! Bon cop de falç, de - fen - sors de la te - rra, bon cop de falç! a ra te - rra bon cop de falç!

ELS SEGADORS

Himno de Cataluña

Texto: Emilio Guanyavents

Música: Francesc Alió

Catalunya triomfant,
tornarà a ser rica i plena
Endarrera aquesta gent
tan ufana i tan superba

Bon cop de falç!
Bon cop de falç,
defensors de la terra!
Bon cop de falç!

Ara és hora, segadors!
Ara és hora, d'estar alerta!
Per quan vingui un altre juny
esmolem ben bé les eines!

Bon cop de falç!
Bon cop de falç,
defensors de la terra!
Bon cop de falç!

Que tremoli l'enemic,
en veient la nostra ensenya

⁹¹³ VVAA (19-?), p. 9.

Com fem caure espigues d'or,
quan convé seguem cadenes!

Bon cop de falç!
Bon cop de falç,
defensors de la terra!
Bon cop de falç⁹¹⁴

Este himno parte tanto de una canción popular como de un texto anónimo del s. XVIII. El tema del mismo es la lucha de independencia de los campesinos catalanes en 1640 contra el ejército castellano de Felipe IV encabezado por el Conde-Duque de Olivares.

La primera publicación de *Els Segadors* data de 1892 inserto en un compilatorio de canciones populares. Previamente, se había convocado un concurso para premiar una letra que se adaptara a la melodía que Alió compuso en el mismo año partiendo de la pieza original, ganado por Emili Guanyavents. Poco después alcanzará la consideración popular de himno nacional, aunque no tuvo carácter oficial hasta 1993, ya que fue prohibido durante la dictadura franquista.

- **EN EL POZO MARÍA LUISA.**

En el pozo María Luisa

Musical score for 'En el pozo María Luisa' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'La la la la la, la la la En el po - zo Ma-ria Lui-sa, la la la la la la la la mu-rie-ron cua'. The second staff continues the melody with lyrics: 'tro mi-ne - ros mi - ra, mi-ra Ma-ru - xi - ña, mi-ra, mi - ra có-mo ven - go yo.' A small '7' is written below the first staff.

EN EL POZO MARIA LUISA

En el pozo María Luisa,
murieron cuatro mineros.
Mira, mira Maruxiña,
mira cómo vengo yo.

Traigo la camisa roja
de sangre de un compañero.
Mira, mira Maruxiña,
mira como vengo yo.

Traigo la cabeza rota
que me la rompió un barreno.

⁹¹⁴ MAYER (1937C), p. 3.

Mira, mira Maruxiña,
mira como vengo yo.

Santa Bárbara bendita,
patrona de los mineros.
Mira, mira Maruxiña,
mira como vengo yo.

Mañana son los entierros
de esos pobres compañeros.
Mira, mira Maruxiña,
mira como vengo yo.

Esta explotación minera asturiana y la trágica muerte de varios trabajadores sirvieron como base para una canción popular que también se cantó en la Guerra Civil.

• **EN LA PLAZA DE MI PUEBLO.**

En la plaza de mi pueblo

En la pla - za de mi pue blo di - jo el jor - na - le - ro al a - mo_ en la pla - za de mi pue - blo di - jo el jor - na - le - ro al

8
a - mo_ nues - tros hi - jos na - ce - rán_ con el pu - ño le - van - ta - do,

13
nues - tros hi - jos na - ce - rán_ con el pu - ño le - van - ta - do_

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff is in 3/4 time and contains the first line of lyrics. The second staff starts at measure 8 and contains the second line of lyrics. The third staff starts at measure 13 and contains the third line of lyrics. The time signature changes from 3/4 to 6/8 at measure 8 and back to 3/4 at measure 13. The piece ends with a double bar line.

EN LA PLAZA DE MI PUEBLO

En la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo,
en la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo:
“Nuestros hijos nacerán
con el puño levantado!,
nuestros hijos nacerán
con el puño levantado”.

Esta tierra que no es mía,
esta tierra que es del amo,
esta tierra que no es mía,
esta tierra que es del amo,
la riego con mi sudor,
la trabajo con mis manos,
la riego con mi sudor,
la trabajo con mis manos.

Pero dime, compañero,
si estas tierras son del amo,
pero dime, compañera,
si estas tierras son del amo,
¿por qué nunca lo hemos visto
trabajando en el arado,
por qué nunca lo hemos visto
trabajando en el arado?

Con mi arado abro los surcos,
con mi arado escribo yo,
con mi arado abro los surcos
con mi arado escribo yo
páginas sobre la tierra
de miseria y de sudor,
páginas sobre la tierra
de miseria y de sudor⁹¹⁵.

En esta canción el jornalero toma la primera persona para protestar contra su precaria situación provocada por los grandes terratenientes que acaparan la mayor parte de la tierra. Lo hará de dos maneras, hablando sobre la dureza de su día a día (sudor, trabajo manual, miseria) y criticando la falta de trabajo y esfuerzo del “amo”. Por último, se afirma que las nuevas generaciones continuarán luchando en el mismo sentido y lograrán, por fin, liberar las tierras. El texto se compone de cuatro estrofas de versos octosilábicos y rima asonante en los pares. Pese a que se repiten los versos de dos en dos, recuerda a los romances en rítmica.

La situación de los campesinos y jornaleros en la España previa a la Guerra Civil se puede calificar como precaria y durísima. El problema de la propiedad de la tierra fue uno de los primeros que la II República (1931-1936) trató de abordar. Así, uno de los cambios que más polémica e inquietud causó fue la reforma agraria. Muchos eran los problemas que acuciaban a la agricultura española, tomando en cada región las características en paralelo a su orografía y desarrollo:

En los años 30, la tierra se caracterizaba por tres problemas principales: en primer lugar, el problema de los minifundios, que no daban a sus propietarios lo suficiente para vivir, por un exceso de división... En segundo lugar había también muchos latifundios, propiedad de absentistas generalmente, explotados con negligencia, y que a veces daba a los propietarios o a sus representantes una posición económica dominante en la localidad... En último lugar, había problemas derivados de diferentes clases de arriendo⁹¹⁶.

Ante la existencia de casi dos millones de campesinos sin tierra en todo el país, los distintos grupos políticos promovieron distintas ideas para solucionar

⁹¹⁵ LLARCH (1978), p. 24.

⁹¹⁶ THOMAS (1976), p. 103.

uno de los principales problemas de España. El resultado final de las negociaciones vio luz en 1932 mediante un compromiso muy complejo que no satisfizo a casi nadie. En él, se calificarán como expropiables grandes extensiones de tierra, incluyendo la de los pequeños propietarios. Como consecuencia directa, en los campos del sur del país, quizá la zona más deprimida, aumentó considerablemente la temperatura política, tras suscitar notables expectativas entre los menos privilegiados:

...había tan poco dinero disponible que sólo una pequeña porción de tierras podría cambiar de manos cada año. Además, había muy poco presupuesto para el desarrollo tecnológico, de modo que los cambios no harían más que redistribuir la pobreza⁹¹⁷.

Las dificultades propiciadas por la reforma agraria pronto tuvieron respuesta popular en forma de huelgas y manifestaciones de campesinos y jornaleros. Muchas de ellas terminarían con la actuación de las fuerzas de seguridad, múltiples detenciones e incluso muertos. Uno de los conflictos de mayor repercusión fue el de Castilblanco (Extremadura). La Guardia Civil impidió una celebración socialista, por lo que se ocasionó un motín que terminó con la muerte de cuatro guardias, cuyos cadáveres fueron mutilados.

El intento de revolución protagonizado por José Sanjurjo en agosto de 1932 tratando de restaurar la monarquía y con apoyo de nobles y otros militares sin ningún éxito, fue positivo a priori. Como consecuencia, se confiscaron las tierras de los conspiradores. También se amplió la reforma agraria, embargando las tierras de todos aquellos que rebasaran los límites fijados anteriormente. Pero la rápida llegada de la coalición de derechas al poder devolvió a los campesinos a la misma situación que antes del advenimiento de la II República. El nuevo gobierno del Frente Popular en 1936 trató de nuevo de reorientar la situación del campo, pero el estallido de la Guerra Civil no permitió una nueva reforma.

- **EN LOS FRENTE DE BATALLA.**

EN LOS FRENTE DE BATALLA

Música: Julián Rebolo Rueda

Letra: M. Alonso Niño

I

Sobre los frentes guerreros
entre el ruido del cañón
luchan los hijos del pueblo
mientras llora el corazón.
Llora la esposa al marido,
todo en España es llorar.
La madre al hijo querido
porque a la guerra se va.

⁹¹⁷ PAYNE, TUSELL (1996), p. 29.

Se pierden cosechas y ganados
por culpa de unos cuantos malvados
que quieren destruir
sabiendo que son explotadores
la causa de los trabajadores
que no han de conseguir.
Ya las milicias armadas
cumpliendo con su misión
barre a la chusma canalla
que había en nuestra nación.
Socialismo y comunismo
con la F.A.I. y C.N.T.
y con el sindicalismo
tendrá al fascio que vencer.

II

Para todos los culpables
en esta guerra civil
para esos miserables
perdón no puede existir.
Su Dios mismo está enojado
Ellos lo saben de más
Por su Dios han fracasado
El clero y el capital.
El pueblo que es el soberano
el pueblo que no quiere tiranos
que quiere paz y amor
el pueblo que pasó mucha hambre
en aras del bien vierte su sangre
y grita con fervor.
En los frentes peleamos
para implantar la igualdad
las banderas abrazamos
por nuestra fraternidad
y aunque el dolor es profundo
el miliciano español
pasa a la Historia del mundo
por ser nuevo reflector⁹¹⁸.

⁹¹⁸ VVAA (entre 1936 y 1939C), p. 3.

• **EN POS DE LA VIDA.**

Perramón

En pos de la vida

Dmitri Shostakovich

El pue-blo que cre-ce y la - bo - ra le - van-ta un pre - sa-gio fe - roz. Se a - cer-ca u-na pró-di-ga au
ro - ra, de a - mor, de tra - ba - jo y de paz. ¡En pie la ju - ven - tud que da Al -
ma y can - ción! ¡Cla rín de lí - ber - tad se - rá nues - tra le - gión!

EN POS DE LA VIDA

Texto: Perramón

Música: Shostakovich

El pueblo que crece y labora,
levanta un presagio feroz.
Se acerca una pródiga aurora
de amor, de trabajo y de paz.

Al pie la juventud que da
alma y canción
clarín de libertad será
Nuestra legión.

Cantemos, mi fiel compañera;
tu voz y mi voz y otras mil
serán la invencible bandera
de nuestra legión juvenil.

Al pie...

En nuestra alegría triunfante
unidos sabremos marchar.
La vida nos dice: ¡Adelante!
la sangre nos grita: ¡A luchar!

En pie...

La pródiga luz presentida
infunde firmeza y valor.
Marchemos en pos de la vida
forjemos la paz y el amor.

En pie...⁹¹⁹

⁹¹⁹ VVAA (1937?B), p. 72.

La versión que presentamos está traducida al español, aunque también fue traducida e interpretada al francés, alemán y ruso, idioma original. Compuesta para la película *Vstrechny* (1932), pronto fue cantada en la URSS en distintos actos oficiales. Mientras, en Francia se convirtió en el himno de los albergues juveniles.

• **¡EN PIE!**

¡EN PIE!

Luis de Tapia

Tal el estilo fue
De las frases sencillas.
“Antes morir en pie
que vivir de rodillas”.
“Antes morir en pie
que vivir de rodillas”.

Vivir bajo tutelas
de milites pandillas
con sable y con espuela
es vivir de rodillas!...

Aguantar las tonsuras
de sucias corinillas,
sometidos a los curas,
es vivir de rodillas!...

Escuchar el repique
con que en pueblos y villas
toca a muerte el cacique
es vivir de rodillas!...

Aceptar los jornales
Para siega y trillas
de tres a cuatro reales
es vivir de rodillas!...

“Pasionaria” con fe,
dicho en frases sencillas:
“Antes morir en pie
que vivir de rodillas”.

Y en mi pueblo, al oír
Frase de tal virtud
En pie quiere vivir
y no en esclavitud⁹²⁰.

⁹²⁰ BUSCH (1938), p. 11.

“Más vale morir de pie que vivir de rodillas”. Esta afirmación atribuida a *La Pasionaria* estructura esta canción. Paulatinamente, se van sumando más y más razones para entrar en combate y no tolerar la situación imperante. En primer lugar, las imposiciones de los militares, sacerdotes y caciques. Después, el mísero sueldo que se paga a campesinos y obreros es la siguiente razón para que, atendiendo a la dirigente comunista, se luche para lograr la libertad.

Una mujer que es una estepa sola
habitada de aceros y criaturas,
sube de espuma y atraviesa de ola
por este municipio de hermosuras⁹²¹.

Así definió Miguel Hernández en 1937 a Dolores Ibárruri, *La Pasionaria* (1895-1989). Mítica dirigente comunista, se implicó desde muy pronto en las luchas obreras del País Vasco (toda su familia se dedicó a la minería, incluido su esposo). Con la instauración de la II República y siendo elegida dirigente por Asturias, cambió su residencia definitiva a Madrid, convirtiéndose en una de las más altas dirigentes del PCE. Durante la guerra, su imagen se hará muy popular y presente en los frentes de batalla. Pronuncia, tanto en España como fuera de ella, numerosos discursos de apoyo a la República y otros de gran emotividad como el de despedida a las Brigadas Internacionales, en los que destacó por su gran capacidad oratoria (“Sois la historia, sois la leyenda, sois el ejemplo heroico de la solidaridad y de la universalidad de la democracia. No os olvidaremos⁹²²). Se exilió en marzo de 1939 en Francia y después en la URSS, siendo investida Doctora Honoris Causa en 1960 en la Universidad de Moscú. Volvió a España en 1977. Será elegida de nuevo como diputada por Asturias. Murió en 1989.

Durante la contienda irá aumentando paulatinamente su influencia e importancia. Sus discursos se caracterizaron por una gran potencia y capacidad de llegada. En uno de ellos, celebrado el 19 de julio de 1936 y retransmitido por Unión Radio, tomará como centro el conocidísimo lema del *¡No pasarán!* que será emblema de la resistencia en la capital del país, Madrid, y por ampliación en el resto de ciudades y localidades:

Todo el país vibra de indignación ante estos desalmados que quieren hundir la España democrática y popular en un infierno de terror y muerte. Pero *¡No pasarán!* España entera se dispone al combate. En Madrid el pueblo está en la calle, apoyando al Gobierno y estimulándole con su decisión y espíritu de lucha para que llegue hasta el fin en el aplastamiento de los militares y fascistas sublevados. ¡Jóvenes, preparaos para la pelea! ¡Mujeres, heroicas mujeres del pueblo! ¡Acordaos del heroísmo de las mujeres asturianas de 1934; luchad también vosotras al lado de los hombres para defender la vida y la libertad de vuestros hijos, que el fascismo amenaza! ¡Soldados, hijos del pueblo! ¡Manteneos fieles al Gobierno de la República, luchad al lado de los trabajadores, al lado de las fuerzas del Frente Popular, junto a vuestros padres, vuestros hermanos y compañeros!⁹²³

⁹²¹ VICENTE HERNANDO (1994), p. 197.

⁹²² IRAETA (2005), p. 94.

⁹²³ IRAETA (2005), p. 138.

• **ES WIRD DIE NEUE WELT GEBOREN.**

Es wird die neue Welt geboren

Es wird die neu - e Welt ge - bo - ren aus Hun - ger, E - lend, tief - ster Not. Viel
5
Klas - sen - kämp - fer lie - gen tot, je - doch kein op - fer ist ver - lo - ren.

ES WIRD DIE NEUE WELT GEBOREN

A just new world

Song of the United-Front

Es wird die neue Welt geboren
aus Hunger, Elend, tiefster Not.
Viel klassen-kämpfer liegen tot,
Jedoch kein Opfer ist verloren.

Dann soll nicht auf der Strasse liegen
Wer Arbeit will und Kraefte hat,
Die alten Leute werden satt,
Kein kind soll laenger hungernd frieren.

Und von Millionen starken Haenden
Wird dann ein Riesenwerk vollbracht.
Zerbrochen ist die alte Macht,
Aus Not soll keiner mehr verenden.

So wird die neue Welt geboren.
Aus Hunger, Elend, tiefster Not.
Viel Klassenkaempfer liegen toto,
Jedoch kein Opfer ist verloren⁹²⁴.

• **ESPAÑA EN LLAMAS.**

ESPAÑA EN LLAMAS

Leopoldo González

España inquieta,
se escucha tu bella guitarra
y al verte sufriendo
mi corazón se desangra,
mi corazón se desata.

España inquieta,
se escucha tu bella guitarra

⁹²⁴ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 46-47.

y al verte sufriendo
mi corazón se desangra,
mi corazón se desangra.

España, habrá otro otoño glorioso
que aliente la justicia y la igualdad,
y vuestra propia fuerza y con su ayuda
España ganara su libertad
España ganara su libertad.

España, habrá otro otoño glorioso
que aliente la justicia y la igualdad,
y vuestra propia fuerza y con su ayuda
España ganara su libertad.

• **EUSKO GUDARIAK.**

Eusko Gudariak

José María de Gárate

Eus - ko gu-da-ri - ak ga-ra Eus - ka-di as-kat -ze ko _____ ger - tu-rik dau-ka - guo-do-la be-
9
1. 2.
real-dez a - ma - te - ko _____ Eus - I rrint-zi bat ent - zun da men - di to-rron-te
17
an _____ goa-zen gu-da-ri da-nok i - ku - rri - ñan at - ze - an _____

EUSKO GUDARIAK

Soldados vascos

Letra: José María de Gárate

Melodía: *Atzo Bilbon nengoen*

Eusko gudariak gara
Euskadi askatzeko
gerturik daukagu odola
bere aldez emateko.

Eusko gudariak gara
Euskadi askatzeko
gerturik daukagu odola
bere aldez emateko.

Irrintzi bat entzun da
mendi tontorrean.
goazen gudari danok
Ikurriñan atzean.

Irrintzi bat entzun da
mendi tontorrean.

goazen gudari danok
Ikurriñan atzean.

El presidente del Partido Nacionalista Vasco José María Gárate compuso en 1932, tomando como base una melodía alavesa. En la Guerra, fue cantada por primera vez en agosto de 1936 por milicianos vascos introduciéndole algún añadido en la estrofa final.

- **FUERTE DE SAN CRISTÓBAL.**

FUERTE DE SAN CRISTÓBAL

¡Válgame Dios, qué jaleó!
¡Cuánto palo y cuánto tiro!
Lo que no se le va en llanto
se le va a Franco en suspiros.

Dígale a Mussolini
lo que sucede,
para que le traigan tila,
si acaso pueden.

Dicen que los falangistas
no quieren ser italianos,
más les hubiera valido
acordarse mas temprano.

Dígale usted a ese mozo
de la camisa
que se la quite pronto
más que de prisa.

En el fuerte de San Cristóbal
estaban los falangistas,
esos son los italianos
del ejército franquista.

Dígale usted a ese mozo
de la boina
que si tiene coraje
que tome quina.

Dentro de cada trinchera
del ejército español,
esta la flor y la nata
de lo bueno y lo mejor.

Dígale usted a ese mozo,
que está en Pamplona

lo bien que lo pasamos
por Barcelona.

Esta canción hace referencia a una fuga que tuvo lugar en el Fuerte de San Cristóbal de Pamplona. En este penal estaban detenidos unos dos mil quinientos presos republicanos. En mayo de 1938, unos ochocientos de ellos intentaron escaparse. Tan sólo unos pocos lo consiguieron, siendo asesinados unos doscientos y devueltos a la prisión unos quinientos noventa. En ella se alude al mismo en el título, aunque el texto expone la enemistad entre falangistas y fascistas italianos, burlándose de ellas.

La ayuda italiana a los sublevados fue de una enorme importancia. Principal rival del comunismo, el fascismo había calado hondo en Italia y Alemania, dos de las naciones de mayor relevancia a nivel europeo. Benito Mussolini regentaba el poder en Italia desde principios de la década de los veinte. Por su parte, en 1933 Adolf Hitler se convirtió en el canciller alemán. En cuanto a la visión de los dos en Europa:

Ambos gozaban en ese momento de prestigio, no solo entre los estadistas de los países democráticos que los consideraban “hombres de orden” y ponían en ellos sus esperanzas de contención del comunismo, sino también entre grandes masas de las clases medias que se dejaban deslumbrar por sus mensajes populistas⁹²⁵.

La Italia de Mussolini ya había trazado gran amistad con el gobierno de Primo de Rivera (1923-1930), ensalzando la herencia católica y latina mutua e incluso firmando un tratado de no agresión y amistad en 1926. Aunque, una vez proclamado el Frente Popular vencedor de las elecciones, el embajador italiano no lo consideró foco de amenaza para el fascismo italiano. Una vez iniciada la contienda, la interesada ayuda a los nacionalistas, como en el caso de Alemania, no se hizo esperar, máxime tras la invasión de Abisinia ante la mirada contemplativa del resto del mundo. Las causas de su entrada en el conflicto español respondían a varios motivos: por un lado, el dominio del Mediterráneo, alejando a Francia de sus tropas marroquíes; por otro, la negativa de Mussolini a que en España se instaurara un régimen comunista. Los países de ultraderecha, pues, se embarcaron directamente en la ascensión fascista en España.

Mussolini tenía en mente hacer de España, además de un aliado militar y estratégico, una especie de virreinato de Italia⁹²⁶. La poca pericia mostrada por el ejército franquista en la guerra española hizo que las potencias fascistas se decidieran por enviar no sólo armas, sino también tropas. Mussolini, con gran deseo de terminar rápidamente la guerra, propuso a Hitler aportar unidades de soldados. Tras las trabas presentadas por el gobierno de Berlín, que preferían

⁹²⁵ CORTÉS SALINAS (2002) , p. 25.

⁹²⁶ PRIETO (1989), p. 27.

colaborar con grupos de elite reducidos y material bélico, desde Roma se organizó el envío de unidades terrestres ya abordadas en número. Se componían por regulares, voluntarios fascistas y otros no tanto aun empujados al mismo por la pobreza. Todos se insertaron en el Corpo Truppe Volontarie (CTV), a su vez dividido por cuatro divisiones motorizadas.

También envió dos submarinos para lograr un dominio total marítimo y unos 130 aviones. Pese a todo, no terminó el mandatario italiano de congeniar con las estrategias y visión de la guerra franquista, por lo que no pocas veces se afirmó que

Mussolini pretende hacer la guerra por su cuenta, sin depender del cuartel general de Franco⁹²⁷.

Quizá si el *Duce* hubiera conocido el coste final que iba a tener la contienda para Italia, hubiera replanteado su política y su implicación. El propio embajador italiano en España durante el conflicto, Roberto Cantalupo, recogió las cifras principales:

Nuestra participación en la guerra de España costó desde 1936 la cantidad de doce mil millones (de liras) en diverso material, seis mil muertos, un millar de aviones y un millar de cañones⁹²⁸.

Entre otras acciones, los bombardeos italianos en Barcelona causaron el pánico entre una población indefensa. Incluso, el Vaticano protestó ante estas medidas:

Los bombardeos 17 al 19 de marzo causaron numerosas víctimas... aproximadamente 5.000 heridos graves, 20.000 heridos leves y 3.000 muertos con numerosas víctimas en barrios muy poblados como la Barcelonesa y el Gótico. Esta masacre de poblaciones civiles suscitó una gran conmoción, y Pío XII dirigió una protesta solemne a Mussolini⁹²⁹.

- **GALLO ROJO.**

El gallo rojo

Cuan-do can-ta el ga-llo ne-gro es que ya se a-ca-ba el dí-a Si can-ta-ra el ga-llo ro-jo o-tro

7 ga-llo can-ta-rí-a Si can-ta-ra el ga-llo ro-jo o-tro ga-llo can-ta-rí-a ¡Ay! Si es que llo

14 vien-do el can-tar que yo trai-go lo bo-rra el vien-to ¡Ay! ¡Qué de-sen-

19 can-to! Si me bo-rra-ra el vien-to lo que yo can-to

⁹²⁷ ESLAVA (2005A), p. 208.

⁹²⁸ PRIETO (2005), p. 30.

⁹²⁹ BENNASAR (2004), p. 218.

GALLO ROJO

Cuando canta el gallo negro
es que ya se acaba el día.
Si cantara el gallo rojo
otro gallo cantaría.
Si cantara el gallo rojo
otro gallo cantaría.

¡Ay! Si es que lloviendo
el cantar que yo traigo
lo borra el viento.
¡Ay! Qué desencanto
si me borrara el viento
lo que yo canto.

Encontraron en la arena
los dos gallos frente a frente,
el gallo negro era grande
pero el rojo era valiente,
el gallo negro era grande
pero el rojo era valiente.

¡Ay! Si es que lloviendo...

Se miraron cara a cara
y atacó el negro primero.
El gallo rojo es valiente
pero el negro es traicionero,
El gallo rojo es valiente
pero el negro es traicionero.

¡Ay! Si es que lloviendo...

Gallo negro, gallo negro,
gallo negro, te lo advierto:
No se rinde un gallo rojo
más que cuando está muriendo.
No se rinde un gallo rojo
más que cuando está ya muerto.

¡Ay! Si es que lloviendo...

• **HANS BEILMER.**

Ernst Busch

Hans Beilmer

Weise von Silcher

Musical score for 'Hans Beilmer' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Vor Ma-drid in Schüt-zen - gru - ben, in der Stun-de der ge - fahr, mit den ei-ser-nen Bri - ga - den, sein'. The second staff continues the melody with lyrics: '7 herz voll Hass ge - la - den, stand Hans, der Kom - mi - ssar, stand Hans, der Kom - mi - ssar.' The score ends with a double bar line.

HANS BEILMER

Texto: Ernst Busch

Música: Weise von Silcher

En las trincheras que rodean Madrid,
en el momento del peligro,
con las Brigadas de Choque,
con su corazón inflamado de furor,
estaba Hans, el comisario,
estaba Hans, el comisario.

Tuvo que dejar su patria
para ser un luchador de la libertad
en las calles ensangrentadas de España;
por los derechos de las clases miserables
murió Hans, el comisario,
murió Hans, el comisario.

Una bala llegó silbando
Desde su "patria", para él;
el disparo estaba bien dirigido,
el cañón del arma apuntaba bien;
un fusil del ejército alemán,
un fusil del ejército alemán.

Te lo prometo,
Mientras cargo mi fusil;
tú seguirás vivo entre nosotros,
no daremos cuartel al enemigo.
Hans Beimler, camarada.
Hans Beimler, camarada⁹³⁰.

Esta canción, que se basa en la melodía popular tradicional alemana *Ich hato einen Kameraden* y de la que presentamos la traducción en español, se dedica al comisario alemán de las Brigadas Internacionales Hans Beimler, que murió en el Frente de Madrid en diciembre de 1936. En el texto, se apunta a que fue una bala alemana proveniente de los nazis la que segó su vida, prometiéndose

⁹³⁰ BUSCH (1938), p. 31.

que se continuará su ejemplo y su recuerdo continuará vivo entre sus camaradas.

• **HÉROES DEL PUEBLO.**

Héroes del Pueblo

Franz Szabo

A ti, ge-ne - ral de los ro - jos, a ti bra-vo Mia-ja le - al, el pue-blo que
lu-cha y de-fien - de, su vi - da, su hon-ra y su pan_____ su vi - da, su hon-ra y su pan_____

HÉROES DEL PUEBLO
Melodía de la marcha Vorochilof

A ti, general de los “rojos”,
a ti, bravo MIAJA leal,
el pueblo que lucha y defiende
su vida, su honra y su pan.

El genio guerrero de ROJO,
que es ciencia y organización,
ganando al fascismo batallas
nos dará la emancipación.

Soldado del pueblo nacido
el gran jefe LÍSTER será
genial forjador del triunfo
que a todos nos conducirá.

La línea política justa,
la disciplina y el valor
son las armas con que MODESTO
ha derrotado al invasor.

Avanzan y avanzan unidos
labrando un mañana mejor
las huestes que manda ese bravo
salud, CAMPESINO y honor⁹³¹.

Héroes del Pueblo tiene una característica principal: la de dar a conocer las supuestas virtudes que definen a los principales dirigentes militares de la España republicana. Ya hemos analizado a alguno de ellos, por lo que en esta ocasión trataremos la biografía de Miaja y Rojo.

El pueblo pide tu premio,
glorioso general Miaja.

⁹³¹ BUSCH (1938), p. 107.

El pueblo que defendiste
tu recompensa reclama,
y entre tanto, tú prosigues
por montes, por sierras pardas
palmo a palmo de terreno
devolviéndonos a España....

José Hierro publicará el 9 de abril de 1937 en *El Cantábrico* este poema dedicado a José Miaja Menant (1878-1958). Se formó en la Academia Militar, iniciando su carrera militar en la guerra de Marruecos. Dirigía la Primera Brigada de Infantería en el momento de la sublevación. Aunque muchos de sus subordinados se declararon rebeldes, quedó fiel al gobierno republicano. Posteriormente, fue nombrado Ministro de la Guerra en el gobierno de Martínez Barrio. Largo Caballero le encargará la defensa de Madrid, siendo después designado como jefe del Ejército del Centro tras sus actuaciones en Guadalajara, Brunete y Jarama. Partidario en un primer momento de la resistencia en 1939, apoyará la sublevación de Casado al frente del Consejo Nacional de Defensa. Intentó sin éxito la negociación de una rendición con Franco, exiliándose en 1939.

Por su parte, se ha analizado a la figura de Vicente Rojo Lluch (1894-1996) como la de uno de los militares de más talento de cuantos lucharon en la Guerra Civil española. Se forma en la Academia de Infantería de Toledo, donde trabajará a partir de 1922 ocupando distintos cargos administrativos y docentes. Colabora en la realización de la llamada *Colección Bibliográfica Militar*, un compendio de textos y libros sobre temas militares. En 1932 marcha a la Escuela Superior de Guerra, donde se convierte en el principal estratega del bando republicano.

En los primeros meses de la Guerra Civil, fiel a la República, sería designado como jefe del Estado Mayor de las Fuerzas de Defensa, jefe de la Junta de Defensa de Madrid y posteriormente jefe de Estado Mayor del Ejército del Centro, planificando la mayor parte de operaciones. En 1937 Negrín le nombrará Jefe del Estado Mayor Central de las Fuerzas Armadas y jefe del Estado Mayor del Ejército de Tierra, proyectando las batallas de Huesca, Brunete, Belchite y Zaragoza. Ya como general, en 1938 dirigirá la ofensiva del Ebro. En todas destacaría por su carácter de gran estratega.

Tras la toma de los sublevados de Cataluña, pasó a Francia y después a Argentina y Bolivia. En 1957 regresó a España, siendo juzgado y condenado a cadena perpetua (después indultado y en libertad vigilada) por la dictadura franquista.

• **HIJOS DEL PUEBLO.**

Hijos del pueblo

Hi-jo del pue- blo te o-pri-men ca - de __nas, y e-sa in-jus ti - cia no pue - de se - guir, si tu e-xis
 5 ten-cia es un mun-do de pe - nas an-tes que es - cla vos _ pre-fie-re mo - rir. En la ba - ta - lla la hie-na fas
 10 cis__ ta__ por nues-tro es - fuer__ zo__ su-cum-bi - rá__ y el pue-blo en - te - ro con los a - nar
 14 quis - tas__ ha - rá que tri - un - fè la 3i-ber - tad. Tra-ba-ja - dor, no más su - frir, el o-pre - sor ha de
 23 su-cum - bir. Le-ván-ta - te, pue-blo le - al, al gri-to de re-vo-lu-ción so - cial, fuer-te u-ni - dad
 35 de fe y de ac-ción pro - du - ci - rá la re - vo - lu - ci - ón nues - tro pen -
 42 dón u - no ha - de ser so - lo en la u - ni - ón__ es - tá el ven - cer.

HIJOS DEL PUEBLO

Hijo del pueblo, te oprimen cadenas
 y esa injusticia no puede seguir,
 si tu existencia es un mundo de penas
 antes que esclavo prefiero morir.
 En la batalla la hiena fascista
 por nuestro esfuerzo sucumbirá,
 y el pueblo entero con los anarquistas
 hará que triunfe la libertad.

Trabajador no más sufrir,
 el opresor ha de sucumbir,
 levántate pueblo leal
 al grito de revolución social,
 fuerte unidad de fe y de acción
 producirá la revolución.
 Nuestro pendón uno ha de ser
 solo en la unión esta el vencer⁹³².

Este himno anarquista fue compuesto en 1885, en el marco de un concurso de canciones revolucionarias organizado por el Centro de Amigos de Reus, Miembro de la Primera Internacional, en el que *Hijos del Pueblo* logró el primer premio. En cuanto al creador del mismo, se ha citado en varias ocasiones como autor a un músico mayor del Ejército miembro de una unidad de la guarnición barcelonesa.

⁹³² VVAA (1937?), p. 13.

• **HIMNO.**

Himno

Carlos Ordóñez



Nues-tro pue-blo cu-bier-to de glo-ria en la lu-cha se a-pres-ta a ven- cer, por-que sa-be que con su vic
6 to- ria un mun-do di-cho-so po-drá na- cer, y al hon- rar de es-te mo- do su his- to- ria só-lo sus ca
11 de- nas pue-de per- der. A- de- lan- te, ca- ma- ra- das, a la vic-to- ria mar- chad las ma- nos en- tre- la
18 za- das en prue- ba de le- al- tad, y sal- ga de es- tas jor- na- das for- ja- da nues- tra- ni- dad.

HIMNO
Carlos Ordóñez

Nuestro pueblo cubierto de gloria
en la lucha se apresta a vencer,
porque sabe que con la victoria
un mundo nuevo podrá nacer,
y al honrar de esta modo su historia
sólo sus cadenas puede perder.

Adelante, camaradas,
a la victoria marchar
las manos entrelazadas
en prueba de lealtad,
y salga de éstas jornadas
forjada nuestra unidad.

Cuando estaba tramando el fascismo
su traición canallesca Y feroz,
no contó con la unión y heroísmo
del pueblo, que escucha una sola voz,
y ha fundido en un símbolo mismo,
el martillo y el yunque, el libro y la hoz.

Adelante, proletarios,
forjemos todos la unión,
marxistas y libertarios,
unidos de corazón.
Y sólo sean contrarios
los judas de la traición.

El Octubre glorioso empezamos
en Asturias la lucha final,
y si entonces victorias logramos

en una pelea tan desigual,
si ahora todos unidos, luchamos
triunfante veremos nuestro ideal.

Adelante, ciudadanos,
en pie por la Humanidad.
El fascio por nuestras manos
ha de morir sin piedad,
que no tolera tiranos
quien ama la libertad⁹³³.

Se trata de una de las 6 canciones premiadas por el Consejo Nacional de Música en el Concurso que organizó en 1937 al que ya aludimos al abordar *Canto a la flota republicana*. Unión, futuro victoria ante el fascismo, libertad y una referencia a la Revolución de Asturias serán sus temas principales.

• HIMNO A CARLOS PRESTES.

Armando Guerra

Himno a Carlos Prestes

Carlos Palacio/Rafael Espinosa



La lla-ma-da de Pres tes el va-lien-te que al Bra-sil en-cen-dió con su pa-la-bra siem-bra el
5
mie-do en-tre to-dos los bur-gue-ses y el va-lor en-tre el mun-do de los pa-rias, siem-bra el mie-do en-tre to-dos los bur
10
gue-ses y el va-lor en-tre el mun-do de los pa-rias. El pue-blo bra-si-le-ño
14
for-ma sus hues-tes al son de la lla-ma-da de Luis Car-los Pres-tes.

HIMNO A CARLOS PRESTES

Texto: Armand Guerra

Música: Carlos Palacio y Rafael Espinosa

Las semillas rebeldes ya se extienden
por los pueblos y aldeas del Brasil.
Ni la cárcel, ni el yugo, ni el martirio
lograran apagar la voz viril.
Ni la cárcel, ni el yugo, ni el martirio
lograrán apagar la voz viril.

El pueblo brasileño
forma sus huestes
al son de la llamada

⁹³³ VVAA (1937A), pp. 15-18.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

de Luis Carlos Prestes.

Pueblo fiel, que estuviste adormecido,
se acabó tu existencia esclavizada.
¡Ayudemos al Pueblo brasileño
que se apresta a librar la gran batalla!
¡Ayudemos al Pueblo brasileño
que se apresta a librar la gran batalla!

El pueblo brasileño
forma sus huestes
al son de la llamada
de Luis Carlos Prestes.

Socorramos al héroe brasileño
que, luchando al frente de sus huestes,
conquistó el corazón de todo un pueblo.
¡Viva el «líder» Luis Carlos Prestes!⁹³⁴

La canción se dedica al conocido antifascista brasileño Luis Carlos Prestes, encarcelado por sus ideas. Fue compuesta en 1935 y, al parecer, la partitura fue entregada directamente a la madre del líder en una visita en la que se le rindió homenaje en Madrid. Posteriormente, su melodía fue tomada para la *Marcha de las Brigadas Internacionales*.

• **HIMNO A LA GLORIOSA.**

HIMNO A LA GLORIOSA

Texto: Rafael Alberti

Música: Jesús García Leoz

Somos la nueva juventud que un día
soñó, con tener alas y volar.
El viento es nuestra sola compañía,
el cielo azul de España nuestro hogar.
Nuestras dos alas son la confianza
de la mujer y el niño en la ciudad.
En nuestro vuelo vuela la esperanza,
en nuestro canto la fraternidad.

Que siempre victoriosa,
viva en el aire la Gloriosa,
que siempre victoriosa,
viva en el aire la Gloriosa.

Luchad tranquilos héroes de la tierra,
soldados de los dos campos y del mar.
Que mientras lleve el aire un ala en guerra
las alas nuestras no se plegarán.

⁹³⁴ VVAA (2001), pp. 92-93.

Si a nuestra luz manchó una deshonrosa
sombria nube de odio y mortandad.
Siempre ¡salud! ¡salud! a la Gloriosa
porque en sus alas va la libertad.

Que siempre victoriosa,
viva en el aire la Gloriosa,
que siempre victoriosa
viva en el aire la Gloriosa⁹³⁵.

Con motivo de una exposición dedicada a la aviación y organizada por las Juventudes Socialistas Unificadas, este himno, dedicado a la aviación republicana, se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid. La interpretación corrió a cargo de los *Coros confederales*.

• **HIMNO DE CULTURA Y PAZ.**

HIMNO DE CULTURA Y PAZ

I

De nuestra vida en los albores
nuestro ideal, nuestro ideal,
es combatir, es combatir
de la ignorancia los errores
y con las guerras concluir.
Nuestras simpáticas banderas
la paz al mundo anunciarán;
antagonismos y fronteras
borrar un día lograrán;
Paz y cultura es nuestra enseña;
Cultura y paz, bello ideal;
por eso el alma goza y sueña
con un abrazo universal.

¡Guerra a la guerra!
¡Viva la paz!
¡Guerra a la guerra!
¡Viva la paz!

II

No más los campos de batalla
Que en su sangre tiñen y marchitan
su verdor, su verdor.
No más cañones ni metralla
Sembrando el luto y el dolor.
En esas luchas fraticidas
Su vida pierden hombres mil,
y esas hazañas homicidas
del orbe son azote vil.
Por eso siempre pediremos

⁹³⁵ PALACIO (1939), p. 41.

Paz y Cultura sin cesar,
hasta el momento en que logremos
la guerra infausta terminar.

¡Guerra a la guerra!...⁹³⁶

• **HIMNO DE LA SEXTA DIVISIÓN.**

Himno de la Sexta División

Pedro Garfias

Carlos Palacio



Com-ba - ti - mos por - que so - mos... por-que fui-mos pro - vo - ca - dos... Nues-tras ma-nos co - no -
6 cí-an... el mar - ti-llo y el a - ra - do. La Re - pú - bli - ca nos pu - so el fu - sil en - tre las -
12 ma - nos. Por Es - pa - ña li - ber - ta - da mi fu - sil re pu - bli - ca - no. So-mos de la Sex - ta,
18 Sex - ta Di - vi - sión... Pa - ra los her - ma - nos nues - tro co - ra - zón. Muerte, muer - te y muer - te
22 pa - ra la in - va - sión. So - mos de la Sex - ta, Sex - ta Di - vi - sión.

HIMNO DE LA SEXTA DIVISION

Texto: Pedro Garfias

Música: Carlos Palacio

Combatimos porque somos,
porque fuimos provocados.
Nuestras manos conocían
el martillo y el arado.
La República nos puso
el fusil entre las manos.
Por España libertada
mi fusil republicano.

Somos de la sexta,
sexta división.
Para los hermanos
nuestro corazón.
Muerte, muerte y muerte
para la invasión.
Somos de la sexta
sexta división.

Por la España de mis padres

⁹³⁶ BAJATIERRA (193?), p. 3.

vengo al campo para verte,
italiano que proclamas
el derecho del más fuerte;
renegado de tu patria,
alemán de sangre y muerte.
Por la España de mis hijos
nos veremos en el frente.

Somos de la sexta...

A la voz de contraataque
avancemos y avancemos,
que detrás de las trincheras
nos aguardan nuestros pueblos.
Nos aguardan nuestras sierras
y los campos opulentos.
Y una libre democracia
para bien de nuestro pueblo.

Somos de la sexta...

Cuando el día del triunfo
abra al cielo sus banderas,
a tus plantas rendiremos
los fusiles de la guerra.
Nuestras manos tienen hambre
de la fábrica y la tierra.
Sobre escombros te alzaremos
fuerte y libre, Patria nuestra.

Somos de la sexta...⁹³⁷

Según afirma su propio autor, este himno se enseñó directamente a los miembros de la División con la ayuda de la banda de música del mismo en el frente donde estaban destinados. Interesante es el inicio de la primera estrofa: “Combatimos porque somos,/porque fuimos provocados”, que expresa con claridad el motivo por el que los trabajadores y campesinos han sido obligados a pelear por la República y por España. La presencia de alemanes e italianos provoca una respuesta para luchar en pos de la democracia. Textualmente, se alternan estrofas iguales con un estribillo que se repite igual.

También hace referencia a la presencia en España de tropas italianas, ya analizadas, y alemanas. Instigado por la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, Hitler no tenía ningún temor a otra contienda europea. Es más, la deseaba. Pretendía imponer su ideología y fuerza por todo el continente. Así, creyó que utilizando una constante amenaza de los conflictos armados podría amedrentar a las democracias. Al tiempo, podría contar con espacio abierto

⁹³⁷ PALACIO (1939), pp. 93-94.

para ampliar los territorios más allá de los límites orientales de Alemania y conseguir que su país fuese el más poderoso del mundo.

Una vez que estableció el nazismo, Austria, Checoslovaquia y Polonia fueron sus primeros objetivos. Tras abandonar la Sociedad de Naciones, el máximo organismo internacional, Francia era el siguiente y complejo punto a trazar. Para evitar que Inglaterra pudiera entorpecer su misión, el Führer consiguió firmar en 1935 un tratado naval con el gobierno de Londres.

El resultado de la alta tensión que se respiraba en Europa y el temor a una contienda general propició la presentación de un plan de no intervención al gobierno alemán. Debido a la respuesta favorable de gran cantidad de países, se suscribió una declaración unilateral de no actuación en España que, sucesivamente, firmarían las principales naciones. Aunque, antes de suscribirlo, Italia y Alemania demoraron su decisión con múltiples objeciones, ya que consideraban que Francia y la URSS estaba apoyando a la República:

Alemania e Italia tergiversaban los hechos porque enviaban material de guerra a Franco. Si en realidad les hubiera preocupado la ayuda que Francia y la URSS pudiesen enviar a la República, Hitler y Mussolini hubieran sido los primeros en aceptar el plan de No Intervención⁹³⁸.

Así, aprovecharán este momento de incertidumbre para proporcionar “legalmente” (continuarían enviando tropas y material bélico durante toda la contienda) el material necesario para que Franco obtuviera una rápida victoria. Con premura, Hitler pronto se decidió a “ayudar” a los rebeldes. Lo primero que hizo fue mandar su aviación para favorecer un rápido paso del estrecho de Gibraltar al ejército de Franco y, así, luchar interesadamente contra el comunismo en España. Pidió también la máxima discreción a sus colaboradores:

Si alguien difundía el bulo de que ayudaba a Franco, el Führer lo negaría terminantemente como una “infame lüge” o “infame mentira”⁹³⁹.

Alemania consideró como motivo principal un intento de debilitar estratégica y militarmente a Francia sin crear ningún problema en Londres. Marruecos, dividido entre Francia y España, había sido un foco de tensión y rivalidad entre los dos países, por lo que podía ser un buen pretexto para así evitar cualquier pesquisa internacional. También la necesidad del mineral español, una de sus principales importaciones, sería otra razón a atender. Junto a las anteriores y tal y como el propio Hitler explicó posteriormente, dos de las causas fundamentales del apoyo fueron la continuación de su política militar y tratar de poner freno al avance socialista y comunista en Europa:

Hitler explicó posteriormente que había ayudado a Franco para “distraer la atención de las potencias occidentales hacia España, para que Alemania pudiera continuar su rearme

⁹³⁸ ALPERT (1998), pp. 57- 58.

⁹³⁹ ALPERT (1998), p. 43.

sin ser observada”. Pero, en 1941, Hitler dijo: “De no haber sido por la amenaza de que el peligro rojo arrollara a Europa, yo no habría intervenido en la revolución española. La iglesia habría quedado destruida”⁹⁴⁰.

Tardarán poco tiempo Italia y Alemania (18 de noviembre de 1936) en reconocer diplomáticamente ante la opinión pública internacional al bando nacionalista, obteniendo del mismo modo diversas ventajas. En primer lugar y tras haber suscrito el pacto de No Intervención, se excluían de cualquier acusación que los pudiera señalar como ayuda ante la facción rebelde, aumentando al tiempo la valoración entre los que apoyaban a Franco. El pacto internacional anti-KOMINTERN, firmado por Japón, Alemania e Italia contra el comunismo, parecía también invitar a los “nacionales” al mismo. Como primer acto, se abrieron nuevas embajadas en Salamanca, ciudad que se había convertido en centro del bando nacional. A su llegada a Sevilla fueron atendidos con honores de jefes de estado:

Las embajadas alemana e italiana llegaron juntas por barco a Sevilla. Se les recibió con brillante agasajo, después del cual se organizó una manifestación nocturna, alumbrada por centenares de antorchas, según el estilo nazi –ya copiado en España por las derechas antes de la guerra- en la plaza del Ayuntamiento de la poblada capital andaluza, terminándose la noche con un banquete⁹⁴¹.

Por su parte, Hitler organizó la temible Legión Cóndor, compuesta por aviones, servicios, tanques y secciones de artillería que comenzaría a causar estragos en noviembre de 1936. Desde Alemania se siguió colaborando con el bando nacional con armamento de distinta tipología durante toda la guerra, aunque la Legión Cóndor fue un claro punto de inflexión en la misma. Sumando más de 100 aviones con sus pilotos a los más de 100 existentes ya en suelo español (algunos de ellos fueron también muy conocidos en la Segunda Guerra Mundial), no olvidó enviar instructores para instruir a soldados franquistas. En cuanto al número de efectivos en sus tropas, Hugh Thomas afirma que fueron unos 16000 aproximadamente.

Tras la Guerra Civil, la nueva España franquista tuvo que pagar con creces a Alemania e Italia la ayuda prestada, máxime cuando las dos naciones estaban imbuidas en la II Guerra Mundial. Pero Franco tuvo, de nuevo, fortuna en la derrota final de estas dos naciones, ya que:

...de vencer las potencias del Eje, Hitler y Mussolini le hubieran impuesto condiciones degradantes, de todo género, para cobrarse los servicios que le prestaron⁹⁴².

⁹⁴⁰ THOMAS (1976), pp. 387- 388.

⁹⁴¹ ALPERT (2006), p. 115.

⁹⁴² PRIETO (1989), p. 110.

• **HIMNO DE LA 15 DIVISIÓN.**

HIMNO DE LA 15 DIVISIÓN

En la defensa altiva de la Patria,
Alerta está la 15 División,
son un grito de guerra sus soldados,
que están forjando,
su redención.

Sabemos que la Patria fue vendida,
por dueños y tiranos del ayer,
que el mañana se gana peleando,
con fuerte puño,
coraje y fe.

Con paso seguro,
hay que marchar,
a pelear.
Con paso seguro,
hay que marchar,
a pelear,
para triunfar;
que hay en la lucha,
para la victoria,
un despertar,
de libertad.

Sin miedo al seco plomo de las balas,
el hambre y el cansancio no podrán,
con esta humilde, firme, dura tropa,
que al extranjero,
destrozará.

Elogios de la Historia no queremos,
la vida importa poco si se da,
elogios de la Historia no queremos,
la vida importa poco si se da,
buscando un horizonte más seguro,
rumbo y estrella,
de la humanidad.

Con paso seguro...⁹⁴³

Este himno traslada la necesidad de actuar sin miedo y con aplomo en la batalla para buscar la victoria final. Por tanto, irá dirigida a aumentar la moral y el compromiso de unas tropas que no siempre lo tuvieron claro. Aparte de las deserciones y cambios de bando, las automutilaciones fueron muy frecuentes en ambos bandos. Este apartado tampoco es demasiado conocido,

⁹⁴³ PALACIO (1939), pp. 95-96.

y, aun cuantioso en número, no se suele aludir a él habitualmente. Las heridas que la guerra provocó fueron muy numerosas, y no solo físicas:

La guerra de España dejó cicatrices en todos quienes la protagonizaron o padecieron. Cicatrices visibles o invisibles, profundas o superficiales, en el alma o en el cuerpo⁹⁴⁴.

Generaciones enteras vivieron de un estigma que debe quedar en la memoria de las venideras para que no se repita jamás. Además de los muchos muertos y heridos directamente por acciones de guerra, hubo quienes, perdidos en la desesperación y buscando una inútil escapada del horror de la batalla o fruto del miedo que provoca la incertidumbre de la cercanía de la muerte no dudaron en automutilarse, normalmente en una mano o un pie. Otros preferían sacar de una forma clara una mano en la trinchera en distintos momentos de la batalla para así ser heridos:

El día a día de la Guerra Civil está punteado por fregonazos amarillentos de fusil que abrasaron la piel y despedazaron huesos y entrañas de españoles que preferían atarse un poco a sí mismos antes de que otros españoles los mataran del todo. Con una mano o un pie puestos entre el cañón del fusil y la bóveda celeste o la cúpula del infierno, algunos aspiraban a conseguir un asiento en las artolas de los mulos que bajaban a los heridos de las posiciones o una camilla en una ambulancia que viajaba dando tumbos hacia una convalecencia de varios meses de retaguardia. Fueron los que eligieron disparar contra los españoles que tenían más cerca, que eran ellos mismos⁹⁴⁵.

Este tipo de heridas fueron vistas por ambos bandos de forma similar, siendo castigadas con distintas penas. Lo habitual de las automutilaciones, que ante lo numeroso de las mismas se les denominó como heridas contagiosas, provocaban distintas reacciones entre los dirigentes militares de uno y otro mando:

La mayoría se había disparado en la palma izquierda, un tipo de lesión que llegó a ser conocida por los médicos como “heridas contagiosas”, ya que generalmente se producían en grandes cantidades entre hombres del mismo pelotón. Debido a su frecuencia, los comisarios políticos dieron órdenes de no evacuar a ningún soldado con una herida de esas características. Para tratarlas se disponía únicamente de yodo y gasas. Por consiguiente, muchos desarrollaban gangrena, y si tenían la suerte de sobrevivir era porque les amputaban el brazo⁹⁴⁶.

Los que eran enviados a los hospitales de campaña también suscitaban diversas respuestas entre los médicos y enfermeras que debían tratarlos. Éstos fluctuaron entre la denuncia y el silencio, aunque el último no serviría a los soldados, ya que los comisarios de guerra perseguían con dureza estos casos. Así lo explica en su diario la enfermera voluntaria del ejército franquista Priscilla Scout-Ellis:

La mañana resultó agradable. Maruja fue a Bot con dos heridos. Eran hombres que se dispararon ellos mismos en la mano para que se les enviara a casa y no tener que estar en

⁹⁴⁴ CORRAL (2006), p. 343.

⁹⁴⁵ CORRAL (2006), p. 343.

⁹⁴⁶ SEIDMAN (2003), p. 130.

el frente. Es un crimen que se castiga fusilándoles, por lo que no son solamente cobardes sino locos al intentarlo. Pero aunque al final les fusilarán, ahora se les tiene que cuidar⁹⁴⁷.

En algunas regiones, como en Euskadi, las automutilaciones se dieron con mayor frecuencia:

Hacia mayo [de 1937], la automutilación se había multiplicado tanto que Aguirre, presidente y ministro de Defensa de Euzkadi, reconoció que debía castigarla de modo más enérgico y equipararla a la desertión. Bajo amenaza de castigo se advirtió a los comandantes de que debían informar de todas las desertiones. Tal vez éstos quisieran ocultar las cifras para obtener racionamientos extra. El 30 de mayo, el jefe del III Cuerpo del ejército castigó “repetidos... casos de retirada de posiciones inexplicables que ocasionan catástrofes en los frentes”⁹⁴⁸.

• **HIMNO DE LA 36 BRIGADA.**

HIMNO DE LA 36 BRIGADA

Letra: Alcázar Fernández

Música: Comandante J. Musina

La Patria nos llama a la lucha
y llenos de ideal
luchamos con fe y sin descanso
por la victoria final.

Adelante, camaradas,
nunca el pecho hay que volver.
Adelante, camaradas,
Adelante y a vencer.

De acero nuestros cuerpos,
de acero el corazón,
al fin aplastaremos
al fascismo invasor.

La treinta y seis Brigada Mixta
sabe luchar y resistir
y por salvar a España
no tiene miedo de morir.

Adelante, camaradas...

Atrás los tiranos que quieren
Al pueblo esclavizar.
Resuenen por toda la tierra
canciones de libertad.

En pie los oprimidos,
cansados de sufrir,
será nuestra consigna

⁹⁴⁷ SCOTT- ELLIS (1995), p. 155.

⁹⁴⁸ SEIDMAN (2003), p. 141.

al fascismo abatir.

Adelante, camaradas...

Por los hermanos que han caído
en esta lucha criminal,
la treinta y seis Brigada
quiere vencer y vencerá⁹⁴⁹.

• **HIMNO DE LA 38 DIVISIÓN.**

HIMNO DE LA 38 DIVISIÓN

Letra: Misut

Música: Leembre

Somos la invicta División
que en mil combates derrochó el valor.
Somos emblema del tesón,
de nuestra Patria, orgullo y honor.

Siempre en lucha fiera derrotamos
a la vil mesnada del traidor,
y en el frente patentes dejamos
las pruebas de nuestro furor.

En el Júcar supo combatir
con un arrojo singular,
cubriéndose la División
de un heroísmo sin igual.

Siempre adelante, a conquistar
la independencia de nuestra nación,
y con las armas machacar
a los traidores de la rebelión.

El triunfo final
sabremos lograr,
luchando hasta el fin
y si es preciso nuestra sangre dar.

A luchar y vencer
al fascismo invasor.
Ese tiene que ser
nuestro lema de fe y valor.

Avanzar o morir
y aplastar la traición
tiene que conseguir
la 38 División⁹⁵⁰.

⁹⁴⁹ PALACIO (1939), pp. 99-100.

⁹⁵⁰ PALACIO (1939), pp. 97-98.

• **HIMNO DE LA 70 DIVISIÓN.**

HIMNO DE LA 70 DIVISIÓN

Letra: J. Pérez Creus

Música: V. Ruiz Gómez

En la boca una canción,
en las manos un fusil
y en el pecho un corazón
que ofrendar al porvenir.

En el frente cuando la muerte espera
clavar sus garras por doquier
la setenta siempre fue la primera
en atacar para vencer.

Adelante, camaradas,
ni un solo paso hay que ceder.
¡Derramemos nuestra sangre
por un nuevo amanecer!

La luz del ideal
nació en el suelo español
y siempre alumbrará
a nuestra Unión.

Por un mundo mejor
Lucharemos sin cesar
y España triunfalmente
se levantará.

En la boca...

Empuñemos con furia nuestras armas
con arrogancia al caminar
que al cobarde que pise
nuestra España, nuestro valor
haga temblar.

Derrotemos al tirano
que nuestra patria va
a esclavizar.
¡Españoles, no admitimos
que deshonren nuestro solar!

De acero siempre fue
la setenta división,
muralla que no rompe
el invasor.

Conscientes del deber

marchemos a combatir
llevando como lema:
¡Vencer o morir!

En la boca...⁹⁵¹

• **HIMNO DE LA 99 BRIGADA.**

HIMNO DE LA 99 BRIGADA

Letra: Francisco Hijes

Música: Francisco Rodríguez

Desnudos, sedientos, con pan y sin pan,
el triunfo del bien sabremos lograr;
pues nos guía a todos en la dura lid,
el firme deseo de vencer o morir.

La Razón y la Libertad
con valor hay que defender;
y el fusil no ha de descansar,
y ningún dolor nos hará desfallecer.

Vibre nuestro acento recio y juvenil,
y al guerrero son del himno triunfal,
juremos solemnes, con gesto viril,
por la noble causa la vida ofrendar.

Noventa y nueve Brigada:
tú nos das temple y valor
y constante nos señalas
el camino redentor.
Muéstrate altiva y ufana
Que, con celo y con tesón,
sabremos en la batalla
darte gloria y darte valor.

Con fe inquebrantable y creciente afán,
Ansiamos al fin el triunfo alcanzar,
logrando tenaces, tras sublime ardor,
que en la amada Patria no quede un solo traidor.

A la lid nos llama el deber,
a salvar el suelo español,
que jamás el yugo cruel,
nos hizo doblar la cerviz al invasor.

Fluya nuestro canto de aliento y virtud
unido al compás del ritmo marcial,
y alcemos gloriosa, cual iris la luz,
la bandera invicta de nuestra Unidad.

⁹⁵¹ PALACIO (1939), pp. 89-90.

Noventa y nueve...⁹⁵²

El presente himno fue premiado en un concurso convocado con esta brigada, al que se presentaron distintas obras de las que el presente resultó el ganador.

• **HIMNO DE LA 190 BRIGADA.**

HIMNO DE LA 190 BRIGADA

Rafael Castillo León

La Brigada gloriosa y voluntaria
que camina en pos de la libertad,
corazones que retan a las balas
y defienden un lema de igualdad.

La consigna hay que cumplir:
“Regresar victoriosos o morir”
De acero nuestros cuerpos,
de acero el corazón,
al fin aplastaremos
al fascismo invasor.

La treinta y seis Brigada Mixta
sabe luchar y resistir
y por salvar a España
no tiene miedo de morir.

Atrás los tiranos que quieren
al pueblo esclavizar.
Resuenen por toda la tierra
canciones de libertad.

Adelante, camaradas...

En pie los oprimidos
cansados de sufrir,
será nuestra consigna
al fascismo abatir.
Por los hermanos que han caído
en esta lucha criminal,
la treinta y seis Brigada
quiere vencer y vencerá.

Adelante, camaradas...⁹⁵³

⁹⁵² PALACIO (1939), pp. 103-104.

⁹⁵³ PALACIO (1939), pp. 99-100.

• **HIMNO DE LA COLUMNA MANGADA.**

HIMNO DE LA COLUMNA MANGADA

Letra: Julio Mangada Rosenorn

Música: Alberto Arcelu Vargas

Ved nuestro pueblo con valor
intrépido luchar
en contra del fascio traidor
que quiere dominar.

Del pueblo la roja bandera
al viento desplegad,
y en tanto que el fascio no muera,
luchad, luchad, luchad.

¡Que truene el cañón!
¡Que suene el clarín!
¡La Revolución
triunfará por fin!
¡Al coro cantad!
¡Que el canto ya vibre
pues la Humanidad
será pronto libre!

Sangrienta lucha, dura lid,
llevada con tesón;
mas sobre todo por Madrid
de España el corazón.

Es del miliciano el anhelo
sentido con afán,
barrer el fascismo del suelo.
¡Salud! ¡No pasarán!

¡Que truene el cañón!...⁹⁵⁴

El propio coronel de la columna, junto con un músico mayor, fue el encargado de componer este himno. La Mangada actuó activamente en el Frente de Madrid ya en julio de 1936.

⁹⁵⁴ PALACIO (1939), p. 85.

• **HIMNO DE LA REPÚBLICA.**

HIMNO DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA

Letra: Antonio Machado

Música: Óscar Esplá

Es el sol de una mañana
de gloria y vida, paz y amor,
libertad florece y grana
en el milagro de su ardor.

¡Libertad!

España brilla a su fulgor
como una rosa de verdad
y de amor.

Gloria de escuchar fe y esperanza.

Cantar,

España avanza,
Gloria del cantar,
del campo, y mar de armonía.

España mía,
a quien con fe se ve lucir
fiero incendio que devora
al que quiere combatir.

¡Libertad!

El mundo brilla a tu fulgor
como un poema de verdad
y amor⁹⁵⁵.

Incluimos este himno, aunque su composición fuera anterior, tanto por la importancia de los autores (el poeta Antonio Machado y el músico Óscar Esplá) como por el hecho de que fue también interpretado durante la Guerra Civil.

Ciertamente, muy pocos periodos de la historia de España han resultado tan denostados, recordados y adelantados al mismo tiempo como el de la II República. Este régimen democrático parecía, en un primer momento, tratar de dar respuesta a algunas de las importantes dudas que Ortega y Gasset ya se planteaba allá por 1919:

Hoy, sobre el horizonte de España, aparecen dos fantasmas: el de la revolución, agitado por unos, y el de la represión, sostenido por los del bando opuesto. ¿No habrá nada más que eso en el inmediato porvenir de España? ¿No se sabrá elegir un camino ancho y limpio?⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ VVAA (entre 1936 y 1939A), p. 3.

⁹⁵⁶ VVAA (2005C), p. 8.

La neutralidad española en la Primera Guerra Mundial (1914-1917) creó una gran riqueza en el país al revitalizar sectores como la industria y la minería. Al tiempo, aumentó al tiempo una inflación que cargó un tanto más las débiles economías de la clase obrera. Aún se recordaba una República Federal de 1873 que fue calificada en no pocas ocasiones como caótica. El sentimiento republicano resurgió en los años 20 del s. XX como respuesta democrática ante la larga dictadura de Primo de Rivera, que tuvo su final en abril de 1931. Se ha definido a esta época republicana, que recorre el espectro de tiempo que va desde 1931 hasta 1936, como un periodo de ilusión y progreso, pero también como un espacio turbulento, con sonoros fracasos, revoluciones truncadas y diversas conspiraciones desde la derecha.

Las elecciones de 1931 fueron una especie de explosión general, regada con una ingente profusión de propaganda y algarabía popular. Los resultados de abril dieron una gran victoria a los republicanos en las grandes ciudades, mientras que en el campo los monárquicos obtuvieron la mayoría de votos, ayudados por la fuerza e imposición que todavía profesaban los caciques. Un importante y numeroso segmento de la población pidió la marcha del rey, que había intentado gobernar con un directorio de ministros presididos por el general Berenguer, de la misma forma que el dictador que lo precedió. Acorralado por las circunstancias, Alfonso XIII tuvo que redactar una carta en la que comunicó al país su renuncia al trono. Poco después, caerán en las principales ciudades estatuas de reyes y símbolos monárquicos.

La proclamación de la II República dotó de nuevos ánimos y esperanzas a una gran parte de la población, sobre todo a un enorme espectro de olvidados por los gobiernos anteriores, pertenecientes en su mayoría a las clases más populares. La España de la primera mitad de la década de los 30 en un país atrasado y pobre, con altas tasas de analfabetismo (cerca de un 45% en 1930) e importantes divisiones sociales e ideológicas. Los conflictos se suceden durante el periodo y las posiciones políticas sufren una acusada radicalización. La población total del país rondaba los 25 millones de habitantes, mientras que la población laboral activa española en 1930, según la investigación de Payne y Tusell⁹⁵⁷, se acercaba a los 8.773.000 personas. Siguiendo este estudio, el estrato social se componía de la siguiente manera:

<u>SECTORES Y/O EMPLEOS</u>	Número de personas
Obreros Industriales	2.500.000
Sector Servicios	2.500.000
Trabajadores del campo	1.900.000
Pequeños propietarios	1.000.000
Trabajadores del servicio doméstico	350.000
Funcionarios del Estado	250.000
Grandes Terratenientes	12.000

⁹⁵⁷ PAYNE, TUSELL (1996), p. 24.

En cuanto a los partidos republicanos que emergen tras la dictadura de Primo de Rivera, destacan Alianza Republicana, una agrupación que aunaba distintas formaciones surgida en febrero de 1926. El Partido Republicano Radical fundado en 1908 por Lerroux era el más relevante. A nivel nacional, el espectro se completa con Acción Republicana, la formación liderada por el reformista Manuel Azaña e integrada por destacados profesionales e intelectuales. Hace su aparición en 1925, representando la renovación del republicanismo. En Cataluña, se citaban el Partido Republicano Democrático Federal y el Partit Republicà Català, más nacionalista que republicano. De forma paulatina y cada vez de manera más abierta, distinguidas personalidades de la cultura y el arte apoyarán la regeneración que promete la República, pronto suscrita por Unamuno, Gregorio Marañón, Ortega y Gasset o Antonio Machado.

Las esperadas elecciones para las Cortes Constituyentes tuvieron lugar en primera vuelta el 28 de junio, mientras que la segunda se celebró el 12 de julio de 1931. Las mujeres podían ser candidatas, aunque no poseían aún el derecho al voto:

Fueron las elecciones más sinceras realizadas en España. Fueron elegidos 117 socialistas (reflejo fiel del aumento de los efectivos socialistas durante las semanas posteriores a abril); 59 radicales socialistas y 27 miembros del partido de Acción Republicana de Azaña; 89 radicales, seguidores de Lerroux; y 27 republicanos de derechas, seguidores de Alcalá Zamora. Además, fueron elegidos 33 miembros de la “Ezquerria Catalana” y 16 nacionalistas gallegos⁹⁵⁸.

La nueva Constitución será aprobada el 9 de diciembre de 1931. Una semana más tarde, se nombra al primer jefe de la República, el abogado Niceto Alcalá Zamora, un antiguo ministro del rey antes de la dictadura de Primo de Rivera. Con posterioridad, asumirá el cargo de presidente de un comité revolucionario creado en San Sebastián. La primera decisión que toma será ratificar a Manuel Azaña en la Presidencia del Gobierno. De esta manera, en el Ejecutivo español conviven un presidente de la República católico y un presidente del gobierno antirreligioso, junto a las divisiones todavía existentes en las cortes entre tradición y progreso, monárquicos y republicanos, católicos y ateos/agnósticos...

Muy pronto comenzó la recién inaugurada II República un gran impulso reformista que la caracterizará en muy distintos momentos. Tratando de redistribuir el poder económico y social en España siguiendo el modelo francés, los aspectos fundamentales que se abordaron fueron las relaciones iglesia-estado, el ejército y la educación. Una de las más polémicas fue la proclamación de la laicidad de la nación en todos los sectores, un hecho pionero en la historia de España, ya que todas las constituciones existentes

⁹⁵⁸ THOMAS (1976), p. 94.

desde el s. XIX habían declarado la confesionalidad del estado. Así, se pretendía dejar a un lado a la tradición religiosa española que, mediante privilegios y concesiones, había permanecido en los puestos de privilegio del país. La libertad de culto provocó la reacción airada del Vaticano, ya que el Estado dejará de mantener y auxiliar económicamente a las iglesias, asociaciones e instituciones religiosas como venía haciendo desde siglos atrás. La Iglesia continuaba siendo para la izquierda, junto a los militares, el latifundismo y el centralismo

...el lado más rancio de España. Y a pesar de que la población era mayoritariamente católica, el laicismo se había extendido entre las clases medias y el proletariado urbano y había sido asumido con principio doctrinal por los intelectuales⁹⁵⁹.

La Iglesia española, tras la Restauración y la Desamortización de Mendizábal, tomó en España un claro cariz conservador, tanto intelectual como socialmente. Bennasar explica así la unión tácita de la Iglesia con las clases pudientes desde la invasión francesa de la Península:

...después de la Restauración, la Iglesia, empobrecida por las leyes desamortizadoras, se desentendió de sus deberes de asistencia y se volvió profundamente conservadora... Los ilustrados españoles, comprometidos con el invasor francés, fueron denostados y apostados peyorativamente afrancesados. Es entonces cuando se crea una alianza entre la Iglesia y los poderosos que los humildes ven como una traición⁹⁶⁰.

Hugh Thomas define así la situación de la Iglesia española en los años treinta:

...contaba con unos 20.000 religiosos, 60.000 monjas y 35.000 sacerdotes. Había casi 5.000 comunidades religiosas, de las cuales aproximadamente 1.000 eran masculinas, y el resto femeninas. Sin embargo, en los años 30, dos tercios de los españoles eran católicos no practicantes; es decir, aunque utilizaban las iglesias para bautizos, bodas y funerales, nunca se confesaban ni iban a misa⁹⁶¹.

A comienzos del siglo XX, la Iglesia también actuó en no pocas ocasiones en forma de banco de crédito rural⁹⁶² para los campesinos más humildes, generando en distintos momentos bolsas de violencia generadora de conflictos. Incluso como represalia ante el nuevo régimen, los enemigos de la reforma lanzaban a los desempleados insultos y descalificaciones de la línea de comed República⁹⁶³:

El hecho de que el sacerdote del lugar se aliara siempre con el terrateniente y el cabo de la guardia civil hizo de los jornaleros feroces anticlericales y convirtió a la religión en el sur en un tema divisorio en la política y la clase social. El abuso sistemático contra los desamparados hizo endémica la violencia en esta sociedad rural tan reprimida⁹⁶⁴.

⁹⁵⁹ REDONDO (2005), p. 128.

⁹⁶⁰ BENNASAR (2004), pp. 22-23.

⁹⁶¹ THOMAS (1976), pp. 70-71.

⁹⁶² GRAHAM (2006), p. 19.

⁹⁶³ GRAHAM (2006), p. 32.

⁹⁶⁴ GRAHAM (2006), p. 22.

Como consecuencia directa de la reforma católica, se prohibió la enseñanza impartida por las órdenes religiosas, a cuya órbita pertenecían prácticamente la totalidad de los profesores y colegios de la época. Así, el sistema educativo vigente hasta la fecha se sustituyó por una amplia y arriesgada enseñanza estatal que establecía la voluntariedad de la educación religiosa en las escuelas, hecho que la Iglesia tomará como una provocación. De esta manera, se emprendió la construcción de colegios e instalaciones a una escala sin precedentes anteriores, con el objetivo de proporcionar una educación pública y de calidad a todos los niños en un periodo que se cifró inferior a diez años. Por su parte, los católicos se movilizaron fundando un poderoso movimiento que aglutinó ideas y personalidades de muy diversa procedencia bajo una idea principal que se heredaría en el bando nacionalista en la Guerra Civil española, la de la creación de una gran nación profundamente cristiana⁹⁶⁵: la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA).

La reforma militar emprendida por Manuel Azaña, también ministro de la Guerra, produjo en ciertos sectores del mundo castrense, sobre todo en los llamados africanistas, compuesto por antiguos combatientes en las colonias y protectorados españoles de Marruecos, una gran inquietud que se transformó en notorio enfado al darse a conocer un decreto en el que se dejaban sin ninguna validez los ascensos por méritos de guerra referidos a las campañas marroquíes y otorgados arbitrariamente por la Dictadura⁹⁶⁶. Así, se intentaba variar el rumbo de un ejército que se orientaba más hacia el interior del país que hacia posibles conflictos con el exterior. También se clausuró la Academia Militar de Zaragoza que dirigía Francisco Franco.

- **HIMNO DE LAS JUVENTUDES SOCIALISTAS.**

HIMNO DE LAS JUVENTUDES SOCIALISTAS

Hijos del socialismo,
somos la fuerza del porvenir;
contra el capitalismo,
debemos vencer o morir.

Luchamos por la buena causa,
por la Revolución social,
debemos combatir sin pausa,
hasta que triunfe la igualdad.

Injusticias, privilegios
que hacen al pobre sufrir,
ya se acaban, ya se acaban,
¡los vamos a suprimir!

⁹⁶⁵ VVAA (2005C), p. 9.

⁹⁶⁶ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 22.

En la lucha final que empezamos,
que es el triunfo de la Revolución,
si es preciso que sangre vertamos
será por nuestra emancipación.
Juventudes socialistas,
¡adelante!⁹⁶⁷

- **HIMNO DE LOS TANQUISTAS.**

HIMNO DE LOS TANQUISTAS

Galopando caminos de coraje y valor
tanquistas vuelan como el huracán.
¡A los carros! Resuenan desde el Centro a Teruel
ardientes voces, clarín vengador;
¡a los carros! Resuenan desde el Centro a Teruel
ardientes voces, clarín vengador.

Sol y polvo; Parra nos dirige. Allá va
el viejo potro de espuma y honor;
ríos secos y cerros arenosos, temblad,
pasan los carros y la revolución;
ríos secos y cerros arenosos, temblad,
pasan los carros y la revolución.

En el sur y en Levante huesos blancos están,
flota en los llanos brillante calor;
para siempre aquí yace el invasor Atamad,
blandid, tanquistas, los carros al sol;
para siempre aquí yace el invasor Atamad,
blandid, tanquistas, los carros al sol.

Invasores, sabed que os esperamos aquí
con el claro engrasado y cabal,
esperando la voz del comisario Sendín,
que nos ordene a los carros: ¡Marchad!,
esperando la voz del comisario Sendín
que nos ordene a los carros: ¡Marchad!⁹⁶⁸

Como hemos visto anteriormente en el *Himno de los Comisarios*, cada gremio también contó con un himno propio. En ellos, se alentaba a una lucha consciente e implicada, reflejando algunos protagonistas principales propios y contrarios (Parra, Sendín, Atamad), batallas y situaciones.

⁹⁶⁷ VVAA (entre 1936 y 1939B), p. 1.

⁹⁶⁸ PALACIO (1939), pp. 85-86.

- **HIMNO DE MUJERES LIBRES.**

HIMNO DE MUJERES LIBRES

Letra: Lucía Sánchez Saornil

Música: E. Sanginés

Puño en alto, mujeres de Iberia.
Hacia horizontes preñados de luz
por rutas ardientes,
los pies en la tierra,
la frente en lo azul.

Afirmando promesas de vida
desafiamos la tradición;
modelemos la arcilla caliente
de un mundo nacido del dolor.

Que el pasado se hunda en la Nada
¡que nos importa el ayer!
Queremos escribir de nuevo
la palabra mujer.

Adelante, mujeres del mundo,
con el puño elevado al azul
por rutas ardientes.
¡Adelante,
de cara a la luz!⁹⁶⁹

Este himno se compuso en agosto de 1937 como referente de la organización femenina *Mujeres Libres*. De talante anarquista, se fundó en abril de 1936 y tuvo carácter nacional. Según Joan Llarch, contó con unas 20.000 afiliadas, en su mayoría obreras. Se ocupó principalmente de la mujer y de la necesidad de liberación, mejora laboral y situación en la sociedad española. Con la llegada de la Guerra, colaboró activamente con el gobierno del Frente Popular.

Se extendió rápidamente por todo el territorio, celebrando incluso distintos congresos nacionales. Contó con una revista que desarrolló su labor en paralelo, de la que la letrista de esta canción, Lucía Sánchez Saornil, fue fundadora.

⁹⁶⁹ LLARCH (1978), p. 21.

• **HIMNO DE RIEGO.**

Himno de Riego

Se - re - nos ya - le gres, va - lien - tes y o - sa - dos, can - te - mos, sol - da - dos, el him - no a la
8 lid. De nues - tros a - cen - tos el or - be se ad - mi - re y en no - so - tros mi - re los hi - jos del
16 Cid. Sol - da - dos, la pa - tria nos lla - ma a la lid, ju -
21 re - mos por e - lla ven - cer - o mo - rir. *Fin*

HIMNO DE RIEGO

Serenos y alegres
valientes y osados
cantemos soldados
el himno a la lid.
De nuestros acentos
el orbe se admire
y en nosotros mire
los hijos del Cid.

Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer o morir.

El mundo vio nunca
más noble osadía,
ni vio nunca un día
más grande el valor,
que aquel que, inflamados,
nos vimos del fuego
excitar a Riego
de Patria el amor.

Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer o morir.

La trompa guerrera
sus ecos da al viento,
horror al sediento,

ya ruge el cañón
a Marte, sañudo,
la audacia provoca
y el ingenio invoca
de nuestra nación.

Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer o morir⁹⁷⁰.

Se trata de una de las composiciones más importantes en el cancionero de la Guerra Civil, ya que era el himno oficial de la II República, aunque también fue himno nacional anteriormente. Su composición data del periodo liberal (1820-1823) y ha sido considerado como el tema clave de la revolución española. Su nombre alude directamente a la sublevación en contra del absolutismo de Fernando VII por parte de Rafael de Riego. La primera interpretación data de la entrada en Málaga del malogrado militar, que moriría ejecutado en Madrid tras ser arrastrado por toda la ciudad y ser sometido a múltiples vejaciones.

Un decreto de abril de 1822 lo sitúa como Marcha Nacional, siendo interpretado hasta la caída de régimen constitucional en 1823. La llegada a España de los Cien Mil Hijos de San Luis y la monarquía restituyeron de nuevo la *Marcha Granadera*. Incluso, su interpretación fue penada como un delito. Volvió a la luz en los sucesos revolucionarios de 1854 y 1868, aunque no regresará de forma oficial hasta la vuelta del régimen republicano a España, que lo impuso de nuevo no sin polémicas con las organizaciones de extrema izquierda, que preferirían *La Internacional*.

Lo primero a comentar es, en origen, la existencia de dos posibles himnos o variantes. Una estaría compuesta en 2/4 y fue creado por Fernando Miranda, con letra de Dionisio Alcalá Galiano. El segundo está en 6/8 y su autor podría ser José María Reart de Copons con texto de Evaristo San Miguel. También se ha señalado a Francisco Sánchez, Francisco Huerta, Marfá o Bishop como compositores, o una posible proveniencia el *Himno de los mayordomos de Benasque* o de otro himno empleado por el Batallón Literario de la Universidad de Santiago de Compostela de los que pudo haberse basado. Sea como fuere, aparecerá publicada con autoría de José Melchor Gomis en una colección de canciones patrióticas en 1823

Durante la guerra, el *Himno de Riego* fue muy interpretado bien instrumentalmente por bandas de música, bien siendo cantado o en ambas formas, aunque el texto nunca llegó a ser oficial. Éste ha tenido distintas

⁹⁷⁰ VVAA (entre 1936 y 1939A), p.3.

variaciones a lo largo del tiempo, y su autoría es objeto de una gran controversia. Unos afirman que fue Francisco Miranda, ayudante de Riego, mientras que está más extendida la autoría al intelectual y político asturiano Evaristo San Miguel. El pueblo también crearía numerosas letras que se asociarían a la melodía:

Si los curas y frailes supieran
la paliza que les van a dar,
subirían al coro cantando:
“libertad, libertad, libertad”.

Si los Reyes de España supieran
lo poco que van a durar,
a la calle saldrían gritando:
“¡libertad, libertad, libertad!”

La Reina vol corona
que vingui a Barcelona
corona li darem
i el coll li tallarem.

Un hombre estaba cagando
y no tenía papel
pasó el rey Alfonso XIII
y se limpió el culo con él⁹⁷¹.

Musicalmente, es un himno vivo, pegadizo, con reflejos populares no exento de solemnidad. Como todo nuevo régimen que aspira a perdurar en el tiempo y a distanciarse de los periodos anteriores, la II República pronto tomó tres símbolos principales: la figura femenina con la balanza en la mano, el *Himno de Riego* y la bandera tricolor. Así y tal y como afirma Aurora M. Alcojor, el general Riego será considerado como el primer liberal de la época contemporánea. Junto a él, la justicia, garantía del nuevo orden y el morado de la bandera conformaron los principales signos republicanos.

El escudo también sufrió diversas transformaciones. Se volverá a adoptar el de la I República, en el que se suprimían las armas de la Dinastía Borbón-Anjou. También se suplió la corona real por otra en forma de muralla y se instauraron las columnas de Hércules con el lema *Plus Ultra*. En lo referente al himno, la *Marcha Real* será sustituida por el citado *Himno de Riego*. En cuanto a la bandera, al morado se le asocian distintas connotaciones, como la revolucionaria que lo liga a Castilla y al pendón de los comuneros castellanos que en el s. XVI se alzaron contra Carlos V (esta teoría fue puesta en entredicho por distintos historiadores.)

⁹⁷¹ VVAA (2005B), p. 43.

La justicia, representada de forma similar a la *Marianne* de la Revolución Francesa, será la alegoría de la República española y será conocida popularmente como la *Pepa*. En forma de figura femenina tocada con gorro frigio, la mujer sostiene en una mano la balanza de la justicia y en la otra, la bandera republicana. En la mayoría de imágenes aparece situada en una escena con un claro sentido:

Al fondo un barco, un avión y un ferrocarril como exponentes de la modernización que el régimen pretende impulsar en el país y, en primer plano, los libros, el referente a la educación, cuestión básica para un nuevo régimen que empieza a ser conocido como la “República de las letras”⁹⁷².

- **HIMNO DE TRANSMISIONES.**

HIMNO DE TRANSMISIONES

Letra: Francisco Dafaucé

Música: Luis Valls

¡Soldados, a combatir!
España no puede ser
país que quiera tener
esclavos para morir.
España libre será
de todo yugo opresor;
echemos al invasor
y la paz renacerá.

A defenderla siempre con las armas
juremos todos hasta morir,
y un solo grito bote en nuestro canto
y sea éste: “¡A resistir!”

Victoria hemos de ver
en esta guerra de invasión
al ronco grito del cañón
que tanta sangre hace verter.
Luchando sólo será
capaz la liberación,
que nunca nuestra nación
a los pies de otra estará.

¡Transmisiones! ¡Transmisiones!
¡Transmisiones, a luchar!
¡Por España! ¡Por España!
¡Por España, Libertad!

En pie, soldado español,
la guerra pide que estés;
que el mundo todo, a través
de España, contempla el sol.

⁹⁷² ALCOJOR (2005), p. 53.

Unidos todos así
vayamos hasta el final,
seguros del ideal
que nos ha traído aquí.

Independencia quiere nuestra patria
independencia la hemos de dar,
ahogando en sangre a viles y traidores
y construyendo para la paz.

En alto siempre esté
soldados, nuestro pabellón,
porque ha despertado el león
que estaba inerme a su pie.

La lucha larga será
si flojos somos en ir;
marchemos a combatir
y la guerra acabará.

¡Transmisiones!...⁹⁷³

• **HIMNO DEL 5º CUERPO.**

HIMNO DEL 5º CUERPO

Letra: J. Herrera Petere

Música: maestro Oropesa

5º Cuerpo, glorioso en cien combates,
tu ataque teme el invasor.
Es acero del temple de aquel
que a Madrid en bandera convirtió.
Su recuerdo hoy es nuestro orgullo,
nuestro fuego, nuestro honor.
¡Ya los pueblos del mundo te admiran,
5º Cuerpo, vencedor!

En el llano ardiente de Brunete,
bajo el cielo helado de Aragón,
desde el Ebro, tu valiente ataque
en el mundo entero retumbó.
¡Por la Patria, libre de invasores,
tu clarín redentor!

5º Cuerpo, glorioso...

De los campos y tierras de España
oprimidos por el invasor,
5º Cuerpo, tú eres la esperanza,
rayo vivo del pueblo español.
¡Pasaremos, y una España libre

⁹⁷³ PALACIO (1939), p. 108.

cantará tu canción!

5º Cuerpo, glorioso...⁹⁷⁴

En esta canción se hace clara referencia a lugares y batallas importantísimas en el devenir de la Guerra Civil española, algunas de ellas ya analizadas. Después de atender las sucesivas derrotas y la presión que el ejército franquista estaba realizando en los principales núcleos republicanos, desde mediados de 1937 sus dirigentes reorientaron su política militar. Tras el parón en el frente de Madrid tras trasladarse el centro de operaciones al frente del norte por parte del bando sublevado, los republicanos pretendían ser por vez primera atacantes y no simplemente defensores de territorio. Como base, era necesario detener las ofensivas que los sublevados estaban llevando a cabo en diferentes puntos. Al tiempo, se quería comprobar en batalla tanto el nuevo material bélico enviado desde Rusia como la validez de las brigadas mixtas del Ejército Popular.

Los comunistas, una fuerza cada vez más creciente, prefirieron centrar la ofensiva en Brunete para así romper el cerco a Madrid. Reuniendo dos cuerpos del ejército, entre los que destacaban la división 11 de Líster, la 46 al frente del Campesino y las Brigadas Internacionales 11 y 12, Brunete pretendía aislar por el oeste a los ejércitos nacionales que rodeaban la capital madrileña. La sorpresa fue mayúscula: entre una creciente resistencia y el calor sofocante del mes de julio, Brunete cayó, lográndose también detener y derivar fuerzas del norte al centro. El éxito fue celebrado entre las tropas republicanas, aunque la contraofensiva franquista no tardó en llegar:

El 18 de julio empieza la contraofensiva franquista. El calor es atroz; la sed de los combatientes, quemados por el sol desde las primeras horas del día, casi insoportable. Es como estar en el infierno. Del 15 al 18, las tropas republicanas cavaron trincheras para conservar el terreno conquistado, una bolsa de unos veinte kilómetros de profundidad como máximo por unos doce de ancho. El día 18, tres divisiones nacionales atacan simultáneamente... Las bajas de los Internacionales fueron especialmente cuantiosas, sumando al menos un tercio de sus efectivos, es decir más de 4.000 muertos⁹⁷⁵.

El dominio aéreo (primero republicano y después franquista), una estrategia militar más moderna y la mayor centralización y jerarquización de los nacionales hizo que éstos conquistaran la plaza a finales del citado mes de julio. Bartolomé Bennasar expone las posibles causas de la derrota:

La República carecía de suboficiales y oficiales subalternos dotados de imaginación e iniciativa, mientras que los alféreces provisionales creados por Franco y Mola, unos jóvenes instruidos y que muchas veces conocían el terreno gracias a su práctica de la caza, “resultaron mucho mejores soldados que los más hábiles entre los jóvenes de la clase trabajadora urbana, intelectuales o manuales, por no hablar ya de los oficiales de carrera

⁹⁷⁴ PALACIO (1939), pp. 105-106.

⁹⁷⁵ BENNASAR (2004), p. 208.

que habían adquirido su antigüedad pudriéndose en guarniciones soñolientas y leyendo manuales franceses de teoría militar⁹⁷⁶.

El coste, tanto material como humano, terrorífico: más de 40.000 muertos. Entre los periodistas, la compañera del famoso fotógrafo de guerra Robert Capa, Gerda Tarö, también fotógrafa, fue herida mortalmente. El 26 de julio de 1937 la masacre⁹⁷⁷ de la batalla de Brunete había terminado. Pero el anterior no fue el único punto diseñado en el plan republicano. Los de Huesca y Segovia fueron otros ataques que trataron de restar efecto a los franquistas en el Norte, aunque sin ningún éxito y entre un sonoro fracaso.

Por su parte, el recién creado Ejército del Este, a cuyo mando se situaba el general Pozas, llevó a cabo una acometida con el fin de conquistar Zaragoza. La Batalla de Belchite, que atacó a la capital aragonesa desde tres puntos diferentes, comenzó a finales del mes de agosto. Aunque cayeron algunos puntos clave en su desarrollo, la defensa nacional superó al ataque republicano. La batalla se dio por finalizada el 6 de septiembre, de nuevo con una ingente cantidad de muertes y prácticamente sin cambios con respecto a la situación anterior:

Los republicanos habían conquistado 1.000 kilómetros cuadrados, tomado varias villas o pueblos, hecho al menos 2.000 prisioneros e infligido severas pérdidas a sus adversarios, pero ellos mismos habían pagado un elevado precio en hombres... Teniendo en cuenta los medios empleados, los resultados fueron pobres: la ofensiva nacional en el norte no se ralentizó⁹⁷⁸.

Tras un otoño relativamente en calma, el ejército nacional comenzó a planear un nuevo ataque sobre Madrid. Los republicanos no habían dado por concluidos sus ataques. Teruel fue el punto elegido, como respuesta a un posible ataque franquista:

Con la intención de reanudar las operaciones en el frente de Madrid, los franquistas se proponían cercar la capital merced a un nuevo ataque sobre Guadalajara, para así cortar las comunicaciones con Valencia y Barcelona... El 15 de diciembre, los republicanos, informados del proyecto, lanzaron un violento ataque sobre Teruel, cuya posición constituía un saliente de las líneas nacionales en dirección al sur. La batalla de Teruel podría considerarse pues como destinada a proteger Madrid⁹⁷⁹.

Con el Ejército de Levante como protagonista y sin ningún apoyo de artillería o aviación, la ofensiva arrancó en 15 de diciembre del gélido invierno de 1937:

Rojo lanzó a los 18º, 20º y 22º Cuerpos de Ejército, es decir, a 100.000 hombres, al ataque de Teruel, a las órdenes de Hernández Sarabia. La XI División de Líster se encargó del primer asalto. También esta vez, para garantizar el efecto sorpresa, se prescindió de toda preparación de artillería⁹⁸⁰.

⁹⁷⁶ BENNASAR (2004), p. 209.

⁹⁷⁷ BENNASAR (2004), p. 209.

⁹⁷⁸ BENNASAR (2004), p. 211.

⁹⁷⁹ BENNASAR (2004), p. 213.

⁹⁸⁰ BENNASAR (2004), p. 214.

Una nueva carnicería causada por los efectos del frío y los combates cuerpo a cuerpo en las calles dieron, por primera vez, un balance positivo a los republicanos en una capital de provincia, aunque también con un coste elevado:

El termómetro marcaba -18° C. Los comandos republicanos habían volado la presa de Arquillo de San Blas, que suministraba agua potable a la ciudad. Durante quince días, la temperatura se mantuvo alrededor de los -20° C. La tempestad de nieve cubría el paisaje con un espeso manto, la nieve se acumulaba, el hielo bloqueaba las conducciones de agua y los blindados no podían avanzar. Un invierno implacable transformaba ese episodio de la guerra en un infierno de hielo⁹⁸¹.

Teruel cayó el 1 de enero, siendo la única capital que la República alcanzara conquistar durante la guerra:

Los asaltantes machacaron la ciudad a cañonazos desde los altos y, al cabo de una semana, la ocuparon en su mayor parte. El 1 de enero... el Gobierno republicano pudo anunciar la toma de Teruel: era la primera capital de provincia que el Ejército popular había logrado conquistar⁹⁸².

Muy pronto, los nacionales se decidieron a reconquistar la plaza, en una lucha también caracterizada por una temperatura bajo cero. Los sucesivos acercamientos y las victorias parciales sucesivas hicieron que Teruel volviera a finales de febrero a manos franquistas.

El día 20, para evitar que todo el Ejército quedase sitiado, Hernández Sarabia ordenó la retirada. Dejaba unos 15.000 prisioneros y un material considerable en manos del enemigo y había perdido al menos 15.000 hombres entre muertos y heridos. Las bajas nacionales parece que fueron más elevadas: 14.000 muertos, 16.000 heridos y varios miles de hombres provisionalmente fuera de servicio a causa del frío⁹⁸³.

Tras tres grandes ofensivas y otras tantas catastróficas derrotas, el desánimo, la desmoralización y el agotamiento cundió entre unas filas republicanas que ya denotaban el desenlace final de la contienda:

Teruel se convirtió en el momento crucial de la guerra, pues confirmó de una vez por todas que la ingente superioridad material de Franco no podía ser contrarrestada por el valor o la destreza táctica de los republicanos⁹⁸⁴.

Tras la batalla de Teruel y la consiguiente desmoralización del ejército republicano, Franco decidió iniciar una gran ofensiva en todo el frente de Aragón que diera el golpe definitivo a la contienda bélica. Partiendo de dos posiciones, al Norte y Sur del Ebro, y con una superioridad cada vez más manifiesta en el aire, el ejército sublevado fue ganando posiciones a una velocidad de vértigo (en apenas 10 días, el frente se movió más de 110 kilómetros de su posición inicial). Huesca fue tomada en apenas un día. El

⁹⁸¹ BENNASAR (2004), p. 214.

⁹⁸² BENNASAR (2004), p. 215.

⁹⁸³ BENNASAR (2004), pp.215- 217.

⁹⁸⁴ GRAHAM (2006), p. 123.

general Yagüe⁹⁸⁵ cruzó pronto el río Ebro: Cataluña era el próximo objetivo, hacia el que también se dirigían miles de refugiados a los que la Legión Córdor no dudaban en ametrallar en su retirada, ya fueran soldados o civiles.

• **HIMNO DEL BATALLÓN MATTEOTI.**

Himno del Batallón Mateotti

José Santacreu

Abel Mus

Au - da - ces, bra - vos le - o - nes, va - lien - tes co - mo el buen - Cid, en Cas - te - llón se a - gru - pa - ron pa - ra al
 7 fas - cis - mo ba - tir; y un nom - bre dig - no bus - ca - ron que les sir - vie - ra de a - lien - to, y el
 13 nom - bre de Ma - te - o - tti so - nó o - por - tu - no y se - ñe - ro. El fas - cio es vil e - ne - mi - go de
 19 la paz y la cul - tu - ra: su - pri - me li - bros y es - cue - las y es de la cien - cia la tum - ba. Ba - ta - llón Ma -
 26 te - o - tti al fas - cis - mo a - plas - ta - rá con ho - nor y ga - llar - dí - a en bien de la Hu - ma - ni - dad. Ba - ta
 33 llón Ma - te - o - tti al fas - cis - mo a - plas - ta - rá con ho - nor y ga - llar -
 38 dí - a en bien de la hu - ma - ni - dad

HIMNO DEL BATALLON MATEOTTI

Texto: José Santacreu

Música: Abel Mus

Audaces, bravos leones,
 guerreros como el buen Cid,
 en Castellón se agruparon
 para al fascismo batir;
 y un nombre digno buscaron
 que les sirviera de aliento
 y el nombre de Mateotti

⁹⁸⁵ Juan Yagüe (1891-1952) estuvo destinado desde muy pronto en el Ejército de África, donde dirigió tropas regulares. Amigo de Franco desde la Academia, reprendió el movimiento revolucionario de Asturias. Falangista convencido y fiel a Franco, dirigió a las tropas sublevadas en Ceuta, Mérida y Badajoz, donde según distintas fuentes fusiló a 9.000 republicanos. Tuvo distintos desacuerdos con el mando franquista. Sus tropas entraron en Barcelona en agosto de 1939, siendo nombrado ya en el franquismo capitán general de la VI región militar de Burgos.

sonó oportuno y señero.
El fascio es vil enemigo
de la paz y la cultura:
suprime libros y escuelas
y es de la ciencia la tumba.

Batallón Mateotti.
al fascismo aplastará
con honor y gallardía
en bien de la Humanidad.

Batallón Mateotti.
al fascismo aplastará
con honor y gallardía
en bien de la libertad.

El bienestar de los pueblos
pretende, torvo, alterar
para que el mundo se encienda
en una guerra mundial,
y el pueblo dijo, rotundo,
con ira y sed de venganza:
"El fascio no pasará, NO,
en estas tierras de España.
Por el, honor de los muertos
Y de las mozas violadas .
y de los niños sin padres,
vengemos tales infamias".

Batallón Mateotti.
al fascismo aplastará
con honor y gallardía
en bien de la Humanidad.

Batallón Mateottí.
al fascismo aplastará
con honor y gallardía
en bien de la libertad⁹⁸⁶.

El Cid fue un personaje histórico muy presente en la ideología, romancero y cancionero del bando nacionalista. Pero, en este caso, también encontramos un ejemplo en el republicano (también se alude a él en el *Himno de Riego*, como hemos visto). Además de narrar el por qué de la elección del nombre que les caracterizará y sus cualidades, en la canción se acusa al fascismo de ser destructor de la cultura, la ciencia y la educación. También de asesinar inocentes y violar mujeres.

La composición data de octubre de 1936. El comisario del batallón, José Santacreu, fue el que eligió el nombre, además de escribir la letra para la música, compuesta por el violinista Abel Mus. Al poco tiempo de iniciada la

⁹⁸⁶ PALACIO (1939), pp. 34.

revolución, un grupo de milicianos castellanenses partió para Teruel a combatir, tomando posteriormente parte en otras batallas como en la de la defensa de Madrid.

En este himno nos centraremos en un aspecto. Se achaca al fascismo la eliminación de la paz y la cultura. Incluso, se afirma que “suprime libros y escuelas/y es de la ciencia la tumba”. En este sentido, referente al campo educativo y cultural, el gobierno del Frente Popular continuó la línea de trabajo heredada de la II República, aunque los acontecimientos le obligaron a amoldarse al compendio de dificultades presentes tanto en el frente como en la retaguardia:

Frente a toda la problemática del vivir colectivo bajo el influjo de la guerra, hubo un aspecto en el que los Gobiernos de la República mostraron un indeclinable empeño, orientado hacia la resolución de un problema público que era una auténtica lacra social. Este problema era la instrucción pública⁹⁸⁷.

Este hecho será en parte criticado por aquellos que preferían dedicar todos los esfuerzos a conseguir la victoria en la contienda. Así, una vez conseguido este objetivo se retomaría convenientemente el trabajo en materia pedagógica y formativa. Pero también serán muchos los que defiendan el postulado educativo del bando republicano:

Culturar a los soldados de nuestro valiente, heroico, potente y disciplinado Ejército es un factor importantísimo, casi irremisible, para lograr la victoria. Porque así ha sido comprendido o reconocido, han sido creados los clubs culturales en su totalidad de las brigadas, de los batallones y de las compañías, a fin de educar, instruir y cultivar a los soldados, en los que ya se observa con gran notabilidad la extinción o decrecimiento de la incultura y analfabetismo de éstos, merced a la fructífera labor educativa e instructiva que en los clubs se realiza⁹⁸⁸.

En el bando sublevado, la Falange también tratará de llevar a cabo un trabajo cultural centrado en diversos ámbitos y materias (la difusión del teatro sería uno de ellos), aunque no será comparable, ni en forma, presupuesto o esfuerzo, con el republicano.

Clara muestra de ello es el hecho de que las muchas dificultades y la prioridad económica que imponía el conflicto bélico no limitaron la construcción de miles de bibliotecas y escuelas -según distintos datos, en número cercano a las 5.000- incrementando incluso en 1937 la dotación destinada a la misma. El esfuerzo económico fue notable y se mantuvo pese a la precariedad general que se vivió en los distintos ámbitos de la vida y la lucha:

Buen número de grupos escolares, parados por la desidia que de siempre afectaba en nuestro país a las empresas educativas, vieron acelerada su terminación, su adecuación y su utilización. Muchas casas solariegas pertenecientes a personas huidas o desafectas transformáronse también en recintos escolares⁹⁸⁹.

⁹⁸⁷ ABELLA (1976), p. 287.

⁹⁸⁸ *Vida Nueva*, 9 de agosto de 1938.

⁹⁸⁹ ABELLA (1976), pp. 287- 288.

De esta manera, la contienda supuso una dinamización en el aspecto cultural. En global, se entendió a la cultura como un nuevo producto de consumo para la población y como con un medio para que tanto vanguardia como retaguardia asumieran el cambio, la ideología y la situación imperante. En definitiva, cultura y propaganda se aproximaron hasta convertirse, en muchos ámbitos, en sinónimos, aunque sin alcanzar por completo a todos los estratos y lugares ni comprendiera todos los aspectos de la vida diaria de la España en guerra:

Seguía existiendo, tanto en la zona republicana como en la franquista, una floreciente cultura popular de masas, y buena parte de ella no era abiertamente política ni propagandística⁹⁹⁰.

El proyecto republicano depositó tanto en la cultura como en la educación un gran esfuerzo, pero sin centrarse únicamente en la población infantil, ya que se trataba de llegar al mayor estrato de edades posible (no hay que olvidar el índice de analfabetismo en los adultos, elevadísimo). En las zonas de retaguardia también se crearon los Institutos Obreros. Destinados a la población entre 18 y 35 años que no estuviera llamada a filas, su plan de estudios, de dos años de duración, se componía de asignaturas como

...Lengua y Literatura española, Francés, Inglés, Geografía, Historia, Economía, Ciencias Naturales, Matemáticas, Física, Química y Dibujo. A la enseñanza teórica se unía la práctica, la ejecución de trabajos de taller⁹⁹¹.



48. Gallur: *Sea el libro nuestro mejor amigo*⁹⁹²

Para ello se crearon mediante un decreto del 30 de enero de 1937 las llamadas Milicias de la Cultura. Desde su origen, sus objetivos principales fueron luchar

⁹⁹⁰ GRAHAM (2006), p. 104.

⁹⁹¹ ABELLA (1976), p. 294.

⁹⁹² <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

contra el analfabetismo y tratar de ampliar los conocimientos básicos entre los combatientes. Sus resultados fueron muy llamativos, ya que

Miles de muchachos combatientes se vieron liberados del analfabetismo⁹⁹³.

También se enseñó español a los voluntarios enrolados en las Brigadas Internacionales:

A principios de 1937, se empezó a enseñar a los brigadistas el español. Hasta entonces, la lengua de comunicación era el francés por el número de franceses y porque era la segunda lengua de la época, como a partir del fin de la Segunda guerra Mundial lo será el inglés⁹⁹⁴.

Las Milicias Culturales contaban entre sus recursos y ofertas con lecturas de revistas ilustradas. También colaboraban con los milicianos y soldados en la redacción de cartas destinadas a familiares. Otra de las actividades que se llevaban a cabo era la realización de coloquios y debates sobre distintos temas. En definitiva, abrieron el camino a la lectura y al lenguaje escrito a miles de españoles que, hasta ese momento, lo tenían cerrado. Además, también se ofrecían clases de matemáticas básicas y de geografía e historia.

En frentes y trincheras, se ponía a disposición de las tropas tanto libros como poemas y textos. En este ámbito, las Milicias también llevaban a cabo proyecciones de documentales y películas. Otro aspecto a comentar lo constituían las diversas alocuciones amplificadas mediante altavoces en vehículos. Mediante los mismos se trataba de transmitir y fijar distintos conceptos e ideas básicas de una forma sencilla y asimilable, bien en prosa o bien en verso

...para alcanzar con ellas a las unidades al combatiente, transmitiéndole la onda emocional de la poesía o la pauta ideológica del concepto sin olvidar la sana distracción de la charla o de la película⁹⁹⁵.

Los hospitales también fueron un centro en el que las Milicias desarrollaron su labor, tal y como lo recoge una noticia publicada en un semanario editado en Cuenca en 1938:

El día 23 del corriente, se inauguraron las clases que los milicianos de Cultura, nombrados por el Ministerio, han de dar en el Hospital Base de esta Capital⁹⁹⁶.

Pero las milicias, entre estos muchos rasgos positivos, escondían entre sus filas a muchos posibles soldados que pretendían “evadirse” de la batalla. Incluso, hubo algunos casos de personas que se integraban y escondían en ellas para así no acudir a los centros de reclutamiento cuando se les reclamaba. De ahí que Indalecio Prieto, uno de los máximos dirigentes republicanos,

⁹⁹³ ABELLA (1976), p. 290.

⁹⁹⁴ ARNALTE (2005), p. 82.

⁹⁹⁵ ABELLA (1976), pp. 290- 291.

⁹⁹⁶ *Vida Nueva*, 28 de junio de 1938.

...ordenara que todos los comisarios políticos del ejército de tierra, marina, aviación y armamento, salvo los de compañía, batallón y brigada, tuvieran que ser individuos de quintas no movilizadas. De esta manera, Prieto intentaba limpiar de “emboscados” las Milicias Culturales y el Comisariado General de Guerra⁹⁹⁷.

Otros medios en los que se desarrolló la labor cultural fueron las llamadas “guerrillas del Teatro”. Dirigidas por la escritora y dramaturga María Teresa León, representaron obras propagandísticas junto a clásicos en las zonas de batalla. Junto a ellas, la sección de Festivales trabajó en hospitales, pueblos y frentes. En sus actuaciones

...se recitaba a Lope de Vega y a Calderón y se representaban entremeses de Cervantes y pasos de Lope de Rueda⁹⁹⁸.

Tampoco podemos olvidar el trabajo desarrollado por el *Altavoz del Frente*, una organización que nació en los frentes de Madrid y que pronto se extendió a toda la zona republicana. Su trabajo consistía en la instalación de grandes altavoces en las zonas de guerra con potencia suficiente para que también lo escucharan con claridad los soldados contrarios. También realizó su labor en la retaguardia y en los instantes de descanso de los soldados (ampliaremos estos aspectos paulatinamente). En general, se solían leer noticias favorables de lo que ocurría en otros frentes, arengas para tratar de animar los combatientes y amplificar canciones y obras musicales dispuestas en gramófonos relacionadas con la lucha. Además:

...era frecuentísima la recitación de poemas, especialmente romances. Miguel Hernández se dirigió muchas veces con sus poemas a los soldados propios y a los de las posiciones enfrentadas. En “Campesino de España” el poeta señala incluso el espacio ente las dos trincheras. “Y vosotros vencidos/ como aquellos cadáveres”⁹⁹⁹.

De esta manera, la fuerte campaña instigada por las Milicias de la Cultura y de la política republicana educativa fue, en conjunto, un relevante intento de educación general obligatoria y de difusión de la cultura a un espectro de edades que prácticamente alcanzaba a toda la población.

- **HIMNO DEL PRIMERO DE MAYO.**

**HIMNO DEL PRIMERO DE MAYO
INNO DEL PRIMO MAGGIO**

Letra: Pietro Gori

Música: Guiseppe Verdi

Vieni o Maggio t'aspettan le genti
ti salutano i liberi cuori
dolce Pasqua del lavoratori
vieni e splendi alla gloria del sol

⁹⁹⁷ CORRAL (2006), p. 126.

⁹⁹⁸ ABELLA (1976), p. 291.

⁹⁹⁹ URRUTIA (2006), p. 38.

Squilli un inno di alate speranze
al gran verde che il frutto matura
e la vasta ideal fioritura
In cui freme Il lucente avvenir

Disertate falangi dl schiavi
dai cantieri da l'arse officine
via dai campi su da le marine
tregua tregua all'eterno sudor

Innalziamo le mani incallite
e sian fascio dl forze fecondo
noi vogliamo redimere il mondo
dal tiranni de l'ozio e de l'or

Gioinezza dolori ideali
primavere dal fascino arcano
verde maggio del genere umano
date al petti il coraggio e la fé

Date fiori ai ribelli caduti
collo sguardo rivolto all'aurora
al gagliardo che lotta e lavora
al veggente poeta che muor¹⁰⁰⁰.

El poeta anarquista Pietro Gori tomó prestada la melodía del coro *Va Pensiero* de la ópera *Nabucco* del compositor italiano Guiseppe Verdi (1813-1901) para adaptarle una letra que formaría parte de una obra teatral suya. Después, fue asumida por la izquierda italiana como uno de sus cantos, siendo los brigadistas transalpinos que vinieron a luchar a España los que la trajeron consigo y la dieron a conocer. Existe, incluso, una versión en español del mismo.

- **HIMNO NACIONAL MEXICANO.**

HIMNO NACIONAL MEXICANO

Letra: Francisco González Bocanegra

Música: Jaime Nuño

Mexicanos, al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón,
y retiemble en su centro la tierra
al sonoro rugir del cañón.
Y retiemble en su centro la tierra
al sonoro rugir del cañón.

Ciña ¡oh patria! Tus sienas de oliva
de la paz el arcángel divino

¹⁰⁰⁰ VVAA (1947), p. 4.

que en el cielo tu eterno destino
por el dedo de Dios se escribió.
Mas si osara un extraño enemigo
profanar con su planta tu suelo,
piensa, ¡oh patria querida! que el cielo
un soldado en cada hijo te dio,
un soldado en cada hijo te dio.

Mexicanos, al grito...

Antes, patria, que inermes tus hijos
bajo el yugo su cuello dobleguen
tus campiñas con sangre se rieguen,
sobre sangre se estampe tu pie.
Y tus templos, palacios y torres
se derrumben con hórrido estruendo
y sus runas existan diciendo:
De mil héroes la patria aquí fue,
de mil héroes la patria aquí fue.

Mexicanos, al grito...

¡Patria! ¡patria! tus hijos se juran
exhalar en tus aras su aliento,
si el clarín con su bélico acento
les convoca a lidiar con valor.

¡Para ti las guirnaldas de olivo!
¡Un recuerdo para ellos de gloria!
¡Un laurel para ti de victoria!
¡Un sepulcro para ellos de honor!
¡Un sepulcro para ellos de honor!

Mexicanos, al grito...¹⁰⁰¹

El apoyo encarecido que México brindó a la República hizo aumentar sobremanera la visión de este país en la zona gobernada por el Frente Popular. Así, el *Himno nacional mexicano* pasó a formar parte del cancionero de la Guerra Civil española. Llama poderosamente la atención el hecho de que no se analizaran las claras alusiones religiosas contenidas en la primera estrofa (“Tus sienes de oliva/de la paz el arcángel divino/que en cielo tu eterno destino/por el dedo de Dios se escribió”).

Este himno, estrenado el 16 de septiembre de 1854, parte de un concurso organizado por el gobierno mexicano para encontrar un himno nacional. El jurado escogió primero el texto, un poema del también mexicano Francisco González Bocanegra (1824-1861). Una vez elegido éste, se realizó otra

¹⁰⁰¹ MAYER (1937C), p. 3.

competencia para encontrar la música adecuada. Resultó vencedora la de Jaime Nuño (1825-1908), músico español que emigró al país americano.

México, junto a la URSS, fue el único país que ayudó abiertamente a la República. Mantuvieron unas magníficas relaciones con el gobierno del Frente Popular. Tras iniciarse el alzamiento, el embajador mexicano en España, Félix Gordón-Ordás, pidió a su presidente, Lázaro Cárdenas, que apoyara militarmente a la II República. La orden no se hizo esperar y el trasatlántico español *Magallanes*, cargado con 20.000 fusiles y 20.000.000 cartuchos de cartuchos¹⁰⁰² (los estribadores trabajaron sin percibir salario alguno) partió del puerto de Veracruz el 23 de agosto, llegando a la península el 1 de septiembre, aunque el empleo de las armas no fue tan diligente como se esperaba en el país centroamericano:

La mayoría de los fusiles mexicanos se perdieron durante ese verano y otoño, abandonados por los milicianos que huían ante los moros y legionarios de Franco¹⁰⁰³.

• **HOLD THE FORT.**

Hold the Fort

We meet to-day in Free-dom's cause and raise our voi-ces hight, we'll join our hands in u - nion strong to
 7 bat - tle or to die. Hold the fort for we are co - ming. U - nion men, be
 12 strong! Side by side we bat - tle on - ward vic - to - ry will come!

HOLD THE FORT
Amerikanisches Komsomollied

We meet today in Freedom's cause
 and raise our voices high,
 we'll join our hands in union strong.
 to battle or to die.
 Hold the fort for we are coming.
 union men, be strong!
 Side by side we battle onward.
 victory will come!

Look, my Comrades, see the union
 banners waving high.
 Reinforcements now appearing,
 victory is night.

¹⁰⁰² ALPERT (1998), p. 134.

¹⁰⁰³ ALPERT (1998), p. 134

Hold the fort...

See our numbers still increasing.
hear the bugle blow,
by our union we shall triumph
over every foe.
Hold the fort for we are coming...¹⁰⁰⁴

• **JOIN IN THE FIGHT.**

Join in the fight

Join in the fight o Negro comrade. Join in the fight o struggling comrade. Join in the fight o hard-pressed
12 comrade Black and white, we'll re-build the world. O brother, don't you weep, don't you pray Sal -
21 va-tion is-n't coming that way. All to-gether let's press on to the fray; Black and white, we'll re-build the world.

JOIN IN THE FIGHT
Heaven Bound Soldiers
Negro spiritual

Join in the fight o Negro comrade.
Join in the fight o struggling comrade.
Join in the fight o hard-pressed comrade.
Black and white, we're rebuild the world.

O brother, don't you weep, don't you pray
Salvation isn't coming that way.
All together let's press on to the fray;
Black and white, we'll rebuild the world.

Join in the fight and stand up straight now.
Join in the fight The dawn is late now.
Join in the fight
We must not wait now.
Black and white, we're rebuild the world.

O brother, don't you weep, don't you pray
Salvation isn't coming that way.
All together let's press on to the fray;
Black and white, we'll rebuild the world.

Únete a la lucha, oh camarada negro.
Únete a la lucha, oh camarada de lucha.

¹⁰⁰⁴ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 30-31.

Únete a la lucha, oh camarada oprimido.
Blancos y negros construiremos el mundo.

Oh hermano no llores ni supliques.
La salvación no viene de esta manera.

Todos juntos haremos fuerza en la pelea.
Blancos y negros construiremos el mundo.

Únete a la lucha y yérguete ahora.
Únete a la lucha, hace tiempo amaneció.
Únete a la lucha no debemos esperar ahora.
Blancos y negros construiremos el mundo¹⁰⁰⁵.

En el bando republicano y por primera vez, blancos y negros combatieron en las mismas condiciones y con los mismos derechos dentro del Bando Republicano. Notorio fue el núcleo de afroamericanos que ingresaron en las Brigadas Internacionales.

• **JOTA ARAGONESA.**

Jota aragonesa

La Vir-gen del Pi - lar dí - ce que no quie - re ser fa - ccio - sa
4
— que es-tá de yu-gos y fle- chas - has-ta la mis- ma co-ro - na

JOTA ARAGONESA

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser facciosa
que está de yugos y flechas
hasta la misma corona.

Por los montes de Aragón
avanza la gente moza
de las huestes de Durruti
que no conocen derrotas,
de los que “a todo renuncian
pero nunca a la victoria”.

A poco más de tres leguas
del Pilar de Zaragoza,
recortando los breñales
con sus fusiles asoman.
Bajo la camisa abierta

¹⁰⁰⁵ BUSCH (1938), p. 50.

que tiene color de roca
el corazón de la FAI
pone latidos de bomba.

¡Adelante los muchachos
por tierras de Zaragoza!
Sobre los montes el eco
repite alegre la jota:
“La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser facciosa,
que está de yugos y flechas
hasta la misma corona”¹⁰⁰⁶.

Incluimos esta canción por lo interesante que resulta. En ella, la Virgen del Pilar está cansada del lenguaje y la simbología falangista y prefiere aliarse con los anarquistas capitaneados por Durruti. La Virgen, pese a la guerra, sigue dentro del acervo popular de ambos bandos.

• **JUVENTUDES PROLETARIAS.**

Juventudes proletarias

Espinosa

Carlos Caballero

The musical score is written in a single system with three staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The melody is primarily quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes measure numbers 11 and 22.

Ju-ven - tu-des pro-le - ta-rias, de-fen - so-ras de la li-ber- tad____ la reac-cio - na-ria bes-tia
11
del fas-cio mun - dial de - béis, u - ni-das, a-plas - tar____ U - ni-dos to-dos, com-ba - ta-mos con tra el
22
bár-ba ro in-va - sor____ y pa-ra siem-pre con-si - ga-mos en - te - rrar a la reac- ción____

JUVENTUDES PROLETARIAS

Letra: Carlos Caballero

Música: Espinosa

Juventudes proletarias,
defensoras de la libertad.
La reaccionaria bestia
del fascio mundial
debéis, unidas, aplastar.

¡Unidos todos,
combatamos contra el
bárbaro invasor,
y para siempre consigamos
enterrar a la reacción!

Juventudes: adelante,

¹⁰⁰⁶ ABELLA (2004), p. 60.

a lograr la paz universal,
que vuestra sangre selle con fraternidad
el triunfo de la libertad.

¡Unidos todos,
combatamos contra el
bárbaro invasor,
y para siempre consigamos
enterrar a la reacción!¹⁰⁰⁷

• **LA CARTA DEL MILICANO.**

LA CARTA DEL MILICIANO

Música: *La cruz de guerra*

Letra: Manuel Alonso Niño

Te escribe de Buitrago
el soldado guerrero
que a nada tiene miedo
y que dispuesto está.
Tu hijo miliciano
tu célebre caudillo
a que en Madrid el fascio
nunca pueda pasar.
Madrid de mi alma
escucha esta frase
desahoga con llanto ese corazón
tu hijo defiende la idea libertaria
tu hijo defiende la revolución.

Tú no llores por mi suerte (bis)
Si la idea lo quiere así
que aquel que muere en el frente
él da paso al porvenir
que aquel que muere en el frente
él da paso al porvenir.

Aquí entre la metralla
sobre peñas y cerros
en campo de batalla
pensando solo en ti
cual hijo que te adora
con mi ametralladora
y al hombro madre mía
mi orgulloso fusil.
Afino al momento
bien la puntería
porque es mi contento

¹⁰⁰⁷ VVAA (1937?), p. 11.

sólo disparar contra los facciosos
que quieren por fuerza
a una España limpia
el fascio manchar.

Tú no llores por mi suerte...

Con sangre de mis venas
esta carta te escribo
pero no tengas pena
mi herida no es mortal.
Yo te prometo madre
Que ya está el enemigo
Vencido por nosotros
y en Madrid no entrará.
No creas en bulos
el triunfo es seguro
y pese a quien pese
mamita créelo
el fascio no pasa
no pasa no pasa
nosotros pasamos pero ellos ¡No!

Tú no llores por mi suerte...

Beso de despedida
da un beso a mis hermanos
a familias queridas
y ten resignación.
No tengas pesadilla
y besa esta cuartilla
que te dirige el hijo
de todo corazón.
Da a padre un abrazo
Y a mi compañera
Diles que no sufran,
vencer o morir.
Abraza a mis hijos
en nombre del padre
que vierte su sangre
no llores por mí.

Tú no llores por mi suerte...¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁸ VVAA (entre 1936 y 1939C), pp. 1-2.

• **LA DIVISIÓN DEL CAMPESINO.**

LA DIVISIÓN DEL CAMPESINO

La división del Campesino
que en la lucha se distinguió.
Siempre están prestos nuestros fusiles
aniquilando al invasor.

Ni la metralla ni la muerte
han de hacernos retroceder
Adelante El Campesino
Viva nuestra libertad

Nosotros labramos nuestro campo
vamos luchando sobre él
y estos campos sangrientos de España
para España tienen que ser.

Al ataque, Campesino,
al ataque sin cesar,
Al ataque, Campesino,
¡viva nuestra libertad!

La división del Campesino
en la lucha se distinguió.
Vamos contentos a la batalla
porque tenemos la obligación.

Al ataque, Campesino,
al ataque sin cesar. Al ataque, Campesino,
¡viva nuestra libertad!¹⁰⁰⁹

Valentín González *El Campesino* (1896-1983) fue hijo de un jornalero anarquista. Trabajó como minero, alistándose después en la legión, de la que pronto desertaría. Miembro del PCE, en julio de 1936 estuvo al frente de un batallón de campesinos en Somosierra, mostrando notorias dotes de mando en los comienzos de la Guerra Civil. Después, dirigirá la brigada E mixta que se convertirá posteriormente en la 10ª Brigada mixta. Luchará en diversos frentes como los del Jarama, Guadarrama, Brunete, Teruel y el Ebro. Sus continuos enfrentamientos con Líster le hacen abandonar el mando de la 46 División, con lo cual concluyó su carrera militar. Se exiliaría en la URSS, muriendo en Madrid en 1983.

¹⁰⁰⁹ VVAA (1947), pp. 25-26.

• **LA DESPEDIDA.**

La Despedida

Josef Luitpold

Bela Reinitz

Si la bala me da, si mi vida se va, bajadme callados a la tierra. Las palabras dejad. Es inútil hablar, ningún héroe es el caído. De tiempos futuros será forjador, ansiaba la paz, no la guerra. Si la bala me da, si mi vida se va, bajadme, sin más, a la tierra. De tiempos futuros será forjador, ansiaba la paz, no la guerra. Si la bala me da, si mi vida se va, bajadme, sin más a la tierra.

LA DESPEDIDA

Abschied

Letra: Josef Luitpold

Música: Bela Reinitz

Si la bala me da,
si mi vida se va,
bajadme callados a la tierra.

Las palabras dejad:
es inútil hablar,
ningún héroe es el caído.

De tiempos futuros será forjador,
ansiaba la paz, no la guerra.
Si la bala me da,
si mi vida se va,
bajadme callados a la tierra.

De tiempos futuros será forjador,
ansiaba la paz, no la guerra.
Si la bala me da,
si mi vida se va,
bajadme callados a la tierra.

Wir sind das Bauvolk der kommenden Welt.
Wir sind der Saemann, die Saat und und das Feld.
Wir sind die Schnitter der komenden Mahd,
qir sind die Zukunft und wir sind die Tat.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

So flieg du flammende, dur rote Fahne
voran ddem Wege, den wir ziehn!
Wir sind der Zukunft getreue Kaempfer,
wir sind die Arbeiter von Wien.

Herrn der Fabriken, ihr Herren der Welt,
endlich wird eure Herrschaft gefaellt.
Wir, die Armee, die die Zukunft erschafft,
sprengen der Fesseln engende Haft.
So flieg du flammende...

Wie auch die Luege uns schmachend umkreist,
allen besiegend erhebt sich der Geist.
Kerker und Eisen zerbricht seine Macht,
wenn wir uns ruesten zur letzten Schlacht.
so flieg du flammende...¹⁰¹⁰

Esta canción refleja claramente la cercanía de la muerte y la presencia de ésta en las inquietudes, pensamientos y sueños de los combatientes. Escrita en primera persona y dirigido a los compañeros, deja claro que lo que se pretendía era la paz, nunca la guerra.

Ya hemos hablado de la sombra de la locura y el horror que tuvieron lugar durante la contienda. Además de la represión posterior, los últimos días de la guerra y la despedida republicana también dejaron imágenes durísimas. Una de ellas fue la de miles de refugiados que se agolpaban en los puertos levantinos tratando de encontrar un hueco en algún barco para huir. Los últimos barcos salieron de los puertos de Valencia y Alicante los días 28 y 29 de marzo. Centenares de niños, mujeres y hombres se dirigían hacia la ciudad con la esperanza de embarcar¹⁰¹¹. La tragedia trazaba su último acto:

Del epílogo del drama emergen algunas imágenes conmovedoras de una humanidad engañada, de la presencia simultánea de dignidad y cobardía, de una oleada de pánico y locura, del amor exacerbado a la vida y la terrible desesperación. Como también fue extraño el comportamiento de los vencedores, espectadores indiferentes del Apocalipsis¹⁰¹².

Fue especialmente funesta la situación del puerto de Alicante en estos últimos días. Un rumor corrió como la pólvora: la flota republicana, que había partido el 7 de marzo, podría volver en próximas fechas. También se esperaba una gran cantidad de barcos procedentes de Inglaterra y Francia. Finalmente, solo cuatro aparecieron antes de que las tropas franquistas entraran en la ciudad:

La tarde del 30, la vanguardia de la división italiana Vittorio, mandada por el general Gambará, se presentó a las puertas de la ciudad... Estas tropas, tomando tierra lejos de las concentraciones de soldados republicanos, dispusieron ametralladoras para aislar el puerto de la ciudad. Los fugitivos habían caído en una trampa. El 1 de abril, los últimos ocupantes de los muelles, unos 1.200, tuvieron que entregarse como prisioneros. En largas hileras,

¹⁰¹⁰ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 44-45.

¹⁰¹¹ BENNASAR, (2004), 15.

¹⁰¹² BENNASAR (2004), p. 239.

escortados por los soldados españoles, ya que los italianos se habían retirado, fueron conducidos a los campos de almendros, a la plaza de toros o a los cuarteles. Muchos habían tirado las armas al mar¹⁰¹³.

Pero muchos otros eligieron otro destino distinto al que las tropas franquistas habían diseñado para ellos:

Los días 30 y 31 de marzo, la muchedumbre que se apretujaba en el puerto de Alicante asistió a varias decenas de suicidios públicos, que los espectadores sin duda no olvidaron fácilmente. El número exacto es imposible de establecer, pero según testimonios concordantes hubo una especie de epidemia de muertes voluntarias, ofrecidas como espectáculo a la memoria colectiva¹⁰¹⁴.

Los números finales de muertes y las causas de este desenlace, varían de un autor a otro. Para Michael Seidman,

El conflicto mató e hirió a un número de personas que se calcula entre 350.000 y 500.000, lo cual implica una disminución de aproximadamente un 2 por ciento de la población¹⁰¹⁵.

Para Alberto Reig Tapia

El total de pérdidas humanas debidas directa o indirectamente a la guerra civil ronda las 600.000¹⁰¹⁶.

En opinión de Gabriel Jackson:

Mínimo	Máximo	
100.000	125.000	<i>Muertes en el campo de batalla</i>
10.000	10.000	<i>Muertes por bombardeo aéreo</i>
50.000	50.000	<i>Muertes por enfermedad y hambre</i>
20.000	20.000	<i>Muertes por represalias política en la zona republicana</i>
150.000	200.000	<i>Muertes por represalias en la zona nacional entre 1936 y 1944</i>
TOTAL	TOTAL	
330.000	405.000	<i>Muertos en total</i>

El resultado dejaba otros muchos daños a un país roto en mil pedazos. Manuel Azaña, en un discurso pronunciado en 1938 lo analiza de forma concisa:

Cientos de miles de muertos; ciudades ilustres y pueblos humildísimos, desaparecidos del mapa; lo más sano del ahorro nacional, convertido en humo; los odios, enconados hasta la perversidad; hábitos de trabajo, perdidos; instrumentos de trabajo, desaparecidos; la riqueza nacional, comprometida para dos generaciones¹⁰¹⁷.

En cuanto a las causas de la victoria franquista, nadie mejor que el ex presidente republicano Negrín para exponerlas. Las explicaba de esta manera

¹⁰¹³ BENNASAR (2004), p. 242.

¹⁰¹⁴ BENNASAR (2004), p. 242.

¹⁰¹⁵ SEIDMAN (2003), p. 348.

¹⁰¹⁶ REIG TAPIA (1990), p. 126-127.

¹⁰¹⁷ REIG TAPIA (1990), p. 185.

en una carta al periodista Herbert Matthews del New York Times fechada el 5 de septiembre de 1952:

...las causas de nuestra derrota, que yo sostuve y sostengo más se debió a nuestra inconmensurable incompetencia, a nuestra falta de moral, a las intrigas, celos y divisiones que corrompían la retaguardia, y por último a nuestra inmensa cobardía, que a la carencia de armas. Cuando digo “nuestra” no me refiero naturalmente a los héroes que lucharon hasta la muerte, o sobrevivieron a toda suerte de pruebas, ni a la pobre población civil, siempre hambrienta y al borde de la inanición. Me refiero a “nosotros”, a los dirigentes irresponsables, quienes, incapaces de prevenir una guerra, que no era inevitable, nos rendimos vergonzosamente, cuando aún era posible luchar y vencer¹⁰¹⁸.

• **LA GUERRA, MADRE.**

Miguel Hernández

La guerra, madre

Lan Adomian



La gue - rra, ma - dre, la gue - rra. Mi ca - sa so - la y sin na - die

12
Mi al - mo - ha - da sin a - lien - to. La gue - rra, ma - dre, la gue - rra.

23
Mi al - mo - ha - da sin a - lien - to. La gue - rra, ma - dre, la gue - rra.

LA GUERRA, MADRE

Texto: Miguel Hernández

Música: Lan Adomian

La guerra, madre la guerra.
Mi casa sola y sin nadie.
Mi almohada sin aliento.
La guerra, madre: la guerra.
Mi almohada sin aliento.
La guerra, madre: la guerra.

La vida, madre: la vida,
La vida para matarse.
Mi corazón sin compañía.
La guerra, madre: la guerra.
Mi corazón sin compañía.
La guerra, madre: la guerra,

¿Quién mueve sus hondos pasos
En mi alma y en mi calle?
Cartas moribundas, muertas.
La guerra, madre: la guerra.

¹⁰¹⁸ VVAA (2002A), p. 170.

Cartas moribundas, muertas.
La guerra, madre: la guerra¹⁰¹⁹.

El combatiente norteamericano Lan Adomian fue uno de los compositores más activos dentro de los componentes de las Brigadas Internacionales, ya que compuso un buen puñado de canciones. La canción expresa la tragedia y el horror que se podía respirar durante la guerra.

• **LA INTERNACIONAL.**

Eugène Portier Pierre Degeyter

La Internacional



¡A - rri - ba, pa - rias de la tie - rra! En pie, fa - mé - li - ca re gión! A - true - na la ra - zón en mar - cha: es el
7 fin de la o pre - sión. El pa - sa - do hay que ha - cer a - ñi - cos. ¡Le - gión es - cla - va en pie a ven - cer! El
13 mun - do va a cam - biar de ba - se. Los na - die de hoy to - do han de ser. A - gru - pé - mo - nos to - dos, en la
19 lu - cha fi - nal. El gé - ne - ro hu - ma - no es La In - ter - na - cio - nal. A - gru - pé - mo - nos
26 to - dos en la lu - cha fi - nal. El gé - ne - ro hu - ma - no es La In - ter - na - cio - nal.

LA INTERNACIONAL

Letra: Eugène Portier

Música: Pierre Degeyter

¡Arriba, parias de la tierra!
¡En pie, famélica legión!
Atrruena la razón en marcha:
es el fin de la opresión.

El pasado hay que hacer añicos.
¡Legión esclava, en pie, a vencer!
El mundo va a cambiar de base.
Los nadie de hoy todo han de ser.

Agrupémonos todos
en la lucha final
el género humano
es la Internacional

¹⁰¹⁹ PALACIO (1939), pp. 43-44.

Agrupémonos todos
en la lucha final
el género humano
es la Internacional

Ni en dioses, reyes ni tribunales,
está el supremo salvador.
Nosotros mismos realicemos
el esfuerzo redentor.

Para hacer que el tirano caiga
y el mundo siervo libertar,
soplemos la potente fragua
que al hombre libre ha de forjar.

Agrupémonos todos...

La Ley nos burla, y el Estado
oprime y sangra al productor;
nos da derechos ilusorios
no hay deberes del señor.

Basta ya de tutela odiosa.
que la igualdad ley ha de ser:
«No más deberes sin derechos,
ningún derecho sin deber».

Agrupémonos todos...¹⁰²⁰

El texto de *La Internacional* fue escrito en 1871 en el marco de la Comuna de París por el maestro Eugène Portier (1816-1887). En cuanto a la música, fue compuesta por el compositor y tallista Pierre Degeyter (1848-1932) años después, en 1888. Pronto se convertiría en un himno que aglutinaba el pensamiento y sentimiento solidario de las clases obreras. Se estrenó en Lille en 1886, pero no será hasta su interpretación en 1896 en el marco de un congreso del Partido Obrero Francés cuando empiece a popularizarse. También será himno oficial de la URSS desde 1917 hasta 1946.

En su letra se produjeron distintas variaciones para así adaptarse a cada ideología. En España, la rápida traducción será cantada por el Partido Comunista de España, el Partido Socialista Obrero Español y la Unión General de Trabajadores. Se estructura en estrofas de cuatro versos de arte menor con rima asonante en los pares.

¹⁰²⁰ VVAA (1947), p. 6.

• **LA JOVEN GUARDIA.**

Montéhus et de Aragon

La Joven Guardia

Saint-Gilles

Nousom's la neu-ne Fran - ce,nous som's les gars de l'a ve - nir, él' vés dans la souf-fran -
 12 ce,oui,nos sau-rons vaincre ou mou - rir. Nous tra-vail-lons pour la bonn'cou - se,pur dé-li vrer le genre hu
 23 main, tant pis si no - tre sang ar - ro - se les pa-vés sur no - tre che-min:Pre-nez gar - de,pre-nez gar -
 35 de! Vous les sa breurs, les bour geois, le ga - vés, v'la la jeun' gar - de,v'la la jeun' gar - de qui des-cend sur
 45 le pa - vé. C'est la but - te fi - nal'qui con-men - ce,c'est la ré vanch' de tous les meurt-de- fain c'est la ré
 56 vo - lu - tion qui s'a - van - ce, c'est la ba - tail - le con-tre les co-quins fre - nez
 63 gar - de pre - ner gar - de! V'la la jeun gar - de!

LA JOVEN GUARDIA

Letra: Montéhus et de Aragon

Música: Saint-Gilles

Somos la joven guardia
 que va forjando el porvenir.
 Nos templó la miseria,
 sabremos vencer o morir.
 Noble es la causa de librar
 al hombre de su esclavitud.
 Quizá el caminó hay que regar.
 con sangre de la juventud.

Que esté en guardia,
 que esté en guardia.
 el burgués insaciable y cruel.
 Joven guardia,
 joven guardia,
 no le des paz ni cuartel,
 ¡Paz ni cuartel!

Es la lucha final que comienza,
 la revancha de los que ansían pan;

Marco Antonio de la Ossa Martínez

en la revolución que está en marcha
los esclavos el triunfo alcanzarán.

Siempre en guardia,
siempre en guardia,
joven guardia.

Hijos de la miseria,
ella rebeldes nos forjó.
Odio a la tiranía
que a nuestros padres explotó.
Más hambre no hemos de sufrir.
Los que trabajan comerán.
La explotación va a concluir.
Nuestras las fabricas serán.

Que esté en guardia...

Es la lucha final que comienza,
la revancha de los que ansían pan;
en la revolución que está en marcha
los esclavos el triunfo alcanzarán.

Siempre en guardia,
siempre en guardia,
joven guardia.

Mañana por las calles
masas en triunfo marcharán.
Ante la guardia roja
los poderosos temblarán.
Somos los hijos de Lenin,
y a vuestro régimen feroz
el comunismo ha de abatir
con el martillo y con la hoz.

Que esté en guardia...

Es la lucha final que comienza,
la revancha de los que ansían pan;
en la revolución que está en marcha
los esclavos el triunfo alcanzarán.

Siempre en guardia,
siempre en guardia,
joven guardia¹⁰²¹.

Se trata de una adaptación de *La Jeune Garde* francesa. Se cantaba, traducida al español, antes de la guerra por parte de las Juventudes Comunistas y por las

¹⁰²¹ VVAA (1937?), p. 13.

Juventudes Socialistas Unificadas a partir de la primavera de 1936. Incluso, pasará a convertirse en el himno de este partido. En ella, se expone la difícil situación experimentada por el pueblo y la necesidad de liberarla de la explotación que vive.

• **LA F.A.I.**

LA FAI

Música: *Himno de Riego*

La F.A.I. son tres letras que asustan
al vendido al oro burgués
porque saben que es el grito a los Judas
que no saben luchar ni vencer.
Los traidores al pueblo engañado
tiemblan al oír decir
que viene la F.A.I. en son de guerra,
y no les importa vencer y morir,
con tal de matar al tirano
en justicia por su propia mano.

Los que fuisteis trabajadores
Y ahora estrujáis el Tesoro español,
sois solemnes traidores,
no queréis la revolución.
Lacayos del capitalismo,
Traidor, no te damos cuartel,
pues sólo por tu egoísmo
te vendiste al oro burgués.
En la cárcel y en el campo,
de una a otra región,
no se oye más que el grito:
“Traición, traición, traición”¹⁰²²

• **LA KOMINTERN.**

La KOMINTERN

Salvador Tardí

Hanns Eisler

Le - gión pro - le - ta - ria, le - gión cam - pe - si - na, en fi - las com - pac - tas mar - che - mos al
8 pa - ria que su - fre pri - sión o des - tie - rro es - tá con no - so - tros su ges - to re -
fren - te. Al hom - bro el fu - sil y con o - jo a - vi - zor, dis - pon te a a - ba - tir con e - nér - gi - co ar - dor al
13 bel - de. Sin mie - do al te - rror del fas - cis - mo cru el lu - cha - re - mos u - ní - dos en - haz ju - to a él y al
ca - pi - ta - lis - mo, que es nues - tro o - pre - sor. Del
mun - do del frau - de po - de - mos ven - cer.

¹⁰²² BAJATIERRA (193?), p. 2.

LA KOMINTERN
Himno de la Internacional Comunista
Texto: Salvador Tardí
Música: Hanns Eisler

Legión proletaria, legión campesina,
en filas compactas marchemos al frente.
Al hombro el fusil, y con ojo avizor.
Disponte a batir con enérgico ardor
al capitalismo, que es nuestro opresor.

Del paria que sufre prisión o destierro
está con nosotros su gesto rebelde.
Sin miedo al terror del fascismo cruel,
lucharemos unidos en haz contra él
y al mundo del fraude podremos vencer.

En filas de acero, llevemos delante
la roja bandera del Soviet triunfante.
Nuestro frente rojo siempre ha de volver,
del duro camino que ha de recorrer,
siguiendo la línea de la Komintern.

La luz leninista alumbra el camino.
De frente, al asalto del capitalismo.
Dos clases están a la lucha final.
La consigna nuestra: el Soviet mundial.
¡En pie, proletarios, con temple a luchar!¹⁰²³

Este himno, escrito originariamente en alemán e interpretada por los antifascistas de este país, fue traducido a una gran cantidad de idiomas.

• **LA LLEGADA DE LOS NIÑOS.**

LA LLEGADA DE LOS NIÑOS.
Niños queridos
de Madrid salen para Levante
y con cariño
se despiden de su padre y de su madre
en la estación
las familias despiden al tren
y todos gritan
muera el fascio maldito y cruel.
Pues lo más emocionante
fue ver un niño de cinco años
que levantando su puño
él decía a otros muchos:
¡Adelante, camaradas!
defendamos el mundo entero

¹⁰²³ MAYER (1937A), p. 27.

nuestra será la victoria
y el fascio infame lo aplastaremos.

Ya parte el tren
todos cantan La internacional
por donde pasan
a los niños salen a obsequiar
y todos dicen muy contentos
con mucha alegría.

U.H.P.

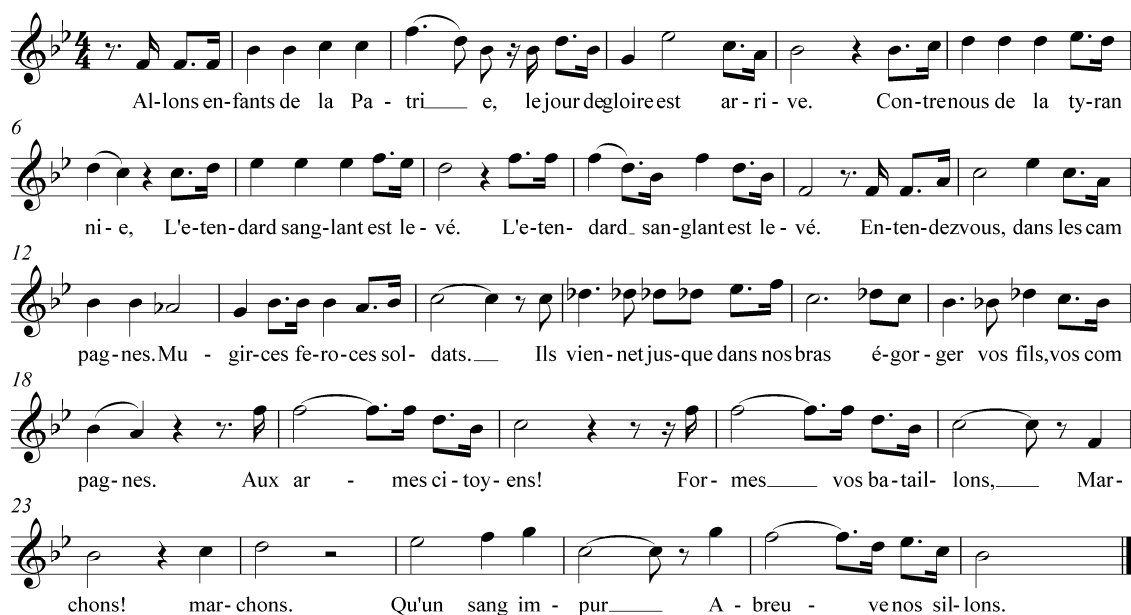
No veremos ya más tiranía
cuando llegan a Barcelona
y Barcelona los pequeñuelos
más de treinta mil personas
les abrazaban dándoles besos.

De pronto salía un obrero
con cinco hijos y su mujer
si ustedes me lo permiten
pues a mi casa me llevo tres¹⁰²⁴.

• **LA MARSELLESA.**

La Marseillaise

Claudio Rouget de Lisle



Al-lons en-fants de la Pa - tri___ e, le jour degloire est ar - ri - ve. Con-trenous de la ty-ran
6 ni - e, L'e-ten-dard sang-lant est le - vé. L'e-ten- dard. san-glant est le - vé. En-ten-dezvous, dans les cam
12 pag-nés. Mu - gir-ces fe-ro-ces sol- dats. Ils vien-net jus-que dans nos bras é-gor - ger vos fils, vos com
18 pag- nes. Aux ar - mes ci - toy - ens! For- mes___ vos ba-tail- lons,___ Mar-
23 chons! mar- chons. Qu'un sang im - pur___ A - breu - venos sil-lons.

LA MARSELLESA
Himno nacional de Francia
Claudio Rouget de Lisle

Marchemos hijos de la Patria;
¡glorioso día luce ya!
otra vez el sangriento estandarte

¹⁰²⁴ VVAA (entre 1936 y 1939C), p. 4.

los tiranos se atreven a alzar,
los tiranos se atreven a alzar.
¿Oís rugir por la campiña
esa turba salvaje y audaz?
¡Degollar vuestros hijos desea
para ahogar en su sangre nuestra idea!

¡El arma preparad!
¡No hay tiempo que perder!
¡Marchad,
Marchad
a defender
la santa Libertad!

Mirad las hordas de traidores
que el suelo patrio van a hollar.
¿Para quiénes son esas cadenas
que forjando iracundos están?
Qué forjando iracundos están.

Son para ti, pueblo querido;
presto ve tal afrenta a vengar;
el furor en tu pecho despierte,
¡busca ya la victoria o la muerte!..

¡El arma preparad!
¡No hay tiempo que perder!
¡Marchad,
Marchad
a defender
la santa Libertad!¹⁰²⁵

Compuesta a finales del s. XVIII por Claudio Rouget de Lisle, un aristócrata y capitán de ingenieros de guarnición en Estrasburgo, su génesis data del inicio de la guerra librada por Francia y Austria en 1792, siendo su primer título *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*. En este marco, el alcalde de Estrasburgo solicitó la creación de un himno nacional. Se les enseñó a los soldados en el camino hacia París, ciudad en la que pronto gozó una gran popularidad y donde tomaría su nombre actual. Atendiendo a la gran fuerza con que la interpretaban los soldados, Napoleón incluso exclamó: *Esta música nos aborrrará muchos cañones*¹⁰²⁶. Fue declarada Himno Nacional francés en 1795, aunque sería prohibido en años posteriores. Desde 1879 será designada como Himno Oficial de Francia.

Su popularidad tanto en Francia como en el resto de Europa en los sectores revolucionarios, liberales y republicanos fue enorme. En España desde el s.

¹⁰²⁵ BUSCH (1938), p. 58.

¹⁰²⁶ PALACIO (1939), p. 20.

XIX fue un canto muy popular, también durante la Guerra Civil. El canto de este himno tiene varias vertientes para su estudio. En primer lugar, la alusión a la Revolución Francesa, a lo que implicó y a los ideales de libertad implícitos eran evidentes. También se acercaba a la simpatía que se sentía por el Frente Popular francés que estaba al frente de este país en estos años.

La sublevación iniciada por Franco el 18 de julio de 1936 será apoyada en un primer instante por los intelectuales de corte fascista (muy numerosos en el momento). También por los católicos, espoleados por la alineación de la Iglesia en el bando rebelde. Pero no eran todos, ya que, como sucedió también en Gran Bretaña y en Estados Unidos,

...la mayoría de los católicos pertenecientes al mundo de la cultura compartían las ideas democráticas y, por tanto, difícilmente podían identificarse con Franco¹⁰²⁷.

La Sociedad de Naciones, organismo que aglutinaba a la mayor parte de países, estaba dominado por Inglaterra y Francia, naciones con intereses muy distintos. Mientras Francia consideraba a la Alemania de Hitler un peligro de primer orden, Inglaterra pretendía un acuerdo general que suavizara los odios alemanes tras su derrota en la Primera Guerra Mundial. Sus dirigentes consideraron un grave error arriesgarse en una guerra como la defensa del régimen republicano español, a menos que se viera directamente amenazada. Retornando al país galo, había apostado fuerte por el ferrocarril y tenía intereses en distintas minas de plomo existentes en España. No podemos olvidar en este espectro la presencia de otros países, como Bélgica o Canadá, en distintas industrias como minas de carbón, electricidad, maderas, tranvías y ferrocarriles.

En muchos sectores del extranjero, la apreciación de España seguía un tanto ligada al pensamiento romántico en el que las corridas de toros, aventuras, bandoleros, inquisiciones, fiestas, poca estabilidad, retraso y lejanía estaban todavía a la orden del día. En esta línea, la violencia era un rasgo implícito en la historia de España. La prensa inglesa mostró con profusión de detalles lo acontecido durante los primeros instantes y en los primeros días de contienda:

Las imágenes cinematográficas se sucedían vertiginosamente desde una iglesia en llamas a muchedumbres con el puño en alto. Como siempre, lo sensacional era rentable. Ni cámaras ni editores de películas se cohibían para recoger los sucesos –por cierto, tan dramáticos como una película de ficción- de la España de la zona gubernamental en los primeros días de la guerra¹⁰²⁸.

León Blum, dirigente del homónimo Frente Popular francés que había vencido también en sus elecciones, se dispuso tras la rebelión militar a apoyar a la República española, aunque pronto la oposición y la prensa contraria lanzó una gran campaña en contra: ayudar a un régimen que quemaba iglesias

¹⁰²⁷ PAYNE, TUSELL (1996), p. 621.

¹⁰²⁸ ALPERT (1998), p. 26.

era como dar validez a estos ultrajes. Desde esta perspectiva, enviar armas sería colaborar y subrayar estas injurias. En posiciones más centristas, centradas en el contexto internacional de la época, otros no consideraban acertada la intervención en España. El motivo era que Alemania e Italia, dos países a los que Francia miraba con mucho recelo, podrían considerar esta acción como una excusa para intervenir. Finalmente, la opción de apoyar a la II República era suscrita por aquellos que consideraban que no sería nada positivo tener otra frontera hostil del lado fascista que defender, en caso de victoria de los sublevados.

En consecuencia, un gran aluvión de críticas desde el centro-izquierda se dirigieron a la cabeza de Blum. Las clases trabajadoras no comprendían el hecho de dejar de lado a la República española y no proporcionarle el armamento que Madrid le solicitaba, máxime a sabiendas que las potencias fascistas sí que colaboraban y en gran medida con Franco. Hasta el 8 de septiembre Francia facilitó el paso de aviones hacia España. Incluso en estos momentos aviones gubernamentales aterrizaron por “error” en suelo francés. Así, en algún caso aprovecharon para repostar combustible y regresar rápidamente. También se permitió a grupos de milicianos que cruzaran de Cataluña al País Vasco pasando por Francia, ya que Navarra estuvo desde el primer momento del lado de la rebelión. Los muchos recelos hacia Blum y su actuación hicieron que, ante los embajadores españoles en París, anunciara un deseo de dimitir de su puesto. No llegó a cumplirlo, e incluso poco después ofreció distintos mítines en los que abogaba por la necesidad de la no intervención. En otros ámbitos comentaba que se encontraba

...desesperado, aquejado por la tensión nerviosa, dolores intestinales e insomnio¹⁰²⁹.

Algunos analistas han considerado que Blum fue obligado por las circunstancias a defender una política que no le gustaba en absoluto. Pero, ciertamente, cedió ante la presión inglesa y la amenaza de una guerra mundial contra las potencias fascistas. Poco después y dramáticamente también les sacudiría de lleno.

París se convirtió durante la contienda en centro de encuentro y referencia de intelectuales y escritores españoles fuera de sus fronteras, por diversos motivos:

Los hubo que se quedaron a vivir allí, mientras duraba la guerra. Otros, en cambio, de los dos bandos, estuvieron yendo y viniendo a París con misiones políticas y de propaganda, de manera que esa ciudad, como Lisboa, y en menor medida Londres, se llenó de conspiradores, espías, refugiados y aventureros nacionalistas y republicanos¹⁰³⁰.

¹⁰²⁹ ALPERT (1998), p. 60.

¹⁰³⁰ TRAPIELLO (2002), p. 157.

Pese a la decisión gubernamental, desde distintas agrupaciones y asociaciones de obreros y trabajadores franceses se creó el *Comité Internacional d l'Aide au Peuple Espagnol*. En conjunto con la KOMINTERN, se decidió habilitar un fondo de 1.000 millones de francos¹⁰³¹ para ayudar al gobierno republicano y llevar a cabo una campaña de propaganda pro- republicana por América y Europa destinada a lograr un mayor impulso y colaboraciones. El llamado Socorro Rojo Internacional, también bajo el auspicio de los comunistas, tomó centro en París destinado a colaborar con el gobierno español.

Se consideró que Londres era la capital más neutral y de mayores garantías, por lo que el Foreign Office comenzó su actividad el 9 de septiembre de 1936. A todas luces, consistió en una farsa que encerraba los más oscuros intereses y no pocos pretextos con los que tener la conciencia tranquila y mirar hacia otro lado.

Cercano al final de la guerra, el gobierno francés decidió abrir las fronteras, aunque esta decisión fue tomada entre recelos y dudas anteriores y posteriores. Así, a finales de abril de 1939 fueron miles los exiliados españoles de todas las edades que abandonaron paulatinamente la frontera francesa:

En poco más de dos semanas –febrero de 1939- había entrado en Francia alrededor de 525.000 refugiados, entre los que figuraban unos 75.000 niños, unas 105.000 mujeres y cerca de 15.000 heridos¹⁰³².

Estas cifras se multiplicaron con la conquista de Cataluña por parte de las tropas franquistas. Bajo un frío intenso, miles de personas cruzarían caminando los Pirineos en un paseo junto a la tristeza, el miedo, el fuego franquista y a la angustia provocada por no conocer el futuro más inmediato:

Cientos de miles de mujeres, niños y ancianos aterrorizados, y soldados derrotados, empezaron a emigrar hacia Francia. Bajo el frío gélido de la nieve y el aguanieve, por carreteras bombardeadas y ametralladas por la aviación de Franco, muchos caminaban arropados con mantas y unas pocas posesiones a cuestas. Algunos llevaban niños. Los que podían se apretujaban en el interior de cualquier tipo de transporte imaginable¹⁰³³.

Una especie de campo de concentración recibió a los soldados y a la población republicana. La Francia izquierdista del Frente Popular, mucho más pendiente de otros conflictos europeos, dejó de nuevo de lado al Frente Popular español:

Los soldados republicanos, considerados como salvajes y asesinos, fueron desarmados y escoltados hasta insalubres campos en la costa, rápidamente improvisados cercando secciones de la playa con alambre de espino. Los mayores y más célebres se encontraban en las playas del sur de Francia, en Saint Cyrpien, en Argelés-sur-Mer y en Barcarés. Carecían de las instalaciones mínimas necesarias par ofrecer refugio, para la higiene o para cocinar, y las condiciones de vida eran aterradoras. En los primeros seis

¹⁰³¹ THOMAS (1976), pp. 392- 393.

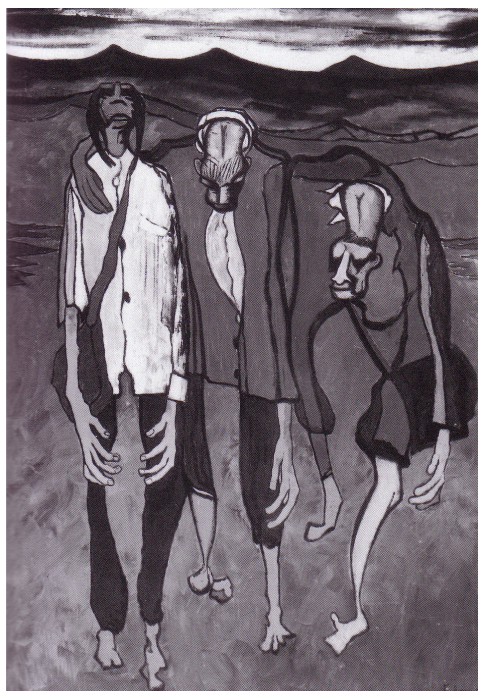
¹⁰³² ZAVALA (2003), p. 166.

¹⁰³³ PRESTON (2006), p. 61.

meses, después del final de la guerra, 14.672 españoles murieron de desnutrición, disentería y enfermedades bronquiales¹⁰³⁴.

El brigadista austriaco Hans Landauer reafirma esta misma idea:

En este lugar no quiero gastar una palabra hablando del tratamiento humillante, realmente infame, dado por las autoridades francesas a los refugiados españoles¹⁰³⁵.



49. Francisco Agramunt: *Los Vencidos*¹⁰³⁶

• LA PLAZA DE TETUÁN.

La plaza de Tetuán

Del dí - a seis de fe - bre - ro nos te - ne - mos quea - cor - dar, que en - tra - mos los es - pa -

11 ño - les en la pla - za de Te - tuán La pla - za de Tán - ger la van a ga -

22 nar, tam - bién han ga - na - do la de Te - tu - án, tam - bién han ga - na - do la de Te - tu - án.

32 A la pla - za de Tán - ger la van a ga - nar, tam -

37 bién han ga - na - do la de Te - tu - án

¹⁰³⁴ PRESTON, (2006), p. 61.

¹⁰³⁵ LANDAUER (2005), p. 40.

¹⁰³⁶ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 63.

LA PLAZA DE TETUÁN

Del día seis de febrero
nos tenemos de acordar,
que entramos los españoles
en la Plaza de Tetuán.

La plaza de Tánger la van a ganar,
también han ganado la de Tetuán,
también han ganado la de Tetuán.

La plaza de Tánger la van a ganar,
también han ganado la de Tetuán.

Se trata de una canción que alude a las guerras contra Marruecos y a la toma de Tetuán y Tánger por parte de las tropas españolas que también se interpretó durante la Guerra Civil.

- **LA SANTA ESPINA.**

LA SANTA ESPINA

Texto: Angel Guimerà i Jorge

Música: Enric Morera i Viura

Som i serem gent catalana
tant si és vol com si no es vol,
que no hi ha terra més ufana
sota la capa del sol.

Déu va passar-hi en primavera,
i tot cantava al seu pas.
Canta la terra encara entera,
i canta que cantaràs.

Canta l'ocell, lo riu, la planta,
canten la lluna i el sol.
Tot treballant la dona canta,
i canta al peu del bressol.

I canta a dintre de la terra
el passat jamai passat,
i jorns i nits, de serra en serra,
com tot canta al Montserrat.

Som i serem gent catalana
tant si es vol com si no es vol,
que no hi ha terra més ufana
sota la capa del sol.

• **LA SARDANA DE LES MONGES.**

LA SARDANA DE LES MONGES

Texto: Angel Guimera

Música: Enric Morera

Al davant de l'hermita de Sant Rafel
les sardanes airoses pugen al cel,
i tothom sent en l'ànima dolçor de mel.

Sardanes com aquestes mai s'han sentit.
Fins les ballen els avis quan ve la nit,
i als genolls de la mare salta el petit.

Per planures i serres escampa el vent
de la cobla les notes alegrement,
i fins l'ona s'hi acosta que al lluny la sent.

En un coll de muntanyes hi ha un monestir.
De puntetes les monges van al jardí
que les roses encenen i el llessamí.

Les sardanes arriben fins als seus cors
amb gatzara i rialles dels balladors,
i entorn d'elles, els arbres, quines remors!

Dues monges, a l'ombra, les mans s'han pres,
ja se n'hi ajunten d'altres i altres després;
les de més lluny s'acosten; tothom ja hi és.

Ballen totes porugues, ben dolçament;
enrogides de galtes, mig somrient,
i sos peus a la terra ni menys se'ls sent.

Rondinant, l'abadessa ja se n'hi va.
Sent-hi a prop llagrimaja; no sap renyar,
que ella també n'és filla de l'Empordà.

La lluna que s'aixeca, les monges veu.
Pel damunt de la tàpia la cara treu,
i els hi diu, bondadosa: - Balleu, balleu!

Esta sardana fue muy popular en la República y en la Guerra Civil. Anteriormente, fue prohibida durante la dictadura de Primo de Rivera (1922-1930) y también lo será durante el franquismo.

• **LAS COMPAÑÍAS DE ACERO.**

Luis de Tapia

Las Compañías de Acero

Carlos Palacio

¡Las Com-pa - ñí - as de A - ce - ro, can - tan - do a la muer - te van!... ¡Su fuer - za es mu - cha y van a la lu - cha por
la li - ber - tad!... ¡Las Com - pa - ñí - as de A - ce - ro, can - tan - do a la muer - te van!... ¡Las Com - pa - ñí - as de A
ce - ro for - ja - das de A - ce - ro es - tán y triun - fa - rán! ¡En el cri - sol de e - se a - ce - ro el gue - rri
lle - ro, el o - bre - ro, el pro - le - ta - rio va - lien - te y el in - vic - to
ca - pi - tán y el in - vic - to ca - pi - tán! Las Com - pa -

LAS COMPAÑÍAS DE ACERO

Texto: Luis de Tapia

Música: Carlos Palacio

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!
¡Su fuerza es mucha
y van a la lucha por la libertad!...

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!...
¡Las Compañías de Acero
forjadas de Acero están
y triunfarán!

¡En el crisol de ese acero
se funden ardientemente
el guerrillero, el obrero,
el proletario valiente
y el invicto capitán,
y el invicto capitán!...

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!
¡Su fuerza es mucha
y van a la lucha por la libertad!

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!...

¡Las Compañías de Acero
forjadas de Acero están
y triunfarán!

¡Los milicianos de acero
salvaran al mundo entero,
pues, ante el plomo certero
dicen al mundo: "Si muero,
mis hijos se salvarán!"
¡Mis hijos se salvarán!

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!
Su temple es duro,
seguro y valiente
el ademán!

¡Las Compañías de Acero,
cantando a la muerte van!...
¡Las Compañías de Acero
forjadas de Acero están
y triunfarán!¹⁰³⁷

Es una de las canciones más conocidas de cuantas se compusieron en el periodo de la Guerra Civil española. Fue compuesta en 1936 por el compositor alcoyano Carlos Palacio (1911-1997). Destaca, textualmente, la gran presencia de admiraciones y exhortaciones, mientras que, rítmicamente, el grupo corchea con puntillo-semicolonchea dará aire a la canción. Palacio completó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde estudiará armonía y composición con Conrado del Campo y Bartolomé Pérez Casas.

• LAS PUERTAS DE MADRID.

Miguel Hernández

Las puertas de Madrid

Lan Adomian

The image shows a musical score for the song 'Las Puertas de Madrid'. It consists of two staves of music in a 4/4 time signature, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first line of music corresponds to the lyrics: 'Las puer-tas son del cie - lo, las puer-tas de Ma - drid. Ce - rra - das por el__'. The second line of music corresponds to the lyrics: 'pue-blo na - die las pue-de a-brir. Ce - rra - das por el__ pue-blo na - die las pue-de a-brir.' There is a small '6' above the first note of the second line, indicating a measure rest.

LAS PUERTAS DE MADRID

Texto: Miguel Hernández

Música: Lan Adomian

¹⁰³⁷ MAYER (1937A), p. 10.

Las Puertas son del cielo,
las puertas de Madrid.
Cerradas por el pueblo
nadie las puede abrir.
Cerradas por el pueblo
nadie las puede abrir.

El pueblo está en las puertas
como una hiriente llave,
la tierra a la cintura
y a un lado el Manzanares;
la tierra a la cintura
y a un lado el Manzanares.

¡Ay río Manzanares,
sin otro manzanar
que un pueblo que te hace
tan grande como el mar!
Que un pueblo que te hace
tan grande como el mar¹⁰³⁸.

Esta canción alude directamente a la defensa de Madrid que realizaron las tropas republicanas durante toda la contienda. Fue uno de los objetivos principales de Franco, aunque los múltiples ataques que realizó fueron repelidos o frenados hasta prácticamente el final del conflicto.

- **LIED VON JARAMA FRONT.**

**LIED DER JARAMA FRONT
AM RIO JARAMA**

Texto: Ludwig Detsinyi

Genossen im Graben: singt alle mit!
Laßt schweigen die anderen Lieder.
Wir singen das Lied der Jarama-Front,
wo gefallen so viele Brüder.

Mit Tanks und mit Flieger: so griffen sie an!
Wir hatten nur Mut und Gewehre.
Wie viele auch fielen: an unserem Damm,
zerschellten die Legionäre.

Die Granaten sie rissen in unsere Reihn
so manche blutende Lücke.
Wir deckten die Straße, wir schützten Madrid.
Wir hielten die Arganda-Brücke.

Jetzt blüht wieder Mohn im Jarama-Tal.
Und blüht vor unseren Graben.

¹⁰³⁸ PALACIO (1939), p. 40.

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Wie ein blutiger Teppich bedeckt er das Land,
worin viele der besten begraben!

Aber später und immer und überall,
wenn Arbeiter sitzen beisammen,
wird erklingen das Lied der Jarama-Schlacht,
wird zum Kampfe die Herzen entflammen!

Und einmal dann, wenn die Stunde kommt,
da wir alle Gespenster verjagen.
Wird die ganze Welt zur Jarama-Front:
wie in den Februar-Tagen!

Fue compuesta por Ludwig Detsyni en España en 1938. El brigadista internacional, presente en la Guerra desde 1937, trabajó en los servicios médicos.

- **LOS CACHORROS DEL LEÓN.**

LOS CACHORROS DEL LEÓN

Letra: José María Milán

Música: Laka y Viladornat

¡Salud, Camarada!...
¡Salud, compañero!...
¡Salud, miliciano de la España inmortal:
La patria precisa
de pechos de acero,
y aquí está mi pecho, mi brazo y mi ideal!

Saltó la caverna
con furia y con saña
creyendo que estaba dormido el león,
pero éste, al sentirse
herido en su entraña,
rugió embravecido y amó a la Nación.

Y aquí están para salvarla
los cachorros del león...
¡Los que ponen en la lucha
alma, vida y corazón!...
Los que van a hacer de España
faro de la Humanidad...
Adelante, milicianos
¡Viva España en libertad!

Morir por la Patria
sabrà el miliciano
venciendo al tirano de la Humanidad...
¡Barriendo de España
su oído inhumano,

haremos la España de la libertad!
Quien caiga en la lucha
que piense altanero
que “vive” quien “muere” por este ideal...
¡Hermano de enfrente,
envaina tu acero
que España te brinda tu amor maternal!

Y aquí están para salvarla
los cachorros del león...
¡Los que ponen en la lucha
alma, vida y corazón!¹⁰³⁹

La canción comienza como si fuera una alocución. Con una metáfora, alude a la sublevación y a la respuesta popular consiguiente. Ésta necesita voluntarios, por lo que el protagonista es el primero en dar un paso al frente “poniendo en la lucha/alma, vida y corazón”.

• LOS CAMPESINOS.

Antonio Aparicio

Los Campesinos

Enrique Casal Chapí

Los cam - pos he - ri - dos de tan - ta me - tra - lla, los pue - blos san - gran - tes de tan - to do - lor,
7 y los cam - pe - si - nos so - bre la ba - ta - lla pa - ra des - tro - zar al fas - cis - mo trai - dor. De - jan - do el a -
14 ra - do ti - ra - do en la tie - rra, to - man - do el fu - sil pa - ra pe - le - ar. mar - cha - mos va -
20 lien - tes ha - cia las trin - che - ras pa - ra que en Es - pa - ña ha - ya lí - ber - tad. So - mos... los cam - pe
26 si - nos, hoy so - mos los sol - da - dos. ¡A - de - lan - te! Gri - tan... nues - tros fu - si - les,
32 gri - tan... nues - tros a - ra - dos. ¡A - de - lan - te! ¡A - de - lan - te! ¡A - de - lan - te! La lan - te!

LOS CAMPESINOS

Texto: Antonio Aparicio

Música: Enrique Casal

Los campos heridos de tanta metralla,
los pueblos sangrantes de tanto dolor,

¹⁰³⁹ LLARCH (1978), pp. 154-155.

y los campesinos sobre la batalla,
para destrozar al fascismo traidor.
Dejando el arado tirado en la tierra,
tomando el fusil para pelear,
marchamos alegres hacia las trincheras,
para que en España haya libertad.

Somos los campesinos,
hoy somos los soldados.
¡Adelante!

Gritan nuestros fusiles,
gritan nuestros arados.
¡Adelante!
¡Adelante! ¡Adelante!

La sangre que corre valiente a diario
ha de ahogar un día en su tempestad
a los enemigos del proletariado,
y a los enemigos de nuestra unidad.
Ya llegará el día de nuestra victoria;
la Paz por el mundo se paseará,
talleres y campos cantando la gloria
de los que cayeron por la libertad.

Somos los campesinos,
hoy somos los soldados.
¡Adelante!

Gritan nuestros fusiles,
gritan nuestros arados.
¡Adelante!
¡Adelante! ¡Adelante!¹⁰⁴⁰

Se trata de la única canción compuesta por Enrique Casal Chapí (1909-1977). Alineado del lado de la República desde el inicio de la contienda, la revista *Música* en su número de mayo-junio de 1938 deja claro el posicionamiento del compositor. Pianista y dedicado en mayor medida antes de la guerra a la música para teatros, destacó en la contienda por la realización de actividades de distinto tipo y estilo tanto en las trincheras como en los cuarteles. Viajará también a la URSS en calidad de Delegado de los Teatros del Estado en Madrid (después en Valencia). Tras la guerra, se exilió en la República Dominicana.

¹⁰⁴⁰ MAYER (1937A), p. 21.

• **LOS REYES DE LA BARAJA.**

Los reyes de la baraja



Si tu pa-dre quie-re un rey, la ba - ra - ja tie-ne cua-tro, rey de o - ros, rey de co - pas, rey de es - pa - das, rey de
8
bas - tos. Co-rre que te pi - llo, co-rre que te a - ga - rro, mi-ra que te lle - no la ca-ra de
12
ba - rro. Co-rre que te pi - llo, co-rre que te a - ga - rro, mi-ra que te lle - no la ca-ra de ba - rro.

LOS REYES DE LA BARAJA

Si tu madre quiere un rey,
la baraja tiene cuatro:
rey de oros, rey de copas,
rey de espadas, rey de bastos.

Corre que te pillo,
corre que te agarro,
mira que te lleno
la cara de barro.

Del olivo
me retiro,
del esparto
yo me aparto,
del sarmiento
me arrepiento
de haberte querido tanto.

Se trata de una de las canciones tradicionales recopiladas por Federico García Lorca, que después armonizaría y grabaría con La Argentinita. Como hemos comentado anteriormente, gozaron de una enorme fama por toda España antes de la guerra, por lo que siguieron interpretándose en la misma.

Parece indicar la conversación entre dos novios y una posible negativa de la madre a la relación, por lo que el mozo afirma que, si quiere un rey, lo busque en la baraja. Este asunto tomó cariz político, asociándose con Alfonso XIII y la monarquía en general.

• **LOS SOLDADOS DEL PANTANO.**

Los soldados del pantano

Johann Esser / Wolfgang Langhoff (Trad. Esp. Pi de la Serra/Pere Camps)

Rudi Goguel/Hanns Eisler

The image shows a musical score for the song 'Los soldados del pantano'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'To-do cuan to el o-jo a - bar-ca, es - tá muer-to no hay a - mor. Ni un pá - ja-ro nos a - le-gra,'. The second staff starts with '13 los ro-bles des - nu - dos nos dan te - mor. Sol - da - dos del pan - ta - no, las'. The third staff starts with '22 pa - las en la ma no no' and includes first and second endings marked '1.' and '2.'.

**LOS SOLDADOS DEL PANTANO
DAS LIED DER MOORSOLDATEN
DIE MOORSOLDATEN**

Texto: Johann Esser / Wolfgang Langhoff

Trad. Esp.: Pi de la Serra y Pere Camps

Música: Rudi Goguel / Hanns Eisler

Todo cuanto el ojo abarca
está muerto, no hay amor.
Ni un pájaro nos alegra.
Los robles desnudos nos dan temor.

Soldados del pantano
las palas en la mano.
(mmmm)

Nos vigila la guardia dura
¿Quién podría escapar?
Huir es la muerte segura
si disparan es para matar.

Soldados del pantano
las palas en la mano.
(mmmm)

De nada nos sirven los lamentos
El invierno pronto pasará
Llegará el día que gritemos contentos
Por fin la patria nuestra será.

Ya no habrá más soldados
sufriendo en el pantano.
¡Ya no!¹⁰⁴¹

¹⁰⁴¹ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 10-11.

Esta canción se compuso en el marco de la creación de 15 campos de concentración en la Alemania nazi a partir de 1933. Allí se empezaron a encerrar a prisioneros políticos a los que se esclavizaba. Uno de ellos fue el KZ Börgermoor, en el que se encarcelaron unos 5000 militantes comunistas y socialistas españoles, prohibiéndoseles mostrar cualquier símbolo de esta ideología, incluidas las canciones. Por tanto, se trató de crear unos cuantos ejemplos con las que expresar el sentimiento de los presos políticos. Una de ellas es esta *Los soldados del pantano*, que fue interpretada por primera vez en 1933 siendo aprendida poco después por todos los reclusos, que la tomaron como un himno.

- **LUCHA SIN CUARTEL.**

LUCHA SIN CUARTEL

Música: *El canto del cosaco* de Espronceda

¡Hurra!, aguiluchos libertarios, ¡hurra!
El mundo os brinda espléndido vivir;
Sangrientas charcas sus campiñas sean
De los grajos su ejército festín.

¡Hurra! En pie los hijos de la idea,
vibrantes y valientes, a combatir volad.
¿Veis esas tierras fértiles? Las pueblan
burgueses que osan disfrutar.
Casas, palacios, campos y jardines,
todo es hermoso y refulgente allí;
son sus hembras celestes serafines;
su sol alumbra un cielo de zafiro.

¡Hurra!...

Nuestros sean su oro y sus placeres;
Gocemos de ese campo y de ese sol;
Lo defienden soldados mercenarios;
sus amos viles mercaderes son.
Vedlos huir por esconder su oro;
Vedlos cobardes lágrimas verter...
¡Hurra! ¡Volad! Sus cuerpos, sus tesoros
huellen nuestras juventudes por sus pies.

¡Hurra!...¹⁰⁴²

El cancionero en el que se encuentra esta canción refleja con claridad la importancia de la música para la transmisión de ideas, pensamientos y de la misma propaganda.

¹⁰⁴² BAJATIERRA (193?), p. 1.

• **MADRID Y SU HEROICO DEFENSOR.**

Plá y Beltrán

Madrid y su heroico defensor

Lan Adomian

Ma - drid; no-ble tus ca-lles un for - tín: ya na-die pa-sa - rá tus trin - che-ras. ¿A quién tie-nes en tu de
12 fen - sa? ¡Tie - nes al ge - ne ral Mi - a - ja! ¿A quién tie - nes
18 en tu de - fen - sa? Tie - nes al ge - ne - ral Mi - a - ja!

MADRID Y SU HEROICO DEFENSOR

Texto: Plá y Beltrán

Música: Lan Adomian

Madrid noble; tus calles un fortín:
ya nadie pasará
tus trincheras.
¿A quién tienes
en tu defensa?
¡Tienes al general Miaja!

¿A quién tienes en tu defensa?
¡Tienes al general Miaja!

Ciudad clara; tu gesta un resplandor;
la muerte no podrá
dominarte.
¡Qué bien gana
tu independencia
el noble general Miaja!
¡Qué bien gana
tu independencia
el noble general Miaja!

Madrid libre; en vilo el corazón;
tu nombre es ya la luz
del futuro.
¡Qué fiel guarda
tu independencia
el noble general Miaja!
¡Qué fiel guarda
tu independencia
el noble general Miaja!¹⁰⁴³

¹⁰⁴³ PALACIO (1939), pp. 43-44.

El Ejército del Centro, como vimos, fue el encargado de defender Madrid y la región central de la República. Desde el inicio de la contienda, el bando nacionalista tuvo como claro objetivo una rápida toma de la capital de España. Ante esta situación, el gobierno republicano, en una controvertida decisión, decidió trasladarse a Valencia, que será la nueva sede republicana. Se nombro a José Miaja Comandante en Jefe de la Junta de Defensa que dirigirá los designios de Madrid. La columna anarquista *Durruti* y la aparición de las Brigadas Internacionales ayudaron a aliviar la presión del ataque, aunque las batallas fueron cruentas y muy sangrientas.

• **MARCHA DE LA 11 BRIGADA.**

Marcha de la 11ª Brigada

Ernst Busch

G. M. Schneerson

In Spa-nien stands um uns-re Sa-che schlencht, zu - rück gings Sohritt um Schritt. Und die Fas-chis-ten
 6
 brüll-ten schon: Ge - fal-len ist die Stadt Ma- drid! Da_ ka-men sie aus al - ler Welt, mit ei-nem ro-ten Stern am
 12
 Hut. Im Man-za - na - res kühl-ten sie dem Fran-co das zu hei-sse Blut. Das wa-ren Ta-ge der Bri
 18
 ga - de Elf und Ruhm für ih - re Fah - ne. Bri - ga - da In - ter -
 22
 na - cio - nal! ist un - ser Eh - ren - na_ me, Bri na me

MARCHA DE LA 11 BRIGADA

Ballade der Eften Brigade

Texto: Ernst Busch

Música: G. M. Schneerson

En España, las cosas iban mal,
 retrocedíamos paso a paso,
 y los fascistas gritaban alegremente:
 “Ha caído Madrid”.
 Entonces llegaron de todo el mundo,
 con una estrella roja en sus gorros:
 en el Manzanares detuvieron la fogosidad de Franco.

En los días de la XI Bandera,
 de la gloria para su bandera,
 Brigada Internacional.
 Este es nuestro timbre de honor.

En Guadarrama, en el mes de marzo,

con el frío y la furiosa tempestad,
incluso los corazones valientes tenían miedo.
Y la misma torre de Rotija también temblaba.
Allí estaba la “Garibaldi”,
con André y Dombrowsky y bien cerca.
Hicieron correr a
los lacayos de Mussolini.

En los días de la XI Bandera...

Y así siguió por dos años más,
y seguimos estando en guerra;
todas las guerras acaban una vez,
volveremos a Alemania.
Y atravesaremos las puertas alemanas
con nuestro “¡Pasaremos!”,
y lo que quede de la cruz gamada
lo echaremos a las aguas del padre Rhin.

En los días de la XI Bandera...¹⁰⁴⁴

Esta canción aborda la aparición de las Brigadas Internacionales a la Guerra Civil. Tiene un marcado carácter documental, ya que cuenta alguna de las batallas en las que participaron y cita otras brigadas y batallones. Además, mira adelante en el tiempo, ya que, cuando se consiga la victoria en España, partirán a Alemania para derrotar al nazismo.

• MARCHA DEL EJÉRCITO POPULAR.

Marcha del Ejército Popular

The musical score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "La far-sa in-no ble al pue-blo de Es-pa-ña el diez y nue-ve de ju-lio a-ce-chó y el ne-gro fas-cio con sá-di-ca sa-ña con-tra el o-bre-ro la lu-cha en - ta-bló. En des u - nir las re-gio-nes his - pa - nas bus-có el a-po-yo del mun-do o-pre-sorr, pe-ro el o - bre-ro en le-gio-nes her - ma - nas lu-chan-do ex - cla-ma con no-ble va-lor. ¡NO PA-SA-RÁN! Lle-no de fe y va - lor sin-gu-lar, al cri-mi-nal fas - cis - mo hun-di rá en pro-fun-do a - bis - mo el E - jér-ci-to Po - pu - lar. lar." The score includes a triplet of eighth notes on the second staff and a double bar line with first and second endings on the fifth staff.

¹⁰⁴⁴ VVAA (1978), p. 38.

MARCHA DEL EJÉRCITO POPULAR

La farsa innoble el pueblo de España
el diez y nueve de julio acecho
y el negro fascio con sádica saña
contra el obrero la lucha entabló.
En desunir las regiones hispanas
buscó el apoyo del mundo opresor,
pero el obrero en legiones hermanas
luchando exclama con noble valor.

¡NO PASARÁN!

Lleno de fe y valor singular,
al criminal fascismo hundirá
en profundo abismo el Ejército Popular.

El pueblo ansía la fuerza, que es gloria
y galardón de invencible unidad:
firme en su fe marchará a la victoria
exterminando toda iniquidad.
El nuevo ejército en ruta aparece
y al mundo obrero saluda con fe,
y en conquistarle la paz que merece
enardecido exclama: En pie.

¡No pasarán!

Lleno de fe y valor singular
al criminal fascismo hundirá
en profundo abismo
el Ejército Popular¹⁰⁴⁵.

• MARCHA DEL 5º REGIMIENTO.

Herrera Petere

Marcha del 5º Regimiento

Hanns Eisler



A - de - lan - te, ba - ta - llo - nes, a - de - lan - te los he - ro - es de a - ce - ro. Rom - pe el si - len - cio del
6 al - ba el tro - nar del fu - sil, del ca - ñón y el mor - te - ro. A - de - lan - te, mi - li - cia - nos, pe - cho
11 fuer - te y a - le - gres pen - sa - mien - tos; va - mos a ha - cer u - na Es - pa - ña fe - liz por el Quin - to Re - gi - mien - to.

MARCHA DEL 5º REGIMIENTO

Texto: Herrera Petere

Música: Hanns Eisler

Adelante, batallones;
adelante los héroes de acero,

¹⁰⁴⁵ MAYER (1937C), p. 11.

Rompe el silencio del alba el tronar
del fusil, del cañón y el mortero.
Adelante, milicianos;
pecho fuerte y alegres pensamientos:
vamos a hacer una España feliz
por el 5º Regimiento.

Sangre roja de españoles,
brasa viva del 5º Regimiento,
lucha en tus cuadros el pueblo español
por el pan y la paz de los pueblos.
Nada importa lo que pase;
nuestros nervios van templados al fuego.
Ni un paso, atrás, adelante, a luchar
por el 5º Regimiento.

Cada ataque, una victoria;
cada tiro, un perro fascista muerto.
Tiembla el fascismo del mundo al mirar
cómo luchan a filas de acero.
Punta al frente, bayonetas,
voces de héroes se esparcen por los vientos,
dad al gatillo, la vista afinar
por el 5º Regimiento.

Adelante, camaradas;
campo abierto a los soles y a los vientos;
fuerte pisada y al frente mirar,
donde se unen la tierra y el cielo.
Pueblo en armas, luchadores,
al combate con ánimo de hierro;
llena las calles y plazas la voz:
¡Viva el 5º Regimiento!¹⁰⁴⁶

Ya hablamos del 5º Regimiento en la canción *El Quinto Regimiento*. Esta marcha, compuesta en Madrid, refleja también el heroísmo de esta sección militar. Rítmicamente, únicamente emplea dos figuras (blancas, negras) que se conjugan con el grupo corchea con puntillo-semicorchea. El comienzo en anacrusa, el descanso posterior en la blanca y el desarrollo consiguiente, unido a una melodía fácilmente memorizable hacen de ella una canción con un claro influjo popular.

¹⁰⁴⁶ SCHEERSON (1938), p. 46.

• **MARCHA FÚNEBRE A LOS HÉROES CAÍDOS.**

Marcha fúnebre

Vo - so - tros ca - is - teis en lu - cha fa - tal. A - mi - gos sin - ce - ros del pue -
8 blo. Por él in - mo - las - teis la li - ber - tad, por él fue vues - tro úl - ti - mo a
15 lien - to. Pa - sas - teis la vi - da en he - la - da pri - sión, y pre - sos por
22 jue - ces cru - e - les, co - rrió vues - tra san - gre por el ren
28 cor del que os hi - zo a - rras - trar gri - lle - tes.

MARCHA FÚNEBRE A LOS HÉROES CAÍDOS

Vosotros caísteis en lucha fatal,
amigos sinceros del pueblo.
Por él inmolasteis la libertad,
por él fue vuestro último aliento.
Pasasteis la vida en helada prisión,
y presos por jueces crueles,
corrió vuestra sangre por el rencor
del que os hizo arrastrar grilletes.

Mas ya en el palacio fastuoso se ve
temblar al tirano pelele.
Sus ojos culpables encuentran doquier,
Escrita sentencia de muerte.
Llegó, al fin, la hora y el pueblo surgió
liberto, gigante y potente.
Dormir, hermanos, cubristeis de honor la senda
más noble y valiente.
Dormir, hermanos, cubristeis de honor la senda
más noble y valiente¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁷ VVAA (1937?), p. 50

• **MARINEROS.**

Marineros



No hay quien pue-da, no hay quien pue-da con la gen-te ma-ri - ne - ra, ma-ri - ne - ra, lu-cha - do - ra, quede
7 fien - de su ban - de - ra. Si te quie-res ve-nir con no - so-tros al mar. Ten-drás que com-ba - tir ten-drás
12 que pe-le-ar. El Ba - lea-res sa-lió ¿dón - de es - tá, dón - de es - tá? ¿Dón - de es - tá la le-gión en el fon-do del mar.

MARINEROS

No hay quien pueda,
no hay quien pueda
con la gente
marinera,
marinera,
luchadora,
que defiende
su bandera.

Si te quieres venir
con nosotros al mar
Tendrás que combatir
tendrás que pelear.
El Baleares salió,
¿dónde está, dónde está?
¿dónde está la legión?
en el fondo del mar¹⁰⁴⁸.

Se trata de una canción tradicional marinera procedente del s. XIX que recuerda a una seguidilla. Al parecer, durante la Guerra Civil fue interpretado por ambos bandos con distinta letra. En la versión republicana y como en la canción *Qué será* que veremos, aparece citado el crucero franquista *Baleares*, hundido por la flota republicana (en el ejemplo citado hablaremos de la marina republicana en la contienda).

¹⁰⁴⁸ LLARCH (1978), p. 158.

• **MÉXICO EN ESPAÑA.**

Plá y Beltrán

México en España

Silvestre Revueltas

De - ja - mos las tie - rras de ver - de ma - íz; del Va - lle dea - na - huac vi - ni - mos a - quí, a ga - nar con la
 11 san - gre u - na vi - da sin par, que for - je la au - ro - ra de la Hu - ma - ni - dad. A ga - nar con la san - gre u - na
 21 vi - da sin par, que for - je la au - ro - ra de la Hu - ma - ni - dad. No im - por - ta en la lu - cha ca - er; la
 32 muer - te no pue - de ven - cer. Ya Es - pa - ña ca - mi - na al fu - tu - ro. No im
 39 por - ta en la lu - cha ca - er. ¡La muer - te no pue - de ven - cer!

MÉXICO EN ESPAÑA.

Texto: Plá y Beltrán

Música: Silvestre Revueltas

Dejamos las tierras de verde maíz;
 del Valle de Anahuac vinimos aquí,
 a ganar con la sangre una vida sin par,
 que forje la aurora de la Humanidad.
 A ganar con la sangre una vida sin par,
 que forje la aurora de la Humanidad.

No importa en la lucha caer;
 la muerte no puede vencer.
 Ya España camina al futuro.
 No importa en la lucha caer,
 ¡La muerte no puede vencer!

Con paso de carga y al hombro el fusil,
 vayamos, marchemos hacia el porvenir.
 Bandera de fuego y el pecho de luz
 se acerca ya el triunfo de la juventud.
 Bandera de fuego y el pecho de luz;
 se acerca ya el triunfo de la juventud.

No importa en la lucha caer;
 la muerte no puede vencer.
 Ya España camina al futuro.
 No importa en la lucha caer,
 ¡La muerte no puede vencer!¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁹ MAYER (1937A), p. 5.

Este himno se compuso en septiembre de 1937. Fue dedicado a los combatientes mexicanos en España por el compositor Silvestre Revueltas, que vino a España como miembro de una delegación de artistas y escritores mexicanos que formaban la L.E.A.R. Pla y Beltrán le dedicó un artículo publicado en la revista *Hora de España* en diciembre de 1937. Lo define como un hombre amante de la soledad en su estancia en tierra española, hecho que se reflejará en su música:

Silvestre Revueltas... Está hecho de soledad, o para la soledad. En el barrio de Usera, en la Ciudad Universitaria o en la Casa de Campo, busca la soledad. La descomunal soledad, el monstruoso silencio de la guerra. O el grito desgarrado del hombre que se yergue para, definitivamente, desplomarse en el silencio y la soledad. Muerte y angustia que solamente son el vivo testimonio de la soledad y el silencio. Del silencio y la soledad mana su música. Su música, que es exacta a un magüey: fina y suave en apariencia, pero en realidad áspera, violenta y agresiva, y de cuyo fondo brota un licor que inunda los sentidos y arrebató la sangre, iluminando el corazón de los hombres con un fervor de eternidad... Y sin conocer al Hombre difícilmente podrán penetrar la tierna entraña de su música. Porque la música de Revueltas es una fatal consecuencia del Hombre y su soledad. La angustia del Hombre, el espanto del Hombre ante la soledad y la muerte... Revueltas está hecho de soledad, o para la soledad. Ya lo hemos dicho. Su música, eminentemente popular, extraordinariamente mejicana, es universal y revolucionaria en su sentido más profundo. En ella late el espíritu del pueblo y su sentimiento más humano: la soledad del Hombre¹⁰⁵⁰.

- **MIAJA, GENERAL DEL PUEBLO.**

MIAJA, GENERAL DEL PUEBLO

Letra: Víctor Delhort

Música: F. Gil-Nertor

¡Salud, camarada!
Noble general, ¡salud!
Te exalta la canción
de nuestra juventud.

Por ti nuestras armas
del asedio triunfarán;
con tu guía venceremos
al gritar ¡No pasarán!

Nuestra España, por fin, puede
exaltar a un caudillo con honor,
que es del pueblo y libra al pueblo
de ignominia y de terror.

Luchador sereno y firme,
de Madrid hace invicta la ciudad.
Guardián es del tesoro
de nuestra libertad¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ PLA Y BELTRÁN (1937), p. 75-76.

¹⁰⁵¹ PALACIO (1939), p. 80.

La canción se compuso en 1937 en Valencia, dedicada al general Miaja, del que hablamos anteriormente.

• **NO PASARÁN.**

José Herrera Petere

¡No pasarán!

Hanns Eisler

Musical score for '¡No pasarán!' in 4/4 time, featuring two staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: ¡No pa-sa-rán! ¡no pa-sa-rán, los de a-ce-ro fir-mes es-tán! Tem-ple du-ro, ro-ca vi-va que al fas- cis-mo a-plas-ta - rá, ¡ven-ce-rá! bom-ba al cin-to, ba-yo - ne-tas, al com - ba-te a-ce-ro va, ¡pa-sa-rá!

NO PASARÁN

Letra: Herrera Petere

Música: Hanns Eisler

¡No pasarán!
¡no pasarán!
los de acero firmes están!
Temple duro, roca viva
que al fascismo aplastará, ¡vencerá!
bomba al cinto, bayonetas,
al combate acero va, ¡pasará!

¡No pasarán!
¡no pasarán!
por la tierra y por el pan
vista al frente, pulso firme,
los fusiles apuntad: ¡disparar!
salte tierra a cañonazos
nada importa, ¡acero va! ¡pasará!

¡No pasarán!
¡no pasaran!
el fascismo se detendrá
ante el muro de granito
que el acero le opondrá, ¡vencerá!
por la España antifascista,
a la guerra acero va, ¡pasará!

¡No pasarán!
¡no pasarán!
corte el viento el ademán,
las bayonetas de acero
al invasor detendrán, ¡clavarán!
en la tierra que es de España
y del pueblo, acero va, ¡pasará!

Ra ra ra ra
ra ra ra ra

metalúrgicos a luchar.
Con el 5º Regimiento
los obreros del metal ¡vencerán!
Adelante, compañías
al grito de acero va
¡pasará!¹⁰⁵²

Compuesta a principios de 1937, es obra del compositor alemán de origen judío Hanns Eisler. En cuanto a su nombre, hace referencia al lema acuñado por Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, que será emblema de la resistencia de Madrid y, por ampliación, del resto de ciudades y localidades adscritas a la República. Al parecer, la pronunciará por primera vez en una alocución que realizó el 19 de julio de 1936 en Unión Radio. En él, llevará a cabo un llamamiento para defender y apoyar la democracia elegida en las urnas.

En cuanto al origen de esta frase, parece que fue empleado anteriormente en otros conflictos. Luis Díaz Viana apunta a que en la I Guerra Mundial el general Pétain motivó a sus soldados con el lema *Ils ne passeront pas!* en el marco de la batalla de Verdún, que se ampliará a la resistencia del ejército francés en esta contienda.

Con este mismo título, existen otras canciones, tanto españolas como extranjeras, que apuntamos a continuación:

THEY SHALL NOT PASS

Oh, they go singing. Oh, they go marching.
Oh, they are dying for you and me.
Yes, they are fighting to crush all traitors.
That Franco's triumph shall never be.
The fascist bullets, the fascist bomberts,
They leave our cities a smoking mass.
They want to plunder and rule our country,
but at Madrid.- They shall not pass.

They murder women, old men and children-.
A fascist action, a coward's crime.
These deeds of horror will be remembered,
will blacken ever the page of time.
From our dead heroes new lives arise,
new lives go forward in one great mass.
The cannon thunder, the whole earth trembles,
but at Madrid.- They shall not pass!

NO PASARÁN

Ahí van marchando los milicianos.
Van para el frente con gran valor.
A dar sus vidas se van cantando,

¹⁰⁵² MAYER (1937C), p. 3.

antes que triunfe Franco el traidor.
En el espacio van los fascistas,
bombas aéreas destrozarán,
la bella urbe capitalina,
pero a Madrid ¡No pasaran!

Matan mujeres, niños y ancianos,
que por las calles suelen andar.
Esta es la hazaña de los fascistas,
que allá en la historia se ha de grabar.
Si sangre de héroes regó los campos,
bellas simientes resurgirán.
El cañón ruge, tiembla la tierra,
pero a Madrid ¡No pasaran!

NO PASARÁN

Letra: Sikorski

Música: Kochetov

¡No pasarán!
Es consigna de guerra
que el pueblo opresor lanza
a su vil opresor.
Paz, Libertad,
bandera que hoy ampara
al combatiente
y el trabajador.

“Rot Front” es la voz
del mundo obrero
vencedor.

Alerta, milicias de España,
vencer es todo vuestro honor
y en franca lid.

No pasarán
en nuestro himno triunfal.
Madrid, Vasconia,
y frente de Aragón
son ya el orgullo mundial.

Bravo español
que luchas por tu gloria,
oye el clamor
del obrero inmortal,
que al admirar
tus hechos en la Historia
con nuevo ardor
el himno entonará.

¡Rot Front!...

Es una de las cuarenta canciones que la Asociación de Compositores Soviéticos creó dedicadas a la República española.

• **NUESTRA BANDERA.**

Nuestra bandera

Ban-de-ra ro-ja, tú e-res nues-tra guí-a. Ban-de-ra ro-ja tú for- jas la u-nión. Tú e-res la es-pe ran-za de
11 que un nue-vo dí-a sa-lu-des triun-fan-te a la re-vo-lu-ción. O-bre-ros y cam-pe-si-nos, can-tad
21 a nues-tro ro-jo pen-dón. Mar-che-mos to-dos u-ni-dos de-trás que la vic-to-ria es
30 la u-nión. Ca-ma-ra-das pro-le-ta-rios: can-tad, que nues-tra lu-cha se-rá triun-fal.

NUESTRA BANDERA

Bandera roja
tú eres nuestra guía
Bandera roja
tú forjas la unión,
tú eres la esperanza
de que un nuevo día
saludes triunfante
la revolución.

Marcha nuestra tropa
lucha por la vida
nueva y libre
Sola fuerte va
ondea la bandera
de nuestra esperanza
y nos da la fuerza
así vencerá.

Obreros y campesinos cantad
a nuestro rojo pendón
Marchemos todos unidos detrás
que la victoria es la unión
Camaradas, proletarios : cantad
que nuestra lucha será triunfal.

Roja de sangre
hacia la victoria
es la bandera
de nuestro batallón
Roja de fuego
paz para el mañana
Alumbra el triunfo de la revolución¹⁰⁵³.

• **NUEVA JUVENTUD.**

Nueva juventud

¡La ju-ven - tud, con sus bra-zos de a - ce - ro a-bre el ca - mi - no de un nue-vo i - deal al - za en sus
5 ma-nos la hoz y el mar - ti - llo que han de cre - ar el tra - ba - jo y la paz! Por u-na tie - rra de pan y tra
10 ba - jo ar-de el es - fuer - zo de la ju - ven - tud. Con nues-tra u-nión lle - ga - rá la vic
14 to - ria ca-ma - ra - das del mun - do; Sa - lud! 1. 2. lud!

NUEVA JUVENTUD
Canto soviético

¡La juventud!, con sus brazos de acero,
abre el camino de un nuevo ideal,
alza en sus manos la hoz y el martillo
que han de crear el trabajo y la paz!
Por una tierra de pan y trabajo
arde el esfuerzo de la juventud.
Con nuestra unión llegará la victoria;
camaradas del mundo. ¡Salud!

¡Oh, juventud, el camino se enciende
con muerte y odio que quiere impedir
la siembra fértil de sus redenciones,
la aurora libre de tu gran porvenir.
Juventud, adelante; la vida
ha de brotar entre lucha y pasión,
entre los llanos que rompe, danzando,
el hierro infame de vuestra opresión¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵³ VVAA (1937?), p. 6.

¹⁰⁵⁴ VVAA (1937?), p. 15.

• **NUEVA HUMANIDAD.**

Carlos Caballero

Nueva humanidad. Canto proletario.

Evaristo F. Blanco

Ca-ma - ra - das, a de lan - te por la nue-va hu-ma-ni - dad; so-bre el mun-do a-go-ni - zan - te o-tro
 7
 nue-vo se al-za - rá. Cons-tru - yá-mos-lo en que im - pe-re pa-ra to-dos la i-gual- dad. Ca-ma - dad.
 14
 Lu-cha, triun-fa ven - ce con-tra los ti - ra - nos. ¡Que es me-jor la muer - te que vi-vir es -
 21
 cla - vos! ¡En pie, lu-chad pro-le - ta-rios por ven - cer ya-ca-bar con el fas-cio! A-plas-tad u - ni - dos,
 28
 al ca-pi - ta - lis - mo con-quis-tan-do pa-ra el pue-blo el so-ña-do mun-do nue-vo. A lu
 35
 char, tra-ba-ja - do - res, pro-le - ta-rios a lu - char pa-ra ser los for-ja - do - res de u-na nue-va hu-ma-ni -
 42
 dad. En-gen - dré - mos - la im-po - nien - do la an-he - la - da li - ber - tad. A - de
 47
 lan - te, com - pa - ñe ros, por la nue-va hu-ma - ni - dad.

NUEVA HUMANIDAD.

Canto proletario

Letra: Carlos Caballero

Música: Evaristo F. Blanco

Camaradas, adelante,
 por la nueva humanidad;
 sobre el mundo agonizante
 otro nuevo se alzaré.
 Construyámoslo en que impere
 para todos la igualdad.

Camaradas, adelante
 por la nueva humanidad;
 sobre el mundo agonizante
 otro nuevo se alzaré.
 Construyámoslo en que impere
 para todos la igualdad.

Lucha, triunfa, vence

contra los tiranos.
¡Que es mejor la muerte
que vivir esclavos!
¡En pie, luchad proletarios
por vencer y acabar con el fascio!
Aplastad unidos,
al capitalismo
conquistado para el pueblo
el soñado mundo nuevo.

A luchar, trabajadores,
Proletarios a luchar
para ser los forjadores
de una nueva humanidad.
Engendrémosla imponiendo
la anhelada libertad.

Adelante, compañeros,
por la nueva humanidad¹⁰⁵⁵.

Es una de las canciones premiadas por la Dirección General de Bellas Artes y el Consejo Central de Música en 1937 en el concurso de canciones de guerra organizado por este organismo.

¹⁰⁵⁵ VVAA (1937A), p. 19.

• **OS PINOS.**

Eduardo Pondal

Os pinos

Pascual Veiga

La la ra la la la la la la la la ra la la la la la la la ra la la lo la la
 8 la Que din os ru-mo-ro - sos na cos-ta ver-des - cen - te o rai-o trans-pa-
 14 ren - te do pla-ci-do lu- ar. Que din as al- tas co - pas des - cu-ro a rru - me ar
 20 pa - do co - seu ben com-pa - sa - do do pla - ci - do lu - ar. Do teu-ver- dor - cin - gui - do et
 27 de be- nig - nos as - tros con - fin des ver-des cas - tros e va - le - ro - so chan. Nos
 33 des a es-quer-ce - men - tos, da in - xu - ria o ro - do en - co - no des - per - ta do deus o - no fo -
 39 gar de Bre - o - gan. Que gan fo - gar de Bre - o gan, de Bre - o -
 43 gan fo - gar de Breo - o - gan, de Bre - o - gan.

OS PINOS

Himno de Galicia

Texto: Eduardo Pondal

Música: Pascual Veiga

Que din os rumorosos
 na costa verdescente
 o raio transparente
 do placido luar.

Do teu verdor cinguido
 e de benignos astros
 confín dos verdes castros
 e valeroso chan.

Non des a esquencemento
 d'a inxuria o rodo encono
 desperta do teu sono
 fogar de Breogan.

Estrenado el diciembre de 1907, hasta 1923 fue interpretado por campesinos y regionalistas en sus actos y reuniones, por lo que paulatinamente fue dándose más a conocer. En la Segunda República tuvo de nuevo un gran auge, de la misma manera que sucedió durante la Guerra Civil.

• **PARTISANENLIED.**

Partisanenlied

Durchs Ge - bir - ge, durch die steppen zog uns-re küh - ne Di - vi - si - on hin zur

5
Kü - ste die - ser wei-senn, heiss um - strit - te-nen Ba - stion, hin zur stion.

PARTISANENLIED

Durchs Gebirge, durch die Steppen zog unsre
kühne Division hin zur Küste dieser weissen,
heiss umstrittenen Bastion, hin zur.

Rot vom blut, wie unsre Fahne,
war das Zeug; doch treu dem Schwur,
stuernten wir, die Eskadronen,
partisanen vom Amur,
stuernten wir, die Eskadronen,
partisanen vom Amur.

Und so jagten wir das Pack zum Teufel.
general und Ataman.
Unser Feldzug fand sein Ende,
erst am Stillen Ozean,
unser Feldzug fand sein Ende,
erst am StillenOzean¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁶ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 32-33.

• **PELEAMOS, PELEAMOS.**

Pedro Garfías

Pelemos, pelemos

Carlos Palacio

Por los vie - jos que llo ran nues-tra au - sen - cia, por la es - po - sa que a - ño - ra nues-tros bra - zos, por los
5
hi - jos que es-pe-ran nues-tra vuel-ta, ¡pe - le - a - mos!, ¡pe - le - a - mos! Por el tor - no que cuen-ta nues-tras
10
ho - ras, por la tie - rra que la-bran nues-tras ma-nos, por el lim - pio su-dor de nues-tra fren - te, ¡pe - le
15
a - mos! ¡pe - le - a - mos! Por el sol y el a - zul de nues-tro cie - lo, por las pie-dras sa-gra-das que he-re-
20
da-mos, por el sue - lo can-sa-do de dar flo-res, ¡pe - le - a - mos!, ¡pe - le - a - mos!
26
¡Pe - le - a - mos!, ¡pe - le - a - mos! ¡Pe - le - a - mos! —

PELEAMOS, PELEAMOS.

Letra: Pedro Garfías

Música: Carlos Palacio

Por los viejos que lloran nuestra ausencia,
por la esposa que añora nuestros brazos,
por los hijos que esperan nuestra vuelta,
¡pelemos!, ¡pelemos!

Por el torno que cuenta nuestras horas,
por la tierra que labran nuestras manos,
por el limpio sudor de nuestra frente,
¡pelemos!, ¡pelemos!

Por el sol y el azul de nuestro cielo,
por las piedras sagradas que heredamos,
por el suelo cansado de dar flores,
¡pelemos!, ¡pelemos!

Pelemos por todo lo que es noble,
por la paz, la justicia y el trabajo,
por la libre república del pueblo,
¡pelemos!, pelemos!

Y también por vosotros, compañeros,
que lucháis obligados y engañados,

porque sois nuestra carne y nuestra sangre,
¡peleamos!, ¡peleamos!

Contra falsos, traidores y perjuros,
alemanes y moros e italianos,
por España feliz tres veces libre,
¡peleamos!, ¡peleamos!¹⁰⁵⁷

Compuesta en Valencia a mediados de 1938 sobre un tema litúrgico, expresa el por qué, por quién y contra quién se debe luchar y lograr la victoria. En los dos primeros casos, ancianos, mujeres, hijos, tierra, sudor, tierra, paz, justicia, trabajo, República, compañeros y una España libre componen la terna. En el tercero, falsos, traidores, perjuros, alemanes, moros e italianos son los enemigos.

Hasta finales de 1936, la composición del bando sublevado se basaba en militares, guardias civiles, guardias de asalto, requetés, legionarios, regulares marroquíes, tercios y falangistas (en octubre de 1936, parece que su total se acercaba a los 188.500 hombres¹⁰⁵⁸). Por las necesidades de la guerra, se llevarían a cabo numerosos llamamientos a filas en el bando nacional, que tuvo un avance lento pero imparable hacia la victoria el 1 de abril de 1939. En ese momento, sumaba prácticamente un millón de soldados a su servicio, contando al cuerpo de regulares marroquíes y al contingente italiano. Como ocurriría en el bando republicano, los soldados enemigos que caían presos se reciclaban¹⁰⁵⁹, es decir, entraban a formar parte normalmente en las primeras líneas de fuego en los frentes.

En el reclutamiento de tropas marroquíes, el bando sublevado supo encontrar fundamentos más que motivadores. Acostumbrados a penurias y sufrimientos como los inflingidos por los colonialistas españoles pocos años antes, las malas cosechas sufridas en su país y la hambruna consiguiente motivaron a jóvenes y hombres a alistarse en la lucha española, ayudados por

...una prima en el momento de la firma equivalente a dos meses de sueldo, cuatro kilos de azúcar, un bidón de aceite de oliva y pan para las familias antes de partir¹⁰⁶⁰.

En cuanto al número de participantes, parece que cerca de 80.000 marroquíes tomarán parte, a lo largo del conflicto, en la Guerra Civil. Unos 12.000 morirán en España. En general, sembraron el terror en las retaguardias republicanas después de las batallas, ya que no dudaban en ejecutar a los prisioneros decapitándolos, destripándolos o mutilándolos¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁷ PALACIO (1939), pp. 57-58.

¹⁰⁵⁸ BENNASAR (2004), p. 183.

¹⁰⁵⁹ GRAHAM (2006), p. 106.

¹⁰⁶⁰ BENNASAR (2004), pp. 90-91.

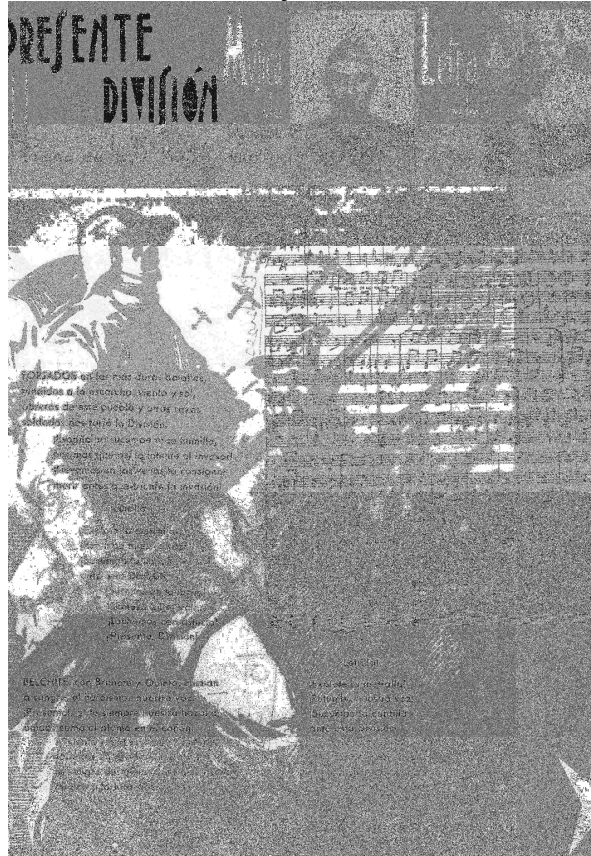
¹⁰⁶¹ BENNASAR (2004), p. 92.

• **PRESENTE DIVISIÓN. HIMNO DE LA 35ª DIVISIÓN.**

**PRESENTE DIVISIÓN
HIMNO DE LA 35ª DIVISIÓN**

Música: Fernando Vilches

Letra: Jesús Poveda



1062

Forjados en las más duras batallas
fundidos a la escarcha, viento y sol,
obreros de este pueblo y otras razas
soldados nos forjó la División.
¡España no sucumbe ni se humilla,
por más que así lo intente el invasor!
¡Llevamos en las venas la consigna
morir antes que triunfe la invasión!

¡Explote la metralla!
¡Retumbe nuestra voz!
¡Sucumba la canalla
ante esta División!
¡Serenos en la lucha!
¡Firmeza en el valor!
¡Luchemos con astucia!
¡Presente, División!

¹⁰⁶² AGGCE, Folletos, F-9341, p. 1.

Belchite, con Brunete y Quinto, claman
a sangre, el heroísmo, nuestra voz.
¡Presente, grite siempre nuestra hazaña,
unida como el plomo en el cañón!
Al viento y a la escarcha nos fundimos;
forjados en la misma luz del sol,
la sangre del planeta en que vivimos
en pos a la total liberación.

¡Explote la metralla...!¹⁰⁶³

Esta canción fue compuesta por dos militares del ejército republicano tras la primera ofensiva del Ebro, o bien fue escrita anteriormente e impresa tras ella. Como podemos leer en su parte posterior, se alude a la liberación de distintos pueblos y gentes que estaban bajo la dominación franquista. Además, se citan los ataques que sufrieron estas poblaciones por parte de la aviación fascista:

Nada hay más emotivo para los que en ningún momento dejaron de sentirse verdaderamente españoles, como el volver a ver sus tierras en poder del Gobierno de Unión Nacional. Los fascistas hubieron de reconocerlo el mismo día que nuestras tropas cruzaron el Ebro... “El paso ha sido posible por la complicidad del elemento civil de los pueblos ribereños...”. ¡Caro pagaron estos lugares abiertos su fidelidad a España! El martirio de los pueblos tuvo aquí una nueva fase. Los mercenarios impotentes para contener la avalancha victoriosa de nuestros soldados, lanzaron sañudamente sus aviones contra ellos. Calles hasta entonces respetadas por nosotros, fueron sembradas por la metralla de los aviones mercenarios. Pueblos junto al río, antes sonrientes, quedaron convertidos en montones de escombros y su población fue evacuada. Mujeres, niños y ancianos también quedaron entre las ruinas de sus hogares. Los jóvenes marcharon a la otra orilla cuando la retirada de nuestros combatientes, y al volver a sus casas, comprobaron la obra criminal del fascismo. Informamos gráficamente de pueblos liberados por nuestra División. Ascó, Corbera, La Futarella... Lo mismo que los demás que volvieron a la legalidad, conquistados por otras unidades de nuestro XV Cuerpo del Ejército, son también ruinas. El ejemplo de Guernica se repitió en ellos y los aviones de Hitler y Mussolini emplearon de nuevo los medios “civilizadores” para vengarse de una derrota más. Allá quedaron estos pueblos con los pechos de sus casas rotas abiertos al sol, mientras nuestros soldados continúan su avance. Un nuevo albor de triunfo significará para ellos el principio de la etapa de su reconstrucción y, desterrada la pesadilla de la guerra, una nueva época alumbrará sus calles, hoy tristes y desechas con la consigna de paz, libertad y trabajo¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶³ AGGCE, Folletos, F-9341, p. 1.

¹⁰⁶⁴ AGGCE, Folletos, F-9341, p. 2.

• **PUENTE DE LOS FRANCESES, COPLAS A LA DEFENSA DE MADRID, LOS CUATRO GENERALES, SOLDADO DE LEVANTE.**

Puente de los Franceses

10

Puen-te de los Fran - ce - ses.____ Puen-te de los Fran - ce - ses.____ Puen-te de
los Fran - ce - ses, ¡ma - mi - ta mí - a! na - die te pa - sa na - die te pa - sa.____

**PUENTE DE LOS FRANCESES
COPLAS A LA DEFENSA DE MADRID
LOS CUATRO GENERALES**

Puente de los Franceses,
Puente de los Franceses,
Puente de los Franceses,
¡mamita mía,
nadie te pasa,
nadie te pasa.

Porque los milicianos,
porque los milicianos,
porque los milicianos
¡mamita mía,
¡qué bien te guardan,
qué bien te guardan!

Los cuatro generales,
los cuatro generales,
los cuatro generales,
mamita mía,
que se han alzado,
que se han alzado.
Para la nochebuena,
para la nochebuena,
para la nochebuena,
mamita mía,
serán ahorcados,
serán ahorcados.

Franco, Sanjurjo y Mola,
Franco, Sanjurjo y Mola,
Franco, Sanjurjo y Mola,
mamita mía,
y Queipo de Llano,
y Queipo de Llano.

Puente de los franceses,
Puente de los franceses,
Puente de los franceses,

mamita mía,
nadie te pasa,
nadie te pasa.
Porque los milicianos,
porque los milicianos,
porque los milicianos,
mamita mía,
qué bien te guardan,
qué bien te guardan.

Por la Casa de Campo,
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.

La casa de Velázquez,
la casa de Velázquez,
la casa de Velázquez,
mamita mía,
se cae ardiendo,
se cae ardiendo.
Con la quinta columna,
con la quinta columna,
con la quinta columna,
mamita mía,
metida dentro,
metida dentro.

Marchaos legionarios,
marchaos hitlerianos,

marchaos invasores,
mamita mía,
a vuestra tierra,
a vuestra tierra.
Porque el proletariado,
porque el proletariado,
porque el proletariado,
mamita mía,
ganó la guerra,
ganó la guerra¹⁰⁶⁵.

Sin duda, se trata de la canción que más variantes y estrofas distintas contiene del cancionero republicano. Todas ellas parten de la base del tema tradicional *Los cuatro muleros* que fue recopilado y armonizado por Federico García Lorca, que apuntaba a que, originariamente, era un villancico granadino:

Federico García Lorca recordaba que *Los cuatro muleros* era una canción típica navideña en el Albaicín granadino, que únicamente se interpretaba en esas fechas. Se trata de un villancico pagano. Federico decía que ese tipo de villancico nunca se cantaba en las iglesias, sino en las calles o en las casas, como “una denuncia del sentido báquico de la Navidad en Andalucía”. García Lorca aún añadía que “el cancionero tiene esas sorpresas”¹⁰⁶⁶.

De esta manera, la encontramos con muy diversos nombres: *Puente de los Franceses*, *Los cuatro generales*, *Coplas a la defensa de Madrid*, *Soldado de Levante* o *Mamita mía*, esta última firmada por Ernst Buch en alemán.

En el primer caso, tratan acerca de la dureza de la defensa de Madrid por parte de milicianos y brigadistas. Refleja distintos lugares en los que se desarrollaron los combates: el Puente de los Franceses, la Casa de Campo o el río Manzanares. También aparecen algunos enemigos (moros) y algunas vicisitudes de la batalla (bombardeos). Ante todo ello, los madrileños muestran una actitud clara a favor de la República; incluso, se “ríen” de las bombas. En el segundo, relata los generales rebeldes que se han levantado contra el régimen democrático: Franco, Sanjurjo, Mola y Queipo de Llano. También indica a las otras facciones (legionarios, hitlerianos e invasores) presentes en el bando franquista. En la copla, serán derrotados y ajusticiados “para la Nochebuena”.

Muchos de estos lugares y protagonistas ya han sido analizados en posteriores canciones e himnos. Aludiremos, en primer lugar, a José Sanjurjo Sacanell (1872-1936). El militar iniciará su carrera en la guerra de Cuba y en la de Marruecos, donde será nombrado en 1935 Alto Comisario de España. En 1931, ya en la República, será nuevo ministro de Gobernación, aunque Azaña pronto lo sustituirá relegándolo a la dirección de los carabineros. En agosto

¹⁰⁶⁵ VVAA (1937?), p. 5

¹⁰⁶⁶ ROMÁN (2000), p. 20.

trata de sublevarse a nivel nacional contra la República, aunque fracasará en su intento. En su huida hacia Portugal será detenido en Huelva y condenado a muerte, aunque después será indultado por Azaña. Tras la amnistía de 1934 marcha a Lisboa, donde se convertirá en el ideólogo de la rebelión de 1936, en la que será nombrado el Jefe de Estado. Una vez iniciado, morirá en el accidente de avión que lo trasladaba a Madrid.

Los invasores a los que se refiere *Puente de los Franceses* en su texto no son únicamente moros, italianos y alemanes. Los patrocinadores y medios con que Franco contaba para implicarse en una guerra de estas características iban desde suministros a crédito ejercidos por empresas norteamericanas de automóviles como la General Motors y la Ford¹⁰⁶⁷.

El petróleo también sería un elemento importantísimo para el desarrollo de las batallas que pronto se mostró del lado franquista, ya que les sería suministrado desde el inicio mismo de la contienda sin exigir aval ninguno para ello. La Texas Oil Company, más conocida como Texaco, cuyo presidente mostraba claras simpatías fascistas, no cesó en proporcionárselo a Franco durante toda la contienda, evitando con tretas y trampas las leyes dispuestas y dando un empujón y superioridad a los rebeldes de gran importancia.

Portugal, aparte de la colaboración diplomática en foros y organismos internacionales, se convirtió en un importantísimo centro logístico y de comunicaciones. Además, alentó la creación y alistamiento de voluntarios que se integraran en las tropas nacionales, a los que se los conoció pronto con el nombre de Viriatos¹⁰⁶⁸ (Oliveira, en 1988, afirmó que la cifra de portugueses llegaría a los 10.000¹⁰⁶⁹).

Dentro de la Legión se contaban casi 70 extranjeros antes de la contienda, que fueron creciendo en número y países de procedencia a lo largo de la contienda. En agosto de 1938:

...sumaban 1.248 hombres, pertenecientes aun total de 37 nacionalidades. Las dos terceras partes, 869 individuos, eran de origen portugués. A éstos le seguían en importancia numérica 72 franceses, 59 argentinos, 46 cubanos y 42 alemanes. Había también 11 brasileños, 10 rusos, 2 palestinos, un egipcio, un australiano y hasta un japonés¹⁰⁷⁰.

Por su parte, la Bandera Irlandesa, encuadrada en la Legión, también llegó a reclutar casi 700 efectivos.

La canción tuvo otra vertiente. Bajo el título *Soldados de Levante* adapta a la situación de la canción madrileña a esta zona:

¹⁰⁶⁷ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 169.

¹⁰⁶⁸ MORADIELOS (2001), p. 310.

¹⁰⁶⁹ VVAA (2006B), p. 23.

¹⁰⁷⁰ CORRAL (2006), p. 451.

SOLDADOS DE LEVANTE

Texto: Pla y Beltrán

Soldado de Levante,
soldado de Levante,
soldado de Levante,
 mamita mía,
 nadie te vence
 nadie te vence;
con tu pecho de acero,
con tu pecho de acero,
con tu pecho de acero,
 mamita mía,
 matas la muerte,
 matas la muerte.

¡Aquí los de Madrid,
aquí los de Madrid,
aquí los de Madrid,
 mamita mía,
 los de Valencia,
 los de Valencia!
ganando con su sangre,
ganando con su sangre,
ganando con su sangre,
 mamita mía,
 la independencia
 la independencia.

Los montes de Sagunto,
los montes de Sagunto,
los montes de Sagunto,
 mamita mía,
 nadie los pasa,
 nadie los pasa,
porque no lo permite,
porque no lo permite,
porque no lo permite,
 mamita mía,
 la flor de España
 la flor de España.

Soldado de Levante,
soldado de Levante,
soldado de Levante,
 mamita mía,
 que tienes novia,
 que tienes novia:
retorna pronto y libre,
retorna pronto y libre,
retorna pronto y libre,

mamita mía,
con la victoria
con la victoria.

• **¿QUE DE DÓNDE AMIGO VENGO?**

¿QUE DE DÓNDE AMIGO VENGO?

Música: Tango *La casita*

¿Que de dónde amigo vengo?
De una casita que tengo
allá detrás del canal.

La he dejado abandonada
sin que nadie la cuidara
por salvar la libertad.

Sólo han quedado los viejos
muy tristes y acongojados
de a sus hijos ver marchar.

Somos todos de Estadilla
valientes y decididos
que queremos la igualdad.

Todos somos voluntarios
que en el frente de Tardienta
esperamos atacar.

Al fascio cruel e inhumano
que nos quiere meter mano
pero que le saldrá mal.

Pues somos todos Marxistas
Juventud y Comunistas
que queremos la unidad.

Un mando y gran disciplina
confianza que vean
los jefes la voluntad¹⁰⁷¹.

¹⁰⁷¹ VVAA (1937?A), p. 1.

• **¿QUÉ SERÁ?**

¿Qué será?

Fren-te al Ca-bo de Pa-los so-bre las a-guas re-tum-ban los ca- ño-nes so-bre las lla-mas¿Qué se
8
rá?,ay¿qué pa-sa- rá?¿Que ha- brá su-ce- di-do que en el cam-po fas- cis-ta to-do es fin- gi- do¿Qué se
15
rá?,ay¿qué pa-sa- rá?¿Qué es- ta-rá pa- san-do que ru-ge Mu-ssó - li -ni y sus-pi-ra Fran-co?

¿QUÉ SERÁ?

Frente al Cabo de Palos
sobre las aguas,
retumban los cañones,
sobre las llamas.

¿Qué será,
ay, qué pasará,
qué habrá sucedido,
que en el campo fascista
todo es suspiro?
¿Qué será,
ay qué pasará,
qué estará pasando,
que ruge Mussolini y
suspira Franco?

¿Para qué tantos humos,
tantos faroles,
si nuestros marineros
son españoles?

¿Qué será,
ay qué pasará,
qué estará pasando,
la marina española
que está luchando.

¿Qué será?
¿Ay, qué pasará?
¿Qué habrá sucedido?
La marina española
que ya ha vencido.

Tanto alemán que tienes,
Tanto italiano,
y a un español le basta
solo una mano.

Y han de ver,
y lo vais a ver,
como al *Baleares*,
al *Cervera* y *Canarias*
bajo los mares.

Y han de ver,
y lo saben bien,
y ya lo habéis visto,
qué hacen los españoles
con el fascismo¹⁰⁷².

Sin duda, es una de las más bellas canciones de cuantas se interpretaron en la Guerra Civil. Como melodía, tomará la conocida canción popular infantil *Arrión*:

ARRIÓN

Mucho vestido blanco,
mucha parola
y el puchero en la lumbre
con agua sola.

Arrión, cara de ladrón,
Si vas a Valencia,
¿dónde vas, amor mío,
sin mi licencia?

Arrión, cara de ladrón,
Si vas a la Italia,,
¿dónde vas, amor mío,
sin que yo vaya?

Es uno de los ejemplos que se dedican a la Marina republicana. Narra una de las muchas batallas que sucedieron en el mar Mediterráneo. Con una serie de interrogaciones, aun dentro de un marcado halo melancólico, relata el hundimiento del crucero nacionalista *Baleares* en marzo de 1938, hecho que provocará la reacción airosa de Mussolini y Franco. Se resalta la valentía y fuerza de los soldados españoles en comparación con italianos, alemanes y franquistas. Es significativo el empleo de este adjetivo y no el de republicano (erróneamente se asocia únicamente a los miembros del bando fascista). Con él se indica claramente el amor por la patria de los componentes de esta facción, fuera cual fuera su sino político. Es más: ambos bandos lo empleaban refiriéndose al contrario como grupo de “malos españoles”.

En esta batalla naval, desarrollada en las inmediaciones de la isla de Palma de Mallorca, terminó con el hundimiento del *Baleares*. Tras ello, decidieron

¹⁰⁷² VVAA (1938?), pp. 19-20.

abandonar la lucha y retirarse, pese a que en las inmediaciones había otros dos cruceros fascistas, hecho que levantó no pocas controversias y ha sido analizado de muy distinta manera por los historiadores.



50. Arturo Ballester: *Un marino, un héroe*¹⁰⁷³

Pese a lo que queda reflejado en esta canción, la Marina republicana no tuvo una actividad tan valerosa como pueda aparecer reflejado en sus versos. Los acorazados *España* y los cruceros *Baleares*, *Canarias* y *Almirante Cervera* se declararon a favor de la sublevación. Mientras, el resto de la flota (cruceros *Miguel de Cervantes*, *Libertad* y *Méndez Núñez* y el acorazado *Jaime I*) quedaron, en primer lugar, bajo el mando de comités de soldados y después bajo el gobierno de los oficiales anteriores. Estos decidieron no entrar prácticamente en combate y dedicar su actividad a la escoltar de barcos de mercancías. Algunos de ellos, incluso, decidieron desertar y marchar a una colonia francesa en Túnez, donde se decidió devolver los barcos a poder franquista.

¹⁰⁷³ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

• **RESOLUTION.**

Bertolt Brecht

Resolution

Hanns Eisler



In Er-nä-gung uns-rer Sch-wächenach- tet ihr Ge- set-ze, die uns Knech-ten solln, die Ge- set-ze
10 sei-en kün-gig nicht be- ach tet, in Er- wä- gung, dass wir nicht mehr knecht sein wolln. In Er- wä- gung,
18 dass ihr uns dann e- ben mit Ge- weh- ren und Ka- non- nen droht ha- ben
25 wir be- schlos- sen un- serschlech- tes le- ben mehr zu fürch- ten als den Tod.

RESOLUTION

Música: Hanns Eisler

Texto: Bertolt Brecht

In Erwaegung unsrer Schwaeche machtet
ihr Huestéese, die uns knechten solln.
die Gesetze seien kuenftig nicht beachtet,
in Erwaeggung,
dass wir nicht mehr Knecht sein wolln.
in Erwaegung, dass ihr uns dann eben,
mit Gewehren und Kanonen droht,
haben wir beschlossen,
unser schlechtes Leben
mehr zu fuerchten, als den Tod.

In Erwaegung, es gibt zu viel Kohlen,
wahrend es uns ohne Kohlen friet,
haben wir beschlossen,
sie uns jetzt zu holen,
in Erwaegung,
dass es uns dann warm sein wird,
in Erwaegung...

In Erwaegung, dass nur Fensterscheiben,
uns vom Brote trennen, das uns fehlt,
wolln wir nicht mehr lammfromm
und geduldig bleiben
und die Scheiben einhau'n,
wenn uns Hunger quael.
in Erwaegung...

In Erwaegung, es will euch nicht gluecken,
uns zu geben einen guten Lohn,

uebernehmen wir jetzt selber die Fabriken
in Erwaegung,
ohne euch reicht es uns schon.
in Erwaegung, ihr hoert auf Kanonen,
andre Sprache koennt ihr nicht verstehn,
muessen wir da eben,
ja, das wird sich lohnen
dann Kanonen auf euch drehm¹⁰⁷⁴.

• **SI ME QUIERES ESCRIBIR.**

Si me quieres escribir

Si me quie-res es-cri - bir... ya... sa - bes mi pa-ra - de - ro... Si me quie-res es-cri - bir...
11 ya... sa - bes mi pa - ra - de-ro en el Fren-te de Gan - de-sa pri-me - ra... lí - nea... de fue - go,
19 en el Fren-te de Gan - de - sa, pri - me - ra lí - nea de fue - go.

SI ME QUIERES ESCRIBIR

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero.
Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero:
en el frente de Gandesa
primera línea de fuego,
en el frente de Gandesa
primera línea de fuego.

Si tú quieres comer bien
para morir en plena forma.
Si tú quieres comer bien
para morir en plena forma,
en el frente de Gandesa
allí tienes una fonda.
En el frente de Gandesa
allí tienes una fonda.

A la entrada de la fonda
hay un moro Mohamed.
A la entrada de la fonda
hay un moro Mohamed,
que te dice pasa "paisa"
¿qué quieres para comer?.
Que te dice pasa "paisa"

¹⁰⁷⁴ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 14-15.

¿qué quieres para comer?.

El primer plato que dan
son granadas rompedoras.
El primer plato que dan
son granadas rompedoras,
el segundo de metralla
para recordar memoria.
El segundo de metralla
para recordar memoria.

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero.
Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero:
en el frente de Gandesa
primera línea de fuego,
en el frente de Gandesa
primera línea de fuego¹⁰⁷⁵.

Si me quieres escribir es una de las canciones de mayor calado y belleza de cuantas componen el catálogo de la Guerra Civil. Fue una canción hartamente conocida en toda la zona republicana. A la melodía base se le adaptaron muy distintas letras atendiendo a la situación, frente y carencias de cada uno de los lugares y batallas de la contienda.

En cuanto al origen de dicha melodía, no está demasiado claro. Podemos citar la recogida por Luis Díaz Viana proveniente de la guerra de África de 1920. Trata del líder independentista y caudillo de las tribus del Rif Abd-el-Krim, dirigente de las tropas marroquíes en la contienda contra Francia y España:

Abd-el-Krim se ha vuelto loco
y lo han metido en un saco,
por entrar en Alhucemas
la quinta del veinticuatro...¹⁰⁷⁶

El mismo apunta que la canción toma su base de una copla tradicional recogida en Sanabria (Zamora):

Si me quieres escribir
ya sabes en dónde vivo;
en la calle “La Firmeza”,
la que tú nunca has tenido¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁵ CHÁVEZ (1999), pp. 32-33.

¹⁰⁷⁶ DÍAZ VIANA (1985), p. 43.

¹⁰⁷⁷ DÍAZ VIANA (1985), p. 44.

La Ciudad Universitaria o, por ampliación, el frente de Madrid, pronto se convirtió en el punto protagonista. La primera línea de fuego, a partir de este momento, se hará universal:

Si me escribes una carta
ya sabes donde me encuentro:
Ciudad Universitaria
primera línea de fuego¹⁰⁷⁸.

Los combates de la sierra también tendrán su reflejo:

Artilleros del cañón
hacer buena puntería
que en alto de Somosierra
lo ganó la Infantería¹⁰⁷⁹.

Posiblemente, de este punto pudo popularizarse la canción y pasar al resto de frentes y situaciones. Pero, sin salir de Madrid, en el nº 20 de *No Veas* publicado el 2 de octubre de 1937, encontramos una nueva variante, aludiendo a las carencias y al aumento excesivo de precios experimentados en la antigua capital de España:

Cuando se viene a Madrid,
lo primero que se ve
es que cobran 3 reales
por un vaso de café.

Si usted pregunta, “¿qué es eso?”
le contesta el encargado:
“son rabitos de ratones
pero nos cuesta muy caro¹⁰⁸⁰”

Retornando al tema de los “emboscados”, posteriormente también encontramos en distintas publicaciones, en este caso en el nº 4 *La Fracción Socialista de la Prensa Obrera* de 15 de junio de 1938 una nueva referencia a ellos, lo que indica la preocupación por el tema y los numerosos casos existentes por toda España:

Si yo supiera escribir
como escribe Benavente...
¡las cosas que iba a decir
en el momento presente!

Mientras luchan en vanguardia
los hombres que dan el pecho,

¹⁰⁷⁸ DÍAZ VIANA (1985), p. 278.

¹⁰⁷⁹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 498.

¹⁰⁸⁰ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 247.

hay muchos en retaguardia
que nada hacen de provecho.
Unos, luchar y luchar
hasta perder la cabeza;
y los otros, en el bar
hinchándose de cerveza¹⁰⁸¹.

Desde el inicio de la guerra y con distintos textos, como hemos apuntado, fue cantada en distintos contextos y ambientes. Por ejemplo, en Madrid desde el inicio del conflicto se entonaban coplas como ésta:

Las chicas del barrio sur
en el Puente de Toledo
detienen a los cobardes
que en Madrid no cabe el miedo¹⁰⁸².

Pero la severidad de la batalla del Ebro tomará prácticamente todo el protagonismo desde su inicio. La localidad de Gandesa quedará marcada para la posteridad no solo por la dureza de las ofensivas que tuvieron lugar en su término, sino también por esta canción. Allí se desarrolló el grueso de la operación, ya que se fijó en sus inmediaciones uno de los frentes de guerra más duros.

En la transcrita en primer lugar, el protagonista parece estar llevando a cabo un diálogo con alguien a quien le indica el lugar exacto de su puesto. A continuación, le señala un posada regentada por los “moros”, los miembros de los Tercios Regulares que formaron parte del ejército franquista. En general, fue un cuerpo que se destacó pronto por su crudeza en los combates. Además, causaban temor entre la población femenina de los lugares que iban siendo tomado por el bando nacionalista, ya que las violaciones a mujeres fue una constante en los inicios de la guerra y también posteriormente. Su forma de vestir y la de hablar causaban extrañeza entre sus compañeros y entre el ejército rival. Así, términos como “mojamé” o “paisa” llamaron mucho la atención, como queda de manifiesto en la canción. Por supuesto, los supuestos “platos” de la comida quedan sustituidos por granadas y metralla, “comida” habitual de los soldados y milicianos durante esta batalla.

El Ebro también propició la creación de variantes de *Si me quieres escribir*. La más conocida es la propuesta por el Cuerpo de Ingenieros:

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero:
Tercera Brigada Mixta
primera línea de fuego.

¹⁰⁸¹ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 149.

¹⁰⁸² ABELLA (2004), p. 143.

Aunque me tiren el puente
y también la pasarela
me verás pasar el Ebro
en un barquito de vela.

Diez mil veces que lo tiren,
diez mil veces los haremos
tenemos cabeza dura
los del Cuerpo de Ingenieros.

En el Ebro se han hundido
las banderas italianas.
En el Ebro se han hundido
las banderas italianas
y en los puentes sólo ondean
las que son republicanas
y en los puentes sólo ondean
las que son republicanas.

Refleja, con ciertas dosis de humor, el enorme trabajo realizado por los ingenieros republicanos, que lucharon día a día con los bombardeos por parte franquista. Ya el primer día, las pasarelas, puentes de madera y puentes metálicos construidas para cruzar el Ebro fueron destruidas en buena parte, tónica de las jornadas sucesivas. Desde ese momento, se decidió disponer pasarelas falsas para así tratar de evitar parte del fuego nacionalista. Para tratar de paliar las sorpresivas y efectivas crecidas artificiales del río, también se instalaron puentes de vanguardia.

El proceso de montaje se realizaba de noche, para así evitar a la aviación franquista. La pericia de los ingenieros fue tal que, a la llegada de la mañana, muchos de los pasos habían desaparecido. Éstos tuvieron una importancia crucial en la batalla, ya que supusieron la vía de realimentación armamentística y material de la República. Pero la intensidad de los bombardeos nacionalista fue tónica de la ofensiva.

Dejamos para el final una variante también muy popular desde el comienzo de la contienda, *Los emboscados*. Los muchos emboscados y liberados en extrañas circunstancias del llamamiento general a filas provocaron entre los combatientes un sentimiento de impotencia y rabia que se canalizaba en coplas como éstas:

Cuando vamos de permiso
lo primero que se ve,
cuando vamos de permiso
lo primero que se ve
son milicianos de pega
que están tomando café,
son milicianos de pega

que están tomando café.

A todos los emboscados
les debían de poner,
a todos los emboscados
les debían de poner
primera línea de fuego,
sin tabaco y sin comer,
primera línea de fuego,
sin tabaco y sin comer.

Los moros que trajo Franco
en Madrid quieren entrar;
mientras quede un miliciano
los moros no pasarán¹⁰⁸³.

Un grupo muy numeroso de hombres prefirieron esconderse y tratar de eludir el llamamiento generalizado a filas. Se les conocería con el nombre de emboscados, y aparecieron desde el primer momento. Quizá esperando una rápida finalización del conflicto y agudizando la imaginación, trataron de ocultarse en muy distintos lugares: sus propios hogares, casas de campo, en las montañas...

Este hecho no es común a uno de los dos contendientes, sino que les afectó a ambos por igual. Las numerosas medidas que ambos bandos ordenaron para intentar atajar el problema indican que el número de estos casos debió de ser muy numeroso. Incluso el propio Franco en 1937 dictó

...una orden dirigida a los gobernadores y comandantes militares con el mandato de que “todo individuo en edad de movilizado debe ser detenido y puesto a disposición de los juzgados militares como desertor, a no ser que acredite estar conceptualizado como inútil¹⁰⁸⁴”.

Por toda España surgirían, de forma improvisada, numerosos grupos de evadidos que eligieron los montes y las zonas escarpadas como lugar para esconderse. Curiosamente, a ellos se unirán los huidos por razones políticas. Los dos fueron perseguidos y se dieron numerosos casos de escaramuzas de esta especie de guerrillas contra los que dominaban esa zona.

En las zonas fronterizas y costeras, la evasión, fuera del tipo que fuera, tenía como claro punto y final la propia frontera y el embarque como polizón en un barco extranjero. Las autoridades de ambos bandos trataron de minar estas desmandadas disponiendo un férreo control, aunque no pocos conseguirán burlarlo. En este ámbito también hay que contar los muchos que, teniendo familiares o amigos residiendo fuera de España, eran enviados allí por sus

¹⁰⁸³ VVAA (1938?), pp. 10-11.

¹⁰⁸⁴ CORRAL (2006), pp. 106-107.

padres, en muchos casos con la excusa de visitarlos, para así evitar su posible llamamiento a filas.

Muchos aprovecharon “contactos” y conocidos anteriores situados en las altas instancias para buscar un puesto de relativa tranquilidad alejado del frente en organismos oficiales, sindicatos o industrias. Otros falsearon supuestos partes que declaraban su inutilidad para el conflicto. Indalecio Prieto trató, sin demasiado éxito, de atajar este problema ordenando que los comisarios políticos fueran individuos de quintas no movilizadas, lo que le ocasionaría un nuevo choque con la dirección del Partido Comunista, en el que se situaban la mayoría. El “amiguismo” y la corrupción estuvo presente en muchos centros de reclutamiento, generando animadversiones, desconfianzas y recelos a los soldados y familias que no tuvieron tanta fortuna. En ellos:

...el soborno de médicos y funcionarios se consideraba extendido. Pese a una legislación que amenazaba con castigos severos, médicos y oficiales corruptos y de poca confianza en cuanto a orientación política librarón a miles de soldados completamente saludables de servir en el frente... Los no privilegiados e incluso los fervientes antifascistas se decepcionaron y algunos trataron de huir. A comienzos de la primavera manifestantes en almacén se quejaron directamente al jefe del Ejército de Extremadura, un periódico de Ciudad Real exigió la revocación de las decisiones de los tribunales médicos militares. Las presiones populares obligaron a una revisión de todas las sentencias y el 77 por ciento de los “incapacitados” fueron declarados aptos para el servicio normal¹⁰⁸⁵.

Otro caso distinto fue el de muchos jóvenes que creían firmemente que el llamamiento no les afectaba, ya que habían nacido en el extranjero de padres emigrantes, aunque posteriormente habían regresado a España. La legislación española no les eximía, ya que otorgaba la doble nacionalidad a los hijos de españoles que residían en el extranjero, por lo que al ser detenidos en suelo español debieron ingresar en las filas.

¹⁰⁸⁵ SEIDMAN (2003), p. 301.

• **SOLIDARIDAD.**

Solidaridad

Bertolt Brecht

Hanns Eisler

Vor-wärts und nicht ver-ges-sen, wo - rin ands-re Stär ke be steht, — bein Hun-gern und beim Es-sen,
7
vor-wärts, nicht ver-ges-sen, die So-li-da-ri - tat! Pro-le-ta-rier al-ler Län-der preist den Ruhm der
15
So-li-da-ri - tät, denn-sie ist diestärk-ste Waf-fe, der kein Ge-gner wi-der-steht. Vor-wärts und nicht ver
24
ges - sen und die Fra - ge kon-kret ge — stellt. Vor-wärts, nicht ver - ges - sen:
29
Wes-sen Stras-se - ist die Stras-se? Wes-sen Welt ist die Welt?

SOLIDARIDAD

Letra: Bertolt Brecht

Música: Hanns Eisler

Proletarios de todos los países
celebrad la gloria de la solidaridad,
pues ella es la mejor arma,
la que ningún enemigo puede resistir.

Adelante y no olvidéis
en dónde se funda nuestra fuerza;
en el hambre y en la saciedad,
adelante, no olvidéis
la solidaridad.

Nos falta mucho para ser todos,
hay muchos que aún no están dispuestos,
y sólo podremos vencer
cuando todos estemos unidos en la lucha.

Adelante y no olvidéis...

Aunque tengáis pan y trabajo
o viváis de lo que os dan,
sólo el socialismo sigue siendo
lo único que nos puede llenar.

Adelante y no olvidéis...

Y llegará el gran día

en el que el mundo, con un canto de lucha,
pasará a las manos del pueblo
y en ellas seguirá miles de años.

Adelante y no olvidéis...¹⁰⁸⁶

Quizá en un sentido muy distinto al aludido en esta canción, un fenómeno que llama poderosamente la atención, sobre todo ante aquellos que únicamente blanden la espada de la guerra convencida entre dos Españas antagonistas, es el de las confraternizaciones. Muchos serán los puntos, sobre todo en momentos en que los tiempos entre combate y combate fueron demasiado prolongados, en que soldados republicanos y franquistas olvidaron su situación en el conflicto y se unieron, al menos en unos instantes, en franca camaradería:

La solidaridad entre los combatientes de uno y otro bando de la Guerra Civil, hermanados en las penurias de la vida en las trincheras, representa una de las páginas humanas más singulares de la contienda. El fenómeno de la confraternización ponía de manifiesto la voluntad de los españoles de trincheras opuestas por olvidar, al menos durante unos minutos, su condición de enemigos irreconciliables¹⁰⁸⁷.

Las confraternizaciones tuvieron lugar poco después del inicio mismo del conflicto. Incluso, en distintos frentes como el de Madrid, existieron pactos entre las fuerzas de uno y otro bando para no hostilizarse¹⁰⁸⁸. Atendiendo a una situación que se repetía en diversos puntos de la geografía española, las autoridades de los dos contendientes se decidieron a atajarlas mediante prohibiciones y penas a aquellos que las llevaran a cabo:

La prohibición de confraternizar se efectuó en respuesta a un incidente en el cual, según los nacionales, 500 soldados republicanos salieron de sus trincheras para charlar e intercambiar periódicos con sus adversarios, aun cuando rechazaron las invitaciones de los nacionales para desertar... Los franquistas temían que un contacto amistoso con el enemigo mermara la disciplina. Les preocupaba el hecho de que muchos soldados de su ejército no poseyeran una inquebrantable ideología de derechas y estuviesen tan poco comprometidos como los de las filas enemigas... Prieto, el ministro de la Guerra republicano, y Manuel Matallana Gómez, un soldado profesional apolítico nombrado jefe del Estado Mayor del Ejército del Centro, habían condenado “la frecuente con que se vienen produciendo en algunos frentes actos de fraternidad con el enemigo”¹⁰⁸⁹.

Pero, pese a las prescripciones y duros castigos dispuestos, ambos bandos siguieron sin prestar atención a las mismas. En 1938

Los soldados y los oficiales nacionales y republicanos se juntaban en los campos de Aragón para reunir melones y tomates y manifestaba parecidas quejas referentes a la explotación de los trabajadores. Intercambiaban tabaco, papel de liar y propaganda. En el frente catalán, un capellán nacional, que había contravenido la orden de no intercambiar palabras o bienes con el enemigo, fue puesto bajo arresto durante dos semanas. Incitado

¹⁰⁸⁶ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 6-7.

¹⁰⁸⁷ CORRAL (2006), p. 369.

¹⁰⁸⁸ CORRAL (2006), p. 369.

¹⁰⁸⁹ SEIDMAN (2003), p. 169.

por la prensa inglesa y francesa que informaban de que en diversos frentes los soldados estaban intercambiado periódicos e incluso jugando juntos al fútbol, el alto mando nacional reiteró su total prohibición de todo contacto con el enemigo¹⁰⁹⁰.

Hubo incluso zonas en la que las confraternizaciones fueron un hecho habitual durante muchos meses de la guerra:

Cerca de Castuela, en el fértil valle del Serena, la confraternización era frecuente e incluso “norma habitual por aquellas zonas”. Lo inusual en este caso era que los confraternizados pertenecían supuestamente a cuerpos de elite. Los guardias de asalto republicanos de la 111 Brigada, que sumaban un total de 1.400 hombres, establecían frecuentes contactos con falangistas y un “requeté” quien lucía una boina. Los “requetés” habían ganado fama de ser uno de los componentes más fieros de los ejércitos nacionales, y los guardias de asalto eran frecuentemente llamados para acorralar a los desertores de la zona republicana. A pesar de todo, el habitual intercambio de tabaco y periódicos se producía entre pequeños grupos de una docena de soldados. Se llamaban entre ellos “camaradas”, se abrazaban y consumían juntos bebidas alcohólicas. Se ponían unos a otros afectuosos mote (“rojillos, el Madrileño, Gil el Espartero”), que ponía de manifiesto la formación de una comunidad que reconocía las diferencias de cada individuo¹⁰⁹¹.

Como vemos, intercambio de prensa de guerra e incluso la práctica del fútbol entre bandos fue un hecho habitual:

Tras la batalla de Brunete, la práctica del “vive y deja vivir” –por ejemplo, intercambiar periódicos- también se reanudó en la zona de Madrid. El final de Brunete inició un periodo de un año durante el cual el centro, como los frentes andaluz y extremeño, se volvió inactivo. La tranquilidad del frente de Madrid sorprendió a los periodistas. El sur estaba aún más tranquilo. Un destino en el ejército de Extremadura era uno de los puestos más cómodos a que podía aspirar un oficial¹⁰⁹².

• **TIERRA LIBRE.**

Tierra libre

Erich Weinert

Franz Szabo

Siem-pre en la cas-ta o-pre-so-ra la fuer-za fue ra-zón, pe-ro ya na-ce la au-ro-ra de nues-tra re-den-ción. La tie-rra ya es li-bre de o-pre-sión. De-je-mos pues que vi-bre el co-ra-zón:ro-jo ful-gor tie-ne el su-dor del va-lien-te la-bra-dor, del va-lien-te la-bra-dor.

TIERRA LIBRE
Wolfgadeutsches Lied
Letra: Erich Weinert
Música: Franz Szabo

Siempre en la casta opresora la fuerza fue razón,
 pero ya nace la aurora de nuestra redención.

¹⁰⁹⁰ SEIDMAN (2003), p. 294.

¹⁰⁹¹ SEIDMAN (2003), p. 295.

¹⁰⁹² SEIDMAN (2003), p. 181.

La tierra ya es libre de opresión.
Dejamos pues que vibre el corazón:
rojo fulgor, tiene el sudor
del valiente labrador, del valiente labrador.

Contra un pasado funesto luchamos con ardor.
Roja la tierra se ha puesto de sangre y de dolor.

La tierra ya es libre de opresión...

Fértil y digno camino el porvenir será,
que hoy la hoz del campesino libre, refugia ya.

La tierra ya es libre de opresión...¹⁰⁹³

Según afirma Otto Mayer, esta canción se dedicó a los campesinos alemanes soviéticos de la región del Volga. Figura en primer lugar en una colección titulada *Canciones de la patria soviética*, que fue editada en alemán por el diario *Deutsche Zentral-Zeitung* en Moscú. En lo referente a su autor fue un compositor soviético discípulo de Zoltán Kodaly.

• **TODOS CAMARADAS.**

Plá y Beltrán

Todos camaradas

Lan Adomian

Sol - da - dos, sol - da - dos er - gui-dos en la trin - che - ra; gran-de es la pa-tria que ga - na- mos,
12 con nues-tra san-gre al in - va - sor. To - dos ca - ma - ra - das; to - dos ca - ma -
18 ra - das. Sol - da - dos, ¡Ca - ma - ra - das! ¡Ca - ma - ra - das!

TODOS CAMARADAS

Letra: Plá y Beltrán

Música: Lan Adomian

Soldados,
soldados
erguidos en la trinchera;
grande es la patria que ganamos,
con nuestra sangre, al invasor.

Todos camaradas;
todos camaradas.

¹⁰⁹³ MAYER (1937C), p. 14.

Soldados ¡Camaradas!

Obreros,
obrerros
en el torno y en la mina;
cada fusil que fabricamos
nos lleva al nuevo amanecer.

Todos camaradas;
todos camaradas.
Soldados ¡Camaradas!

Campesinos,
campesinos
por las tierras y por los trigos;
son las espigas la victoria,
que a España guía al porvenir.

Todos camaradas;
todos camaradas.
Soldados ¡Camaradas!¹⁰⁹⁴

• **TRÁGALA.**

Trágala



Des-de los ni - ños has-ta los vie - jos to-dos re - pi - ten: Trá-ga - la, pe-rro. Trá-ga - la
10 di - cen a los ca - mue - sos que an-tes vi - ví - an del su-dor nues-tro. Ya se a-ca - ba - ron
19 a - que-llos tiem - pos. ¡E - a, Ma - no - la!, ya no hay re - me-dio. Trá-ga - la, pe-rro.

TRÁGALA

Desde los niños
hasta los viejos,
todos repiten:
Trágala, perro...

Trágala, dicen
a los camuesos
que antes vivían
del sudor nuestro.
Ya se acabaron
aquellos tiempos.

¹⁰⁹⁴ BUSCH (1938), p. 22.

¡Ea!, Manola,
no hay más remedio.
Trágala, perro...

Acabó el dulce
chocolateo
que antes teníais,
¡oh, reverendos!,
y el ser los solos
casamenteros
y algo más. Cuando
podía serlo.
Trágala, perro...

También se frustran
vuestros proyectos,
necias feotas,
que presumíais
con tanto empeño
aherrojarnos
cual viles siervos.
Trágala, perro...

Cámaras nunca,
o jamás veto:
o ley o muerte
y viva Riego.

Burlados quedan,
así no menos
y cabizbajos los anilleros.
Trágala, perro...¹⁰⁹⁵

Esta canción se remonta al inicio del liberalismo español y a la Constitución de 1812, aunque se empezaría a popularizar en la revolución de 1820 de forma similar a lo que le sucedió al *Himno de Riego*. Incluso, hay quien apunta que sería el propio Riego el que impusiera su difusión, ya que era una burla contra el absolutismo encarnado por Fernando VII, que incluso prohibiría su interpretación. Iba dirigida contra

...aquellos pancistas retrógrados e inhumanos que, aliados con la iglesia y con gran parte del Ejército, prepararon la época de salvaje esclavitud, vergüenza de nuestra historia, regentada por la odiosa figura de Fernando VII¹⁰⁹⁶.

Desde su inicio, se le asociaron muy distintas letras con diversos sentidos. Lo mismo sucedería en la Segunda República y también en la Guerra Civil

¹⁰⁹⁵ VVAA (1938?), pp. 1-3.

¹⁰⁹⁶ VVAA (1938?), p. 2.

• **U. H. P.**

A. Alcantarilla

U.H.P.:

F. Merenciano

U - ní - os, her - ma - nos pro - le - ta - rios... U - ní - os, que es vues - tra li - ber - tad. Gue - rra con - tra los ti
 6 ra - nos_ por la nue - va hu - ma - ni - dad. Es - pa - ña es un gri - to de gue rra que pro - tes - ta con - tra la in - va
 12 sión. Lu - cha el pue - blo en las trin - che - ras por - la in - de - pen - den - cia de nues - tra na - ción.

U.H.P.

Letra: A. Alcantarilla

Música: F. Merenciano

Uníos, hermanos proletarios.
 Uníos, que es vuestra libertad.
 Guerra contra los tiranos
 por la nueva humanidad.
 España es un grito de guerra
 que protesta la invasión.
 Lucha el pueblo en las trincheras
 por la independencia de nuestra nación¹⁰⁹⁷.

Nos encontramos ante una de las canciones premiadas en el concurso de canciones de guerra organizado por el Consejo Central de Música y por la Dirección General de Bellas Artes. Estructurada en dos frases de ocho compases, presenta líneas melódicas claramente ascendentes o descendentes atendiendo al final o comienzo de las frases. La melodía, de fácil memorización, y el texto, sencillo y natural, hacen de ella una canción cercana y que llegó de forma directa a los frentes y a la retaguardia.

• **U.H.P. Himno Proletario.**

U.H.P.

HIMNO PROLETARIO

Música: Francisco Garlaschi

Letra: M. Alonso Niño

De Polo a Polo se extiende el comunismo
 y todo al rojo muy pronto se pondrá
 y las besanas de los que producimos
 nuestras fuerza quieran o no, serán.
 Bandera roja al viento desplegada
 los proletarios muy pronto llevarán
 muchas cabezas por las hoces llegadas

¹⁰⁹⁷ VVAA (1937A), pp. 1-4.

por estas calles, un día rodarán.

En los trigales
Los capitales
y los que dicen ser dueño y señor
por maldecidos
serán vencidos
solo imperando el martillo y la hoz,
el martillo y la hoz.
Campesinos (bis)
Alza tu puño la tierra nuestra es
Campesino (bis)
Pan y trabajo y no falso burgués,
Falso burgués.
Nuestro grito ha de ser
Al segar nuestra mies.
U.H.P.
U.H.P.
U.H.P. (recitado)¹⁰⁹⁸

• **UNIÓN HERMANOS PROLETARIOS.**
Unión Hermanos Proletarios

The image shows a musical score for the song 'Unión Hermanos Proletarios'. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and includes a double bar line with first and second endings. The lyrics for the second ending are 'tad.'.

Lu - cha has-ta el fin ca - ma - ra - da lu - cha has-ta el fin sin ce - sar
5 que al fi - nal de nues tra em - pre - sa ha - lla - rás la li - ber - tad. 1. 2. tad.

UNIÓN HERMANOS PROLETARIOS

Lucha hasta el fin camarada, lucha hasta el fin sin cesar
que al final de nuestra empresa hallarás la libertad.

U.H.P., proletarios, el grito es, vencedor,
que por España derrama la sangre contra el traidor,
que por España derrama la sangre contra el traidor.

Hijos de lucha y trabajo parias del hambre y dolor,
salidos somos al mundo con ánimo, luchador,
salidos somos al mundo con ánimo, luchador.

Uníos todos, hermanos, los proletarios están,
que hay que vencer al fascismo para nuestra libertad,
que hay que vencer al fascismo para nuestra libertad¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁸ VVAA (entre 1936 y 1939B), p. 2.

¹⁰⁹⁹ VVAA (1937?), p. 15.

• **UNO PARA TODOS.**

Bertolt Brecht

Uno para todos

Hanns Eisler



Es - cla-vo¿quién te va a li-be- rar? Los que es - tán a-ba-jo del to - do, ca-ma-ra-da te ve-rán y oi
rán tus gri-tos los que te-van a li-be rar U - no pa-ra to-dos, to-dos pa-ra
ti u-no so-lo no se pue-de sal-var: o fu-si-les o ca - de-nas. U - no pa-ra to-dos.

UNO PARA TODOS

Einer steht für Alle

Texto: Bertolt Brecht

Música: Hanns Eisler

Esclavo, ¿quién te va a liberar?
Los que están abajo del todo,
camarada, te verán y oirán tus gritos.
Son también esclavos los que te van a liberar.

Uno para todos, todos para ti;
uno solo no se puede salvar:
o fusiles o cadenas.
Uno para todos, todos para ti.

Maltratado, ¿quién te va a vengar?
Tú, a quien golpearon,
únete a los otros golpeados,
todos nosotros, con nuestras debilidades,
te vengaremos, camaradas.

Uno para todos, todos para ti...

Miserable, ¿quién tendrá la valentía necesaria?
Quien ya no puede soportar su miseria
tiene que unirse a los que
llevados por la necesidad dicen
hoy y no mañana.

Uno para todos, todos para ti...¹¹⁰⁰

¹¹⁰⁰ VVAA (entre 1937 y 1939), pp. 38-39.

• **¡VAMOS JUNTOS, CAMARADAS!**

Lorenzo Varela

¡Vamos juntos, Camaradas!

Carlos Palacio

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Va-mos jun-tos, ca - ma - ra - das___ va-mos jun-tos a lu - char___ los tra - ba - ja - do - res ru - sos. The second staff continues: ___ en no - so-tros pen-sa - rán. A-de - lan___ te, com-pa - ñe - ro: jun-to a ti___ han de a van - zar. The third staff: ___ los cam-pe - si-nos so - vié - ti - cos lle - van-do la li - ber - tad A-de-lan-te, ca - ma - ra - da___ The fourth staff: ven - ce - rá la li - ber - tad___ Ru - sia es nues - tra de - fen - so - ra. The fifth staff has two endings: 1. lu - cha-re - mos por la paz___ 2. por la paz___

¡VAMOS JUNTOS, CAMARADAS!

Letra: Lorenzo Varela

Música: Carlos Palacio

Vamos juntos, camaradas,
vamos juntos a luchar:
los trabajadores rusos
en nosotros pensarán.

Adelante, compañeros:
junto a ti han de avanzar
los campesinos soviéticos
llevando a la libertad.

Adelante, camaradas,
vencerá la libertad.
Rusia es nuestra defensora,
¡lucharemos nuestra paz!,
¡lucharemos por la paz!¹¹⁰¹

¹¹⁰¹ VVAA (1937?), p. 19.

• **VENGUEMOS A LOS CAÍDOS.**

Félix V. Ramos

Vengamos a los caídos

Carlos Palacio

En los cam-pos que duer-men y en las lla - nu - ras vues-tros cuer-pos se que-man de ca-ra al sol.

13
En la lu-cha ca - í-dos sois los me - jo - res que la pa-tria a - ma-da tem-pló y for - jó. Con va

25
lor a lu-char, pa-ra a-sí ven-gar a los que ca - ye - ron por la li-ber - tad. Ju-ven

33
tud pon tu a-mor y tu co-ra - zón pa-ra que la pa - tria vi - bre de pa - sión.

VENGUEMOS A LOS CAÍDOS

Letra: Félix V. Ramos

Música: Carlos Palacio

En los campos que duermen y en las llanuras
vuestros cuerpos se queman de cara al sol.

En la lucha caídos, sois los mejores
que la patria amada templó y forjó.

Con valor
a luchar,
para así vengar
a los que cayeron
por la libertad.

Juventud,
pon tu amor
y tu corazón
para que la patria
vibre, de pasión.

Vuestras almas reposan en el silencio
de la tierra callada que os vio morir;
no sois muertos vulgares, sois la simiente
de los bellos frutos del porvenir.

Con valor...

Desplegad en el llano y en las montañas
la bandera que lleva sangre y sudor;
esa roja bandera de los humildes,
orgullo del pueblo trabajador

Con valor...

Bayonetas curtidas en el ataque
la venganza preparan sin compasión.
¡Frente Rojo!, es el grito de sus gargantas.
¡Pasaremos!, eco de su clamor.

Con valor...¹¹⁰²

Se trata de otra de las canciones premiadas por el Consejo Central de Música y la Dirección General de Bellas Artes en el concurso de canciones de guerra.

• **VICTORIA DE LA ACEITUNA.**

VICTORIA DE LA ACEITUNA

Letra: Antonio Oliver Belmás

Música: Leox

Para triunfar
vayamos todos
al olivar.
Todos a una
Al sol, al viento
y a la aceituna.

Por la derrota
del enemigo
vayamos todos
a los olivos.
Coged la espuerta
y los capachos,
sacad las varas
tened las faldas.

¡Corred, andad!,
vayamos todos
al olivar.

Mientras la guerra
truene en el frente,
la retaguardia
gane el aceite.

Con las garrochas
en nuestras manos
vamos al árbol
y de las ramas
que golpeamos
caigan olivas
y vuelen pájaros.

¹¹⁰² VVAA (1937A), pp. 6-8.

¡Corred! ¡Andad!¹¹⁰³

• **VIVA LA FAI.**

Viva la FAI

Vi. va la FAI y la C. N. - T. lu-che-mos, her - ma-nos con-tra los tí - ra-nos y los re-que - tés.
8 Ro-jo pen - dón, ne-gro co - lor. lu-che-mos her - ma-nos, aun-que en la ba - ta-lla de-ba-mos mo - rir.
16 En tiem-pos de Ri - ve-ra y Tor-que - ma - da, los fas - cis-tas nos que-rí-an ma - tar a - li
25 a-dos con po - ten-cias ex-tran - je - ras co-mo I - ta-lia, A-le-ma-nia y Por-tu - gal. Em-pe-za
34 re - mos con el tro - no, y a - ca - ba - re - mos con el cle - ro que es el
42 a - ni-mal más fie - ro al ser - vi - cio del po - der. ¡FAI, FAI!

¡VIVA LA FAI!

Viva la FAI y la CNT
luchemos, hermanos
contra los tiranos
y los requetés
Rojo pendón,
negro color,
luchemos hermanos
aunque en la batalla
debamos morir.

En los tiempos de Rivera
y Torquemada,
los fascistas nos querían matar,
aliados con naciones extranjeras
como Italia, Alemania y Portugal.
Empezaremos con el trono
y acabaremos con el clero
que es el animal más fiero

¹¹⁰³ PALACIO (1939), pp. 63-64.

al servicio del poder. ¡FAI! ¡FAI!

• **VOLKSFRONT.**

Volksfront

Yvonne de Man

Manschinger

Veet gij waar - om het gaat? Om recht en Brood Want in den Bij-bel staat: Voor nie - mand
8
nood. Vrij - heid! is on - ze kreet, Door vreugd en leed, Wg moe - ten sa - men gaan
15
Hier is mijn hand pak aan! Saam zijn wij sterk! Ja!
20
Ja! Ja! Ja! saam zijn wij sterk

VOLKSFRONT

Texto: Yvonne de Man

Música: Manschinger

¿Sabes de qué se trata?

De justicia y de pan,
pues en la Biblia dice:
que nadie sufra de miseria.

Frente Popular.

El lema sea: únete.

Tenemos que estar unidos,
te doy mi mano, tómala.
Muchos, somos fuertes.
Sí, sí, sí, sí.

¿Sabes lo que vendrá
si lo conseguimos,
si nuestro Frente Unido
consigue el poder?

Tenemos que estar unidos...

¡Adelante! ¡Ni un solo paso atrás!
Nosotros o ellos.
Adelante y por Madrid,
ahora o nunca.
Frente Popular es el lema,
Libertad y pan.

Tenemos que estar unidos...¹¹⁰⁴

• **YA SÉ, VIENTO, QUE NO MUEVES.**

Ya sé viento que no mueves

Ya sé vien - to que no mue - ves ru - mo - res so-bre el pi - nar. Paz y
5 lu - na son los bos - ques ¡so - lo mi al-ma en gue-rra es - tá. Paz.

The musical score is written in 3/4 time. The first line of music corresponds to the lyrics 'Ya sé vien - to que no mue - ves ru - mo - res so-bre el pi - nar. Paz y'. The second line of music corresponds to the lyrics '5 lu - na son los bos - ques ¡so - lo mi al-ma en gue-rra es - tá. Paz.'. There are first and second endings marked above the second line of music.

YA SÉ VIENTO QUE NO MUEVES

Ya sé viento que no mueves
rumores sobre el pinar
paz y luna son los bosques
¡sólo mi alma en guerra está!

Tristes desdenes la abrasan
malas víboras de amor
lleva mi alma dolores
como las brisas rumor

La luna y la noche mueren
temblando por el pinar.
¡Ábrete suelo y que broten
puñados de oscuridad!

Tú, tumba, serás mi amante
al alba me estrecharás.
¡Vengan de tu negra boca
eternos besos de paz!¹¹⁰⁵

¹¹⁰⁴ BUSCH (1938), p. 40.

¹¹⁰⁵ VVAA (1936B), p. 32.

b. Listado de compositores y letristas republicanos.

• **COMPOSITORES:**

ADOMIAN, Lan	<i>Canción de la Sexta División La guerra, madre Madrid y su heroico defensor Todos camaradas</i>
ALCANTARILLA, A.	U.H.P.
ARCELU VARGAS	<i>Himno de la Columna Mangada</i>
ARMA, Paul	<i>Das Thaelmannlied</i>
BACARISSE, Salvador	<i>Canto a la marina</i>
BLANCO, Evaristo F.	<i>Nueva humanidad</i>
CARMONA, Leopoldo	<i>Canto nocturno en las trincheras</i>
CASAL CHAPÍ, Enrique	<i>Los campesinos</i>
CASTILLO LEÓN, Rafael	<i>Himno de la 190 Brigada</i>
CAO, Vittorio	<i>Doce Brigada</i>
CASASEMPERE, Rafael	<i>Canto a la flota republicana</i>
CASTILLO LEÓN, Rafael	<i>Himno de la 190 Brigada</i>
DEGEITER, Pierre	<i>La Internacional</i>
DOULIEZ	<i>Am rio Jarama</i>
DUNAIEVSKI, I.	<i>Canto a la juventud</i>
GIL-NERTOR, F.	<i>Miaja, general del pueblo</i>
GONZÁLEZ, Leopoldo	<i>España en llamas</i>
EISLER, Hanns	<i>Arbeiten, bauern Canción del Frente Popular Das lied von 7.Jaguar Der Rote Wedding La KOMINTERN Marcha del 5º Regimiento ¡No pasarán! Resolution Solidaridad Uno para todos</i>
ESPLÁ, Óscar	<i>Himno de la República</i>
ESPINOSA, R.	<i>El artillero republicano Juventudes proletarias</i>
GARLASCHI, Francisco	<i>Himno Proletario</i>
GIL-NERTOR, F.	<i>Miaja, general del pueblo</i>
HALFFTER, Rodolfo	<i>¡Alerta!</i>
HILL, Joe	<i>Casey Jones</i>
KOCHETOV	<i>No pasarán</i>
LAKA Y VILADORNAT	<i>Los cachorros del león</i>
LEOX	<i>Victoria de la aceituna</i>
LESEMBRE	<i>Himno de la 38 División</i>
MANSCHINGER	<i>Volksfront</i>
MERENCIANO	U.H.P.
MORERA Y VIURA, Enric	<i>La santa espina La sardanas de les Montges</i>
MUS, Abel	<i>Himno del batallón Matteoti</i>

MUSINA, J.	<i>Himno de la 36 División</i>
NEGUS	<i>Los milicianos</i>
NUÑO, Jaime	<i>Himno nacional mexicano</i>
ORDÓÑEZ, Carlos	<i>Himno</i>
OROPESA, M.	<i>Himno del 5º Cuerpo</i>
PALACIO, Carlos	<i>Alas rojas Canción de la esperanza Canción Patriótica Canta la juventud El comisario El Madrid de Noviembre Himno de la 6ª División Las compañías de acero Marcha de las Brigadas Internacionales Peleamos, peleamos Vamos juntos, camaradas Vengüemos a los caídos</i>
RAMÓN	<i>Nuestra bandera</i>
REBOLO RUEDA, Julián	<i>En los frentes de batalla</i>
REINITZ, Bela	<i>La despedida</i>
REVUELTAS, Silvestre	<i>México en España</i>
RODRÍGUEZ, Francisco	<i>Himno de la 99 Brigada</i>
ROUGET DE LISLE, Claudio	<i>La Marsellesa</i>
RUIZ GÓMEZ, V.	<i>Himno de la 70 División</i>
SAINT GUILLON	<i>La joven guardia</i>
SANGINÉS, E.	<i>Himno de 'Mujeres Libres'</i>
SCHNEERSON, G.W.	<i>Ballade der Elften Brigaden Marcha de la 11 Brigada</i>
SHOSTAKOVICH, Dmitri	<i>En pos de la vida</i>
SILCHER, Weise von	<i>Hans Beilmer</i>
SINGER, Max	<i>Bataillon Edgar André</i>
SWECIC, Waclav	<i>A las barricadas</i>
SZABO, Franz	<i>Das lied ueber Stalin Héroes del pueblo Tierra libre</i>
VALS, Luis	<i>Himno de Transmisiones</i>
VEIGA, Pascual	<i>Os pinos</i>
VERDI, Giuseppe	<i>Himno del Primero de Mayo</i>
VILALTERO, Jesús	<i>Canción a Thaelmann</i>
VILCHES, Fernando	<i>Presente División</i>
YOARRAGUIRRE, José María	<i>El árbol de Guernica</i>
ESSER, Johann/LANGHOFF, Wolfgang	<i>Los soldados del pantano</i>
ESPINOSA/PALACIO	<i>Canción de las Brigadas Internacionales Himno a Carlos Prestes</i>

• **LETRISTAS:**

ALBERTI, Rafael	<i>Canción a Thaelmann</i>
ALCÁZAR FERNÁNDEZ	<i>Himno de la 36 Brigada</i>
ALONSO, Miguel	<i>El comisario</i>
ALONSO NIÑO, M.	<i>En los frentes de batalla</i> <i>La carta del miliciano</i> <i>U.H.P. Himno Proletario</i>
APARICIO, Antonio	<i>Los campesinos</i>
BRECHT, Bertolt	<i>Canción del Frente Popular</i> <i>Resolution</i> <i>Solidaridad</i> <i>Uno para todos</i>
BUSCH, Ernst	<i>Balladen der Elften Brigaden</i> <i>Hans Beilmer</i> <i>Marcha de la 11 Brigada</i>
CABALLERO, Carlos	<i>El artillero republicano</i> <i>Juventudes proletarias</i> <i>Nueva humanidad</i>
CALVO, María Alonso	<i>Canción de la esperanza</i>
CONEJEROS, L.	<i>Canción de guerra</i>
DAFAUCE, Francisco	<i>Himno de Transmisiones</i>
DANIEL, Meter	<i>Die Thälmann-Kolone</i>
DE MAN, Ivonne	<i>Volksfront</i>
DELHORT, Víctor	<i>Miaja, general del pueblo</i>
GARCÍA Y GARCÍA	<i>Doce Brigada</i>
GARFÍAS, Carlos	<i>Himno de la 6ª División</i> <i>Peleamos, peleamos</i>
GÁRATE, José María de	<i>Eusko Gudariak</i>
GUIMERA Y JORGE, Ángel	<i>La santa espina</i> <i>La sardana de les montges</i>
GONZÁLEZ BOCANEGRA, Francisco	<i>Himno nacional mexicano</i>
GORI, Pietro	<i>Himno del Primero de Mayo</i>
GUERRA, Armand	<i>Himno a Carlos Prestes</i>
HERNÁNDEZ, Miguel	<i>Canción de la Sexta División</i> <i>La guerra, madre</i> <i>Las puertas de Madrid</i>
HERRERA PETERE	<i>Canción popular del Ejército del Centro</i> <i>Himno del 5º Cuerpo</i> <i>Marcha del 5º Regimiento</i> <i>¡No pasarán!</i>
HIJES, Francisco	<i>Himno de la 99 Brigada</i>
LATORRE, Abel	<i>Los milicianos</i>
LUITPOLD, Josef	<i>La despedida</i>
MACHADO, Antonio	<i>Himno de la República</i>
MANGADA ROSENORN, Julio	<i>Himno de la Columna Mangada</i>
MARTIN	<i>Am Río Jarama</i>
MCDADE, Alex	<i>El Valle del Jarama</i>
MERENCIANO, F.	<i>U.H.P.</i>
MILÁN, José María	<i>Los cachorros del león</i>

MISUT	<i>Himno de la 38 División</i>
MONTHEUS ET DE ARAGON	<i>La joven guardia</i>
OLIVER BELMÁS, Antonio	<i>Victoria de la aceituna</i>
ORTEGA ARREDONDO	<i>El Madrid de Noviembre</i>
PÉREZ CREUS, T.	<i>Himno de la 70 División</i>
PERRAMÓN	<i>En pos de la vida</i>
PONDAL, Eduardo	<i>Os pinos</i>
PORTIER, Eugéne	<i>La internacional</i>
POVEDA, Jesús	<i>Presente División</i>
PLÁ Y BELTRÁN	<i>Canta la juventud Madrid y su heroico defensor México en España Todos camaradas</i>
RAMOS, Félix Vicente	<i>Canto a la flota republicana Canto a la juventud Vengemos a los caídos</i>
RENN, Ludwig	<i>Das Lied vom.7 Jaguar</i>
RIPIO, José Manuel	<i>Canto nocturno en las trincheras</i>
SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía	<i>Himno de 'Mujeres Libres'</i>
SANTACREU, José	<i>Himno del Batallón Mateotti</i>
SERRANO PLAJA	<i>¡Alerta!¡Alerta!</i>
SIROSKI	<i>No pasarán</i>
TARDI, Salvador	<i>La KOMINTERN</i>
TAPIA, Luis de	<i>Canto a la marina Las compañías de acero</i>
TORHYO, J.	<i>A las barricadas</i>
VARELA, Lorenzo	<i>Vamos juntos, camaradas</i>
WEINERT, Erich	<i>Arbeiter, bauern Batailon Edgar André Canción de las Brigadas Internacionales Das Lied ueber Stalin Das Thaelmannlied Der Rote Wedding Marcha de las Brigadas Internacionales Tierra libre</i>
VICENTE RAMOS, Félix	<i>Alas rojas ¡Alerta! Vengemos a los caídos</i>
VILALTERO, Jesús	<i>Canción a Thaelmann</i>
GOGUEL, Rudi/ EISLER, Hanns	<i>Los soldados del pantano</i>

2. CANCIONES DE LOS DOS BANDOS

En algunos casos, distintas canciones e himnos que habían sido interpretados por uno de los bandos fueron tomados por el contrario por varios motivos. Éstos, habitualmente, las modificaría variando la letra o algún fragmento melódico bien de forma burlesca o adaptándose a su situación y mentalidad. En este sentido, tampoco hay que olvidar un ingente corpus de cantos populares y tradicionales de distintos puntos de España que fueron entonados durante la guerra por combatientes republicanos y nacionalistas. De esta manera, la melodía sería la misma, aunque la letra variará adaptándose a cada caso. Quizá los más conocidos son los de *Adiós con el corazón*, *Mañana, mañanita* y *Asturias, patria querida*, a la que se le adaptaron textos muy variados, como el siguiente:

Asturias, patria querida,
Asturias, de mis amores,
quien estuviera en Asturias
en algunas ocasiones.
Tengo que subir a Oviedo
con la bomba y el fusil
para luchar y vencer
a la canalla de Asalto
y a la guardia civil¹¹⁰⁶.

Otro caso lo encontramos en el célebre *Mambrú*, que, heredado de otras contiendas, también participó en la Guerra Civil. Al parecer, la canción refleja a un general inglés, el duque de Malborough¹¹⁰⁷ que participó en la Guerra de Sucesión del s. XVIII:

Mambrú

Mam - brú se fue a la gue - rra, ¡qué do - lor, qué do - lor, qué pe - na! Mam - brú se fue a la
6
gue - rra no sé cuán-do ven - drá, do re mi, do re fa, no sé cuan-do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá.
Do, re, mi,
do, re, fa,
no sé cuándo vendrá.

¹¹⁰⁶ ABELLA (2004), pp. 268-369.

¹¹⁰⁷ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 108.

Un ejemplo de textos distintos empleados en la misma melodía puede ser el siguiente:

¿Qué es aquella luz que asoma
por lo alto de aquel cerro?
Pues son nuestros milicianos
que vienen abriendo el fuego”

“¿Qué “ye” aquello que “reluz”
en lo alto de Olivares?
“Ye la Falange de Oviedo
y un tabor de Regulares”¹¹⁰⁸.

El *Carrasclás* o *Carrascal* será muy interpretado, debido a la facilidad que presta para la improvisación de letras satíricas contra el enemigo y para la interpretación y participación grupal:

Carrasclás

Ca-rras - clás__ ca-rras- clás__ qué bo - ni - ta se - re - na-ta__ ca-rras- clás__ ca-rras- clás__ que me es
7
tás dan-do la la - ta__ En la puer-ta 'la A-ca - de-mia, e- mia, hay un fa - rol en-cen-
12
di-do i - do, con un le-tre-ro que di - JÓ-de - te y no ha-ber ve - ni - do__ Ca-rras

CORO: “Carrasclás, carrasclás,
Qué bonita serenata.
Carrasclás, carrasclás,
Ya me estás dando la lata”.

SOLO: “En la puerta la Academia

CORO: ¡..emia!

SOLO: Hay un farol encendido.

CORO: ¡...ido!

SOLO: Con un letrero que dice

CORO: ¡...ice!!

SOLO: ¡Jódete y no haber venido!

CORO: Carrasclás, carrasclás...¹¹⁰⁹

Lo mismo se puede afirmar de la *Chaparrita* o de *La Cucaracha*, que seguramente mostraron infinidad de variaciones. No podemos olvidar otras canciones más satíricas de una proveniencia difícil de catalogar, como

¹¹⁰⁸ FERNÁNDEZ DELATORRE (2000), p. 488.

¹¹⁰⁹ FERNÁNDEZ DELATORRE (2000), p. 501.

Apagaluz. El listado en este sentido puede ser extensísimo, por lo que nos limitamos a estos ejemplos:

Apagaluz, Mariluz

A - pa - ga - luz, Ma - ri - luz, a - pa - ga - luz, que yo no pue - do vi - vir con tan - ta
4 luz. Los bo - rra - chos en el ce - men - te - rio, jue - gan al

APAGALUZ

Apagaluz, Mariluz, apagaluz,
Que ya no puedo vivir con tanta luz.
Los borrachos en el cementerio,
Juegan al mus

También hubo Un importante corpus de canciones de tradición castrense que fueron interpretadas en ambas orillas durante la contienda, como el *Quinto, levanta*:

Quinto, levanta

1. Quin - to le - van - ta, ti - ra de la man - ta. Quin - to, le - van - ta, ti - ra del man -
8 2. Quin - to, quin - to - rro, qui - ta - te e - se go - rro. Quin - to, quin - to - rro,
tón. te da - ré un ca - pón. Que vie - ne el sar - gen - to con el cin - tu - rón.

QUINTO, LEVANTA

Quinto, levanta,
tira de la manta;
quinto, levanta,
tira del colchón.
Quinto, quintorro,
quítate ese gorro,
quinto, quintorro,
te daré un capón
que viene el sargento
con el cinturón¹¹¹⁰.

Por último, la canción *Ya se van los quintos, madre*, muy conocida y extendida, adaptó su letra a la situación de la guerra. Incluimos una versión que alude a los milicianos que, desde Cuenca, tuvieron que incorporarse al frente. Fue publicada en la revista *Tierra*, nº 6, el 25 de marzo de 1937:

¹¹¹⁰ GARCÍA SERRANO (1992), p. 37.

Ya se van los quintos, madre

Ya se van los quin-tos, ma-dre a la gue-rra a pe-le-ar, van can-tan-do him-nos de lu-cha cues-ta a rri ba en el can-chal Los cam-pos es-tán sin-bra-zos las mo-zas sin su can-tar los ho-ga-res de-so-la-dos la al-de-a tris-te en su a-fán

¡YA SE VAN LOS QUINTOS, MADRE!

Ya se van los quintos, madre,
a la guerra, a pelear,
van cantando himnos de lucha
cuesta arriba, hacia el canchal.
Los campos están sin brazos,
las mozas sin su cantar,
los hogares desolados
la aldea triste en su afán.

Ya se van los quintos, madre,
a la guerra, a pelear.
saca la madre del arca
el traje con ansiedad,
que en otro tiempo guardara
para un gran festival.
Huele a romero, y tomillo
cantueso y flor de azahar.

Resuenan aires de guerra,
aires de fronda marcial.
italianos, y alemanes
la Patria quieren hollar.
Ya se van los quintos, madre,
cantan la Internacional.
La sangre vierten los mozos,
sangre de un noble ideal,
sangre de raza brahía
que a España hizo inmortal.
sobre sus cuerpos caídos
se ven flores rojear
Con una hoz y un martillo
símbolo de libertad.

Por cada mozo que caiga,
madre, tu jurarás

no quede vivo en tu Patria
ni un traidor, ni un general.
Madres de temple de acero,
recias como el berrocal
Nacen en tierras de Cuenca
que nunca supo llorar.
sus hijos en las trincheras
juran y juran luchar
hasta aplastar al fascismo
ogro de la humanidad.
Ya se van los quintos, madre,
su sangre roja será
la que libere a España
de castas y de maldad¹¹¹¹.

¹¹¹¹ VICENTE HERNANDO (2004), pp. 365-366.

3. CANCIONES NACIONALISTAS.

Como en el caso de las republicanas, incluimos también algunos de los himnos y canciones que se cantaron durante la contienda española en el bando nacionalistas. De la misma manera, apuntamos en primer lugar el listado de todas las canciones e himnos analizados por orden alfabético adjuntando algunas de sus características musicales y autores. Debido a que todas están compuestas en español, no incluimos esta columna:

- **C:** compás. De entre todas las canciones e himnos, 3 están compuestas en $\frac{3}{4}$, 5 en $\frac{6}{8}$, 8 en $\frac{4}{4}$ y 15 en $\frac{2}{4}$. Por tanto, hay un gran predominio de canciones creadas para ir acompañando la marcha. Éstas, en buen número, contienen un aire castrense que las relaciona con músicos militares.
- **A:** ámbito de la canción o himno. El mayor intervalo que encontramos entre la nota más grave y la más aguda es de una 11ª. Habitualmente, se mueven entre la 8ª y la 9ª, ya que debían ser cantados por todo el conjunto de soldados y también por la retaguardia.
- **TO.:** tono. Si la letra que acompaña a la nota es minúscula, se refiere a que es un tono menor. Si es mayúscula, mayor. 26 están compuestas en modo mayor, mientras que una sola en menor. Por tanto, los compositores buscaron la brillantez y jovialidad característica de los mismos.
- **Autores:** T. se refiere al autor del texto, mientras que M. al compositor. Adjuntamos en los dos siguientes cuadros el listado alfabético de los compositores y letristas conocidos. Si el espacio está en blanco, se debe a que no conocemos su autor o bien la canción o himno es anónima.

Título	C	A	TO.	AUTORES
<i>18 DE JULIO</i>	2/4	Re3 Mi4	Do M	T: R. GERMÁN M: P. TELLO
<i>¡AL TRABAJO!</i>	2/4	Do#3 Mi4	LA M	T: J. VALDÉS M: J. ANDREU
<i>¡ALTO!, ¿QUIÉN VIVE?</i>	2/4	Do3 Si3	Do M	
<i>AL ATAQUE</i>	2/4	Do3 Do4	Do M	T: CARLOS TORRES ENCISO
<i>ALLÍ</i>	2/4	La3 Re4	Re M	T: I. LAGUNA/A. DE PABLOS M: M. MIRA
<i>AURORA DE PAZ</i>	2/4	Do#3 Mi4	Fa# M	T: N. SORIA M: G. BUEN
<i>BANDERAS DE ESPAÑA</i>	2/4	Do3 Mi4	Fa M	T: L. JOVER M: A. AGUIRRE
<i>CAMISA AZUL</i>	2/4	Do3 Do4	Re m	
<i>CANCIÓN DE GUERRA PARA LOS VOLUNTARIOS DE NAVARRA</i>				

<i>CANCIÓN DEL LEGIONARIO</i>	2/4	Re3 Fa4	Si b M	T: E. GUILLÉN PENDEMONTI M: M. ROMERO MARTÍNEZ
<i>CANCIÓN DEL LEGIONARIO</i>				
<i>CANCIÓN NACIONAL SINDICALISTA</i>	6/8	Si2 Do3	Sol M	
<i>CARA AL SOL</i>	4/4	Re3 Re4	Sol M	M: JUAN TELLERÍA
<i>DIANA AZUL</i>	6/8	Si2 Do3	La M	D. J. NEGUERVELO/A. GONZÁLEZ
<i>EL CAMARADA</i>	4/4	Si2 Re4	Sol M	
<i>EL NOVIO DE LA MUERTE</i>	4/4	Mi3 Re4	Fa M	
<i>EN PIE, CAMARADAS</i>	2/4	Si2 Re4	Sol M	
<i>ESPAÑA LIBRE</i>	2/4	Mi3 Mi4	Mi b M	T: J. LÓPEZ M: D. MARTÍNEZ
<i>FALANGISTA SOY</i>	2/4	Re3 Re4	Sol M	
<i>GUARDIA NUEVA</i>	2/4	Do3 Do4	Do M	
<i>HERMANOS</i>	2/4	Do3 Mi4	Do M	T: P. VIDAL M: L. PASTOR
<i>HIMNO DE LAS ANTIGUAS JONS DE VALENCIA</i>	2/4	La2 Sib3	Re M	
<i>HIMNO OFICIAL DE LA ACADEMIA DE INFANTERÍA</i>	2/4	Si2 Mi4	Mi M	T: J. y S. DE LA CUEVA M: F. DÍAZ GILES
<i>HIMNO DE LOS ARTILLEROS</i>	4/4	Sib2 Do4	Mi b M	T: JUAN ANGUITA M: JUAN MAS
<i>HIMNO DE LOS LEGIONARIOS DE ALBIÑANA</i>	¾	Do3 Fa4	Fa M	JOSÉ MARÍA ALBIÑANA
<i>HIMNO DEL ARMA DEL AIRE</i>	6/8	Re3 Re4	Sol M	
<i>HIMNO DEL TRABAJO</i>	4/4	Si2 Do4	Sol M	
<i>HIMNO NACIONAL</i>	¾	Re3 Re4	Sol M	
<i>HIMNO OFICIAL DE LOS FLECHAS</i>	2/4	Do3 Fa4	Fa M	
<i>ISABEL Y FERNANDO</i>	2/4	Si2 Do4	Si b M	
<i>LA ASAMBLEA</i>	2/4	Do3 Do4	Do M	
<i>LA GENERALA</i>	¾	Do3 Do4	Do M	T: MARIANO TOMÁS
<i>LA LLAMADA</i>	¾	Fa3 Re4	Fa M	
<i>LA NOVIA ETERNA</i>	2/4	Si2 Mi4	La M	T: J. SAN NICOLÁS FRANCIA M: A. MINGOTE
<i>MARCHA DE LOS FUSILEROS</i>	2/4	Sol3 Re4	Fa M	T: MARIANO TOMÁS
<i>MARCHANDO</i>	2/4	Do3 Re4	Fa M	
<i>NUESTROS FUEROS</i>	2/4	Do3 Mi4	LA M	T: J. OCAÑA M: R. NAVARRO
<i>ORIAMENDI</i>	6/8	Do3 Re4	Fa M	
<i>PRIETAS LAS FILAS</i>	4/4	Do3 Re4	Fa M	
<i>RATAPLÁN</i>	2/4	Re3 Do 4	Sol M	
<i>SE VAN LOS LEGIONARIOS</i>				
<i>SOMOS HÉROES</i>	2/4	Sib2 Do4	Mi b M	
<i>SOY ESPAÑOL</i>	2/4	Mib3 Do4	Mi b M	T: A. MÁRQUEZ M: J. COLOMER

<i>TIERRA DE ESPAÑA</i>	2/4	Do#3 Mi4	Mi M	T: F. VÁZQUEZ M: B. URALES
<i>VIDA FELIZ</i>	2/4	Do3 Mi 4	Mi M	T: EMILIO GONZÁLEZ M: R. SÁNCHEZ
<i>VOLUNTAD DE ESPAÑA</i>	2/4	Do3 Mi4	Mi b M	T: J. M ^a AROZAMENA M: F. COTARELO

a. Textos, historia y características de las canciones e himnos nacionalistas.

• **¡ALTO, ¿QUIÉN VIVE?**

¡Alto!, ¿quién vive?

Si nos pre - gun - tan: ¡Al - to!, ¿quién vi - ve?, res - pon - de - re - mos en al - ta
4
voz los vo - lun - ta - rios del rey don Car - los, vi - vansus fue - ros y re - li - gión.

ALTO, ¿QUIÉN VIVE?

Si nos preguntan: ¡alto! ¿quién vive?
responderemos en alta voz:

los voluntarios del rey don Carlos
¡vivan sus Fueros y Religión!

Si nos preguntan: ¡alto! ¿quién vive?
responderemos en alta voz:

los voluntarios del Rey don Carlos
¡vivan sus Fueros y Religión!

Nobles carlistas del alma mía,
miedo a las balas no hay que tener.
miedo a las balas no hay que tener.
Defendiendo la bandera de Dios, la Patria y el Rey.
Defendiendo la bandera de Dios, la Patria y el Rey.

En realidad, ya tenemos Rey,
que reine el Rey don Carlos
que gobierna bien.
Y arriba el clero, curas y frailes,
y abajo todos los liberales;
y arriba el clero conciliador,
viva don Carlos de Borbón.
Cobarde el enemigo que no supo vencer
y agitan los pañuelos y gritan:
¡Viva el Rey!¹¹¹²

¹¹¹² GARCÍA SERRANO (1992), pp. 63-64.

Esta marcha es una de las canciones carlistas de mayor popularidad, heredada de los conflictos del s. XIX. Los carlistas eran defensores de la ascensión al trono de Alfonso Carlos. Muy numerosos en Navarra, conjugaban con muchos preceptos de la rebelión. Esperaron el inicio de la guerra preparándose militarmente, aunque el gobierno republicano no quiso atender a las voces que comentaban los múltiples movimientos militares que se estaban produciendo en la región foral. Pactaron la revolución con el general Sanjurjo, participando en la sublevación desde el primer día. Una vez iniciada la guerra, Franco logró que dejaran a un lado sus pretensiones monárquicas y se imbuyeran en un movimiento en el que el general coparía en su persona todos los haberes.

Desde muy temprano, se asociaron nuevas letras a la misma melodía. Algunas de ellas:

Si nos preguntan: ¡alto!, ¿quién vive?
responderemos en alta voz:
los voluntarios de José Antonio
con más cojones que manda Dios.

Si nos preguntan: ¡alto!, ¿quién vive?
responderemos en alta voz:
los voluntarios de José Antonio,
¡Viva Falange, vivan las JONS!¹¹¹³

• **AL ATAQUE.**

Al ataque

C. Torres Enciso



A - ler - ta, cen - ti - ne - la a - ler - ta es - tá. A - ler - ta cen - ti - ne - la a - ler - ta es - tá. Ó - ye - se el son
10 de trom - pe - tas que pi - de co - ra - je y gue - rra in - fan - tes re - suel - tos a lu - char. A la lid. Sol - da - do es - pa
19 ñol. Con ar - dor em - pu - ña el fu - sil. Tu va - lor
26 con - fun - de al trai - dor. El la rel. Glo - ria es pa - ra ti.

AL ATAQUE

Letra: C. Torres Enciso

Alerta, centinela, alerta está.
Alerta, centinela, alerta está.

¹¹¹³ GARCÍA SERRANO (1992), pp. 65-66.

Oye el son de trompetas
que pide coraje y guerra.
Infantes resueltos a luchar
a la lid, soldado español.
Con ardor, empuña el fusil
tu valor confunde al traidor.
El laurel gloria es para ti¹¹¹⁴.

El ataque contra la democracia establecida en la II República protagonizado por los militares y sus aliados comenzó a las cinco de la mañana del 18 de julio de 1936. Arrancó en el Marruecos oriental. En primer lugar, la ofensiva fue dirigida hacia edificios y puestos militares. Pronto aparecerán nuevas sublevaciones en otras ciudades y comunidades, como en Andalucía, encabezados en su mayoría por falangistas locales o por la guardia civil.

Es realmente complejo definir y subrayar el conjunto de causas que llevaron a este alzamiento y, por ende, a la Guerra Civil. A continuación, trataremos de reunir algunos de los postulados, ideas y opiniones suscritas destacados teóricos, historiadores y militares de muy diversa índole y de distinta tendencia política. Carlos Blanco Escolá opina que

El alzamiento de 1936, en realidad, vino a representar el esfuerzo definitivo en la lucha mantenida por las clases privilegiadas contra la labor de modernización llevada a cabo por el régimen instaurado en abril de 1931, la denominada “república de los intelectuales”; lucha que comenzaría a cristalizar en acciones importantes hacia mediados del año 1933, y en la que participaron, colaborando con las fuerzas reaccionarias, los militares africanos, que se sentían especialmente perjudicados por la reforma militar realizada durante el Bienio Social-Azañista¹¹¹⁵.

Payne y Tusell se acercan más a la teoría de un colapso en el régimen democrático, ya que otros países con el mismo régimen tuvieron graves crisis en los años 30, pero ninguno llevó a tal extremo. Ambos también explican el origen de la Guerra Civil:

Si hubo guerra civil fue porque la República había creado unas sólidas esperanzas en una parte considerable de la población y porque ésta estuvo lo suficientemente dividida como para que, en un primer momento, no hubiera una situación claramente favorable a uno de los bandos¹¹¹⁶.

Pero, ¿por qué no pudo ser evitada? Quizá sea la pregunta clave, pero tampoco aquí los historiadores se ponen de acuerdo. *Stepánov* realizó un juicio tal vez acertado al afirmar que el gobierno de Casares Quiroga hubiera desarticulado el levantamiento si hubiese estado más atento a los movimientos y conjuras de jefes políticos y militares por toda España. La política izquierdista no pudo cumplir todas las promesas que hizo a las clases

¹¹¹⁴ VVAA (1942), p. 15.

¹¹¹⁵ BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 20-21.

¹¹¹⁶ PAYNE, TUSELL (1996), p. 636.

populares. Sobre todo, el fracaso de la reforma agraria no propició la creación de un bloque que aglutinara a todas las ideas de izquierda, sino que la dividió en un sinnúmero de facciones:

Tristemente, en la historia de España, se encuentran otros muchos conflictos entre sus propios pobladores. La crisis desencadenada tras la muerte de Fernando VII por su sucesión traería como resultado tres guerras civiles muy prolongadas en el tiempo: 1833-1839, 1845-1849, 1872-1876¹¹¹⁷.

En primer lugar, para el profesor Enrique Moradielos el golpe militar fue la única génesis del conflicto. Aquí hallamos una teoría clara y totalmente definitiva y definitoria. Durante siete años de República no llegó a desencadenarse ninguna conflagración de tal nivel, hallándose los actos violentos en la órbita de grupos minoritarios, para nada generalizables a la totalidad del país. A su juicio, la torpeza política fue una de las principales causantes:

La guerra fue el resultado del fracaso de la política como arte de resolución de los conflictos inherentes a toda sociedad sin recurso a la violencia generalizada. La guerra fue, por tanto, la resultante de acciones y omisiones por parte de sujetos políticos que fracasaron en su tarea de resolver pacíficamente unas tensiones graves y crecientes en la coyuntura histórica del verano de 1936¹¹¹⁸.

Los fracasos del golpe propugnado por Sanjurjo en 1932 y de la revolución de 1934 asturiana parecen indicar que, para que cualquier sublevación tuviera éxito, era necesaria la presencia y apoyo de una gran fuerza militar, como fue el Ejército. Por consiguiente,

En ese golpe militar fraccional, parcialmente triunfante en media España y derrotado en la otra media, se encuentra el origen de la Guerra Civil¹¹¹⁹.

Para el catedrático de filosofía Agapito Maestre debió haberse evitado, aunque finalmente no pudo impedirse. En su teoría, arremete duramente contra la República achacando a los republicanos falta de espíritu democrático:

Debería haberse evitado. Los demócratas de la época debían haberla evitado. El problema es que los defensores de la República no eran demócratas. La guerra, pues, sobrevino porque fracasó la República. Esta fue la principal conclusión de la España reconciliada surgida de la Transición española¹¹²⁰.

Continúa afirmando que la izquierda tuvo la posibilidad de haberla impedido, aunque en su opinión decidiera alargarla:

La izquierda pudo evitarla, pero no quiso. Al fin, solo pretendió prolongarla. En fin, quien conteste afirmativamente a la dichosa pregunta tendrá la obligación de demostrar la carga de la prueba, pero, además, debería empezar reconociendo, como dijera De Gaulle,

¹¹¹⁷ BENNASAR (2004), p. 16.

¹¹¹⁸ MORADIELOS (2005), p. 204.

¹¹¹⁹ MORADIELOS (2005), p. 206.

¹¹²⁰ MAESTRE (2005), p. 208.

que “todas las guerras son malas porque significan el fracaso de toda política. Pero las guerras civiles son imperdonables, porque la paz no nace cuando la guerra termina”¹¹²¹.

Por su parte y respondiendo al anterior, Alberto Reig Tapia alude a que la situación de España ha sido una de las excusas más recurrentes de los sublevados para explicar el levantamiento aunque no puede nunca justificarlo:

La justificación ideológica de la rebelión, se ha seguido fundamentando sobre el mismo fondo teórico: el caos absoluto en que se encontraba sumida España y la imperiosa necesidad de rebelarse ante tal estado de cosas¹¹²².

Otros estudiosos aluden a la excesiva rapidez en que los gobernantes republicanos trataron de llevar a cabo sus reformas, muy necesarias por otro lado, en una sociedad todavía muy apegada a la tradición. También y en la misma línea parece relevante la gran influencia que la política internacional y sus principales actores tenían en España. El fascismo, el nazismo y el comunismo fueron un modelo que hizo crecer los extremismos y la radicalización, aunque nadie pretendía llegar a una dirección con ningún retorno posible que diera lugar a una gran guerra civil.

No es arriesgado afirmar que ninguno de los principales actores y fuerzas de la política española pretendió provocar deliberadamente una gran guerra civil. Ni siquiera lo pretendían los militares rebeldes que iniciaron el conflicto, ya que el objetivo de Mola era una rápida conquista del poder, aproximadamente en dos semanas. Lo mismo puede decirse de la izquierda socialista, a pesar de sus provocaciones, su retórica y su tendencia a amenazar, en mayor medida que otras fuerzas izquierdistas, con el estallido de una guerra civil¹¹²³.

¹¹²¹ MAESTRE (2005), p. 209.

¹¹²² REIG TAPIA (1990), p 25.

¹¹²³ PAYNE, TUSELL (1996), p. 103- 104.

• **ALLÍ.**

Allí

I. Laguna/A. de Pablos

M. Mira

Por Es - pa - ña y el im - pe - rio a lu - char con fe sa - lí, con fe sa - lí y es - ta tar - de cin - co
 11 ba - las me han he - ri - do y no me fui. Por Es - pa - ña y el im - pe - rio a lu - char con fe sa -
 22 lí. Un be - so me dio mi ma - dre al des - pe - dir - se de mí.
 32 Des - de en - ton - ces yo so - ña - ba un lu - ce - ro pa - ra mí. Nues - tra ma - no se tien - de
 42 pa - ra to - dos i - gual y re - par - te fe - cun - da la jus - ti - cia so - cial y e - lla te - je a - mo - ro - sa
 50 de la pa - tria que na - ce el do - sel de la glo - ria que con ro - sas se ha - ce ce - ros
 57 pa - sa a ha - cer for - ma - ción ben - di - ción es de Es - pa - ña pa - ra siem - pre ben - di - ción.
 63 ¡Ben - di - ción es de Es - pa - ña pa - ra siem - pre ben - di - ción! ¡Ben - di - ción!

ALLÍ

Letra: I. Laguna y A. de Pablos

Música: M. Mira

Por España y el imperio
 a luchar con fe salí, con fe salí,
 y esta tarde cinco balas
 me han herido y no me fui.
 Por España y el imperio
 a luchar con fe salí
 un beso me dio m madre
 al despedirse de mí.

Desde entonces yo soñaba
 un lucero para mí
 nuestra mano se tiende para todos igual
 y reparte fecunda la justicia social
 y ella teja amorosa de la patria
 que nace el dosel de la gloria
 que con rosas se hace.

Pasa a hacer formación
bendición es de España
para siempre bendición.
¡Bendición de España
para siempre bendición!
¡Bendición!¹¹²⁴

Las necesidades económicas del bando sublevado eran muy altas. Así, sus dirigentes no dudaron en emplear radio y prensa para realizar colectas y pedir colaboraciones. El empresario Juan March fue uno de los principales apoyos que tuvieron los sublevados. Sobre todo provenientes de clases medias, altas y la nobleza, la ayuda se envolvió sobre curiosas comparaciones con notables personajes de la historia de España:

Al cuartel general nacionalista llegó un aluvión de joyas, piedras preciosas y donaciones grandes y pequeñas de dinero y propiedades. La necesidad constante de más dinero explica la impetuosidad de los discursos y la propaganda: la gente reacia a ayudar al general Cabanellas o al general Mola no podía negarse a colaborar con el bando del Cid, de Isabel y Fernando y de la Virgen del Pilar. Así llegaron a Pamplona veinte mil frascos de mermelada, mil capas de lana, miles de botas, cascos, automóviles y camiones a centenas, o de uno en uno. El apoyo de la clase media al “movimiento salvador” era incuestionable¹¹²⁵.

La España nacional parecía imbuida por un espíritu que la devolvía a tiempos pasados con alusiones al imperio, a la patria y al catolicismo, como en esta canción.

• **CAMISA AZUL.**

Camisa azul

Mi ca - mi - sa a - zul es co - mo el a - gua de nues - tro mar im - pe - rial co - mo el a - gua
10 que ru - gió en Le - pan - to y Co - lón sur - có triun - fal co - mo el a - gua que a - som - bra -
20 da al "Ba - le a - res" vio triun - far Mi ca - mi - sa a -
26 zul es co - mo el a - gua de nues - tro mar im - pe - rial.

¹¹²⁴ VVAA (1942), p. 55.

¹¹²⁵ THOMAS (1976), pp. 315-316.

CAMISA AZUL

Mi camisa azul es como el agua
de nuestro mar imperial,
como el agua que rugió en Lepanto
y Colón surcó triunfal.

Como el agua que, asombrada,
al “Baleares” vio triunfar.
Mi camisa azul es como el agua
de nuestro mar imperial.

Mi camisa azul es como el río
que cantando va hacia el mar,
como el Ebro que, sonando,
pasa a la sombra del Pilar.

Somos río de la Patria
que mañana será mar.
Mi camisa azul es como el río
que cantando va hacia el mar.¹¹²⁶

La Falange Española y de las J.O.N.S. (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), tras las elecciones de 1936 en que no obtendría representación parlamentaria, fue una de las primeras formaciones que, de la mano de Primo de Rivera, ofreció hombres y fuerzas para la rebelión expresando así su descontento con el resultado obtenido. También experimentará paulatinamente un enorme crecimiento tanto en componentes como en peso político. La agrupación contaba con el respaldo internacional de los líderes ultraderechistas europeos, que respaldaban su ideario.

El color azul de sus camisas fue, paulatinamente, tomando predominio en la España “de la Cruzada” contra marxistas, masones, anarquistas y comunistas

En la zona nacional, la tela azul marino se agotó en las tiendas por la demanda de camisas de Falange que eran como un salvoconducto –el “salvavidas”-¹¹²⁷.

La Sección Femenina de la Falange (SF), una organización “cristianizadora” y dedicada a prestar rudimentarios servicios sociales y sanitarios¹¹²⁸ creada por Pilar Primo de Rivera –la hermana de José Antonio-, aglutinó a un buen número de mujeres de clases medias y altas.

¹¹²⁶ VVAA (1942), p. 69.

¹¹²⁷ ESLAVA (2005B), p. 7.

¹¹²⁸ GRAHAM (2006), pp. 102-103.

• **CANCIÓN DE GUERRA PARA LOS VOLUNTARIOS DE NAVARRA.**

CANCIÓN DE GUERRA PARA LAS BRIGADAS DE NAVARRA

Letra: Jesús M^a de Arozamena

Música: Jesús Guridi

¿Adónde van esos locos
pasados de cielo y rabia,
blancos de bíblicas iras,
verdes de ciega esperanza,
sordos a voz que no sea
grito de guerra y cruzada,
apretados de coraje,
maduros en sus entrañas,
de la fe de lo imposible,
que es levadura y sustancia
del pan caliente que un hombre,
con un acero y un mapa,
cara el sol que borda en oro
las piedras de Salamanca,
en artesas españolas
para todo el mundo amasa?

¿Adónde van esos locos,
camisa despechugada
donde un haz de cinco flechas
cinco sentidos traspasa,
o se abre la cruz sangrante
de las borgoñesas aspas,
o militares emblemas
de honor y gloria ametrallan,
como en cielos de ceniza
vivas estrellas de plata?
¿adónde van, me preguntas,
voz de razón calculada?
¡A emborracharse de cielos
altos y de crestas ásperas!
¡a ensartar soles y estrellas,
sin trepar cimas no basta!
¡Banderas de Montejurra,
de san marcial y de Lácar...!
¡Recio muro de alaveses,
Tercio de la virgen Blanca!
Espumas del Bidasoa
Traen en sus recias abarcas,
Y se aderezan penachos
Con los humos de Vizcaya...
Ya escuchó sus oraciones
El claustro de Santillana....
¡Planárose en Covadonga!
¡Ay, Dios, y cómo temblaba,

bajo su losa de muerte
escarnecida y befada,
la osamenta de Pelayo
entre su rota mortaja!
Corzos de elásticos remos,
De un monte a otro monte saltan,
Desgrañan crines de bosques
Y culebream gargantas;
Triscan, laten, copan, vengan,
Tumban, hienden, rezan, cantan,
Trepan, brincan, vuelan, baten,
Chocan, fletan, mueren, matan.

Esta canción está dedicada a José Solchaga, general de las Brigadas de Navarra. El espíritu de la misma refleja, además del ideario de la sublevación, los profundos cambios que sufrió la España que quedó del lado nacionalista. El centralismo político e ideológico hizo que, con rapidez, se eliminaran por completo cualquier signo que recordara a la República y se estableciera el pensamiento único:

El 15 de agosto, fiesta de la Asunción, se sustituyó oficialmente la bandera republicana por la monárquica. Este acto, de tanta trascendencia para los carlistas, constituyó la única concesión hecha a la monarquía española durante la guerra; y las fuerzas de Mola siguieron usando durante algún tiempo la bandera republicana¹¹²⁹.

Todos los aspectos de la vida diaria, hasta los más comunes, se vieron modificados por la llegada de la contienda. La tan socorrida ensaladilla rusa pasará a llamarse “ensaladilla nacional”. Además, armas y uniformes se volvieron mayoritarios en pueblos y ciudades:

La vida se militarizó: las noticias radiofónicas pasaron a ser “el parte”. Lo convocaba un toque de clarín cuartelero –eso se mantendría muchos años después de acabarse la Guerra-¹¹³⁰.

Los nombres de las calles también tuvieron su especial mutación:

La transformación de los nombres de las calles fue otra forma de controlar las mentes. En Valladolid, Costa fue reemplazado por Dos de Mayo, Mendizábal por Menéndez Pelayo, Sánchez Román por José Antonio Primo de Rivera. En Palencia, la revisión fue prácticamente total: ya en octubre de 1936, General Franco, Calvo Sotelo, Defensores del Alcázar, Queipo de Llano y Primo de Rivera borran del callejero a Alcalá Zamora, Capeiro Barroso, Glorieta de la República, Francisco Ferrer y Libertad¹¹³¹.

El catolicismo tomó un poder nunca visto. De repente, todo el mundo profesaba un amor a la Iglesia que era mínimo durante la República. La idiosincrasia rebelde tomó por fin forma zanjándose diferencias existentes en el inicio de la contienda:

¹¹²⁹ THOMAS (1976) p. 449.

¹¹³⁰ ESLAVA (2005B), p. 10.

¹¹³¹ BENNASAR (2004), p. 162.

Muchas iglesias que permanecieron vacías antes de julio se llenaban a tope los domingos, y la controversia en torno a la bandera y el lema –“viva la República o “viva España”- quedó zanjada, volviéndose a los primitivos símbolos¹¹³².

La España nacional acogió pronto nuevos símbolos y héroes mostrados y bendecidos por toda la población:

...un ambiente de Cruzada, imágenes de santos y procesiones, requetés con su boina roja, sagrados corazones bordados en el pecho, camisas azules de los falangistas, invocaciones continuas a Dios y a España, llamadas a la ascesis y al sacrificio... Y también persecución implacable de los funcionarios sospechosos de lealtad a la República, orden moral, depuración de las bibliotecas, consejos de guerra, venganzas ruines y ejecuciones sumarias. Para los caídos en combate, se celebra la ascensión al cielo, el acceso a la Santa Morada, la entrega del premio a los Elegidos¹¹³³.

• **CANCIÓN DEL LEGIONARIO.**

E. Guillén Pendemonti

Canción del legionario

M. Romero Martínez

Soy va-lien-te y le - al le. gio - na rio... soy sol - da-do de bra-va le gión... Pe-sa en mi al-ma do-lien-te cal
 11
 va-rio... que en el fue-go bus-ca re-den- ción... Mi di - vi-sa no co-no ce el mie do... mi des - ti-no tan
 22
 so-lo es su - frir... Mi ban - de-ra lu - char con de-nue-do has-ta con-se-guir ven - cer o mo - rir...
 33
 Le-gio na - rio le gio - na- rio... que te en-tre - bas³ al lu- char... y al a - zar... de - jas tu suer-te...
 44
 — pues tu vi-da es un a - zar... Le-gio na... rio... le-gio - na- rio... de bra - vu-ra sin i -
 55
 gual... si en la gue-rra ha-llas la muer-te... ten - drás siem-pre por su -
 63
 da - rio... le-gio - na - rio... la ban-de-ra na - cio - nal

CANCIÓN DEL LEGIONARIO

Letra: E. Guillén Pendemonti

Música: M. Romero Martínez

Soy valiente y leal legionario
 soy soldado de brava legión

¹¹³² THOMAS (1976), p. 448.

¹¹³³ BENNASAR (2004), p. 157.

pesa en mi alma doliente calvario
que en el fuego busca redención.
Mi divisa no conoce el miedo
mi destino tan solo es sufrir
mi bandera luchar con denuedo
hasta conseguir vencer o morir.

Legionario, legionario, que te entregas a luchar
y al azar dejas tu suerte
pues tu vida es un azar.

Legionario, legionario, de bravura sin igual
si en la guerra hallas la muerte
tendrás siempre por sudario legionario
la bandera nacional.

Somos héroes incógnitos todos,
nadie aspire a saber quién soy yo.
¡Mil tragedias, de diversos modos
el correr de la vida formó!

Cada uno será lo que quiera,
nada importa mi vida anterior
pero juntos formamos bandera
que da a la legión el más alto honor¹¹³⁴.

El Tercio de Extranjeros, después conocidos como la Legión, fue fundado en septiembre de 1920 fruto de una idea del general Millán Astral que quería crear en España un cuerpo similar al existente en Francia. En los primeros años su fama creció rápidamente de forma nada positiva:

Para las mujeres era el Tercio una especie de misterioso convento de perdularios a donde iba a parar “lo mejor de cada casa”; para los hombres, una guarida de aventureros profesionales, un eventual “refugium peccatorum” para quien quisiera esquivar la justicia, algo inevitable y bueno para tenerlo lejos; un correccional de Santa Rita al fuego, útil para los cimarrones de cualquier calibre. Una simple nómina de funcionarios de la muerte¹¹³⁵.

Durante la guerra, fue un cuerpo que se caracterizó por una férrea disciplina que atraía a un conjunto heterogéneo de voluntarios de muy diversas procedencias. Se acercará a los quince mil hombres presentes en la contienda, de los que, según distintos datos, morirán cerca de la mitad:

En la Legión, el desecho social puede sentirse “caballero legionario”, arropado por un fuerte espíritu de cuerpo y orgulloso de pertenecer a una elite de guerreros temida, a la que el mando distingue con ciertos privilegios, quizá pueriles como el de llamarlos “caballeros” y el de permitirles llevar la camisa desabrochada, dejarse barba o largas patillas, tatuarse, etc¹¹³⁶.

¹¹³⁴ VVAA (1942), p. 31.

¹¹³⁵ GARCÍA SERRANO (1992), p. 145.

¹¹³⁶ ESLAVA (2005A), p. 95.

• **CANCIÓN DEL LEGIONARIO.**

CANCIÓN DEL LEGIONARIO

Somos los extranjeros Legionarios
el Tercio de hombres voluntarios
que por España vienen a luchar;
Nuestro lema es morir o vencer,
con la fría convicción del deber
y la firme virtud militar.

Por un mismo ideal y con un mismo
propósito de hazaña y de victoria
añadir a la española Historia
nuevos lauros de ardiente patriotismo.
La Legión llegará hasta el heroísmo
por el triunfal camino de la gloria.

Y hombres de varias razas y habla extraña
que al luminoso pabellón de España
juramos su defensa y su adhesión...;
Para la maternal Patria adoptiva,
mientras un Legionario aliente y viva,
será todo su esfuerzo y su pasión.
Y al ímpetu nervioso del hispano
soldado que en la lucha se enardece,
juntará su fiereza el africano
que el dolor de la pólvora enfurece;
y el aguerrido arrojado del prusiano,
y el sereno estoicismo del inglés,
y el activo denuedo americano,
con el ardor violento del francés.

¡Todos! Hombres de país distinto y habla extraña,
en franca comunión serán hermanos
bajo el radioso pabellón de España.

Nuestra moral la disciplina sea;
la abnegación nuestra constante idea,
y la exacta obediencia, nuestra ley;
y en el fiel cumplimiento del servicio,
llegan hasta el supremo sacrificio,
por Dios, por la Patria y por el Rey.

Al eco del clarín en la diana,
al despertar, pensar cada mañana
en algún nuevo mérito que hacer...
Y al toque del silencio, irse durmiendo
mientras va el pensamiento entretejiendo
algún futuro hecho que emprender.

Y ni el rudo trajín de la batalla,
ni el trágico fragor de la metralla,
ni la sed, la fatiga ni el dolor,
lograrán amilantar nuestra entereza,
ni abolir nuestra sólida firmeza
ni domeñar jamás nuestro valor.

Somos los extranjeros Legionarios
el Tercio de hombres voluntarios
que por España vienen a luchar;
nuestro lema es morir o vencer,
con la fría convicción del deber
y la firme virtud militar¹¹³⁷.

Además de la heterogeneidad de nacionalidades presentes en la Legión, muchos otros combatientes de distintos países ingresaron en el bando sublevado. Además, la colaboración que el ejército rebelde tuvo de distintos países fue de una enorme relevancia. Por ejemplo, la ayuda militar portuguesa ofreció medios y sobre todo, un espacio de gran importancia:

...un lugar donde conspirar, un refugio y un medio de comunicación entre sus dos zonas al principio de la guerra¹¹³⁸.

En las primeras semanas del alzamiento, Portugal facilitó en gran medida los planes de los insurgentes proporcionándoles

...material sanitario y permitió repostar de combustible a los aviones que volaron desde Galicia hacia el Estrecho, Portugal contribuyó al alzamiento con equipos de radio, explosivos y municiones¹¹³⁹.

Sin ningún interés en respetar el pacto de No-Intervención al que se habían suscrito en agosto del 36, permitieron atracar a varios barcos procedentes de Alemania con ayuda para los franquistas, prestando también apoyo al envío y distribución del material anterior a España.

Las minas españolas más importantes permanecieron en terreno sublevado. Su importancia era mayúscula, ya que eran una de las fuentes de exportaciones más importantes en época de la República. Por tanto, el bando franquista fue mirado con otros ojos incluso por países gobernados por partidos de tendencia izquierdista:

Los intereses de las compañías extranjeras estaban centrados casi exclusivamente en las explotaciones mineras, según una tradición que se remontaba hasta la primera industrialización del siglo XIX. De modo que fue muy buena cosa para los “nacionales” que la mayor parte de las minas quedasen en su zona. También lo fue la propia ocupación de las industrias del Norte y la consiguiente producción de hierro. Con estos recursos se pudo hacer frente al pago del material de guerra¹¹⁴⁰.

¹¹³⁷ VVAA (1942), p. 31.

¹¹³⁸ THOMAS (1976), p. 391.

¹¹³⁹ ALPERT (1998), p. 69.

¹¹⁴⁰ CORTÉS SALINAS (2002), p. 73.

• **CANCIÓN NACIONALSINDICALISTA.**
Canción nacionalsindicalista

Con el ru - mor de la fá - e - na rit - mo fe - bril de mi ta - ller for - mó el la
10 ti - do que da vi - da a u - na na - ción que vuel - ve a ser tien - de la ve - la de a - ven
19 tu - ra que hay o - tro mun - do que en - con - trar siem - bro la flor jun - to a la es
27 pi - ga y se ha - cen be - sos en mi ho - gar pa - ña im - pe - rial

CANCIÓN NACIONALSINDICALISTA

Con el rumor de la faena
ritmo febril de mi taller
formó el latido que da vida
a una nación que vuelve a ser
tiende la vela de aventura
que hay otro mundo que encontrar
siembro la flor junto a la espiga
y se hacen besos en mi hogar,
España imperial.

Soy nacionalsindicalista,
creo en las leyes del amor,
basta de obrero envenenado
y de patrono explotador.

Soy la falange del trabajo,
para que el bien triunfe del mal:
soy la alegría y la justicia
y soy la España Imperial¹¹⁴¹.

¹¹⁴¹ VVAA (1942), p. 68.

• **CARA AL SOL.**

Cara al sol

Juan Tellería

Ca-ra al sol con la ca-mi - sa nue - va que tú bor-das-te en ro - jo a - yer. Me ha-lla
 5 rá la muer-te si me lle - ga y no te vuel-vo a ver. For-ma - ré jun-to a mis com-pa
 10 ñe - ros que ha-cen-guar - dia jun-to a los lu - ce - ros im - pa-si-ble el a - de-mán y es tan pre
 15 sen-tes en nues-tro a - fán Si te di-cen que ca - í, me fui al pues-to que ten - go a - llí. Vol-ve
 21 rán ban - de-ras vic-to - rio - sas al pa - so a-le-gre de la paz y trae-rán pren - di-das cin-co
 26 ro - sas las fle-chas de mi haz Vol-ve - rá a re-ír la pri-ma - ve - ra que por cie - lo tie-rra y mar se es
 32 pe - ra a - rri - ba es-cua-dras a ven - cer - que en Es - pa - ña em - pie - za a a-ma-ne - cer.

CARA AL SOL

Música: Juan Tellería

Cara al sol con la camisa nueva
 que tú bordaste en rojo ayer.
 me hallará la muerte si me lleva
 y no te vuelvo a ver.
 Formaré junto a los compañeros
 que hacen guardia sobre los luceros,
 Impasible el ademán,
 y están presentes en nuestro afán.
 Si te dicen que caí, me fui
 al puesto que tengo allí.
 Volverán banderas victoriosas,
 al paso alegre de la paz
 y traerán prendidas cinco rosas,
 las flechas de mi haz.
 Volverá a reír la primavera,
 que por cielo, tierra y mar se espera.
 ¡Arriba, escuadras, a vencer,
 que en España empieza a amanecer!¹¹⁴²

¹¹⁴² VVAA (1942), p. 10.

Este himno de la Falange española (también se le denomina como *Canción de Falange*) nació en diciembre de 1935 de la colaboración literaria de varias personas. Al parecer, el texto se escribió en el café *La Ballena Alegre*, participando en su creación José Antonio Primo de Rivera, Dionisio Ridruejo, Jacinto Micalarena y Agustín de Foxá, entre otros. En él, se trata de fijar el ideal principal de esta facción, un partido revolucionario que sufriría un enorme auge con el estallido de la Guerra Civil. Ya durante la contienda, fue uno de los más entonados en el campo nacionalista tanto en actos oficiales, izada de la bandera, cines o cualquier otro momento.

Agustín de Foxá narra la génesis del mismo empleando la retórica ampulosa y rimbombante propia de la Falange:

La echábamos de menos al final clamoroso de todos los mítines, cuando la voz de José Antonio se apagaba entre aplausos. La presentíamos, casi la amábamos sin conocerla. Varias veces le habíamos dicho al Jefe al terminar un discurso:

- Figúrate cómo prolongaríamos la emoción, sin una Banda nuestra tocase ahora una canción de guerra.

Él nos tranquilizaba:

- Os prometo que tendremos una canción pronto.

- José María Alfaro, poeta de las primeras horas de la Falange, componía y destruía estrofas.

Era uno de los más entusiastas de la idea. Nos leía trozos revueltos con estrofas imperiales...

Estábamos, además de José Antonio, el maestro Juan Tellería, Luis Bolarque, Don Pedro Murlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas, José María Alfaro, Agustín Aznar y Dionisio Ridruejo. El tema de la conversación aquella noche fue el teatro y la música... Había gran jaleo de vasos... Después de la cena, el maestro se puso al piano. Tocaba pasodobles y tangos.

- Oye; toca eso que hiciste el otro día.

Sonó una música enérgica, alegre y guerrera.

- ¿Te gusta, José Antonio?

- Está bien. ¿A ver cuántos poetas hay aquí?

Nos contó, añadiendo:

- Vamos a hacer un himno para que lo canten los chicos.

Un mozo trajo unas cuartillas y nos desperdigamos por las mesas. Bolarque, con su fino oído musical, hacía los “monstruos”, es decir, las estrofas sin sentido que llenaban la música y que luego había que sustituir con otras poéticas...

- Nuestros muchachos exigen una canción alegre, de guerra y de amor, pero exenta de odio. No ha de ser ni engolada ni solemne....

El músico, despeinado, golpeaba las teclas... Hubo una larga pausa. Todos meditaban sobre las cuartillas y algunos mordían el lápiz y miraban al techo. Al final se nos acercó Dionisio Ridruejo, leyéndonos un papel arrugado.... Se abrieron los primeros compases. Comenzamos a cantar. La música sonaba vibrante; eran voces juveniles que invocábamos a la muerte y a la victoria. Nos poníamos firmes inconscientemente y levantábamos el brazo. Era que estaba allí el himno, arrebatándonos, sorprendiéndonos a nosotros mismos, vivo ya, independiente, desgajado de sus autores...Acabábamos de hacer la Canción de la Falange... Todo esto sucedía exactamente el 4 de diciembre del año 1935¹¹⁴³.

¹¹⁴³ FOXÁ (193?), pp. 2-4.

Posteriormente, continúa dentro del mismo estilo explicando el significado de cada uno de los versos en relación con la guerra:

Cara al sol con la camisa nueva

El sol es la norma y la medida, lo disciplinado y lo exacto. Mutilación, fuerza, vida... Por eso la Falange, que no es romántica, sino clásica, comienza su canción bajo el signo de lo preciso. El sol es el símbolo de nuestro estilo directo, ardiente, impetuosos. Nosotros lo hacemos todo a la luz del sol, y así se va a la guerra, con el sol en la cara, sin parpadear: así miramos también a la Historia de España, deslumbrándonos. Atravesamos brumas, rompiendo espinas, salimos al campo. Y con la camisa azul recién estrenada, como quien va a fiestas de bodas y bautizos, fuimos a los trigales, a las trincheras. Porque en las cimas había rocas de escarcha para clavar la bandera de carbón y de sangre de la Falange de cara al sol¹¹⁴⁴.

Que tú bordaste en rojo ayer....

La novia, en la Falange, es una alegre camarada que no adormece al varón con vulgares cuidados, sino que le intranquiliza por ambiciosos sueños; que no le acobarda, sino que le impulsa, que se injerta en su ideal, lo comparte y facilita la victoria. Por eso, en la canción ayer mismo la novia nos bordó las flechas que aún guardan el perfume de sus manos. Con ellas sobre el pecho se va alegre al combate, porque son como la sombra de sus cinco dedos acariciándonos el corazón. Y junto a la novia de nuestra canción, nos acompaña el recuerdo ternísimo de otra mujer callada y grave, que no borda, que no reza. Es la madre. Pasado y futuro del camarada que lucha. Allí están las dos mujeres que endulzan y ennoblecen la vida del hombre. Mientras una borda el signo glorioso de las fechas y el yugo, la madre española reza¹¹⁴⁵.

Me hallará la muerte si me lleva/ y no te vuelvo a ver.

La Falange, aunque es alegre, no olvida la muerte. Allá está detrás de las esquinas, en el parapeto, acechando. Como enamorados, los falangistas y la muerte se dieron cita los primeros días.... El falangista aguarda la muerte con alegría y conformidad. No la desea, porque la vida es una cosa demasiado profunda para perderla sin dolor. José Antonio lo dijo en momentos bien trágicos: “La vida no se puede quemar alegremente como un castillo de fuegos artificiales”. El héroe no desea la muerte con vehemencia suicida. La acepta sencillamente como un simple acto de servicio¹¹⁴⁶.

Formaré junto a los compañeros/ que hacen guardia sobre los luceros,/ imposible el ademán,/ y están presentes en nuestro afán.

Camarada, si sientes desaliento espera a la noche y verás fosforecer millares de lucero que te vigilan. Con astros hemos numerado a nuestros caídos. En cada lucero hay un guardia y casi faltan estrellas. Por las noches, atravesando los espacios, nos llega el misterioso mensaje de los que emprendieron el viaje sin retorno. Cada temblor de los luceros es como un latido. No será posible ni traición ni flaqueza con estos muertos luminosos sobre nuestras cabezas¹¹⁴⁷.

Si te dicen que caí, me fui/ al puesto que tengo allí.

Presentes actuantes, en estrecha relación con nosotros, están nuestros muertos. Se ha caído sencillamente para cambiar de guardia, como si se nos hubiera trasladado a otro

¹¹⁴⁴ FOXÁ (193?), p. 6.

¹¹⁴⁵ FOXÁ (193?), p. 8.

¹¹⁴⁶ FOXÁ (193?), p. 10.

¹¹⁴⁷ FOXÁ (193?), p. 12.

sector. Porque allá, pasadas las nubes, hay también un puesto de honro. Consoladora estrofa. Los caídos, en realidad, se han levantado a las cimas más difíciles. Al otro lado de la vida, nuestras escuadras son acaso más numerosas que sobre los campos de España... ¡Secad vuestras lágrimas y levantad el corazón! Antes de partir os dijeron de una manera precisa a dónde iban¹¹⁴⁸.

Volverán banderas victoriosas/ al paso alegre de la paz

Versos de profecía. El poeta tiene algo de adivino, y así, en medio de la ciudad hostil, José Antonio presentía la espada vencedora de Franco... Algún día volverán las banderas victoriosas. Pasearán por las calles de las ciudades reconquistadas.... Y con ellas vendrá la victoria gloriosa y la alegría de la paz¹¹⁴⁹.

Y traerán prendidas cinco rosas,/ las flechas de mi haz.

La victoria se ha conseguido con dolor. El dolor da paso a la vida: la tierra debe ser rota para que se rinda sus cosechas. Esas cinco rosas florecieron en las heridas de nuestros camaradas...¹¹⁵⁰

Volverá a reír la primavera que por cielo,/ tierra y mar se espera.

La guerra es como un largo invierno. Con la paz y con la victoria, volverá esa primavera simbólica sobre las tierras de España.... En el lirismo de esta estrofa hay todo un programa de honor nacional. Seremos fuertes en la tierra, en el mar y en el aire. Los tres elementos serán dominados por nuestra bandera... Vuelve la primavera de España. Y viene con su sonrisa, recortando nuevas rosas, abriéndole las alas de los pájaros y plateando las escamas de los peces...¹¹⁵¹

¡Arriba, escuadras, a vencer/ que en España empieza a amanecer!

Vamos a la victoria con Franco. Se rinden pueblos y ciudades. Tras nuestra victoria va nuestra doctrina articulada en la fortaleza de la pura ley y en la generosidad de nuestro sentido social y cristiano. Y en la punta de la espada fulgura imperativos nuestros 26 puntos que transformarán a España... Se presiente la aurora. Ya amanece sobre las trincheras. Estamos clavando sobre el cielo un sol ardiente, aquel que siempre alumbró tierras españolas, desde las dunas de Flandes a las palmeras del Trópico.... En el silencio de nácar del paisaje, se oye una potente voz que da el triple grito: España una, España grande, España libre. ¡Arriba, España!¹¹⁵²

¹¹⁴⁸ FOXÁ (193?), p. 14.

¹¹⁴⁹ FOXÁ (193?), p. 16.

¹¹⁵⁰ FOXÁ (193?), p. 18.

¹¹⁵¹ FOXÁ (193?), p. 20.

¹¹⁵² FOXÁ (193?), p. 22.

• **DIANA AZUL.**

Diana azul

D. J. Neguervelo/A. González



Fa-lan - gis - ta, fa-lan - gis - ta firme y a - ler - ta pa - ra mar - char con la bri - sa de fa - lan - ge que es de la
8 pa - tria su des - per - tar, ha de ser la mu - jer de la Es - pa - ña im - pe - rial un sol
15 de a - ma - ne - cer con ca - lor de i - de - al for - ja - do - ra de ho - gar
20 san - tu - a - rio de a - mor he - ro - í - na sin par de su ho - gar.

DIANA AZUL

Falangista, falangista
firme y alerta para marchar
con la brisa de Falange
que es la de la patria su despertar.
Ha de ser la mujer de la España imperial
un sol de amanecer
con calor de ideal,
forjadora de hogar,
santuario de amor,
heroína sin par de su hogar.

Española y mujer
de la patria calor
y mi vida ha de ser
mitigar el penar
dondequiera que esté;
cumplidora leal
del sagrado deber
de virtud sin igual.
¡Ante todo mujer!
Agustina en valor,
Isabel en la paz
y una espiga de amor
en el haz¹¹⁵³.

¹¹⁵³ VVAA (1942), p. 59.

• **EL NOVIO DE LA MUERTE.**

El novio de la muerte

Na-die en el Ter-cio sa - bí - a quién e-ra a quel le-gio - na-rio, tan au - daz y te - me - ra - rio
7
que en la Le-gión se a-lis - tó Na-die sa-bí - a su his - to - ria, mas la Le-gión su-po - ní - a
13
que un gran do-lor le mor - dí - a co-mo un lo-bo el co-ra - zón. Mas si al-gu-no quién e - ra le pre-gun
19
ta - ba con do-lor y du - re - za le con-tes - ta - ba: _____ Soy un hom -
27
bre a quién la suer-te³ hi - rió con zar - pa de fie - ra _____ Soy un no -
34
vio de la muer - te que va a u - nir - se en la - zo fuer - te con tan
38
le - al com - - pa - ñe³ - ra _____

EL NOVIO DE LA MUERTE

I

Nadie en el Tercio sabía
quién era aquel legionario,
tan audaz y temerario
que en la Legión se alistó.
Nadie sabía su historia,
mas la Legión suponía
que un gran dolor le mordía
como un lobo el corazón.
Mas si alguno quién era le preguntaba
con dolor y dureza le contestaba:

Soy un hombre a quien la suerte
hirió con zarpa de fiera;
soy un novio de la muerte
que va a unirse en lazo fuerte
con tal leal compañera.

II

Cuanto más rudo era el fuego
y la pelea más fiera
defendiendo a su Bandera
el legionario avanzó.

y sin temer el empuje
del enemigo exaltado
supo morir como un bravo
y la enseña rescató.
Y al regar con su sangre la tierra ardiente
murmuró el legionario con voz doliente;

Soy un hombre a quien la suerte...

III

Cuando al fin le recogieron
entre su pecho encontraron
una carta y un retrato
de una divina mujer.
Y aquella carta decía:
si Dios un día te llama
para mí un puesto reclama
que a buscarte pronto iré.
Y en el último beso que le enviaba
su postrer despedida le consagraba.

Por ir a tu lado a verte
mi más leal compañera
me hice novio de la muerte
y la estreché con lazo fuerte
y su amor fue mi bandera¹¹⁵⁴.

Al parecer, esta canción fue originariamente un cuplé popularizado y estrenado por la cantante Lola Montes. Posteriormente, el propio Millán Astral, máximo dirigente del cuerpo, la adaptó para la Legión.

¹¹⁵⁴ GARCÍA SERRANO (1992), pp. 149-150.

• **EN PIE, CAMARADAS.**
En pie, camaradas. Isabel y Fernando

En pie, ca-ma - ra-das y siem-pre a-de - lan - te, can - te-mos el him-no de la ju-ven - tud. El him-no que
10 can-ta la Es - pa - ña gi - gan-te que sa-cu-de el yu-go de la es - cla - vi - tud. De I - sa - bel y Fer - nan - do
21 el es - pí - ri - tu im - pe - ra mo - ri - re - mos be - san - do la sa - gra - da ban - de - ra
33 Nues tra es - pa - ña glo - rio - sa nue - va men - te ha de
40 ser la Na - ción po - de - ro - sa que ja - más de - jó de ven - cer.

EN PIE, CAMARADAS
Isabel y Fernando

En pie, camaradas, y siempre adelante
cantemos el himno de la juventud.
El himno que canta la España gigante
que sacude el yugo de la esclavitud.

El sol de Justicia de una nueva era
radiante aparece en nuestra Nación.
Ya ondea en el viento la pura bandera
que ha de ser el signo de la Redención.

De Isabel y Fernando el espíritu impera
moriremos besando su sagrada bandera.
Nuestra España gloriosa nuevamente ha de ser
la Nación poderosa que jamás dejó de vencer.

El sol de justicia de una nueva era
radiante amanece en nuestra nación.
Ya ondea en el viento la pura bandera
que ha de ser el signo de la redención.

Con brazos erguidos y la frente elevada
trabajemos unidos en empresa sagrada
la bandera sigamos que nos lleve a triunfar
y sobre ella juramos no pasar hasta conquistar¹¹⁵⁵.

¹¹⁵⁵ VVAA (1944), p. 28.

Las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) se crearon en 1931 en Valladolid por Ramiro Ledesma. Una de sus primeras canciones es este *En pie, camaradas*, compuesto en 1934 y convertido poco después en himno oficial.

• **GUARDIA NUEVA.**

Guardia nueva

So-mos los fle-chas la guar-dia del ma - ña-na que en los lu - ce-ros su pues-to tie-ne ya. Los ca-ma - ra-das ca
11
í-dos nos es - pe-ran y el san-to y se - ña Fa - lan-ge nos lo da ¡A - rri ba! ¡A - rri-ba Es - pa - ña! Don-de
22
siem - pre quie - ro ver - te se - rás u - na gran-de y li - bre te lo ju - ra - mos
31
has - ta la muer - te. ¡A - rri - ba Es - pa - ña siem - pre im - pe - rial!

GUARDIA NUEVA

Somos los “Flechas”,
la guardia del mañana
que en los luceros
su puesto tiene ya.

Los camaradas caídos nos esperan
y el santo y seña Falange nos lo da.

¡Arriba! ¡Arriba España!
Don de siempre quiero verte.
Serás una grande y libre,
te lo juramos hasta la muerte.
¡Arriba España siempre imperial!

Somos la fuente que surte un mar de oro
que las campiñas de España regará;
en nuestra marcha fijamos el camino
con caracteres que nadie borraré.
Somos justicia cual sol que a todos llega,
somos aurora de hermoso amanecer,
es nuestro lema “España, Grande y Libre”,
nuestra consigna “cumplir con el deber”.

¡Arriba! ¡Arriba España!¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁶ VVAA (1942), p. 54.

• **HIMNO DE LAS ANTIGUAS JONS DE VALLADOLID. AMANECE.**

Himno de las antiguas JONS de Valladolid

A - ma - ne - ce pa - ra mí el dí - a de glo - ria de jus - ti - cia y paz ba - jo la ban - de - ra ro - ja y ne - gra i
11 ré a lu - char y ven - cer a mo - rir sin llo - rar por tí se - ré Es - pa - ña pa - tria mí
20 a jo - ven de fe y de es - pe - ran - za lle - na. Por tí se - ré pa - trio - ta si me guí - a la
29 fe sin - dí - ca - lis - ta na - cio - nal Arri - ba la Es - pa - ña que se - rá la hon - ra del
38 mun - do y el bla - són Arri - ba la ju - ven - tud que
43 sien - te Fa - lan - ge es - pa - ño - la de las JONS A -

Da capo

**HIMNO DE LAS ANTIGUAS JONS DE VALLADOLID
AMANECE**

Amanece para mí
el día de gloria, de justicia y paz
bajo la bandera roja y negra iré
a luchar y vencer,
a morir sin llorar,
por ti seré, España, patria mía,
joven de fe y de esperanza llena.
Por ti seré, patriota si me guía la fe
sindicalista nacional.
Arriba la España que será
la honra del mundo y el blasón.
Arriba la juventud que siente
la Falange Española de las JONS¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁷ VVAA (1942), p. 36.

• **HIMNO OFICIAL DE LA ACADEMIA DE INFANTERÍA.**
Himno de la Academia de Infantería

Ar-dor gue - rre-ro vi bre en nues-tras vo cés y de a mor pa-trio, hen - chi-do el co-ra - zón en-to

9 ne-mos el him-no sa-cro - san-to del de - ber, de la Pa-tria y del ho - nor, ho nor De los que a - mor y

18 vi-da te - con - sa gran es-cu-cha Es - pa-ña la can ción gue - rre - ra can-ción que bro-ta de al-mas que son

27 tu - yas de la-bio que han be - sa-do tu Ban - de ra de pe-chos que es-pe - ra ban an-he - lan - tes, be -

35 sar la Cruz a - que-lla que for-ma con la en - se-ña de la Pa - tria, el ar-ma con que ha-brán de de-fen - der-la

43 Nues-tro an - he - lo es tu gran - de - za que seas no-ble fuer-te Nues-tro an

52 he-lo es tu gran - de - za que seas no-ble y fuer-te y por ver-te, te - mi-da y hon - ra-da con - ten-tos tus

62 hi-jos i - rán a la muer - te y por ver-te, te - mi-da y hon - ra - da, con - ten-tos tus hi-jos i - rán a la

72 van, a la muer - te Si al-ca - er en lu - cha fie - ra, ven flo - tar, vic-to - rio - sa la Ban

81 de - ra, an-te e - sa vi-sión pos - tre - ra, or-gu - llo - sos mo-ri - rán, y la Pa tria al que su vi - dale en-tre

89 gó en la fren - te do - lo - ri - da le de - vuel-ve a-gra-de - ci-da el be - so que re - ci - bió.

97 El es-pen - dor de glo-riade o-tros dí - as, tu ce-les - tial fi - gu-ra ha de en-vol - ver,

HIMNO OFICIAL DE LA ACADEMIA DE INFANTERÍA

Música: F. Díaz Giles

Texto: J. y S. de la Cueva

Ardor guerrero vibre en nuestras voces
y de amor patrio henchido el corazón
entonemos el himno sacrosanto
del deber, de la patria y del honor.
De los que amor y vida te consagran
escucha España la canción guerrera;
canción que brota de almas que son tuyas
de labios que han besado tu bandera,
de pechos que esperan anhelantes
besar la Cruz aquella
que forma con la enseña de la patria
el arma con que se habrán de defender
Nuestro anhelo es tu grandeza, que seas noble y fuerte;
nuestro anhelo es tu grandeza, que seas noble y fuerte;
Y por verte temida y honrada
contentos tus hijos irán a la muerte;
y por verte temida y honrada
contentos tus hijos irán a la muerte.
Si al caer en lucha fiera
ven flotar
victoriosa la bandera,
ante esa visión postrera
orgullosos morirán;
Y la Patria, al que su vida
le entregó,
en la frente dolorida
le devuelve agradecida
el beso que recibió.
El esplendor de gloria de otros días
tu celestial figura ha de envolver
que aún te queda la fiel Infantería
que por saber morir sabe vencer.
Y volarán tus hijos
ansiosos al combate,
tu nombre invocarán.
Y la sangre enemiga en sus espadas
y la española sangre derramada
tu nombre sus hazañas cantarán.
y éstos que la Academia toledana
sienten que se apodera de sus pechos,
con la épica nobleza castellana,
el ansia altiva de los grandes hechos
te prometen ser fieles a tu historia
y dignos de tu honor y de tu gloria¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁸ VVAA (1942), p. 33.

• **HIMNO DE LOS ARTILLEROS.**
Himno de los artilleros



Ar-ti - lle - ros, ar-ti - lle - ros, mar - che-mos siem-pre u-ni-dos siem-pre u - ni - dos de la pa - tria de la
6 pa - tria de la pa-tria su nom-bre en-gran-de - cer. Y al o - ir y al o - ir y al o - ir del ca-ñón el es-tam
12 pi - do el es-tam - pi - do, el es-tam - pi - do nos ha - ga su so-ni - do e-nar-de - cer. Es -
17 pa-ña que nos mi - ra siem-pre a-man - te re - cuer-da nues-tra his-to-ria mi - li - tar, que su
21 nom-bre siem-pre sue-na más ra - dian - te a quien su - po po-ner-la en un al - tar. Su re -
25 cuer-do que con-mue-ve con ter - ne - za. Di-ce pa-tria, di-ce glo-ria di-ce a- mor y e - vo
29 can - do su má - i - ca gran - de - za mo-rir sa - bre - mos por sal-var su ho - nor.

HIMNO DE LOS ARTILLEROS

Música: Juan Mas

Texto: Juan Anguita

Artilleros, artilleros,
marchemos siempre unidos, siempre unidos
de la patria, de la patria,
de la patria su nombre engrandecer.
Y al oír, y al oír,
y al oír del cañón
el estampido, el estampido,
el estampido nos haga
su sonido enardecer.
España que nos mira
siempre amante recuerda
nuestra historia militar,
que su nombre siempre suena
más radiante a quien supo
ponerla en un altar.
Su recuerdo que conmueve
con terneza dice patria,
dice gloria, dice amor
y evocando su mágica grandeza

morir sabremos por salvar su honor¹¹⁵⁹.

• **HIMNO DE LOS LEGIONARIOS DE ALBIÑANA.**

Himno de los Legionarios de España

José María Albiñana Sanz

Es - pa - ño - les la pa - tria ben - di - ta nues - tro es - fuer - zo re - cla - ma ¡a lu - char! fren - te a to - da con - ju - ra mal
6 di - ta de - fen - da - mos la fe y el ho - gar en los la - bios el bé - li - co a - cen - to en las al - mas to - rren - tes de
12 luz sur - ja el pue - blo con sú - bi - to a - lien - to de - fen - dien - do la pa - tria y la
16 cruz sur - ja el dien - do la pa - tria y la cruz

HIMNO DE LOS LEGIONARIOS DE ALBIÑANA

José María Albiñana Sanz

Espanoles, la patria bendita
nuestro esfuerzo reclama:
¡A luchar!
Frente a toda conjura maldita
defendamos la fe y el hogar.
En los labios el bélico acento,
en las almas torrentes de luz
surja el pueblo con súbito aliento
defendiendo la patria y la cruz,
surja el pueblo con súbito aliento
defendiendo la patria y la cruz¹¹⁶⁰.

El doctor José María Albiñana Sanz fue el dirigente creador una facción que aglutinaba varios centenares de seguidores suyos. Vestidos con camisa azul celeste, se pusieron del lado de la rebelión desde los primeros comienzos de la sublevación.

¹¹⁵⁹ VVAA (1942), p. 40.

¹¹⁶⁰ VVAA (1942), p. 66.

• **HIMNO DEL ARMA DEL AIRE.**

Himno del arma del aire

So-bre cam-pos y trin-che-ras co-mo es-tre-llas ma-ti-na-les cru-zan
10 a las na-cio-na-les del im-pe-rio men-sa-je-ras al re-fle-jo
19 del ra-dian-te sol bri-lló el cie-lo es-pa-ño con lu-ces de vic-to-ria mien-tras triun-fa en
27 su es-mal-ta-do a-ñil la au-da-cia ju-ve-nil for-jan-do nue-va his-to-ria

HIMNO DEL ARMA DEL AIRE

Música: F. Moreno Torroba

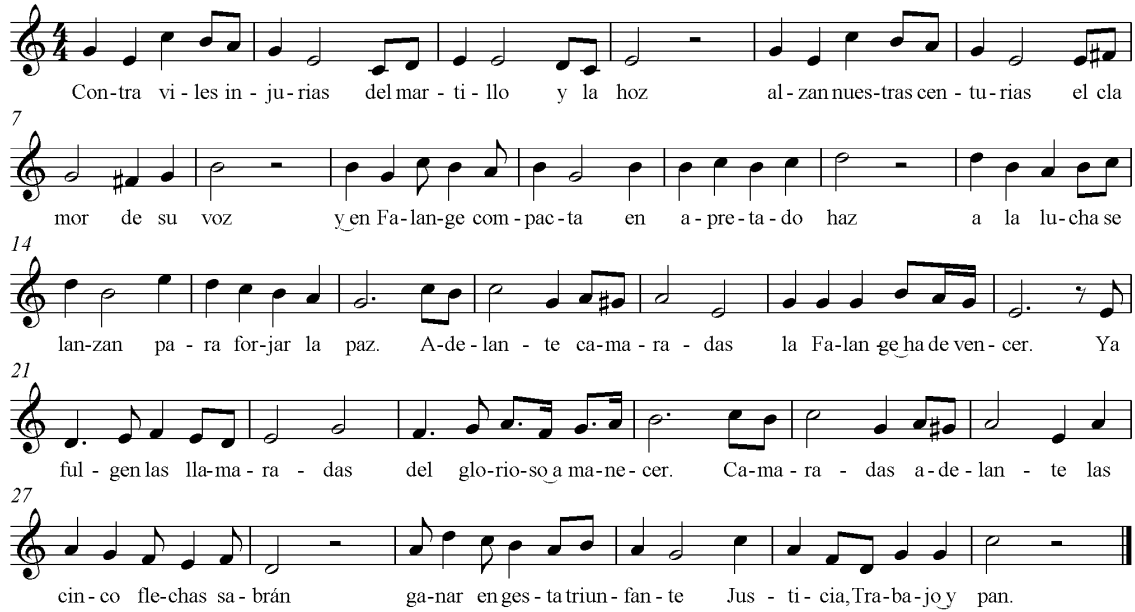
Sobre campos y trincheras
como estrellas matinales
cruzan a las nacionales
del imperio mensajeras
al reflejo del radiante
sol brilló el cielo español
con luces de victoria
mientras triunfa en su esmaltado
añil la audacia juvenil
forjando nueva historia¹¹⁶¹.

Los aviones de la fuerza rebelde fueron mayoritariamente pilotados por alemanes e italianos (aproximadamente un 15 por ciento¹¹⁶² fue tripulado por españoles), en lo que supuso un inmejorable banco de pruebas para la Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁶¹ VVAA (1942), p. 43.

¹¹⁶² BLANCO ESCOLÁ (2005), p. 245.

• **HIMNO DE CAMPAMENTO.**
Himno de Campamento



Con-tra vi - les in - ju - rias del mar - ti - llo y la hoz al - zan nues - tras cen - tu - rias el cla
7 mor de su voz y en Fa - lan - ge com - pac - ta en a - pre - ta - do haz a la lu - cha se
14 lan - zan pa - ra for - jar la paz. A - de - lan - te ca - ma - ra - das la Fa - lan - ge ha de ven - cer. Ya
21 ful - gen las lla - ma - ra - das del glo - rio - so a ma - ne - cer. Ca - ma - ra - das a - de - lan - te las
27 cin - co fle - chas sa - brán ga - nar en ges - ta triun - fan - te Jus - ti - cia, Tra - ba - jo y pan.

HIMNO DE CAMPAMENTO

Contra viles injurias
del martillo y la hoz
Alzan nuestras centurias
el clamor de su voz
y en Falange compacta
en apretado haz
a la lucha se lanzan
para forjar la paz.

Adelante camaradas
la Falange ha de vencer.
ya fulgen las llamaradas
del glorioso amanecer.
Camaradas, adelante,
las cinco flechas sabrán
ganar en gesta triunfante
justicia, trabajo y pan¹¹⁶³.

¹¹⁶³ VVAA (1942), p. 54.

• **HIMNO DEL TRABAJO.**

Himno del Trabajo



• **HIMNO NACIONAL, MARCHA REAL, MARCHA GRANADERA.**

Marcha Granadera

Manuel Espinosa de los Monteros



La primera fuente en la que aparece publicada es en la colección *Toques de guerra del Ejército español* editada en 1769 bajo el nombre de *Marcha Granadera*, aunque su partitura original parece estar fechada en 1761 bajo el título *Toques de Pífanos y Tambores*. El autor de este libro fue el músico de la Real Capilla Manuel Espinosa de los Monteros.

En 1780 esta marcha militar logró la distinción de *Marcha de Honor*. Al ser ejecutada como homenaje al rey y al país, pronto se le comenzó a definir como *Marcha Real*, pero no obtendría el carácter de himno nacional, aunque hay referencias en 1829:

Hay referencias de años anteriores como la mención que hace Galdós de la solemne pieza con motivo de la entrada en Madrid de María Cristina de Nápoles el 12 de diciembre de 1829, tras su matrimonio con Fernando VII, cuando nos dice que realizaba el paso de la comitiva “*el estruendo solemne de la Marcha Real...*”. Y es bien sabido que el autor de los “Episodios era, particularmente escrupuloso en los datos que ofrecía”¹¹⁶⁴.

En cuanto a su compositor, hay quien lo asignaba erróneamente a Federico el Grande de Prusia. Éste lo habría compuesto como regalo a Carlos III, aunque investigaciones efectuadas de un tiempo a esta parte niegan esta autoría.

En 1853 se fija la interpretación de la granadera en los actos oficiales. Con la llegada de la 1ª República, la *Marcha Granadera* quedaría relegada al olvido. En

¹¹⁶⁴ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 205.

1870 se convocó un concurso público para encontrar un nuevo himno nacional, cuyo primer premio quedó declarado desierto, induciendo el propio jurado del premio la vuelta del himno anterior. Poco después, en 1871, retornará de nuevo con este carácter hasta la llegada de la II República, en la que el *Himno de Riego* tomará carácter nacional. En 1907 el propio Alfonso XIII encargó a Bartolomé Pérez Casas, director de la Banda de Alabarderos, la instrumentación del himno, llegando éste hasta 1998, en la que se tomó una nueva versión compuesta por Francisco Grau Vergara a partir de la de Pérez Casas.

Los sublevados, encabezados por los requetés, la recuperarán ya desde septiembre de 1936 no sin cierta polémica inicial, ya que hacía referencia explícita a una monarquía que no se pretendía recuperar. Debido a la costumbre, en 1937 será declarada como Himno Nacional por Franco: Se declara himno nacional el que lo fue hasta el 14 de abril de 1931, conocido como Marcha Granadera, que se titulará Himno Nacional y que será ejecutado en los actos oficiales, tributándole la solemnidad, acatamiento y respeto que el culto a la Patria requiere¹¹⁶⁵.

Una de las polémicas que ha acostumbrado desde siglos atrás a la *Marcha Real* es la ausencia de letra. No podemos olvidar que es una marcha militar a la que se le ha asociado el carácter de himno, y a la que es muy complejo, debido a su estructura, asociar letra. Ha habido reiterados intentos a lo largo de la historia. José María Pemán llevó a cabo un intento patrocinado por el propio Franco que no acabó de imponerse. Anteriormente, en el marco de las celebraciones de las bodas de plata de Alfonso XIII el poeta Eduardo Marquina llevó a cabo tres propuestas que fueron olvidadas muy poco después pese a que fueron grabados. También se pueden contar otras, aparte del reciente intento de 2008: En los años 20 hubo también textos de Aurelio Fuentes, José R. del Franco y, posteriormente –ignoramos las fechas– otras, debidas a Manuel J. González Riera Antonio García D. Figar O.P, del Colegio de Santo Tomás de Ávila¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁵ GARCÍA SERRANO (1992), p. 77.

¹¹⁶⁶ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), pp. 465-466.

• **HIMNO OFICIAL DE LOS FLECHAS (PRIETAS LAS FILAS).**
Himno oficial de los Flechas

Prie-tas las fi_las re-cias mar - cia - les nues-tras es - cua-dras van_____ Ca-ra al ma - ña - na que nos o
12 fre__ce pa-tria, jus - ti-cia y pan_____ Mis ca-ma - ra - das fue-ron a lu-char el ges-to a - le-gre y
23 fir-me el a - de-mán la vi da a Es - pa - ña die-ron al mo - rir. Hoy gran-de y li - bre na-ce pa-ra mi,
33 lán-za-te al cie - lo fle-cha de Es - pa - ña que un blan-co has de en-con - trar_____ por cie-lo, tie-rra y mar
43 Ya las ban - de__ras can - tan vic - to__rias al pa - so de la paz_____
52 Ya han flo - re - ci - do ro - jas y fres - cas las ro - sas de mi haz_____

HIMNO OFICIAL DE LOS FLECHAS
Prietas las filas
Cabanas

Prietas las filas, recias, marciales,
nuestras escuadras van cara al mañana
que nos ofrece patria, justicia y pan.
Mis camaradas fueron a luchar
El gesto alegre y firme el ademán
la vida a España dieron al morir
hoy grande y libre nace para mí.
Lánzate al cielo flecha de España
que un blanco has de encontrar.
Busca el imperio que ha de llegarte
por cielo, tierra y mar, ya las banderas
cantan victorias al paso de la paz.
Ya han florecido rojas y frescas
las rosas de mi haz¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁷ VVAA (1944), p. 10.

• **ISABEL Y FERNANDO.**

Isabel y Fernando

11 Ju-ven - tud es - pa - ño - la des - cen - dien - te de Fer - nan - do y de I - sa - bel ha na - ci - do el im -
Sol de jus - ti - cia de la luz que nos a - lien - ta y da va - lor 2. for - ja - mos la his

20 pe - rio de los yu - gos de las fle - chas y la fe - ba - jo un mor So - mos
to - ria po - nien - do en la Fa - lan - ge nues - tro

27 luz de a - ma - ne - cer de a - ma - ne - cer de la Es - pa - ña que ha - em - pe - za - do a re - sur - gir re - sur - gir y los
fle - chas sem - bra - re - mos de lau - rel, de lau - rel, los ca - mi - nos de nues - tro por - ve - nir, por - ve - nir.

ISABEL Y FERNANDO

Juventud española

Juventud española
descendiente de Fernando y de Isabel
ha nacido el imperio
de los yugos de las flechas y la fe.
Bajo un sol de Justicia
de la luz que nos alienta y da valor,
forjamos la Historia
poniendo en la Falange nuestro amor.

Somos luz de amanecer
de la España que ha empezado a resurgir
y los flechas sembraremos de laurel, de laurel,
los caminos de nuestro porvenir, porvenir.

José Antonio nos guía:
Franco nos dirige a la consigna fiel,
y es una, grande y libre,
la España que ha empezado a renacer,
bajo un sol de luceros,
del Divino y eterno resplandor;
por la ruta del Imperio
marchemos, juventudes, hacia Dios¹¹⁶⁸.

El bando de los sublevados fue pronto tildado por periodistas y analistas extranjeros con muy diversos nombres, aunque ellos y como apuntamos anteriormente, prefirieron llamarse a sí mismos como los nacionales, denominando a la rebelión el movimiento:

¹¹⁶⁸ VVAA (1942), p. 57.

...“la España blanca”, “la España insurgente”, “la España fascista” y a veces incluso “la España cristiana”¹¹⁶⁹.

Así, en el territorio que gobernaban se clausuraron periódicos de izquierdas y casas del pueblo, desaparecieron los antiguos partidos de centro y derecha, se prohibieron viajes y desplazamientos privados y se persiguió y fusiló en una gran cantidad de casos a cualquier persona con alguna vinculación con el Frente Popular, los sindicatos y la izquierda.

El general Francisco Franco pronto comenzó su meteórico ascenso hacia la jefatura del bando sublevado. En un primer momento, su papel en la rebelión había sido de expectación y espera. En cuanto a sus mandos y personalidades más importantes, tres se alzaron ocupando las posiciones de privilegio:

...eran tres los que asumían los puestos de mayor mando: Queipo de Llano ocupaba la jefatura del Ejército del Sur; Mola, la del Ejército del Norte; Franco, jefe del Ejército de África, se movía de forma un tanto errática... pero sin que cupiese duda de que las tropas a su mando demostraban la mayor agresividad y disciplina¹¹⁷⁰.

Franco no estaba demasiado bien visto por otros destacados militares contrarios al Frente Popular. Por ejemplo, el gallego y Queipo del Llano no tuvieron nunca una gran relación. Incluso,

En privado, Queipo llama a Franco “Paca la Culona”¹¹⁷¹.

Pero, aparte de las desapariciones de sus rivales más fuertes, su control del ejército marroquí lo situó en una posición privilegiada para liderar su bando. Una efectiva política exterior, la capacidad de unificación de las distintas facciones en un único bando y la rápida y eficaz campaña del sur de la península fueron algunas de las causas principales de su nombramiento como generalísimo de los ejércitos y mando supremo político y militar de las fuerzas sublevadas en septiembre de 1936. En una única jugada sitió bajo su control algunos posibles rivales, excluyendo del movimiento al tiempo a los que se oponían a la unificación. El 1 de octubre de 1936 se decretó a esta designación. Con el acompañamiento del himno de la legión, prometió sustentar su mandato bajo el signo de la autoridad. Solo el general Miguel Cabanellas se opuso al nombramiento con un visionario argumento:

Cabanellas, presidente simbólico de la junta y africanista que en otro tiempo había sido jefe superior de Franco, declaró proféticamente que si se le entregaba España, pensaría que le pertenecía, y si se le otorgaba el poder absoluto, nunca renunciaría a él¹¹⁷².

El nombramiento del general Francisco Franco como Jefe de Gobierno y Generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire ocasionó también una reorganización del ejército rebelde, encabezada por una Junta Técnica que

¹¹⁶⁹ THOMAS (1976) pp. 284- 285.

¹¹⁷⁰ CORTÉS SALINAS (2002), , p. 54.

¹¹⁷¹ ESLAVA (2005A), p. 108.

¹¹⁷² GRAHAM (2006), p. 95.

repartió la zona controlada por los sublevados en dos zonas: Sur, bajo el mando del general Queipo de Llano, y Norte, dirigida por el general Mola (tras su muerte, será dirigida por el general Dávila. A las anteriores se les unió, causa directa de la poderosa defensa republicana de Madrid, un Ejército del Centro y otro de Levante a las órdenes de Saliquet y Orgaz respectivamente.

• **LA ASAMBLEA.**

La Asamblea

Sue - na el cla - rín ¡A for - mar, ba - ta - llón! Ban - de - ra al vien - to, fir - mes, a - ten - ción por Es - pa - ña ven - cer o mo -
12 - rir. Com - pa - ñe - ros, a - de - lan - te pa - so a - rro - gan - te ya se a -
19 - cer - ca el dí - a triun - fal de la vic - to - ria que es - pe - ra el fi - nal.

LA ASAMBLEA

Suena el clarín
¡A formar, batallón!
Bandera al viento,
firme, atención
por España
vencer o morir.
Compañeros, adelante,
paso arrogante,
ya se acerca el día triunfal
de la victoria que espera el final¹¹⁷³.

• **LA GENERALA.**

La generala

M. Tomás

Ten - go fre en el des - per - tar de Es - pa - ña por si - glos y si - glos an - te gen - te ex - tra - ña siem - pre in - vic - ta -
7 - fue Ten - go fe en el triun - fo y la vic - to - ria
11 - en un por - ve - nir de glo - ria her - ma - no del a - yer.

¹¹⁷³ VVAA (1942), p. 16.

LA GENERALA

Letra: Mariano Tomás

Tengo fe en el despertar de España
por siglos y siglos ante gente extraña
siempre invicta fue.

Tengo fe en el triunfo y la victoria
en un porvenir de gloria
hermano del ayer¹¹⁷⁴.

• LA LLAMADA.

La Llamada (antigua marcha de Infantes)

¡Oh ma-dre Es - pa - ña Glo-ria fe - cun - da que aun mun-do j - nun - da de cla - ra luz. La au
9
ro - ra que lle - ga nos cie - ga de luz. Rei - na de pue - blos ci - ma de
16
glo - ria to - da tu his - to - ria lau - rel y cruz. La au - gró.

LA LLAMADA

¡Oh madre España!
Gloria fecunda
que a un mundo inunda
de clara luz.
La aurora que llega
nos ciega de luz.

Reina de pueblos
cima de gloria
toda tu historia
laurel y cruz.

La aurora que llega
nos ciega de luz.
Oh, madre España
tengo un orgullo
ser hijo tuyo
ser español.

La aurora que llega
nos ciega de sol.
El sol es hostia

¹¹⁷⁴ VVAA (1942), p. 19.

sobre el misterio
que en nuevo Imperio
nos consagró.

• **MARCHA DE LOS FUSILEROS.**

Marcha de los fusileros

M. Tomás

Es - pa - ñol na - cí en mi tie - rra. Es - pa - ñol voy a la gue - rra por Es - pa - ña por su glo - ria -
13
voy la - bran - do la vic - to - ria. Gue - rra, gue - rra sin cuar - tel gue - rra por Dios y la
24
fe. Gue - rra por la Es - pa - ña fiel su ban - de - ra de - fen - dien - do mo - ri - ré, mo - ri - ré.

MARCHA DE LOS FUSILEROS

Letra: Mariano Tomás

Español nació en mi tierra.
Español voy a la guerra
por España, por su gloria
voy labrando la victoria.

Español nació en mi tierra.
Español voy a la guerra
por España, por su gloria
voy labrando la victoria.

Guerra, guerra, sin cuartel,
guerra por Dios y la fe,
guerra por España fiel,
su bandera defendiendo
moriré, moriré.¹¹⁷⁵

¹¹⁷⁵ VVAA (1942), p. 7.

• **ORIAMENDI.**

Oriamendi



Por Dios, por la Pa-tria y el Rey, lu-cha-ron nues-tros pa-dres. Por Dios por la Pa-tria y el Rey, lu-cha
 7 re-mos no-so-tros tam-bién, lu-cha - re-mos to-dos jun-tos to-dos jun-tos en u - nión_ de-fen-dien-do la ban
 14 1. 2. Fin
 de - ra de la San - ta Tra - di - ción lu - cha ción Cues - te lo que cues - te
 20 Da Capo y Fin
 se ha de con - se - guir que los boi-nas ro - jas en - tren en Ma-drid.

ORIAMENDI

Por Dios, por la patria y el rey
 lucharon nuestros padres;
 por Dios, por la patria y el rey
 lucharemos nosotros también.
 Lucharemos todos juntos,
 Todos juntos en unión
 defendiendo la bandera
 de la santa tradición¹¹⁷⁶
 Cueste lo que cueste
 se ha de conseguir
 que los boinas rojas
 entren en Madrid (bis).
 Por Dios, por la Patria y el Rey
 lucharon nuestros padres.
 Por Dios, por la Patria y el Rey
 lucharemos nosotros también¹¹⁷⁷.

El origen del *Oriamendi* presenta distintas teorías. La más difundida la sitúa en la batalla del monte Oria que se libró en marzo de 1837 entre defensores de la reina Cristina y los carlistas. Los segundos, al vencer esa contienda y entrar en un campamento contrario, encontraron una partitura que fue abandonada en la rápida huida, siendo tomada y asumida por los músicos carlistas. Hay quien ve un indicio de plagio en su comienzo:

La música del “Oriamendi” es de corte muy marcial y enérgico en su trío, pero para mí no existe duda de que el autor copió las primeras ocho notas de la Sonata en re mayor para piano K.576, de Mozart, ya que son idénticas a las del comienzo de la obra del salzburgués¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁶ DÍAZ VIANA (1985), pp. 130- 131.

¹¹⁷⁷ VVAA (1942), p. 12.

¹¹⁷⁸ FERNÁNDEZ DE LATORRE (2000), p. 193.

En cuanto al texto, parece provenir de 1908 y fue obra de Ignacio Baleztena. En la Guerra Civil, fue interpretado desde el inicio por los carlistas, convirtiéndose rápidamente en uno de los nuevos himnos de la zona franquista. Los republicanos pronto hicieron una adaptación humorística y burlesca:

Por Dios y la pata del Buey
lucharon vuestros padres;
por dios, por la pata de Buey
lucharéis vosotros también.
Si tu padre se tirara
desde lo alto de un balcón
tú también te tirarías
por seguir la tradición.

• **PRIETAS LAS FILAS.**

Prietas las filas

Prie-tas las fi - las, re-cias, mar cia- les, nues-tras es-cua dras van Ca-ra al ma ña - na, que nos pro me - te

7 Fine

Pa-tria, Jus-ti-cia y Pan. Mis ca-ma-ra-das fue-ron a lu-char el ges-to a-le-gre y fir-me el a-de-mán. La

13 vi-da en Es-pa - ña die-ron al mo-rir, hoy, gran-de y li - bre na-ce pa-ra mí. Lan - zá-te al cie - lo,

18 Fle - cha de Es - pa - ña que un blan - co has de en - con - trar.

21 Bus - ca el Im - pe - rio que ha de lle - var - te por cie - lo, tie - rra y mar.

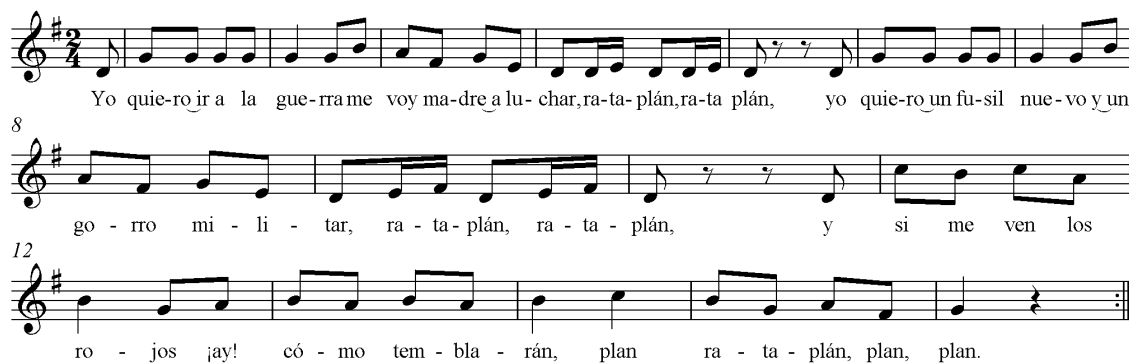
PRIETAS LAS FILAS

Prietas las filas, recias, marciales
nuestras escuadras van.
Cara al mañana, que nos promete
Patria, Justicia y Pan.
Mis camaradas fueron a luchar,
el gesto alegre y firme el ademán.
La vida en España dieron al morir,
hoy, grande y libre, nace para mí.
Lánzate al cielo,
Flecha de España
que un blanco has de encontrar.

Busca el imperio que ha de llevarte
por cielo, tierra y mar.
Ya las banderas cantan victoria
al paso de la paz.
Ya han florecido, rojas y frescas,
las rosas de mi haz¹¹⁷⁹.

• **RATAPLÁN.**

Rataplán, rataplán



Yo quie-ro ir a la gue-rra me voy ma-dre a lu-char, ra-ta-plán, ra-ta plán, yo quie-ro un fu-sil nue-vo y un
8
go - rro mi - li - tar, ra - ta - plán, ra - ta - plán, y si me ven los
12
ro - jos ¡ay! có - mo tem - bla - rán, plan ra - ta - plán, plan, plan.

RATAPLÁN

Yo quiero ir a la guerra
me voy, madre, a luchar, rataplán, rataplán.

Yo quiero un fusil nuevo
y un gorro militar,
rataplán, rataplán,

Y si me ven los rojos
¡ay! cómo temblarán, rataplán,
plan plan.

Yo quiero ser soldado
y a fuerza de luchar, rataplán, rataplán.

Me harán después alférez
y luego general, rataplán, rataplán.

Al pecho tres estrellas
bordadas me pondrán, plan
rataplán, plan, plan..

Yo quiero ser marino
Para salir al mar, rataplán, rataplán.

Y descubrir más mundos
Que a España pueda dar, rataplán, rataplán.

Yo quiero que el Imperio
Se extienda por el mar, plan
Rataplán, plan, plan¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁹ VVAA (1944), p. 10.

¹¹⁸⁰ VVAA (1942), p. 58.

• **SE VAN LOS LEGIONARIOS.**

SE VAN LOS LEGIONARIOS

Se van los legionarios,
Se van, se van, se van, se van;
Se van al campo donde peleaban
Y era una morena la que los miraba.
Remírame, morena,
Remírame, remírame.
Yo te remiro porque eres muy bella
Y quiero que vengas conmigo a la guerra.
Contigo a la guerra
No, no, no, no, no, no quiero ir
porque se come mal
y se duerme en la tierra.
En la tierra, niña,
no, no, no, no dormirás...
Que dormirás en un lecho de flores
con cuatro legionarios
que te hablarán de amores¹¹⁸¹.

Ricardo Fernández de Latorre indica que la melodía canción se adaptó de una melodía interpretada por los fascistas italianos durante la Guerra. A ella se le asoció esta letra.

• **SOMOS HÉROES.**

Somos héroes

So - mos hé - roes del ma - ña - na___ lle-nos de fe y de i-lu - sión___ y en nues-tros pe-chos a - rrai - gan
12
___ el más no - ble y pa-trio a - mor___ So - mos ca - mí - sas a - zu - les___ de la fá - lan - ge im - pe - rial___
24
___ ve - ni - mos del ___ cam - pa - men - to ___ cam - pa - men - to ___ con pa - so a - le - gre y mar - cial___ mar - chad, mar
36
chad, mar - chad, mar - chad, mar - chad sem - bran - do paz y a - mor___ mar - chad, mar -
44
chad, mar - chad, mar - chad, mar - chad por la ru - ta im - pe - rial___

¹¹⁸¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE (1999), p. 502.

SOMOS HÉROES

Somos héroes del mañana
llenos de fe y de ilusión
y en nuestros pechos arraigan
el más noble y patrio amor.

Somos camisas azules
de la Falange imperial,
venimos del campamento, campamento,
con paso alegre y marcial.
Marchad, marchad, marchad, marchad,
Sembrando paz y amor.
Marchad, marchad, marchad, marchad,
por la ruta imperial¹¹⁸².

¹¹⁸² VVAA (1942), p. 52.

b. Listado de compositores y letristas.

• **COMPOSITORES.**

AGUIRRE, A.	<i>Banderas de España</i>
ALBIÑANA, José María	<i>Himno de los legionarios de Albiñana</i>
ANDREU, J.	<i>¡Al trabajo...!</i>
BUEN	<i>Aurora de paz</i>
CABANAS	<i>Himno oficial de los flechas</i>
COLOMER, J.	<i>¡Soy español!</i>
COTARELO, F.	<i>Voluntad de España</i>
ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Manuel	<i>Marcha Granadera</i>
GURIDI, Jesús	<i>Canción de guerra para los voluntarios de Granada</i>
MAS, Juan	<i>Himno de los artilleros</i>
MINGOTE, A.	<i>La novia eterna</i>
MIRA, M.	<i>Allí</i>
MORENO TORROBA, F.	<i>Himno del arma del aire</i>
NEGUERVELO, D.J./GONZÁLEZ, A.	<i>Diana azul</i>
OCAÑA, J.	<i>Nuestros fueros</i>
PASTOR, L.	<i>¡Hermanos!</i>
ROMERO MARTÍNEZ, M.	<i>Canción del legionario</i>
SÁNCHEZ, R.	<i>Vida feliz</i>
SORINAS, M.	<i>Centinela alerta</i>
TELLERÍA, Juan	<i>Cara al sol</i>
TELLO, P.	<i>18 de julio</i>
URALES, B.	<i>Tierra de España</i>

• **LETRISTAS.**

ANGUITA, Juan	<i>Himno de los artilleros</i>
ARZAMENA, J. M ^a .	<i>Voluntad de España</i>
GERMÁN, R.	<i>18 de julio</i>
GONZÁLEZ, Emilio	<i>Vida feliz</i>
GUILLÉN PENDEMONTI, E.	<i>Canción del legionario</i>
JOVER, L.	<i>Banderas de España</i>
TORRES ENCISO, Carlos	<i>Al ataque</i>
LAGUNA, A./DE PABLOS, A.	<i>Allí</i>
MÁRQUEZ, A.	<i>¡Soy español!</i>
NAVARRO, R.	<i>Nuestros fueros</i>
SAN NICOLÁS FRANCIA, J.	<i>La novia eterna</i>
SORIA	<i>Aurora de paz</i>
TOMÁS, Mariano	<i>La generala</i> <i>Marcha de los fusileros</i>
VALDÉS, J.	<i>¡Al trabajo...!</i>
VÁZQUEZ, F.	<i>Tierra de España</i>
VIDAL, P.	<i>¡Hermanos!</i>

FUGA **V. EL MUNDO DEL ARTE Y LA GUERRA CIVIL.**

1. LOS INTELLECTUALES ANTE EL CONFLICTO

Continuando una tónica heredada de la II República, el inicio de la Guerra Civil movilizó activamente prácticamente a la totalidad de los intelectuales y artistas de la época. La gran mayoría no dudó en alinearse abiertamente en uno u otro lado. Otros fluctuaron entre los dos bandos o, al no concordar con ninguno, optaron por acercar su postura a uno de ellos tras analizar el cariz de los acontecimientos. También y en menor medida hubo quien optó por silenciar su actividad, aunque los casos más notorios y creativos fueron los de los que, desde el primer momento, sumieron su producción a una causa.

Durante su desarrollo e incluso tras la finalización del conflicto, la guerra siguió de manera candente siendo una referencia inevitable en el conjunto de las artes:

El conflicto español produjo algunas muestras muy singulares de creatividad cultural, hasta el punto de haber engendrado como consecuencia suya el símbolo del a barbarie bélica por excelencia¹¹⁸³.

Ya desde la instauración de la II República, muchos intelectuales se situarán en posiciones políticas muy claras apoyándolas, en algunos casos, de forma evidente y apasionada:

La euforia republicana prende en unos intelectuales que irán después progresivamente poniendo su pluma al servicio de las distintas ideologías, a medida que el ambiente político se vuelve cada vez más beligerante¹¹⁸⁴.

El 14 de abril de 1931 la República es acogida con euforia por el mundo cultural de la época. La generación del 98 literaria mirará la situación política con un vago escepticismo¹¹⁸⁵. Únicamente Unamuno y Ramiro de Maeztu serán los únicos que se adscriban con claridad del lado republicano (Valle-Inclán también la apoyará, aunque empujado por la pobreza). Por su parte, los hermanos Machado mostrarán una actitud ambigua en este momento, aunque después, tomarán parte activa en cada uno de los bandos:

De los dos Machado... uno era demasiado *dandy* para ocuparse de la política y el otro, demasiado solitario como para echarla de menos¹¹⁸⁶.

Con respecto a la Generación del 14, la de Pérez de Ayala, Madariaga, D'Ors, Ortega y Gasset y Menéndez Pidal, se comprometerán ideológicamente con

¹¹⁸³ PAYNE, TUSELL (1996), p. 669.

¹¹⁸⁴ VVAA (2005C), p. 161.

¹¹⁸⁵ VVAA (2005C), p. 162.

¹¹⁸⁶ VVAA (2005C), p. 162.

claridad con la República aunque tiñendo su ideología con claros rasgos europeístas.

La Gaceta Literaria, una revista- periódico fundada por Giménez Caballero, aglutinará en sus páginas miembros de las distintas generaciones generando un periodo de relativa calma literaria entre 1923 y 1933. Será el medio de expresión más claro de la Generación del 27, aunque también colaborarán en ella Ortega y Gasset, Baroja, Machado o Unamuno.

La Generación del 27, por su parte, vive el advenimiento de la República con cierto entusiasmo, evolucionando en muchos casos desde la indiferencia política hasta el compromiso claro encabezado por Rafael Alberti y Federico García Lorca.

El comienzo de la Guerra Civil fortaleció la voz de aquellos que ya mostraban un posicionamiento político manifiesto. Junto a casos de sumisión tildados de “poco ejemplares”, hubo muchos casos en los que, a la entrega ideológica, correspondió un talante creativo evidente. José Serrano Plaja, en un artículo de la revista *Hora de España*, alude a que este colaboracionismo con el bando republicano en la guerra tiene un único motivo: la búsqueda de la paz.

Y, claro está, llegamos a la conclusión tópica de que, efectivamente, hoy los intelectuales, al lado de su pueblo, luchan y guerrear en nombre de la paz. La guerra en sí misma no es ni puede ser un fin para nadie de los que, en este lado español y popular de las trincheras, combaten en todos los frentes y aspectos que la guerra por nuestra independencia nos ha deparado. Verdaderamente somos pacifistas. Hoy, como ayer, sabemos que la paz es superior a la guerra. Y mucho más ahora, en que la guerra es y tiene que ser de tal modo cruel, tan científicamente fría, que no permite, la mayoría de las veces, valorar siquiera aquellas categorías humanas que en otros momentos de la historia han podido dar a la guerra una especie de capacidad para probar lo más alto del hombre, sus cualidades distintivas y superiores. La guerra hoy, repito, es inferior a la paz. Solamente el fascismo, que es la debilidad organizada, el antiheroísmo por definición histórica, puede hacer y hace la torpe demagogia de la exaltación guerrera. Y la hace por debilidad: sabe que en la paz ha de ser fatalmente derrotado y saca a relucir, con un gesto achulado y bravucón, la navaja de su cobardía y de su debilidad social y polémica. Y además, y aún con eso, pierde¹¹⁸⁷.

En julio de 1937, encuentra en el hecho de revitalizar la cultura y el arte la única virtud que se podía encontrar en la guerra:

La guerra nuestra, la que mantiene nuestro pueblo contra el fascismo internacional ha tenido, entre otras muchas y mayores virtudes, la de crear de día en día un calor intelectual, un reverdecer de la conciencia allí donde la conciencia se manifiesta, que este solo hecho bastaría para diferenciarle de las guerras, de las luchas provocadas sin otro sentido ni destino que el de ser un colapso más fuerte que otros en la economía capitalista internacional. No hay, pues, por qué insistir, sobre el sentido que tiene nuestra lucha, de lucha por el destino y la dignidad humana¹¹⁸⁸.

¹¹⁸⁷ SERRANO (1937A), pp. 54-55.

¹¹⁸⁸ SERRANO (1937B), p. 27.

Continuando el clima republicano anterior, la mayor parte de intelectuales apoyaron desde el comienzo a la causa del Frente Popular. De esta manera, el 20 de noviembre de 1936 un compendio de gentes de la cultura y del arte se dirigió a los intelectuales antifascistas del mundo entero por medio de un manifiesto contra Franco que revelaba la ayuda que recibía de Hitler y Mussolini. En él, además de acusar directamente a Italia y Alemania de los bombardeos dirigidos a la población civil, pedían su colaboración a favor de los milicianos. Entre los nombres que lo firmaron y entre otros,

...José Bergamín, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Rodolfo Halffter, León Felipe, María Teresa León y Rafael Alberti¹¹⁸⁹

Otros muchos también se adhirieron a este movimiento, ya que ayudaron y colaboraron desde el primer momento a la causa republicana, como

...Max Aub, Luis Buñuel, Alejandro Casona, Pau Casals, Pablo Picasso, Ramón J. Sender, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y autores de calidad como Arturo Barea, Francisco Ayala, Jorge Semprún y otros muchos¹¹⁹⁰

También existieron casos de intelectuales asentados en Madrid que, aunque en un primer momento apoyaron al gobierno, poco después cambiaron de bando ante la visión de la violencia desatada en la capital de España. Pronto también se sentirían defraudados con su nuevo posicionamiento:

Otros que, al principio, habían firmado llamamientos a favor de la República – Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala- cambiaron de opinión ante el espectáculo madrileño de los “paseos” y las “sacas”¹¹⁹¹.

El bando sublevado no aglutinó en igual número a escritores y artistas de igual categoría, aunque entre ellos se citaron nombres como

...Agustín de Foxá, Rafael Sánchez Mazas, Manuel Machado, Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Torrente Ballester, Víctor de la Serna y Luis Rosales. Pío Baroja y Jacinto Benavente tuvieron una actitud vacilante¹¹⁹².

Estudios más o menos recientes también resaltan con insistencia casos de personas que no se identificaron con ninguno de los dos bandos. Prefirieron inicialmente sumirse en el silencio o buscaron un exilio voluntario que les alejara de ambos contendientes. Tras analizar los acontecimientos, optarían por la neutralidad o finalmente, en una especie de mal menor, por tomar posturas más o menos forzadas debidas a la imposibilidad de aislarse alineándose finalmente con uno de los bandos. En muchos casos también tendrán relación con su lugar de residencia y el bando gobernante en él al inicio de la guerra. Muchos de ellos no dudaron incluso en variar de rumbo atendiendo a la línea que seguía el conflicto.

¹¹⁸⁹ BENNASAR (2004), p. 179.

¹¹⁹⁰ BENNASAR (2004), p. 179.

¹¹⁹¹ BENNASAR (2004), p. 179.

¹¹⁹² BENNASAR (2004), p. 179.

Desde el punto de vista literario, las obras marcadas por un claro compromiso por alguno de los dos bandos han sido valorados, en muchos casos, como

...muy discutibles no sólo en el aspecto moral, sino también desde el punto de vista literario... Los casos de verdadera valía no resultan tan abundantes: la poesía de Miguel Hernández o la revista “Hora de España”, que decía “no querer nublar con gritos la claridad meridiana de nuestra hora”. Pero, al lado de actitudes como éstas, fue más frecuente el caso de exaltación de causas deplorables. María Teresa León describió a Stalin como “nuestro padre querido” y sus “manos blancas y puras, manos de nieve silenciosa” fueron cantadas por Bergamín¹¹⁹³.

Max Aub definirá con claridad, ya avanzado el conflicto bélico, cuál debía ser en su opinión el posicionamiento y el papel político, cada vez de mayor calado, que irá tomando el conjunto de los intelectuales en la contienda:

Los escritores son a la sociedad lo que la aviación al Ejército: una minoría privilegiada capaz de ver más allá de lo inmediato y advertir de los peligros que se ciernen a lo lejos¹¹⁹⁴.

Pío Baroja tratará el mismo tema pero desde otro punto de vista. En él subraya una clara toma de lugar de los literatos en un bando u otro.

Ya no se permite la neutralidad ni el deporte intelectual: hay que ser del a derecha o la izquierda... No se aceptan términos medios... Los escritores españoles que, por lo mismo que teníamos una actitud deportiva, nos creíamos lejos de la lucha, nos hemos encontrado en medio de la pelea¹¹⁹⁵.

Sin salir del campo de la literatura y como hemos apuntado anteriormente, encontramos un caso que expone de una forma diáfana la fuerza y el dramatismo del enfrentamiento que dividió a España y afectó directamente a muchas familias: el de Antonio y Manuel Machado. A pesar que, en épocas anteriores, los dos parecían tener una ideología similar, al comenzar el alzamiento Manuel se mostró claramente decidió a apoyar encarecidamente al bando sublevado y, en especial, a la figura de Franco, al que elevó a la categoría de héroe. Antonio, por su parte, confraternizó con el bando republicano, al que dedicó la práctica totalidad de su producción en los años de la contienda. Con el seudónimo de Juan de Mairena, dedicó al militar Líster e incluso a Stalin y a la Rusia comunista no pocos poemas, ya que consideraba al comunismo como la gran esperanza humana¹¹⁹⁶.

El caso de Miguel de Unamuno merece también especial atención. Conocido era su enfrentamiento en la República con Manuel Azaña (lo apodaba el “faraón de El Pardo”), por lo que vio la sublevación como un hecho positivo para el futuro de una España que, según su opinión, había perdido el rumbo. Rector de la Universidad de Salamanca, no dudó en apoyar económicamente el alzamiento y en “depurar” al profesorado que no conjugaba con las ideas

¹¹⁹³ PAYNE, TUSELL (1996), p. 613.

¹¹⁹⁴ VVAA (2005C), p. 161.

¹¹⁹⁵ VVAA (2005C), p. 161.

¹¹⁹⁶ PAYNE, TUSELL (1996), pp. 614-615.

nacionalistas. Pero la intensidad de la represión en la retaguardia y la idea de “cruzada” que pronto se cimentó en el ideario del bando sublevado le distanció de sus posiciones iniciales. En apenas semanas,

La guerra ya no era, para él, una lucha entre la civilización cristiana y la extrema izquierda, sino de España consigo misma en plena barbarie practicada por los “hunos y los hotros”, asemejados en su bestialidad... Los dos idearios triunfantes en cada uno de los bandos –fascismo y comunismo- le parecían las formas cóncava y convexa de “una misma enfermedad colectiva”. Se comprende que el sufrimiento ante el espectáculo general acelerara su muerte¹¹⁹⁷.

También muy conocido fue su intenso choque con el general Millán Astral, máximo dirigente de la Legión, en el paraninfo de la Universidad salmantina. Desde ese momento su figura fue controvertida entre el bando sublevado, por lo que tuvo que “exiliarse” en su propia casa, en la que murió antes del final de 1936, vislumbrando el conflicto en la recta final de sus días sin llegar a entender por qué se había llegado a tales extremos. Al final, terminará por definir de esta manera al bando que había abrazado en un primer momento:

...es un estúpido régimen de terror. Aquí mismo se fusila sin formación de proceso y sin justificación alguna... Y es que nada hay peor que el maridaje de la mentalidad de cuartel con la de sacristía¹¹⁹⁸.

La tragedia también alcanzó directamente a algunos literatos e intelectuales. El caso más trágico fue el de Federico García Lorca, el poeta español más grande de su época¹¹⁹⁹. Nunca se afilió a ningún partido político, aunque su posicionamiento con la República fue claro. Cuñado del alcalde socialista de Granada en el momento de la sublevación, trató de esconderse en la casa de los Rosales, una conocida familia de afiliación falangista de la que era amigo. En la misma fue descubierto para después fusilado días después. Su muerte causó un gran revuelto e indignación tanto a nivel nacional como internacional:

La noticia de la muerte de Lorca corrió entonces como la pólvora y fue, tal vez, el primer aldabonazo en las conciencias de Europa del drama que estaba teniendo lugar en España. Los nacionalistas comprendieron pronto su estúpido error y decidieron negarlo, y puede decirse que hasta 1975 el mismo Franco negaría cínicamente ese asesinato¹²⁰⁰.

Una vez que el asesinato de Lorca salió a la luz, el horrible hecho se extendería rápidamente por toda la zona republicana creando una repulsa generalizada. Quizá fuera solo un muerto más en la locura del inicio de la contienda, pero tenía otros muchos significados adyacentes:

El fascismo había segado no solo una vida inocente, sino a la vida misma, tal como Lorca la encarnaba: juventud, talento, bondad, generosidad, alegría¹²⁰¹.

¹¹⁹⁷ PAYNE, TUSELL (1996), p. 614- 615.

¹¹⁹⁸ JULIÁ (2006A), p. 160.

¹¹⁹⁹ THOMAS (1976), p. 293.

¹²⁰⁰ TRAPIELLO (2002), p. 153.

¹²⁰¹ TRAPIELLO (2002), p. 154.

No sólo atendiendo al caso anterior, la Guerra Civil española tuvo un gran impacto entre los intelectuales extranjeros de un modo paradójico, en opinión de algunos estudiosos:

...el conflicto no fue tan decisivo como lo fueron cualquiera de las dos guerras mundiales, pero la trascendencia que tuvo en los medios intelectuales y culturales fue mayor¹²⁰².

La literatura generada o influenciada, de una u otra manera, por la contienda fratricida española, provocó un enorme interés. Incluso hubo un gran número de intelectuales extranjeros que vinieron a España a luchar o a prestar su apoyo directamente. Enrolados en las filas de las Brigadas Internacionales, muchos fueron heridos (como George Orwell) o incluso perdieron la vida. Otros actuaron como corresponsales y cronistas para distintos medios de comunicación. Este es el caso de Ernest Hemingway, Antonie de Saint-Exupéry o John Dos Pasos, reproduciendo en ocasiones una imagen romántica de España heredada de los exploradores del s. XIX. En algunas ocasiones han sido definidos como una especie de Brigadas Internacionales de las Letras:

Los intelectuales que asistieron formaron a su manera una especie de Brigadas Internacionales de las letras, algo así como un voluntariado paralelo, que venía a mostrar su solidaridad con la causa republicana. El... escritor alemán Renn les pidió: "Representadnos a los que no tenemos tiempo de escribir en las trincheras, para todos aquellos que en el mundo están lejos de nuestros pensamientos y a los que tenemos que despertar"¹²⁰³.

Entre todos ellos, destacan los trabajos de campo de André Malraux, Arthur Koestler y del anteriormente citado George Orwell. Este último, que acudió a España ya en los primeros momentos del conflicto, sufrió incluso persecución por combatir en un primer momento en las milicias del POUM. No era un escritor conocido cuando escribió su *Homenaje a Cataluña*, un libro definido como

...quizá, el mejor reportaje acerca de la Guerra Civil española escrito por un testigo presencial... además, tiene las grandes virtudes que siempre se apreciaron en él como intelectual: ese arte de decencia y honestidad, sin efectismos excesivos ni protagonismos megalómanos... y esa mezcla de la descripción de los acontecimientos con la reflexión íntima que constituyen su mayor atractivo como escritor¹²⁰⁴.

De esta manera, la Guerra Civil española se convirtió en un asunto capital en el que era prácticamente imposible no tomar posicionamiento. El conflicto, lejano y del que no se conocía demasiado en muchos casos, sirvió como motivación para canalizar la sensibilidad y el pensamiento de muchos escritores:

¹²⁰² PAYNE, TUSELL (1996), p. 617.

¹²⁰³ ARNALTE (2005), p. 167.

¹²⁰⁴ PAYNE, TUSELL (2006), p. 625.

Si la no intervención fue el rasgo predominante en la política de los países democráticos, exactamente lo contrario caracterizó a la posición de la opinión en el mundo intelectual¹²⁰⁵.

El físico Albert Einstein realizó diversas declaraciones sobre la contienda posicionándose del lado de la República. Incluso, llegó a afirmar que

Lo único, dadas las circunstancias que cercan nuestra época, que puede guardar viva en nosotros la esperanza de tiempos mejores, es la lucha heroica del pueblo español por la libertad y la dignidad humana¹²⁰⁶.

Fueron muy numerosos los escritores de todo el mundo que respaldaron la causa de la República:

...André Gide, Thomas Mann, André Malraux, Romaní Rolland o Aldous Huxley apoyarían a la República desde el primer momento de la guerra. A estos siguieron otros, en las siguientes semanas: John Dos Passos, Jules Romains, Louis Aragon, Jean Cocteau, André Breton, ILSA Ehrenburg o Heinrich Mann¹²⁰⁷.

Por ejemplo, en Gran Bretaña el número de los que se negaron a tomar una situación clara frente a la contienda española fue muy reducido, aunque nombres tan destacados como Bernard Shaw o James Joyce prefirieron no entrar a definirse.

¹²⁰⁵ PAYNE, TUSELL (2006), p. 619.

¹²⁰⁶ ARNALTE (2005), p. 167.

¹²⁰⁷ TRAPIELLO (2002), p. 79.

2. CARTELISMO Y PINTURA

El ámbito de la propaganda en la Guerra Civil tuvo en el cartelismo quizá una de sus cotas más altas analizando tanto su profusión como su gran nivel artístico. En ocasiones se ha juzgado este hecho como “una prueba del entusiasmo popular”, pero quizá será la escasa motivación bélica de la sociedad española¹²⁰⁸ quien motivará esta respuesta. En definitiva, este hecho puede considerarse

...el reconocimiento más evidente de que siempre buscaron estimular, por todos los medios, el espíritu bélico de una sociedad que en su gran mayoría careció de él a lo largo de toda la guerra¹²⁰⁹.

En los carteles, texto, imagen y pintura se funden tratando de llegar de forma clara y directa al pueblo para así causar el efecto deseado. Por tanto y en muchas ocasiones, dependerá uno de otro. Un buen número de carteles no tendrían significado sin texto, e incluso muchos otros carecerían de sentido una vez extraídos de su contexto original. Varias fueron las fuentes de influencia:

...en el campo del cartel político, la propaganda republicana aprovechó sabiamente las lecciones del cartel revolucionario soviético y del cartel cinematográfico norteamericano¹²¹⁰.



51, *¡La cultura al servicio del pueblo!* F.E.T.E. (U.G.T.)¹²¹¹

¹²⁰⁸ CORRAL (2006), p. 82.

¹²⁰⁹ CORRAL (2006), p. 82.

¹²¹⁰ GUBERN (1976), p. 11.

¹²¹¹ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

El espíritu propagandístico será evidente en ellos. Por tanto y tal y como afirma Mike Blacksmith, durante la Guerra Civil pintores, grafistas, fotógrafos, dibujantes y cartelistas netamente puros trabajarán en ellos durante la contienda española. En cuanto a la técnica de impresión, la litografía fue la predominante en un primer momento, aunque paulatinamente se emplearán otras. En el campo de la creación plástica, este arte social

...tomó de la grafía soviética y alemana el contrapunto estilístico, la expresividad y contundencia de sus mensajes y consignas, principalmente en cuanto se refería al cartelismo y a la ilustración, mientras que otras técnicas o géneros, consideradas tradicionales, perdieron su relevancia en esos angustiosos momentos¹²¹².

José Renau define en un artículo publicado en febrero de 1937 en *Hora de España* tanto la función social como la misión de los cartelistas en la Guerra Civil:

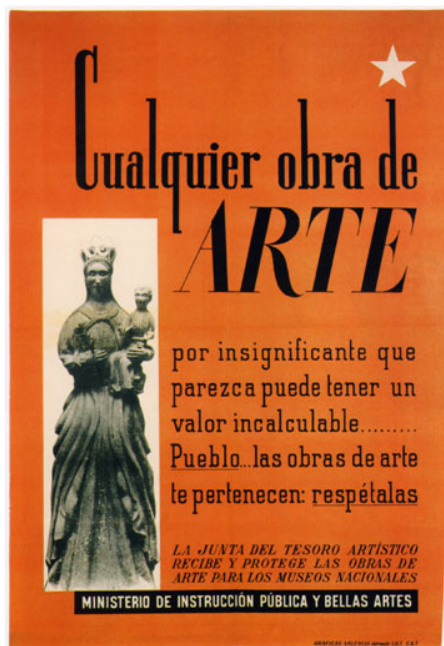
El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exterior a su voluntad individual. Tiene la misión específica –frecuentemente fuera de su voluntad electiva- de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta. El cartel de propaganda, considerado como tal, existirá y subsistirá mientras existan hechos que justifiquen su necesidad y eficacia. Y mientras estos hechos vivos y actuales –necesidad de mando único en el ejército, de respeto a la pequeña propiedad, de intensificar la producción en el campo, etc- respondan a necesidades sociales de incuestionable urgencia, necesitarán siempre del artista- artista especial si se quiere- para propagarlas y reforzar su proceso de realización en la conciencia de las masas. Las circunstancias de guerra o de revolución, aún en lo que significan como causas de transformación humana del cartelista y de su misión social, no cambian para nada su condición funcional. Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción, no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación inmediata¹²¹³.

Los precedentes en conflictos bélicos se encuentran claramente en la I Guerra Mundial y en la Revolución Rusa, donde hubo una gran profusión de los mismos. Posteriormente, la URSS, Alemania e Italia los emplearán frecuentemente con objetivos disuasorios, publicitarios o moralizantes. Ya en la Guerra Civil, el cartelismo fue una copiosa constante desde el inicio mismo de la contienda. Irían dirigidos tanto a los soldados y milicianos que atacan o resisten, a las gentes de la retaguardia que sufren la pérdida o la falta de noticias de familiares cercanos o las carencias de alimentos. Su inmediatez, cercanía y capacidad de llegada a todos los estratos de la población fueron sus principales características. Un hecho a resaltar es la organización de concursos y exposiciones de carteles durante la Guerra Civil en las principales ciudades. También estarán presentes en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París en 1937.

¹²¹² AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 27.

¹²¹³ RENAU (1937), P. 58.

La creatividad inicial en la zona republicana variará tras el progresivo control que el gobierno central irá llevando a cabo. Sea como fuere, son una fuente de primera mano para conocer en profundidad y acercar la ideología y algunos segmentos de la vida de sindicatos, partidos y facciones. Los centros más importantes donde se desarrolló el cartelismo fueron Bilbao, Barcelona, Valencia y Madrid. Por ejemplo, en Madrid el centro aglutinador será el Sindicato de Profesionales de Bellas Artes, en Valencia el Sindicato de Profesionales Libres de Bellas Artes y en Madrid el Sindicato de Profesionales de Bellas Artes.



52. *Cualquier obra de arte...*

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes¹²¹⁴

En otro ámbito, una gran cantidad de pintores y artistas se integraron en la Casa de la Cultura de Valencia para proseguir allí su trabajo. En la España republicana y siguiendo el ejemplo del resto de las artes se organizaron exposiciones de arte en las que artistas locales exponían distintas obras bien para ser rifadas o vendidas. Los fondos de las ventas irán a parar a distintas organizaciones del Frente Popular. Un ejemplo es la realizada en 1936 en Cuenca:

El día 4 se clausuró la exposición donde un puñado de artistas en franca camaradería, han expuesto unos trabajos, para ser rifados y su producto sea para las Milicias y Socorro Rojo. Magnífica idea, todo cuanto sea trabajar por la causa sea en vanguardia o en retaguardia es digno de agradecimiento, aunque en las circunstancias actuales si preciso fuera hay que llegar al sacrificio en bien de España. Recordando algunas cosas he visto en fotografía de Eusebio Chust, de Mariano Zomeño, de Rafael Osorio, de José Zomeño y Julio Larrañaga, todas buenas, pero entre todas se han destacado “Noche de lluvia”, de José Zomeño, “Plaza Mayor” y “Arcos de la misma”, de Rafael Osorio, ésta última fue premiada

¹²¹⁴ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

en la Casa Cuenca en Madrid. En pintura al óleo, entre varias cosas, lo que más ha gustado, unos apuntes de Fausto Culebras, y un “Pablo Iglesias” de Isidoro C. Villanueva¹²¹⁵.

Pero quizá el caso más cercano a la propaganda fue el de Pablo Picasso, catalogado en ese momento como el artista

...más rico y famoso y el más carismático partícipe en la creación de su propia imagen de genio¹²¹⁶.

Residente en Francia en 1936, la política cultural de la República le nombraría

...director del museo del Prado, cargo del que no llegó a tomar posesión pero que sirvió para comprometerle de forma decidida con la causa del Frente Popular¹²¹⁷.

El *Guernica* ha sido considerado como uno de los más grandes logros de la pintura política moderna¹²¹⁸. Ya hemos comentado anteriormente algunos aspectos de la génesis de esta obra. Picasso recibió el encargo por parte de la República en enero de 1937. En él, se le requería para llevar a cabo una pintura de enormes dimensiones que fuera la obra más representativa del pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937. Aceptará al instante el encargo, ya que apoyó a la República durante la contienda (era comunista) aunque no dudó en cobrar por su trabajo un elevado sueldo que el gobierno asumió aun teniendo en cuenta la complejidad de la situación.

Picasso no encontraría, en un primer momento, un tema claro con el que comenzar su trabajo. En ese momento, el terrible bombardeo alemán de Guernica, una villa emblemática para el nacionalismo vasco, asoló completamente la ciudad llevándose la vida de unas 1.700 personas y dejando heridas aproximadamente a 900.

Posiblemente, el objetivo del bombardeo era intimidar a la población de las localidades industriales de la ría de Bilbao para que de ese modo ofrecieran una resistencia mínima¹²¹⁹.

Al escuchar esta noticia, el pintor tuvo claro el sentido de su obra. La célebre Aviación Cónдор alemana no tuvo piedad y, bajo la excusa de derribar un puente, asoló la población sin contemplaciones:

Aquella tarde cayeron sobre la capital espiritual de los vascos cerca de 30 toneladas de bombas incendiarias y explosivas que redujeron a un montón de escombros y cenizas el centro de la villa, que ardió como una pavesa. El 70 por 100 de las casas quedó destruido¹²²⁰.

Para ellos no sería más que un trágico ejercicio militar de entrenamiento que también se utilizaría en otras ciudades en España y posteriormente, en repetidas ocasiones, en el marco de la II Guerra Mundial. La propaganda del

¹²¹⁵ *Heraldo de Cuenca*, Nº 93 (1936), p. 4.

¹²¹⁶ CLARK (2000), p. 39- 40.

¹²¹⁷ PAYNE, TUSELL (1996), p. 630- 631.

¹²¹⁸ CLARK (2000), p. 39- 40.

¹²¹⁹ SEIDMAN (2003), p. 140.

¹²²⁰ REIG TAPIA (1990), p. 118.

bando franquista, ante la indignación generada en todo el mundo en diversos ámbitos (también en el Vaticano), funcionaría con celeridad en distintos medios, apuntando incluso al propio bando republicano como “culpable” del mismo o minimizando su intensidad. Tras la finalización de la obra el 4 de junio de 1937, el óleo irá sumando una enorme cantidad de análisis e interpretaciones:

...una obra de propaganda consciente...el único ejemplo de arte de propaganda en su carrera –aunque más tarde trabajaría con imágenes contra la guerra de Corea y, como miembro del Partido Comunista, después de la Segunda Guerra Mundial, realizaría un retrato de Stalin-. Pero no fue claro a la hora de establecer el significado exacto de su pintura. Evidentemente es una obra alegórica o simbólica, pero ¿qué simbolizan sus distintos elementos? Se ha pensado que el toro representa a Franco o al fascismo, y el caballo a la República o al “pueblo”, aunque Picasso fue reacio a confirmar estas interpretaciones. La utilización de estos motivos no se desviaba mucho de sus imágenes de los años treinta, elaboradas sobre todo en temas de carácter privado, sin intención política evidente. En los motivos taurinos, el toro aparecía como un antiguo símbolo de agresión y pasión, en ocasiones erótico, con fuertes sugerencias de autorretrato a tono con la tendencia picasiana de representaciones histriónicas de su sexualidad. Las imágenes de violencia contra las mujeres también fueron frecuentes en sus primeras obras¹²²¹.

Muy conocido es el “destierro” de unos cuarenta años sufrido por la propia pintura: tras la victoria de Franco, el propio artista decidió que la obra no regresaría a España mientras durara la dictadura. Únicamente tras la instauración de la democracia, el cuadro retornó a España. Así, se convirtió en un nuevo símbolo del exilio hasta 1981, fecha definitiva de su regreso.

Subraya Francisco Agramunt el hecho de que ha sido mínimamente estudiado y valorado el gran corpus de obras artísticas nacidas en relación directa con la represión. Según su teoría, existe todavía un gran desconocimiento hacia la misma tanto por parte del mundo académico como de la crítica. Incluso, aquellos que sí tienen claras referencias, lo consideran como un grupo menor. Lo cierto es que este conjunto de obras fueron creadas e inspiradas directamente en la estancia o vivencia en cárceles y campos de concentración. Sus autores serán un importante grupo de artistas españoles y extranjeros involucrados directamente, en muchos casos sin pretenderlo y como el resto del país, en la contienda:

Algunos protagonistas de este drama fueron importantes figuras de las artes plásticas, pero la mayoría eran artistas casi desconocidos, que empezaban su carrera, o veteranos modestos, que estaban a punto de acabarla. La coincidencia de todos ellos es que vivieron las mismas experiencias traumáticas de la represión, fueron depurados, maltratados, humillados, enviados a los campos de castigo, reclusos en las cárceles, en los campos de concentración, fusilados en las cunetas y en las tapias de los cementerios, y obligados a tomar el largo camino del exilio en un escenario de terror, enfrentamiento, miedo y venganza¹²²².

¹²²¹ CLARK (2000), p. 42.

¹²²² AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 15.

A pesar de estas terribles condiciones (hambre, tortura, humillación...), llama poderosamente la atención la necesidad de expresión y la búsqueda de libertad que representa, el arte con mayúsculas que se alza sobre la adversidad:

Allí se evidenció que la creación artística no era un lujo intolerable, ni tiempo perdido, sino algo que estaba muy afianzado en el ser humano, y un método para escapar y elevarse de la realidad atroz con que se convivía y de la lógica implacable de las venganzas y los odios¹²²³.

La escasez y humildad de los medios técnicos con los que podían disponer es un aspecto a tener muy en cuenta a la hora de valorarlas y comentarlas. Quizá el más reseñable sea el documental: en estas obras los artistas plasmarán su día a día en las prisiones, las tragedias, los fusilamientos, el hambre y penuria que vivieron durante los años de la guerra. También serán protagonistas sus compañeros presos, las escenas habituales del día a día en cárceles y campos de concentración e incluso sus guardianes se verán reflejados en sus cuadros.



53. Per Torsen Joringe: *Fusilamiento de republicanos en Sevilla*¹²²⁴

El horror y la falta de libertad en una amplia definición serán su eje central. Para ello, cada autor empleará una estética personal a la hora de abordarlos. Así, y al igual que las canciones, se transformaron con el paso del tiempo en un documento testimonial de primer orden. En definitiva, serán

...un bello testimonio gráfico de la lucha por la supervivencia, de la exaltación de la vida, de la dignidad, del coraje, de la valentía, de la resistencia indoblegable y del compromiso político. Y también una exhortación a la individualidad, a la creatividad, al amor entrañable por la cotidianidad y a los “primores de lo vulgar”, que siempre están presentes en el entorno del ser humano. Imágenes epicúreas surgidas de las propias visiones, de experiencias vividas, de los sueños y de los estados mismos de conciencia¹²²⁵.

¹²²³ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 59.

¹²²⁴ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 29.

¹²²⁵ AGRAMUNT LACRUZ (2005), pp. 16-17.

Las depuraciones y fusilamientos también afectaron a los artistas de distinta tendencia, sobre todo en los primeros momentos de la guerra. Incluso, se dieron numerosos casos a lo largo de la misma, aumentando en los últimos instantes de la misma:

Nunca en un conflicto español murieron tantos artistas como en la guerra civil, resultado de una sistemática y planificada política represora encaminada a eliminar el adversario¹²²⁶.

El bando nacionalista no dejó pasar demasiado tiempo tras la sublevación, muy decididos a eliminar o apartar a artistas y docentes considerados afines a la República o al Frente Popular. Las sentencias más comunes fueron el exilio de su residencia habitual, suspensión en sus cargos, encarcelamientos en cárceles y campos de concentración. Por otro lado, fotógrafos, críticos, arquitectos y académicos de derecha, acusados de pertenecer a formaciones de derechas o profesar el catolicismo, fueron torturados y asesinados.

En ambas facciones también se vieron afectados talleres, galerías y las propias viviendas de los artistas, que fueron registradas sistemáticamente por parte de militares y milicianos. Gran cantidad de obras que vieron la luz durante la República, la Guerra Civil y épocas anteriores fueron destruidas o escondidas. Sus creadores o dueños trataban así de evitar cualquier tipo de prueba que les pudiera comprometer.

¹²²⁶ AGRAMUNT LACRUZ (2005), p. 141.

3. TEATRO.

El teatro fue otra de las artes empleadas por los dos bandos como propaganda y como espectáculo diseñado para tratar de entretener tanto a los soldados como al resto de la población. Para ello, se combinaron la representación de obras extraídas de la tradición clásica junto a otras de claro influjo en la difusión del ideario en diversos sentidos. En el frente, las ya citadas iniciativas de la Falange en el bando franquista junto a las Milicias de la Cultura y las “guerrillas del Teatro” dirigidas por María Teresa León en zona republicana fueron las propuestas de mayor calado. En los pueblos y ciudades de la retaguardia la presencia del teatro se completó con representaciones comerciales de distinto objetivo.

Tal y como ocurrió con la música, en los primeros instantes de la contienda y en la totalidad de ciudades se celebraron una gran cantidad de festivales y funciones. De claro sino benéfico, su misión era recaudar fondos que irían parar a distintas organizaciones (Hospital de Sangre, Socorro Rojo...). Sus protagonistas en las grandes localidades serán los artistas de mayor renombre, mientras que las de menor población serán compañías y actores locales. Las obras representadas se alejaban en estos momentos de las directrices ideológicas que aparecerían poco después.



54. Cartel del teatro *La Tragedia Optimista*¹²²⁷

En Cuenca, por ejemplo, el Teatro Cervantes se convirtió desde julio de 1936 en el centro de estas veladas teatrales. El cuadro artístico local *FloreCIMIENTO* y el

¹²²⁷ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

Cuadro Artístico de *Cantinas y Colonias escolares* serán los encargados de representar la obra, como anuncia el semanario *Heraldo de Cuenca*:

...el sábado próximo el Grupo artístico “Florecimiento” dará una velada teatral poniendo en escena el melodrama “Los semidioses” y un sainete cómico con el mismo fin. Y el domingo, el Cuadro Artístico de “Cantinas y Colonias escolares” pondrá en escena los entremeses “Mañana de sol”¹²²⁸.

En semanas y meses sucesivos, el *Heraldo* publicará las crónicas de las actuaciones que la compañía *Florecimiento* llevó a cabo en la misma sala. Como muestra, en septiembre la obra elegida sería *El gañán*, del conquense Benedicto Barriga, mientras que en noviembre sería *Los semidioses*, de Federico Oliver. Además, el 15 de noviembre de 1936 la velada de teatro iría dirigida

...a los niños y las niñas de las guarderías infantiles y de los demás centros de esta capital¹²²⁹.

Como cierre de estos ejemplos, en la localidad de Quintanar de la República (actual Quintanar del Rey) se celebró una velada teatral a beneficio de las escuelas nacionales:

Se representó la comedia de Jacinto Benavente “La otra honra”¹²³⁰

Gran influencia tendrá en la génesis del llamado teatro revolucionario que se produjo en la zona republicana la discusión desarrollada durante los años treinta entre los dramaturgos de semblante comunista Georg Luláks y Bertolt Brecht. Ambos lideraron las dos corrientes estéticas teatrales marxistas de mayor éxito e influencia, continuando una línea surgida a finales del s. XIX. Bertolt Brecht, alemán de talante vanguardista, creía firmemente en que el público popular podía sin impedimento alguno adaptarse al teatro experimental. No era suficiente con transmitir un mensaje más o menos politizado: había que procurar que el público creara su propio análisis e idea personal a partir de lo expuesto. Para ello, la obra no debía pretender ser un espejo donde la realidad se haga invisible. Las acciones de los personajes deben ser resultado de decisiones tomadas errónea o acertadamente por ellos, y nunca inevitables a priori. Por tanto, la actitud crítica y el papel activo del público ante el teatro y el arte debían ser los aspectos primordiales.

Por su parte, el húngaro Luláks propugnaba el realismo en las artes, para así mostrar de forma meticulosa, diáfana y detallista el mundo social y lo que le circundaba. Siguiendo las teorías de Friedrich Engels, su teoría apuntaba a la desaparición de la experimentación moderna: únicamente se debía plasmar la vida en su realidad sin ningún tipo de distorsión.

¹²²⁸ *Heraldo de Cuenca*, N° 85 (1936), p. 4.

¹²²⁹ *Heraldo de Cuenca*, N° 99 (1936), p. 5.

¹²³⁰ *Heraldo de Cuenca*, N° 102 (1937), p. 8.

Ésta última será la corriente predominante tanto en la URSS como en la política cultural del Frente Popular, aunque asumiendo, en el caso de España, la idea brechtiana de la importancia de la participación del público como sujeto activo. También tomaría en ambos un claro tinte propagandístico tanto en fondo como en forma.

En los primeros momentos de la contienda se optará mayoritariamente por un teatro de evidente talante ideológico, propagandístico y de línea tradicional. El sindicato CNT, en los primeros meses de la contienda, plasmará claramente su posicionamiento sobre el teatro de nueva creación:

Todo teatro ha de ser político, para que sea nuevo; para que viva y tenga pulso y voz. Todo problema que se atreva a escalar el escenario ha de haber pasado previamente por el tamiz del pueblo y aun del vulgo. Y la forma de expresión, el tono de los personajes –aunque escriba el mayor poeta del mundo- ha de ser el tono y la forma popular como en los romances, como en las coplas, como en los pliegos de literatura de “cordel”¹²³¹.

Pero muy pronto se apreciará en las grandes ciudades que este teatro ideológico no es del gusto del público. Así, se subraya la respuesta del público de Madrid ante nuevas producciones teatrales basadas en la realidad circundante:

El teatro ideológico no vende... Bastantes responsables de esa taquilla tan exigua es un enero dedicado a la obra “España en pie”, un febrero cubierto por la obra titulada “Beso mortal” y un mes de mayo “sembrado” de obras como “A la orden de la República”, “Mi puesto está en las trincheras” o “Consejo de Guerra”¹²³².

Lejos de ser la abundante fuente de ingresos y el arma de diversión esperada en un principio, el teatro se convirtió en un espectáculo que para nada parecía contactar con los intereses del público. Algunas causas que motivarían esta respuesta:

Cuando María Teresa León animaba a “crear un teatro digno de los combatientes que saben morir para lograr la victoria” se refería a obras que explicaran por qué luchaban, que dieran sentido al dolor y a la muerte que traía la guerra y que fueran la profecía de una sociedad destinada a ser real el día después de la última batalla. Era el teatro revolucionario, el que daba algo en lo que creer a un público que no creía en él. El teatro tuvo que vivir del cine¹²³³.

Pero no sólo el carácter propagandístico del teatro fue el culpable de la ínfima respuesta de los espectadores. La calidad de las obras, escritas en un margen estrecho, la falta de adecuación en la selección de las mismas y el mínimo tiempo de ensayo con el que contaban los actores completaban la lista de motivos. Pero, pese a este claro descalabro económico y popular, en Madrid continuarían abiertos y activos una gran cantidad de teatros durante la

¹²³¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), pp. 101- 102.

¹²³² CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 109.

¹²³³ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), pp. 187-188,

contienda. El motivo principal, mantener los empleos de un gran número de actores y trabajadores:

El fenómeno era digno de admiración porque durante la temporada de 1938 se mantuvieron en actividad 18 teatros madrileños¹²³⁴.

Algunos teatros, atendiendo a la situación, optaron por programar obras de Galdós o Lorca, pero el resultado fue el mismo. El público prefirió claramente durante la contienda otros espectáculos como el cine, la revista o las variedades. El teatro clásico y revolucionario

...estaban condenados al olvido del público¹²³⁵.

¹²³⁴ ABELLA (1976), p. 345.

¹²³⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 192.

4. PRENSA Y FOTOGRAFÍA DE GUERRA.

La prensa tomará durante la Guerra Civil española una enorme importancia. Revistas, semanarios, diarios, gacetas, boletines, pasquines, periódicos, órganos, suplementos y otros muchos tipos de publicaciones aparecerán con gran profusión tanto en los frentes como en las retaguardias. Así, esta prensa de trincheras, como se le denominaría, se convertirá en uno de los puntos más relevantes para mantener elevada la moral de las tropas y de la población en general. Al tiempo, tratará de insuflarles nuevos bríos ideológicos.

Esta gran diversidad de prensa existente mostraba una organización similar y unas secciones más o menos definidas: artículos y consignas de talante político, opinión, biografías de personajes históricos relacionados con la causa, crónicas y exaltación de éxitos bélicos, biografías de héroes de guerra, normas de conducta, consejos sobre el comportamiento en la lucha, consejos sobre higiene, evocación y recuerdo de los caídos, poesías y romances, artículos divulgativos, primeros auxilios a heridos, chistes, artículos de opinión ridiculizando al enemigo, colaboraciones, encuestas... En definitiva, se convirtieron en un cauce de expresión, distensión, vehículo de comunicación y prolongación de las campañas de alfabetización para unas tropas que aguardaban impacientes su llegada.



55. A.-L. Deschamps: *Anciana sentada en las ruinas de una casa*¹²³⁶

Especial importancia alcanzó la Prensa de Trincheras, que en poco tiempo pasó de considerarse innecesaria a ser requerida y juzgada como un canal de información importante para los combatientes. También lo fue para los

¹²³⁶ SOUGEZ (2003), p. 71.

dirigentes de los partidos políticos, ya que constituían un nexo entre ellos y el adoctrinamiento político:

...en principio estimaba un lujo el ser tirada en ciclóstil y después se convirtió en carne de imprenta, en vehículo de comunicación y de expresión hasta transformarse en fenómeno característico¹²³⁷

Una de las funciones más importantes era la de alentar a la participación activa de los combatientes, siguiendo la teoría artística de Bertolt Brecht. Así, usualmente se reservaba un importante espacio en sus páginas para la colaboración de milicianos y soldados. De esta manera, se tendían un puente entre su esforzada lucha y su conexión ideológica y política para tratar de aliviar, al menos psicológicamente, la dramática situación que se vivía.

Claro está, la editorial del periódico anterior al comienzo de la contienda variará dependiendo de la zona en la que quedara la población. Así, los diarios de las grandes ciudades verían algunas transformaciones:

El Sol pasa a depender durante la mayor parte de la guerra de los comunistas, al igual que *Mundo Obrero* que se edita en lugar de *El debate*. *El siglo futuro* se convierte en un nuevo periódico anarquista: *Castilla libre*. Al que se unirá CNT. *Claridad* es *caballerista* (UGT), mientras que *Ahora* se transforma en el portavoz de las Juventudes Socialistas Unificadas en 1937. *ABC* pertenece a la Unión Republicana y *El socialista* está bajo el control del PSOE¹²³⁸.

En ambos bandos y durante todo el conflicto, la prensa tomó un claro cariz propagandista. En conjunto, reflejaba lo complejo de una situación que contaba con notoria pluralidad de actitudes y registros. Como consecuencia, noticias falsas, rumores y transformaciones de la realidad fueron una constante. Dependerán y continuarán los intereses y la situación de cada uno de ellos, como narra un ex combatiente:

En la retaguardia, las rotativas de nuestros diarios transformaban en épicas las más mínimas acciones de nuestras unidades y hacían reventar con chasquidos y estruendo todas las proporciones del elogio personal, utilizando reales y ficticias hazañas de los hombres¹²³⁹.

Con el fin de estimular las diferencias y odio al enemigo, se narraron con todo lujo de detalles presuntos asesinatos de miembros de su facción aumentando también su número. Las crónicas de las batallas tuvieron un papel esencial en los mismos:

La defensa de Madrid, el Jarama, Guadalajara o el Ebro fueron acontecimientos básicos en el contenido de la prensa brigadista. La línea editorial denunciaba sistemáticamente al Comité de no Intervención y algunas secciones alertaban de los riesgos que acechaban a los brigadistas¹²⁴⁰.

¹²³⁷ ABELLA (1976), p. 299.

¹²³⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 15.

¹²³⁹ VVAA (2002A), p. 84.

¹²⁴⁰ ARNALTE (2005), p. 82.

Otro de los hechos muy frecuentes, protagonizado por la aviación, fue el de arrojar periódicos y hojas informativas tanto en los frentes como en las poblaciones de retaguardia contrarias. Su misión era “informar”, en líneas generales, acerca de las derrotas militares de su bando, el gran avance, potencial y la mejor situación que se vivía en la otra zona. Trataban directamente de provocar la desertión, el desánimo o el desaliento:

Unos pocos cayeron en la posición. Eran ejemplares de un periódico fascista, el “Heraldo de Aragón”, que anunciaba la caída de Málaga¹²⁴¹.

En la zona republicana, se podían contar, como hemos comentado, un gran número de diarios y semanarios, cada uno de un talante político determinado. Entre ellos, los más importantes fueron *ABC* (republicano), *Ahora* (pro-comunista), *Claridad* (UGT), *Heraldo de Madrid* (republicano), *Informaciones* (PSOE), *Castilla Libre* (CNT), *La Libertad* (republicano), *La Vanguardia* (nacionalista catalán), *Solidaridad Obrera* (CNT), *El Liberal* (republicano), *Mundo Obrero* (PCE), *Fragua Social* (CNT) o *La Voz* (republicano). Además, habría que contar la prensa que se publicaba en cada una de las provincias y batallones, también de gran relevancia y eco.

Además de la presencia de reporteros y periodistas enviados por los principales medios de comunicación del mundo, el mundo de la fotografía sufrió una importante transformación que dio lugar a un nuevo género: el de la fotografía de guerra:

Se puede decir que el género de la fotografía de guerra, tal como lo entendemos hoy, nació precisamente en la Guerra Civil Española¹²⁴².

Es posible encontrar precedentes en otras guerras anteriores, aunque la contienda española verá nacer a una emergente figura, la del reportero gráfico, implicada hasta el límite en su trabajo:

Con la Guerra de España nació el gran fotoperiodismo, el documento caliente e impactante donde el fondo prevalece sobre la forma, con un nuevo tipo de reportero que se juega la vida en la empresa. Suele ser un hombre joven, avispado, políticamente comprometido, muchas veces culto, o al menos informado y curioso de saber lo que ocurre ante sus ojos y de captarlo con su cámara. Se impone la versatilidad del pequeño formato, gracias a la utilización de la cámara Leica¹²⁴³.

Así, en España será donde aparezca una nueva fórmula del reportaje independiente en las que el fotógrafo disfruta de unas posibilidades de trabajo inexistentes anteriormente. El más conocido entre los muchos que trabajaron, por uno u otro motivo, en la Guerra Civil española, fue el húngaro Robert Capa, *alter ego* de Ernest Andrei Friedman. Se incorporaría prácticamente desde el inicio de la contienda en compañía de su pareja y también fotógrafa

¹²⁴¹ ORWELL (2003), p. 60.

¹²⁴² SOUGEZ (2003), p. 22.

¹²⁴³ SOUGEZ (2003), p. 22.

Gerda Taro, que murió durante la batalla de Brunete en 1937 al ser arrollada por un tanque. Capa

...se formó sobre la marcha, precisamente durante la Guerra Civil. Si había empezado como informador gráfico para la agencia alemana Dephot y la prensa ilustrada berlinesa, antes de la subida de los nazis al poder, su verdadera estela como paradigma del género informativo se fraguó con su actuación en España¹²⁴⁴.

Sus imágenes muestran a la población civil atendiendo con desaliento el vuelo de los aviones enemigos, o bien huyendo apresuradamente de ellos. Quizá su fotografía más conocida sea *Muerte de un miliciano*, uno de los máximos exponentes de la cercanía con la noticia en la que creyó firmemente hasta que murió tras pisar una mina en la Primera Guerra de Indochina en Vietnam en 1954. Una de sus frases marca claramente su pensamiento:

Si una fotografía no es suficientemente buena es que no estabas suficientemente cerca¹²⁴⁵.



56. Robert Capa: *Almería. Refugiados de Málaga* (1937)¹²⁴⁶

Entre los fotógrafos españoles, se puede destacar la labor de Antonio Campaña Bradanas y, sobre todo, la de Agustí Centelles, reportero gráfico durante la contienda de los semanarios barceloneses *El Día Gráfico* y *El diario de Barcelona*:

Sus magníficas fotografías del frente catalán durante la guerra, que tomó con su Leica al modo del reportero moderno, serán impactantes pero aún hoy son, sin embargo, menos valoradas que las realizadas por los corresponsales extranjeros¹²⁴⁷.

¹²⁴⁴ SOUGEZ (2003), p. 22.

¹²⁴⁵ SOUGEZ (2003), p. 24.

¹²⁴⁶ WHELAN (2001), p. 118.

¹²⁴⁷ VVAA (2007A), p. 440.

El bando franquista ejerció durante toda la contienda una enorme censura con la prensa extranjera. La permisividad con la que se podía trabajar dentro del republicano animó a acudir a España a un buen número de fotógrafos:

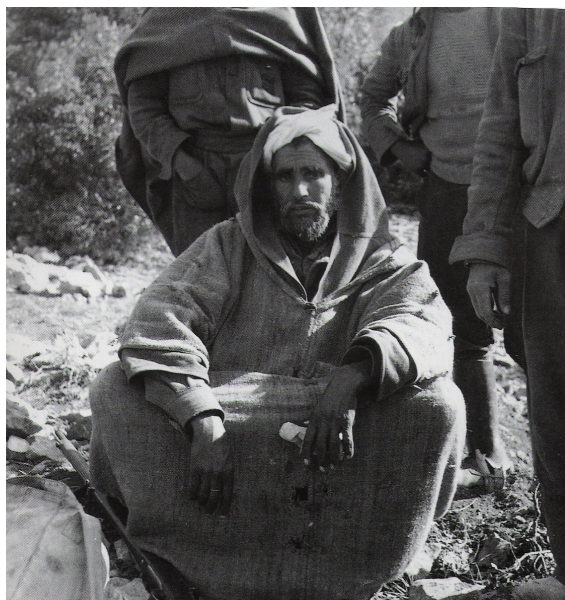
...el bando republicano aglutinó a un importante plantel de informadores gráficos, tanto españoles como extranjeros, que marcaron un hito definitorio del gran fotoperiodismo¹²⁴⁸.

Otro de los más destacados fue Albert-Louis Deschamps. Fotógrafo del semanario francés conservador *L'Illustration*, fue enviado a España en 1938 para proseguir y retratar el camino de conquista del bando sublevado. El objetivo que la dirección de su publicación le indicó fue claro:

Sus pasos estaban fijados por unas directrices propagandísticas que pretendían demostrar en qué lamentable desorden huyeron los soldados republicanos, sus desmanes contra una sociedad bienpensante, sus injurias a la religión y a la propiedad privada, entre otros agravios, insistiendo sobre todo en lo que dejó tras de sí la retirada de las milicias anarquistas¹²⁴⁹.

Pero Deschamps plasmaría en mayor medida, sin emplear primeros planos, las miserias de la guerra y su reflejo en la población civil en los pueblos y en las localidades por donde la contienda había pasado. Poco tiene que ver con la aproximación a la noticia propugnada por Capa. Tampoco le serían permitida, ya que las directrices franquistas eran muy claras a este respecto, por lo que sus imágenes

...no solo nos distancian del fragor del conflicto, sino que ni siquiera nos comunican la inmediatez del calor humano en los registros que realizó en la población civil¹²⁵⁰.



57. A.-L. Deschamps: *Tropas regulares marroquíes*¹²⁵¹

¹²⁴⁸ SOUGEZ (2003), p. 22

¹²⁴⁹ SOUGEZ (2003), p. 14.

¹²⁵⁰ SOUGEZ (2003), p. 24.

¹²⁵¹ SOUGEZ (2003), p. 87-

5. LA RADIO EN LA GUERRA CIVIL.

La explosión de la radio durante la II República fue un hecho muy evidente que la convertiría en muy poco tiempo en el medio fundamental de información. Casas particulares, tabernas, cafés, casinos... Extraño será el lugar donde no hubiera un aparato receptor. Durante la guerra y desde su inicio, también se destaca como uno de los vehículos más eficaces de propaganda e información empleado por los bandos:

Desde las primeras horas de la sublevación militar del 18 de julio, la radio se muestra determinante en ambos bandos. Para los sublevados es el altavoz que informa de la magnitud del levantamiento, desde la mañana del 18 de julio en que, desde la emisora local Radio Las Palmas, el general Franco lee un manifiesto con las razones del alzamiento, que a su vez se repite por Radio Tenerife, Radio Melilla y Radio Tetuán de manera casi instantánea¹²⁵².

Algunas de sus principales características (la agilidad, adaptación al cambio y la proximidad a la noticia que permitía) la convirtieron en un medio de comunicación masivo, ya que, además, llegaba a todos los puntos del país. Por tanto, las autoridades de ambas zonas incautarán las emisoras presentes en su espacio comenzando lo que se denominaría como la “guerra de las ondas”. El dominio y control de la programación será una constante tanto en republicanos como en nacionalistas, debido al gran potencial del medio. Según afirma Carmelo Garitaonandía, sería una de los principales medios de comunicación del gobierno:

La radio se convirtió desde el primer momento en un vehículo ágil para la información del Gobierno, de los ayuntamientos y de los gobernadores civiles. Acrecentando todavía más su poder de difusión con la orden del Gobierno que imponía que todos los radioyentes “den a los altavoces de sus aparatos su máxima potencialidad para difundir las noticias oficiales, únicas a las que deben atenerse todos los ciudadanos, prescindiendo de rumores alarmistas y de verdaderos criminales”¹²⁵³.

La programación en ambas zonas no variaría en demasía. En líneas generales, consistirá en partes de guerra, espacios políticos y musicales, programas de entretenimiento diseñados para servir como ocio y descanso del combatiente, mensajes de socorro, ayuda o colaboración solicitados por personas que pretendían encontrar a familiares perdidos y un espacio religioso en la zona “nacional”. En cuanto a los tiempos de emisión, variarían de las aproximadas cinco horas en primavera y verano a las siete de otoño e invierno, centradas en ambos casos en la franja de la tarde- noche. Incluso, en prensa se anunciaba su programación al completa. El Liberal vasco, en julio de 1937, anuncia así la programación para el día siguiente

9 h. Himnos y cierre.

12. Retransmisión del concierto (eventual) que dará en el Arenal la Banda de las Milicias vascas, dirigida por el maestro Orúe. Caso de suspensión, música variada.

¹²⁵² CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), pp. 86-87.

¹²⁵³ VVAA (1988A), p. 393.

EMISIÓN DE SOBREMESA

13. Señales horarias. Música ligera: “Por España” (pasodoble), Miranda. “Polea, mazurca y pizzicato”, J. Strauss; “En la Bombin /chotis), Bordo.

13.15. Canciones mexicanas: “Chaparrita”, “cuerpo de uva” y Flor de dalia”, Echo; “Por tus puertas y “Si hoy me desprecias”, Martínez.

13.30. Fragmentos de operetas y revistas: “The Chat ana ge ti dolé” (opereta, selección), CERN; “El niño melancólico” (revista, selección), Gershwin; “El hombre a quien quiero” (Revista, poutpurri), Burneo.

13.45. Cante jondo (Niña de la Puebla): “Ese traje negro” (colombiana); “No digas marchita flor” (fandango) “Las estrellas se nublaron” (fandango); “Mi pampero” (colombiana).

14. Hora oficial. Concierto por el Sexteto Radio Bilbao, dirigido por el maestro Urrengoechea: “Sierpes, 8” (pasodoble), Rodoch; “La Torre del Oro” (zarzuela, selección), Jiménez; “Amotxu bijotzekua” y “Txoriñuak kalciar” (canciones vascas), Donosti; “La novia vendida” (suite), F Smetana; “Danza española núm 1 op. 25”, José María Franco; “Danza Eslava nº 6” Dvorak; “Basconia” (poutpurri de aires vascos), Peña y Goñi; himnos).

15 h. Fragmentos de zarzuelas. “El salto del pasiego”, Caballero...

15.15. Lectura de programas de noche. Música variada.

15.30. Himnos y cierre.

EMISIÓN DE LA NOCHE

19. Apertura señales horarias. Música de baile.

19.30 h. Ópera. “Thanhausen” (acto primero, completo). Wagner.

20.30 Música de baile.

21. Canciones y bailes variados...

21.15. Fragmentos de zarzuelas...

21. 30. Fragmentos de películas: “Mercedes” (vals y pericón), Murilla; “Melodía de arrabal” (show y anglo, C. Gardel).

21.45. Orquesta Sinfónica: “Triana” de la suite Iberia, Albéniz; “Copella” (mazurca, entreacto, vals”, Delibes.

22. Hora oficial. Culpes...

22.15. Operetas y revistas...

22:30. Coros y orquestas...

2245. Música de baile...

23 h. Piano y orquesta: "Concierto en fa mayor", Gerswhin.

23.45. Lectura del programa del lunes

24. Continuación de la música variada.

1. Himnos y cierre¹²⁵⁴.

Llama poderosamente la atención, aparte del casi total protagonismo que tenía la música, la variedad de estilos que tenían cabida en esta emisora. Himnos y canciones de guerra, música de baile, música coral, sinfónica, operetas, revistas, cuplés, música de cine, ópera, música ligera, música de cámara, flamenco, revista, canciones mexicanas... En posteriores números de la misma publicación, hasta la caída vasca a manos franquistas, la programación caminará en el mismo sentido.

¹²⁵⁴ AGGCE, PER-000064/2.

Tras imponer al resto de emisoras privadas una gran censura, en el bando franquista pronto surgirá la idea de crear un proyecto a gran escala que construyera un frente común y abarcara todo el territorio. Éste será el germen de la futura Radio Nacional de España. Su primera emisión en Salamanca, ya con este nombre,

...tiene lugar el 19 de enero de 1937 a las 22:30 horas con el indicativo “¡Habla España!”, pronunciado por el locutor del medio, Fernández de Córdoba¹²⁵⁵.

Muy famosas se hicieron (aunque se “anularían” después para no ensombrecer las arengas de Franco) las alocuciones que el general Queipo de Llano llevaba a cabo con notable frecuencia desde los micrófonos de Radio Sevilla. Entre ellas, “destaca” la que efectuó el 23 de julio de 1936. Declarará, tras anunciar la valentía de los soldados “nacionales” al violar, raptar, pintar de rojo, purgar con aceite de ricino y fusilar finalmente a las mujeres republicanas, que

...las mujeres de los rojos también se han dado cuenta de que nuestros soldados son hombres de verdad y no milicianos capados: dar patadas y berrear no las salvará¹²⁵⁶.

Franco ya exigió, en su primer bando de guerra, “castigos ejemplares” para que amedrentar al resto de la población. El general Mola también destacará por mensajes radiofónicos de gran violencia:

En sus instrucciones del 25 de mayo dice: “Se tendrá en cuenta que la acción ha de ser en extremo violenta para reducir lo antes posible al enemigo...”. 24 de junio: “el Movimiento ha de ser simultáneo en todas las guarniciones, y, desde luego, de una gran violencia...”. 19 de julio: “Hay que sembrar el terror... hay que dejar sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que piensen como nosotros”¹²⁵⁷.

En otro orden, Franco dedicó una gran importancia a las noticias y notas de prensa emitidas por los diversos medios de comunicación que dominaba. Incluso, dictó en repetidas ocasiones los partes de guerra a transmitir. En fiel continuación de las teorías propagandísticas del nazismo y fascismo, su prestigio personal era para él muy importante, ya que lo consideraba íntimamente conectado con la moral y el estado psíquico y anímico de combatientes y retaguardia.

En la zona gubernamental, por el contrario, se permitirá una gran diversidad de emisoras, aunque el contenido político y propagandístico de cada una de ellas, alineadas usualmente con una facción del Frente Popular, será una constante. El hambre, que azotará con fuerza a las regiones del Frente Popular conforme avanzó la contienda, agudizó el ingenio en la madrileña Radio Amanecer. Leonor Pareja, “la Cocinera Ideal”, ofrecía al ama de casa, tras la sintonía de *La bien pagá* interpretada por Estrellita Castro, una gran cantidad

¹²⁵⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 87.

¹²⁵⁶ BENNASAR (2004), p. 311.

¹²⁵⁷ VVA (1988^a), p. 306.

de imaginativas recetas con las que sustituir distintos materiales que escaseaban en ese momento. Por ejemplo,

Las primeras hojas de lechuga, que antes se tiraban, pueden hervirse y rehogadas con ajo, parecerán espinacas; la cáscara de cacahuate tostada y molida sirve para hacer café o algo parecido; las suelas de la alpargata usadas resultan un buen combustible, aunque algo fétido, para las cocinas económicas¹²⁵⁸.



58. ¡El receptor de radio es el portavoz de la cultura...!¹²⁵⁹

Un auténtico ejercicio de creatividad fue su receta de tortilla de patatas sin patatas y sin huevos:

¿Que cómo se consigue eso, querida radioescucha? Es muy fácil. Apunte: para la tortilla de patatas se pelan naranjas, esas esplendidas naranjas que nos brinda la huerta valenciana, y se echan en remojo de aguasal, durante un par de horas, esas peladuras blancas que salen entre las cáscaras y la pulpa. Se hace una gachuela de harina con un puntito de colorante para que parezca huevo batido. ¿Lo tenemos todo? Estupendo. Pues ahora se sofríe el blanco de la naranja y cuando alcanza la textura adecuada, como patata frita al pelotón, se añade al falso huevo y se cocina como una tortilla, dorándola por un lado, dorándola por el otro y procurando que el interior quede jugosito. Sus seres queridos lo agradecerán¹²⁶⁰.

Para cerrar y dirigiéndose a frente y retaguardia, incluso comentará, en un ejercicio de optimismo, la preparación de unas chuletas sin carne de ningún tipo:

¿Sigues ahí, amiga? ¿Sigues ahí, querido soldadito que desde la trinchera escuchas mi voz? Un saludo cordial para todos. Ahora vamos con las chuletas. Os habréis preguntado: ¿y cómo demonios puedo hacer yo unas chuletas sin carne? Verás que es muy fácil: se hace un puré espeso de algarrobas, se reboza de pan rallado y se fríe. Tan simple

¹²⁵⁸ ESLAVA (2005A), p. 288.

¹²⁵⁹ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

¹²⁶⁰ ESLAVA (2005A), p. 288.

como eso. Incluso le puedes dar la forma de una chuleta verdadera y si le añades un palito de madera te saldrá hasta el hueso¹²⁶¹.

¹²⁶¹ ESLAVA (2005A), p. 288.

6. LITERATURA Y POESÍA EN LA GUERRA CIVIL.

La historia cuenta lo que pasó.
La poesía, lo que debía haber pasado.
Aristóteles

Como ocurriría en el resto de las artes, la literatura también se volcó de lleno en la contienda. Tal y como comentamos, su actividad se puede considerar como muy prolífica en diversos ámbitos:

...se fundaron periódicos y revistas culturales y se hicieron campañas esforzadas de alfabetización entre las tropas¹²⁶².

La empresa literaria no fue exclusiva de literatos e intelectuales, sino que fue una constante en el frente y en la retaguardia, respondiendo a la política cultural de la República:

Hechos insólitos, como el que el V Regimiento fuese famoso, entre otras cosas, por su biblioteca, dan idea de hasta qué punto la cultura era considerada un valor de primer orden, no solo por los intelectuales¹²⁶³.

Desde la antigüedad hasta la más candente actualidad, las guerras siempre han provocado una respuesta creativa en los escritores. Ésta fue plasmada de muy diversas formas:

Unas veces los poemas se han insuflado de espíritu heroico y han buscado intervenir en la contienda, ser poema de combate. Otras, han querido entender los horrores que la batalla ocasiona o describir aspectos de ella derivados. Por último, los poemas han pretendido expresar los sentimientos más íntimos del individuo sometido a situaciones excepcionales¹²⁶⁴.

En el caso español, la gran cantidad de conflictos anteriores legaron un corpus poético bien conocido por los escritores de la Guerra Civil. Poesía tradicional y contemporánea se fundieron durante un conflicto en el que estuvo presente de muy diversas formas: impresas en periódicos, lanzadas desde aviones, recitadas en radio, actos públicos o trincheras... Pero, en general, los vanguardismos perderán interés e importancia. Junto a ellos

...la métrica clásica se limitará mayoritariamente en lo fundamental al romance, lo que es significativo, pues el romance es una forma poética de origen popular y de enorme vigencia que puede simbolizar la alianza de lo popular y lo culto¹²⁶⁵.

Así, coplas y romances se convertirían en los medios de expresión preferidos que mejor canalizó el acervo popular en ambos bandos desde el inicio mismo de la contienda:

Noche de julio de mil
novecientos treinta y seis.
El fraile le dijo al cura:

¹²⁶² CORTÉS SALINAS (2002), p. 76.

¹²⁶³ CORTÉS SALINAS (2002), p. 76.

¹²⁶⁴ URRUTIA (2006), p. 12.

¹²⁶⁵ URRUTIA (2006), p. 16.

saca tu trabuco y ven.
Que se va a armar la de Dios.
¡La de Dios es Cristo- Rey!¹²⁶⁶

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define el romance como una combinación métrica de origen español que consiste en repetir al fin de todos los versos pares una misma asonancia y en no dar a los impares rima de ninguna especie. Algunos teóricos, como Ramón Menéndez Pidal, opinan que es más adecuado definir su forma métrica como secciones de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrítmica derivadas de los cantos medievales de carácter épico-lírico.

Paulatinamente, nacerá y se cimentará un romancero que será entendido de una manera muy amplia durante el desarrollo del conflicto. Se recopilarán distintos poemas inspirados por la guerra, aunque no cumplieran con el esquema formal del mismo, aunque cimentados en su carácter dual:

No puede olvidarse que el romance se sostiene en buena medida sobre dos ejes: su carácter “narrativo”, sobre un soporte “reconocible”, sí, pero también sobre un eje ideológico¹²⁶⁷.

El conjunto de aportaciones aglutinará tanto a los intelectuales como al pueblo, asumiendo la dualidad ideológica y expresiva del romance con una imagen utópica:

...“el pueblo haría la historia”, que ésta estaba en sus manos, como desde luego también fue. Así pues, los romances de la guerra conservan el esquema poético de las tradicionales y también su necesidad interna¹²⁶⁸.

En definitiva, se generó un canal expresivo de gran riqueza que añadió un nuevo significado y sentido a la poesía:

El poema es esencialmente palabra amenazada. Palabra amenazada por la violencia de la muerte, por la ráfaga del sinsentido y por el sol del silencio. El poema es palabra resistente contra estas tres amenazas¹²⁶⁹.

Republicanos y “nacionales” producirán una enorme cantidad de romances. En ellos, paradójicamente, la estética será en cierto sentido similar:

...los recursos técnicos empleados son parecidos, responden a la misma tradición literaria, y hasta el léxico y los tropos son similares en varios poetas¹²⁷⁰.

El bando gubernamental aglutinará desde muy pronto la pluma y oratoria de una gran cantidad de literatos. La iniciativa, denominada “Escritores Antifascistas”, llevó sus representaciones y propuestas a frentes y retaguardia. Así, no será difícil ver entre trincheras a Miguel Hernández o a Rafael Alberti.

¹²⁶⁶ ABELLA (1976), p. 26.

¹²⁶⁷ VICENTE HERNANDO (1994), p. 25.

¹²⁶⁸ VICENTE HERNANDO (1994), p. 26.

¹²⁶⁹ VICENTE HERNANDO (1994), p. 5.

¹²⁷⁰ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 32.

Pero también tendrá una gran importancia el hecho de que milicianos y soldados escribieran sus propios poemas, que serían publicados por diarios, boletines y revistas y leídos en recitales o en el propio frente. La temática de los mismos solía ser muy variada:

...sobre su idea de la patria, sobre el dolor de la pérdida de un compañero, sobre sus jefes y sobre los que le ayudan, sobre la madre, la novia o los niños que dejaron atrás, sobre sus esperanzas de triunfo, sobre la tierra, etc¹²⁷¹.

Aunque la oralidad tuvo gran importancia, mucho debe este impulso creativo al esfuerzo educativo de la República antes y durante la contienda:

Anteriormente poco escribía el pueblo. La burguesía creía que no tenía capacidad de creación artística. Pero se equivocaba; evidentemente, la labor de alfabetización de la República, aunque fuera de pocos años, había ayudado mucho y daba frutos¹²⁷².

Así, el género poético, anteriormente reservado a un público minoritario, alcanzó a todos los estratos sociales. La poesía se convertiría en un medio de comunicación de gran profusión:

Los romances se leían, se recitaban en la radio, en las trincheras, en toda clase de lugares públicos. “La poesía, integrada en la vida cotidiana, se convirtió durante la guerra en un medio de comunicación sin precedentes”, escribe Francisco Caudet, uno de los críticos españoles que más ha investigado la cuestión¹²⁷³.

Dentro de este corpus poético, la guerra será sinónimo de todo lo que el frente conlleva, desde la batalla hasta el hambre, el frío, el miedo, el sufrimiento, la muerte, las ideas, los lugares o las razones de la lucha. Otra de las particularidades de estas poesías será su carácter anónimo. En muchas ocasiones el empleo de iniciales, el apellido, la función empleada en su batallón o milicia o un seudónimo fue muy frecuente. Parece que se subraya un sentido de colectividad a la que el individuo se subordina:

Precisamente aparece una confluencia importante (una vez más característica del período 36- 39): el anonimato quiebra el modo de producción burgués en beneficio de un autor colectivo, y a la vez el poema popular se “materializa” en la escritura, es decir, asegura la perpetuación de unos recursos culturales, de un conjunto de representaciones sociales y actos simbólicos sin un trabajo de inculcación¹²⁷⁴.

Uno de los canales de mayor importancia en diversos sentidos fue la revista semanal *El Mono Azul*. Desde su lanzamiento el 27 de agosto de 1936, se convirtió en una publicación que reunió en sus páginas colaboraciones de los escritores y poetas más relevantes del Frente Popular:

Fue *El Mono Azul* una publicación, admirablemente confeccionada en sus primeros números, que tenía a la vez de órgano político, de revista literaria (con una muy destacada sección titulada “Romancero de la Guerra Civil”), de noticiero, de propaganda e incluso, en algunos números, de instrucción militar, con gráficos que enseñaban a hacer certeros los

¹²⁷¹ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 25.

¹²⁷² BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 55.

¹²⁷³ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), pp. 19- 20.

¹²⁷⁴ VICENTE HERNANDO (1994), p. 27.

tiros de fusil o a ahorrar balas, y extractos del tratado de Von Clausewitz, de guerra y aniquilamiento del enemigo¹²⁷⁵.

Su publicación supondrá un enorme estímulo para la creación de poemas y de romances en muy diversos medios, desde la prensa hasta concursos. Incluso hay quien afirmó que

La pluma y el fusil parecían definitivamente unidos el uno al otro¹²⁷⁶.

La Ametralladora será la publicación paralela en el bando sublevado:

Pero hay un hecho que llama la atención: *La Ametralladora*, el semanario franquista que se empezó a publicar al principio de la guerra tuvo tanta resonancia en el bando *nacional* como *El Mono Azul*.¹²⁷⁷

La producción republicana será mucho mayor que la franquista, aunque en esta zona también será abundante. El término poesía republicana aglutinará a toda la producción poética durante la guerra caracterizada por

...un horizonte imaginario común (la República) aunque ideológicamente diferenciado (algunos tienen presente el orden “progresista” que triunfó el 14 de abril de 1931, otros piensan en una república liberal y comunista –el caso de Alberti, con su Unión de Repúblicas Socialistas Ibéricas-, otros más consideran una república de trabajadores, título primero de la constitución burguesa...) ¹²⁷⁸.

La diferencia principal entre la poesía de ambos bandos será, lógicamente, la temática y la ideología, aunque no habrá tanta cantidad de poemas en los periódicos rebeldes:

La ideología de los franquistas estaba basada en cuatro conceptos: el Imperio, la Tradición, la Patria y Dios; y los temas que se repiten son a menudo los mismos, añadiéndose el Héroe –en éste coinciden con los republicanos-, la Cruz, la Cruzada, el Caudillo y España¹²⁷⁹.

El fascismo, pues, requiere de reflejos que apelan al pasado y la tradición. La unidad entre Iglesia, clases pudientes y Ejército cimentaron un régimen totalitario en el que

En definitiva, *Nación, Caudillo, Imperio, Pureza, Pasado, Tradición, Familia, Dios, Cruzada...* no son realidades, sino ideas generadas por sí mismas e identificadas por el lenguaje (la retórica y las formas técnicas)¹²⁸⁰.

Pronto surgirán las primeras recopilaciones de romances. Incluso, en 1936 Manuel Altolaguirre publicará el primer romancero, continuado en 1937 con otros de diversos tipos. En 1938 y 1939 seguirá la producción y edición de poemas y complicaciones, aunque la comprometida situación del bando republicano disminuyó notablemente su número.

¹²⁷⁵ TRAPIELLO (2002), p. 78.

¹²⁷⁶ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 17.

¹²⁷⁷ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 35.

¹²⁷⁸ VICENTE HERNANDO (1994), p. 25.

¹²⁷⁹ BERTRAND DE MUÑOZ (2006), p. 33.

¹²⁸⁰ VICENTE HERNANDO (1994), p. 33.

Los poetas reaccionarían con rapidez a las nuevas circunstancias dedicando la práctica totalidad de su producción al conflicto bélico. La situación que éstos tomaran ante la contienda será determinante. Así, el poeta podía ser un combatiente más, escribir durante los descansos que dejaban las batallas, situarse en la retaguardia o bien alejarse de España y referirse al conflicto bélico desde la lejanía.

Otro de los hechos de mayor relevancia fue la transformación de la temática y de la capacidad de llegada de la poesía:

Se abandona, pues, el estrecho marco de la revista literaria o del libro porque no se trataba de hacer poesía de gabinete, sino poesía de combate. Tampoco se pretendía escribir para la posteridad, sino para consumir según eran las necesidades inmediatas. Podríamos hablar de un pueblo en armas, pero también en plumas y lápices¹²⁸¹.

Las funciones de todo este corpus poético:

...el lector encuentra en el poema motivos para su entusiasmo, explicaciones para su rabia o consuelo para su dolor. El poema de guerra, tanto para quien lo escribe como para quien lo lee, pudiera ser arma, aclaración, compañía o medicina¹²⁸².

El objetivo propagandístico de la literatura, salvo excepciones, se convirtió en una constante en la que tuvieron gran importancia los muchos escritores extranjeros que viajaron a España con el fin de enrolarse en las Brigadas Internacionales, de ceder su pluma al servicio de ésta o como mero observadores en ambos bandos:

...vino a España un gran número de escritores de todo el mundo, y muchos, que no vinieron, hicieron público su apoyo a la República. Contrastando con los pocos escritores de cierta valía que apoyaron a los nacionalistas, reducidos a Brasillach, Drieu la Rochelle, Evelyn Waugh, Claudel, Maurras, Roy Campbell, la lista de los que se sumaron a la causa republicana era muy extensa¹²⁸³.

Pero hubo grandes diferencias entre ellos con los otros muchos que, quedándose en sus países, dedicaron parte de su producción a la guerra española. La necesidad de tratar de convencer a sus compatriotas de la importancia del apoyo al Frente Popular y la lejanía a lo que en ella ocurría les hizo tomar un discurso heroico de carácter triunfalista. Por el contrario,

...es sobre todo en los poetas que lucharon en España donde hallamos las notas más íntimas y un lenguaje con menor dosis de propaganda política¹²⁸⁴.

Con el fin de mejorar la visión de la República fuera de España y conseguir nuevas adhesiones y adeptos, en el verano de 1937 se celebró en Valencia el II Congreso de Escritores Antifascistas:

¹²⁸¹ URRUTIA (2006), pp. 36- 37.

¹²⁸² URRUTIA (2006), pp. 12- 13.

¹²⁸³ TRAPIELLO (2002), p. 330.

¹²⁸⁴ ÁLVAREZ, LÓPEZ ORTEGA (1966), p. 6.

El Congreso fue coordinado por Rafael Alberti y José Bergamín, con la colaboración de los rusos Kolstov y Ehreburg. Pablo Neruda, tras abandonar su puesto de cónsul chileno en Madrid, había colaborado en la organización desde París¹²⁸⁵.

Para acudir al mismo viajó a España un importante elenco de escritores proveniente de una gran cantidad de países, entre ellos el anteriormente citado Pablo Neruda, Nicolás Guillén, André Marlaux, César Vallejo o Sephen Spencer, demostrando el gran interés y la fidelidad que la causa republicana había provocado entre los intelectuales de todo el mundo:

En realidad aquel congreso sirvió para lo que suelen servir los congresos, pero vino, en cambio, a demostrar que si la República española había sido preocupación y proyecto de los intelectuales más senatoriales, la guerra lo era de los escritores, poetas, periodistas y novelistas más jóvenes¹²⁸⁶.

No sólo se convirtió en una junta en la que reafirmar sus posiciones políticas y literarias ni únicamente consistió en defensa a ultranza del Frente Popular, sino también del comunismo y de la Rusia de Stalin que trató de captar la atención mundial de la situación de España. Pese a ello, sus valoraciones no fueron siempre positivas, ya que su elevado costo económico y su relativa eficacia en comparación con la situación generaron un sinfín de dudas.

También hubo una gran diversidad entre los escritores españoles en la línea política de pensamiento y posicionamiento de los escritores de tendencias anarquistas, comunistas o republicanas. Con respecto a los extranjeros, la lucha contra el fascismo sería el centro que aglutinara los distintos enfoques y perspectivas. Tampoco se puede olvidar la participación activa de los combatientes de las Brigadas Internacionales, que también generaron un ingente corpus literario.

Pero los libros no solo se convirtieron en un medio cultural, como en el caso de las batallas de 1936 en torno a la Ciudad Universitaria madrileña:

En Filosofía y Letras, los brigadistas, para protegerse, alzan parapetos con un material especial, con el que están familiarizados muchos de los voluntarios: los libros de la Biblioteca de la Facultad¹²⁸⁷.

¹²⁸⁵ ARNALTE (2005), p. 168.

¹²⁸⁶ TRAPIELLO (2002), p. 338.

¹²⁸⁷ ARNALTE (2005), p. 102.

7. EL CINE EN LA CONTIENDA.

Si el teatro no logró atraer la atención del público, el caso del cine es totalmente opuesto. Las películas se convertirán en el ocio preferido de los habitantes de grandes y pequeñas ciudades. Durante la guerra, serán una especie de “centro de reunión” donde las gentes de la retaguardia, al menos durante cerca de dos horas, tratarán de olvidar los sinsabores y penurias de la realidad diaria. Esto se explica por la necesidad de entretenimiento y distracciones de una población en la que la tensión y el nerviosismo aumentan conforme lo hacen las dificultades, carencias y crudeza de la Guerra Civil en un sentido de

Dar salida u ofrecer refugio, de alguna forma, a sus tensiones y a sus miedos¹²⁸⁸.

A pesar de la situación y las circunstancias generales, el cine será uno de los espectáculos, en el sentido más puramente empresarial, más rentables durante toda la contienda. Tampoco hay que olvidar el gran poder que se le atribuía desde las instituciones políticas.

La mayoría de las salas que funcionaban durante 1935 también estarán abiertas en los años posteriores, a pesar de la gran proximidad de muchas con los frentes y del riesgo evidente y elevado que se sufría al asistir a ellas. Solo un pequeño número tendrá que cerrar sus puertas al haber sido blanco de los bombardeos:

Los cines eran dianas fáciles donde se reunían cientos de madrileños¹²⁸⁹.

La asistencia, por tanto, era fiel y multitudinaria. En Madrid, el público se componía

...en gran parte por gente de tropa, de la mucha que guarnecía el cercanísimo frente y aprovechaban cualquier asueto para divertirse. Ni las alarmas ni los cañonazos disuadían a los espectadores del seguimiento de la película. La suspensión de la sesión provocaba grandes alborotos de la asistencia, empeñada en que la proyección continuara y decididos a no abandonar las localidades por ninguna causa¹²⁹⁰.

Al igual que sucedió en otras artes, en estos instantes el cine debía estar implicado políticamente con la contienda. No hay que olvidar que la Guerra Civil española

...supuso un hito esencial por lo menos en la historia de tres medios de comunicación social: el de la radio..., el de la fotografía de reportaje y el del cine¹²⁹¹.

El sentido propagandístico del cine será uno de los valores tomados como necesarios para el cine de guerra, que debía mostrar un valor documental claro que reflejara distintos aspectos de la lucha y su dureza. Salvo excepciones, en

¹²⁸⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 11.

¹²⁸⁹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 36.

¹²⁹⁰ ABELLA (1976), p. 341.

¹²⁹¹ GUBERN (1986), p. 11.

Madrid habrá abiertas más de 150 salas durante el conflicto, aunque la etapa de menor éxito corresponderá a los primeros instantes en los que las organizaciones políticas tratarán únicamente de programar películas y documentales propagandísticos y revolucionarios.

En ambas zonas durante la Guerra Civil, se pueden encontrar características comunes en las películas que se rodaron:

Dos son las características comunes de las producciones filmicas producidas por ambos bandos: primero, defender la legitimidad y legalidad de sus acciones por el bien de España; y segundo, la descalificación del enemigo. Por lo que se refiere a este último aspecto, mientras en las producciones republicanas se tilda a los militares sublevados de “fascistas”, “traidores sin honor”, “bestias feroces”... en las películas nacionales se llama a los republicanos “rojos”, “canallas marxistas”, “traperos desarrapados del Frente Popular”, etc¹²⁹².

Pero pronto surgirán dos corrientes cinematográficas bien diferenciadas, motivadas en parte por los medios disponibles en cada una de ellas:

Con el inicio del conflicto bélico la zona republicana disponía de los dos principales centros de producción cinematográfica de España, Barcelona y Madrid, pues en ambas ciudades la rebelión militar había sido sofocada. Mientras, el bando nacional solamente contaba con los equipos cinematográficos que se habían desplazado a rodar un par de películas en Andalucía... Esta situación tuvo sus consecuencias cinematográficas durante los primeros meses de guerra¹²⁹³.

En contrario a la tónica general imperante, el bando republicano logró unificar a su favor a la industria cinematográfica presente en su territorio. Mientras, la zona sublevada mostró una gran descoordinación que paralizó por completo a la industria cinematográfica. Sólo con la ayuda de Portugal, Italia y Alemania lograría levantarse.

Del mismo modo que en el resto de situaciones de la vida diaria, los primeros instantes de la contienda supusieron un caos generalizado. Así lo demuestra el hecho de que, en muchos cines, los trabajadores desbancaran a sus anteriores jefes de los puestos de dirección o los asumieran ante la marcha o desaparición de éstos:

En Madrid, Barcelona o Valencia y en el resto de la zona republicana también se piensa sobre todo en los trabajadores. En las salas hay nuevos jefes: los propios trabajadores¹²⁹⁴.

En este sentido, llama la atención la subida del salario experimentada por sus trabajadores. Por ejemplo, los acomodadores vieron multiplicado su sueldo en numerosas ocasiones durante la contienda:

La progresión del sueldo de los acomodadores fue espectacular. Antes del 18 de julio, un acomodador ganaba 3 pesetas al día más propinas por un trabajo que estaba

¹²⁹² CRUSELLS (2006), p. 28.

¹²⁹³ CRUSELLS (2006), p. 26.

¹²⁹⁴ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 39.

catalogado como servicio auxiliar y no constituía profesión, con lo cual se podía compatibilizar con cualquier otro empleo. La guerra mejoró su situación laboral de manera increíble. *Nuevo cinema* les otorgaba un salario de 10 pesetas al día en junio de 1938 y la Agrupación de Apuntadores y Regidores de Espectáculos hablaba un mes después de 14 pesetas diarias y se escandalizaba por lo que consideraba como una profesión blindada a los sacrificios que había desencadenado la guerra¹²⁹⁵.

Tras el 18 de julio, en la zona republicana los cines y teatros que fueron abandonados por sus anteriores propietarios serían incautados por sindicatos y partidos políticos con el fin de gestionarlos, aunque en muchas ocasiones sin pagar ningún tributo y sin mostrar señales de ningún sometimiento al gobierno central:

En la España republicana, a semejanza de lo que pasó en la industria y en el campo, en general, se colectivizaron los locales de espectáculos. En Barcelona, pasaron a manos de la CNT- FAI, en Madrid a la Unión General de Trabajadores y en Valencia a un organismo unitario que incluía a ambas centrales sindicales. En el caso de Cataluña, la Generalitat inició, desde octubre de 1936, un proceso progresivo de intervención y control de todas las industrias, provocando la reacción anarquista, que veía en ello un agresión contra sus intereses¹²⁹⁶.

Otra de las fórmulas empleadas fue la creación de consejos obreros. Esta alternativa permitía a sus dirigentes anteriores preservar y continuar su trabajo de forma vigilada. Pero, habitualmente, los cines se gestionaron bajo un espíritu colectivista de cariz económico:

Cada cine abierto era un acto de propaganda: daba credibilidad y dinero a un sindicato¹²⁹⁷.



59. Cartel anunciador del film soviético *El Circo*¹²⁹⁸

¹²⁹⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 61.

¹²⁹⁶ CRUSELLS (2006), p. 28.

¹²⁹⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 25.

¹²⁹⁸ <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

En noviembre de 1936, el cine soviético y los documentales coparán la cartelera de Madrid, tal y como aparece reflejado en las carteleras de los principales periódicos, como el ABC:

En las carteleras de “Claridad”, “CNT” y “Mundo obrero” sucede lo mismo. Aunque en “Mundo obrero” hay una diferencia. El 8 de noviembre de 1936 publica la cartelera- tipo que ofrecen todos los periódicos: cine soviético en las salas Actualidades, Capitol y Monumental. Sin embargo, el 10 de noviembre también publica de forma fugaz, porque sólo se mantiene la información tres días, que hay tres salas que proyectan cine no propagandístico¹²⁹⁹.

Cuando parece que la situación de Madrid es insostenible ante el avance del ejército sublevado, las organizaciones decidirán cerrar por completo la red de cines, aunque este hecho no será asumido por todos:

Los sindicatos clausuran los espectáculos madrileños “respondiendo a un deseo de movilización total”, pero hay fisuras en esta actitud. Varios cines abren y no precisamente para proyectar un cine que apoyara el movimiento bélico¹³⁰⁰.

La producción cinematográfica propuesta por la política cultural del Frente Popular mirará claramente, en un primer momento, hacia la órbita de la guerra como tema principal. Por tanto, el género del documental será más numeroso que el de las películas de ficción, en clara continuación de la teoría de Luláks y del realismo soviético. Pero esta decisión será un gran fracaso, en parte debido a que las circunstancias de la contienda no permitía llevar a cabo llevar a cabo producciones de calidad. El escaso tiempo disponible para su realización y el mínimo presupuesto con que se puede contar son otros indicadores muy evidentes de este resultado.

Tras la fructífera y sangrienta defensa de las posiciones y la vuelta a la relativa normalidad en la capital, la actividad cinematográfica regresará a las salas. Pero tanto los documentales bélicos como las películas rusas impuestos anteriormente irán desapareciendo paulatinamente de las carteleras continuando una tónica ya existente en los primeros meses de la guerra:

Sin embargo, la realidad es que “El acorazado Potemkin” (Sergei M. Eisenstein, 1925) no se proyecta en los circuitos comerciales, “La línea general” (Sergei M. Eisenstein, 1929) apenas lo hace cuatro veces, y solamente dos en 1936, y “Los marinos de Cronstadt” aparece 11 veces y casi todas entre octubre de 1936 y enero de 1937. La rusificación de Madrid, al menos en las pantallas, sólo existe realmente por espacio de poco más de un mes y porque casi no hay ningún cine abierto. Y, durante más tiempo, en el imaginario colectivo de los que más la desean y de los que más la quieren¹³⁰¹.

Por tanto, la ideología y la propaganda irán dejando paulatinamente el espacio a otras películas de un carácter totalmente opuesto. Aun contando todavía con ejemplos de filmes de corte revolucionario, la llegada de 1937 se acompañará

¹²⁹⁹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 25.

¹³⁰⁰ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 24.

¹³⁰¹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 26.

de este cambio general. Algunos lo han señalado como causa directa del estancamiento de una trágica situación a la que la población, paulatinamente, se ha acostumbrado. En definitiva, una combinación entre *lo espectacular y lo dramático*¹³⁰². Otros, porque contravenían las función de entretenimiento primordial del cine. Así, se producirá un hecho catalogado como sorprendente a pesar de la nueva situación:

...vuelven las mismas películas que se proyectaron antes de la Guerra¹³⁰³.

En este momento, la producción de películas por parte gubernamental vivirá un cambio de política, tomándose como modelo los filmes de éxito de la Segunda República. También se proyectarán, en clara contradicción, películas alemanas en zona republicana, aunque el público preferirá el cine de Hollywood predominante en 1935, que volvería a tomar su lugar en detrimento de la industria soviética:

Un 60'8% de la cartelera de ficción durante la Guerra Civil está copada por producciones de Hollywood¹³⁰⁴.

Además,

El cine español, segundo en importancia detrás del americano, copó un 13,2% de las proyecciones. Mientras, el soviético, a pesar del mito histórico de un Madrid *rusificado* por el cine, apenas llegó al 3,7%¹³⁰⁵.

En lo referente a las estadísticas por géneros,

...las películas de ficción eran el formato de cine más entretenido, por el que el público estaba dispuesto a pagar de buen grado. El porcentaje de ficción que aparece es demoledor: un 94% de las cintas anunciadas correspondían al género de ficción – cortometrajes o largometrajes-, un 4% eran documentales y un 1,3% tenían carácter de noticiarios¹³⁰⁶.

De esta manera, las películas de Hollywood brindarían beneficios suficientes para cubrir otros muchos gastos de la sección propagandística y colaborar en la partida destinada a la guerra. Pero estos hechos no significan la desaparición total de películas propagandísticas ni su producción, ya que también se proyectaban cortos y noticiarios antes del largometraje anunciado:

...se ocultaban en la cartelera, bien porque no compensara utilizarlos como publicidad al no tener la carga de motivación suficiente para arrastrar al público del cine, o bien porque existiera un pacto tácito entre exhibidor y público por el que se asumía la presencia de estos complementos como cierta¹³⁰⁷.

Las salas cinematográficas madrileñas continuarían con el sistema de gestión capitalista anterior a la guerra. Los sindicatos asumirán esta política ya que

¹³⁰² CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 16.

¹³⁰³ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 26.

¹³⁰⁴ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), pp. 47-48.

¹³⁰⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 17.

¹³⁰⁶ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 203.

¹³⁰⁷ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 204.

muchos trabajadores (en número creciente después del inicio del conflicto) dependían directa o indirectamente de una industria, la cinematográfica, de enorme importancia económica:

Anteriormente al 19 de julio [de 1936] eran mil los empleados de cines y hoy alcanzan la cifra de los tres mil¹³⁰⁸.

La oferta y la demanda y la necesidad de la presencia de un público que únicamente quería distraerse, descansar y dejar a un lado por un pequeño lapso la dureza de la tónica habitual de sus vidas marcaría las directrices de unos comités que

...fueron extremadamente sensibles a los gustos del que se llamaba despectivamente “público de cine”. La mayoría de las películas que *funcionaban* seguían proyectándose. Las que no contaban con el apoyo de los espectadores –exceptuando algunas excepciones por imposición propagandística- desaparecían con rapidez de la cartelera¹³⁰⁹.

En el resto de provincias y ciudades del lado republicano la situación es similar a la de Madrid. Valencia y Barcelona, por poner un ejemplo, verán en sus carteleras una adaptación similar a la de la capital, aunque la lejanía de los frentes de guerra con ambas les permitió proyectar películas de las que no pudo disfrutar el público madrileño. Por este motivo, Barcelona tomaría las riendas en lo relativo al cine y a su industria:

Este contraste entre un Madrid más activo, en el que la guerra lo invade todo, y una Barcelona más reflexiva, que se puede permitir pensar en la normalidad, aunque sea en clave revolucionaria, empuja a que las decisiones cinematográficas que afectan a toda la zona republicana se tomen desde Barcelona y no desde Madrid¹³¹⁰.

Paradójicamente, el embargo que el Comité de No Intervención decretó a cualquier tipo de envío procedente del extranjero con destino a España no afectó para nada en un primer momento a las películas procedentes de Hollywood. Éstas se comercializaron en ambas zonas sin problemas en el control ni en la distribución (la fuerte censura franquista sí que actuaría). De esta manera, la comunicación entre los dirigentes republicanos y Hollywood sería fluida durante la contienda.

Conforme fue desarrollándose el conflicto, la política varió en detrimento de las salas cinematográficas. Las productoras enviarán cada vez menos películas, cerrando el mercado para el nuevo cine. Desde finales de 1937, la presencia de estrenos en las carteleras será la excepción. Ante esta situación, se decidió rotar las películas de un cine a otro, para tratar de aminorar el hastío del público, reestrenar las películas más recientes o aquellas que se creía darían mejor resultado en pantalla e incluso destinar una mayor partida económica a

¹³⁰⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 59.

¹³⁰⁹ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 12.

¹³¹⁰ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), p. 61.

la producción de películas de producción propia, aunque en resultado será insuficiente.

En España y en el extranjero también se llevaron a cabo documentales acerca de las Brigadas Internacionales, para tratar de captar simpatías y nuevos adeptos a la causa. Se proyectarán en reuniones organizadas por sindicatos u organizaciones políticas afines al Frente Popular español:

En el Reino Unido, el Progressive Film Institute produjo en 1936 el documental “The Defense of Madrid”, que se estrenó en Londres en diciembre de ese año¹³¹¹.

De la misma manera que en el resto de artes, la atención y expectación que la Guerra Civil española despertó en la opinión pública mundial motivaría el viaje a España de cineastas, documentalistas y reporteros provenientes de muy distintos puntos del globo. Para Magí Crusells, los más importantes por su interés cuantitativo y cualitativo provinieron de:

...Reino Unido, los Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania y la Unión Soviética¹³¹².

Muchos también acudirían al conflicto a probar sobre el terreno diversas innovaciones técnicas surgidas en el momento:

También en el campo del cine, las cámaras compactas para ser llevadas a mano comienzan a aparecer en esos años y la famosa Arriflex alemana de 35 mm. data precisamente del año 1936. Esta nueva tecnología y la pasión internacional suscitada por la guerra de España movilizaron a operadores y reporteros de muchos países, en una experiencia novedosa y masiva de utilización del cine sonoro como arma de información y de propaganda bélica¹³¹³.

Normalmente, los documentales rodados durante la contienda serían películas mudas a las que posteriormente se añadirían el sonido y los comentarios en los laboratorios otorgándoles el punto de vista subjetivo.

Las muchas críticas surgidas desde una diversidad de organismos motivaron una reorganización de su gestión. Bajo los objetivos de generar un mayor número de beneficios, organizar el desorden y la diversidad existente en los cines de Madrid y censurar documentales y películas consideradas como “no adecuadas”, la Junta de Defensa crearía en febrero de 1937 la Junta de Espectáculos. Una de sus primeras decisiones fue la de prohibir los signos partidistas o sindicalistas en las salas. Pronto su labor se verá refrenada ante el aumento de las recaudaciones en los cines para el Frente Popular. A mediados de 1938, la Junta de Espectáculos dejaría su lugar de coordinación y gobierno de los cines a la Cooperativa Regional de Profesionales de la Industria de Espectáculos Públicos dirigidos por los sindicatos UGT y CNT.

¹³¹¹ ARNALTE (2005), p. 17.

¹³¹² CRUSELLS (2006), p. 38.

¹³¹³ GUBERN (1986), p. 11.

Por su parte, el ejército sublevado prohibirá en septiembre de 1936 la circulación de cualquier tipo de material audiovisual sin ninguna autorización. En diciembre de ese mismo año se creará la Junta de Censura Cinematográfica, con sede en Sevilla y La Coruña, que decidirá las películas que se debían proyectar en la zona nacional. La producción nacional se basó prácticamente en su totalidad en temas militares. En ellos

...la vida cotidiana era prácticamente inexistente¹³¹⁴.

La escasez de producción en la zona nacional será prácticamente una constante durante toda la contienda, en comparación con la actividad en la republicana (el primer largometraje, *El barbero de Sevilla*, de Benito Perojo, data de abril de 1938). El motivo puede encontrarse en la mínima valoración que tiene este arte entre las distintas facciones sublevadas:

Desde el punto de vista social, clero y militares temen y desprecian, respectivamente, el cinematógrafo. Y tampoco hay constancia de que los tradicionalistas – carlistas y otros grupos de tendencia integrista- tengan una visión del cine muy diferente. El bando nacional desatiende en la práctica la propaganda cinematográfica hasta la incorporación de los falangistas y de Serrano Suñer a las tareas de Gobierno en el incipiente Estado franquista, a comienzos de 1938¹³¹⁵.

Por tanto y ante la ausencia de producciones propias, el cine de Hollywood será el más empleado para completar las carteleras y las ofertas de los cines de la zona nacional. Del mismo modo, se repondrán en ambas zonas las llamadas “españoladas”, películas españolas que recogen distintos conflictos y situaciones con especial presencia musical. El también llamado “cine hispánico”, a pesar de que es repudiado por los críticos, es excelentemente recibido por un público que está muy acostumbrado a él y acude en masa a las salas. Los motivos son variados:

El cine hispánico ejercía su mayor atractivo sobre las capas rurales y proletarias. El doblaje aún no se había impuesto y para los no muy ilustrados, los diálogos en castellano eximían de la laboriosa lectura de los subtítulos... Toda la producción hispana de anteguerra se puso y repuso hasta la saciedad¹³¹⁶.

En conjunto, el cine producido en ambas zonas no produjo demasiados títulos a recordar posteriormente, aunque su importancia posterior es evidente:

...el cine producido en España durante la contienda civil es una fuente documental privilegiada porque le permite saber cuál era el entorno social e histórico en el que fue producido¹³¹⁷.

Las 25 películas más vistas serían:

¹³¹⁴ CRUSELLS (2006), p. 28.

¹³¹⁵ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005B), pp. 64-65.

¹³¹⁶ ABELLA (1976), p. 340.

¹³¹⁷ CRUSELLS (2006), p. 37.

TÍTULO	DIRECTOR	NACIONALIDAD	ESTRENO	Nº DE SEMANAS
<i>¡Centinela, alerta!</i>	Juan Gremillon	España	1936	42
<i>Una noche en la ópera</i>	Sam Word	EEUU	1935	25
<i>Bajo dos banderas</i>	Frank Lloyd	EEUU	1936	23
<i>Tiempos modernos</i>	Charles Chaplin	EEUU	1936	22
<i>Un par de gitanos</i>	J.W. Horne-Charles Rogers	EEUU	1936	21
<i>¡Abajo los hombres!</i>	José María Castellví	España	1935	21
<i>Morena Clara</i>	Florián Rey	España	1936	20
<i>Barrios bajos</i>	Pedro Puche	España	1936	20
<i>Mares de China</i>	Tay Garnett	EEUU	1935	20
<i>Suzy</i>	George Fitzmaurice	EEUU	1936	20
<i>El gran Ziegfeld</i>	Robert Z. Leonard	EEUU	1936	19
<i>La hija de Juan Simón</i>	J. L. Sáenz de Heredia	España	1935	19
<i>El terror de Chicago</i>	José Bohr	México	1935	19
<i>Las nuevas aventuras de Tarzán</i>	E. Kull- W. F. Mc Gaugh	EEUU	1935	18
<i>¿Quién me quiere a mí?</i>	J. L. Sáenz de Heredia	España	1936	18
<i>Madre querida</i>	Juan Orol	México	1935	17
<i>Rebelión a bordo</i>	Frank Lloyd	EEUU	1935	17
<i>El circo</i>	Grigori V. Alexandrov	URSS	1936	17
<i>La novia del gangster</i>	Albert Rogell	EEUU	1931	17
<i>Una chica de provincias</i>	W. A. Wellman	EEUU	1934	16
<i>La alegre divorciada</i>	Mark Sandrich	EEUU	1934	16
<i>Ojos negros</i>	Víctor Tourjansky	Francia	1935	16
<i>Roberta</i>	W. A. Seiter	EEUU	1935	16
<i>El rey de los condenados</i>	Walter Fonde	GBR	1935	16
<i>La última avanzada</i>	Charles Barton- Louis Gasnier	EEUU	1935	16 ¹³¹⁸

¹³¹⁸ CABEZA SAN DEOGRACIAS (2005A), p. 44.

VI. RONDÓ FINALE

1. CONCLUSIÓN.

Como hemos apuntado anteriormente, la música ha estado y está presente en el devenir del hombre por el mundo. También en la guerra. En el caso de la Guerra Civil española, podemos afirmar que, de la misma manera que sucedió en otras artes, el conflicto bélico paró en seco el brillante camino emprendido por un buen número de compositores que había iniciado su trabajo en épocas anteriores.

De esta manera, entre 1936 y 1939 concurrirán un importante conjunto de intérpretes y creadores pertenecientes a distintas generaciones y con postulados creativos y estéticos distintos y diversos. Lo cierto es que la guerra les afectará notablemente en el conjunto de su obra posterior. En muchos casos, incluso reorientaría su vida en un exilio voluntario o forzoso fuera de España o, sin salir de ella, obligados por la represión impresa por el régimen franquista. Incluso, algunos optaron por lo que se puede denominar como “silencio compositivo” en forma de introversión musical, quizá consecuencia de la violencia y horror sufrida y vivida en primera persona. Podemos afirmar que el corpus compositivo de la gran mayoría de ellos generado tras el conflicto bélico no es confrontable con el de etapas anteriores ni cualitativa ni cuantitativamente.

Como consecuencia directa, el mundo musical español se verá afectado de forma notable, ya que la guerra cercenó una época de gran creatividad en la historia del país. Lógicamente, también se condicionó sobremanera el futuro de las nuevas generaciones de compositores e intérpretes que aparecían o se formaban en esos momentos, ya que se vieron afectados por las carencias, limitaciones, centralismo y marca de dirección propugnadas por la dictadura en la posguerra.

Retornando a los años de la guerra, los compositores cultos abandonarán en parte el mundo de la creación para ocupar, en numerosos casos, cargos de importancia en los organigramas republicanos y nacionalistas. Algunos, incluso, fueron miembros del ejército. Así, el terreno de la composición fue ocupado por otros músicos dentro de un ambiente en el que la propaganda, la guerra y la política debían ser los principales argumentos a enarbolar también en música. El arte de Orfeo no se detuvo, en definitiva, pero tuvo que adaptarse a los condicionantes e imperativos del conflicto bélico.

La Junta Nacional de Música republicana continuó con su labor hasta junio de 1937, momento en que se vio necesario un cambio que reorientara y adaptara la situación. Esto se debió, en parte, al cambio del gobierno del Frente

Popular a Valencia. Así surgirá el Consejo Central de Música, que tendrá como misión principal conducir y marcar las directrices musicales de la España democrática. También intentará con distinta fortuna solucionar los diferentes problemas que habían afectado al mundo musical español en épocas anteriores. La música continuará siendo un problema de estado, por lo que se subrayarán como fines principales el fomentar el estreno y composición de nuevas obras, acercar la música a grupos y poblaciones que no habían disfrutado de la misma, subrayar su carácter social y fundar una formación de garantías, la Orquesta Nacional de Música, como vehículo para lograr algunos de estos objetivos, entre otros.

Mención aparte merece la presencia de la música culta española en acontecimientos como la Exposición Universal de París en 1937. El gobierno republicano lo consideró importante para tratar de mejorar la apreciación que se tenía por la España del Frente Popular en un buen número de países europeos, al tiempo que se daba una imagen de normalidad y creatividad de cara al exterior aun en un momento de gran complejidad.

En otros ámbitos, la música no se detuvo en la guerra. Las poblaciones de mayor tamaño situadas en la retaguardia continuaron con la programación de actos musicales de diverso sino y estilo, tal vez motivadas en parte por la necesidad de ofrecer trabajo al gremio musical diverso que desarrollaba su labor en cines, teatros, salas de baile y otras dependencias. Por ejemplo, sobre todo en los primeros meses tras la sublevación proliferaron los festivales de carácter benéfico (paulatinamente, su número iría decayendo).

Desde los gobiernos se trató de imbuir a todos estos actos de un claro tinte político y propagandístico, tal y como también sucedió en el cine y en el teatro, por citar dos ejemplos, aunque con un notorio rechazo por parte del público. El cine musical, la copla, las variedades, la canción folklórica, el cuplé o la zarzuela continuaron gozando de buena salud. Curioso es el caso del cine musical y la llamada “españolada”, que siguieron teniendo un enorme éxito. En buena parte, éste se debió a los números musicales que estructuraban las películas.

Las bandas de música eran, sin duda, las agrupaciones de mayor popularidad en todo el país antes de la guerra, y continuarían siéndolo durante el conflicto aun con distinto matiz. Prácticamente, todos los cuerpos y divisiones de ambos ejércitos contaron con una. Por tanto, su número, actividad e importancia es muy reseñable, ya que su presencia fue notable en el día a día de secciones militares, batallones y también retaguardia.

En otro orden, el gran auge que tuvo el romancero durante la Guerra Civil dejó un importante corpus de ejemplos con referencias musicales. Como

ocurriría en el ámbito musical, la poesía abandonó la vanguardia para convertirse en un nuevo vehículo de comunicación entendible y abierto a todos.

Musicalmente, la creación y difusión de canciones e himnos coparán el ámbito de la composición durante la guerra. Música, propaganda y política se fundieron en ellos, ya que la primera también debía cooperar en el fin principal, que no era otro más que lograr la victoria, máxime teniendo en cuenta su importancia. De esta manera, en los muchos ejemplos son mínimas las críticas a las autoridades o política imperante en su zona. Tampoco, salvo pocas excepciones, hay referencias a las carencias, el miedo a la muerte, el hambre o la lejanía. También se evitó ver reflejadas algunas de las acepciones que el término guerra asumieron para los soldados y la población en general: bombas, tensión, espera, hambre, frío, sueño, carencias, sufrimiento, muerte... Al contrario, se intentó exhortar a la victoria o elevar un pasado glorioso con la finalidad de elevar la moral del soldado tratando que éste prestara todos sus sentidos a la lucha.

El ámbito popular fue el que gozó de mayor relevancia en el devenir musical de la Guerra Civil. En cierta medida, se puede reseñar el hecho de que los compositores cedieran su creatividad individual para tratar de generar una música colectiva en la que poco importaba quién había sido el autor de una canción o himno determinado. Estas formas fueron el vehículo ideal para canalizar sentimientos e ideas dentro de una estética fácilmente asimilable, cercana y atractiva para toda la población. También se miró al pasado castrense tomando melodías y ejemplos de anteriores conflictos, y se fomentó la creación de nuevos ejemplos por medio de concursos públicos. De la misma manera, se adaptaron canciones populares variando su texto, que se adaptó al ambiente –real o ideal, en algunos casos- de la guerra. Las canciones que Federico García Lorca había recopilado y grabado junto a La Argentinita en años anteriores fueron una fuente principal en este sentido, ya que eran conocidas y cantadas por un gran sector de la población, por lo que gozaron de un enorme éxito en el frente y en la retaguardia.

La edición de cancioneros será una constante, sobre todo en el bando republicano, desde el inicio de la contienda. En muchos casos, eran folletos o panfletos de no más de 8 páginas que contenían textos y, en algún caso, partituras. Habitualmente, las melodías eran conocidas anteriormente o bien se aprendían por imitación.

Las canciones e himnos tuvieron un espacio de relevancia en el día a día de los soldados y milicianos. Los tiempos entre batallas eran largos y tediosos, de la misma manera que esperas, traslados, instrucciones o actos, por lo que la música y el canto se convirtieron en un vehículo adecuado para canalizar

sentimientos, miedos o deseos. La necesidad de mantener el espíritu colectivo alerta y comprometido con la causa y siempre alerta fue otro de los motivos implícitos para su empleo en estas situaciones. También se realizaron recitales, interpretaciones en vivo o se dispusieron grandes altavoces en los que se difundió música grabada. La radio tuvo un importante papel en este sentido, ya que parte de su programación se dedicaba a las canciones e himnos.

Lo cierto es que estas canciones son expresión, idea y emoción directa de un pueblo que no pudo evadirse a la triste y durísima realidad impuesta por el conflicto. Pese al claro tono propagandista y político ya comentado, en ellas se expresan, trasladan y comunican las ideas y emociones de toda la población. Lógicamente, la contienda y sus múltiples circunstancias y situaciones constituirán el eje aglutinador. La música, en definitiva, tuvo una presencia e importancia muy notable en diversos ámbitos dentro de un conflicto, la Guerra Civil Española, enormemente trágico y magnético que no debe caer en el olvido y jamás debiera repetirse.

2. BIBLIOGRAFÍA

- **ABELLA, Rafael** (1976). *Vida cotidiana durante la guerra civil. La España nacional*. Planeta, Barcelona.
- **ABELLA, Rafael** (1976). *La España Republicana*. Planeta, Barcelona.
- **ABELLA, Rafael** (2004). *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España republicana*. Ed. Planeta, Barcelona.
- **ADAM FERRERO, Bernardo** (1986). *Las Bandas de Música en el Mundo*. Ediciones Sol, Madrid.
- **AGRAMUNT LACRUZ, Francisco** (2005). *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Junta de Castilla y León, Salamanca.
- **ALIER, Roger** (1986). *El Gran Teatro del Liceo*. Daimon, Tarragona.
- **ALONSO BAQUER, M** (2004). *El Ebro. La batalla decisiva de los 100 días*. Esfera de los Libros, Madrid.
- **ALPERT, Michael** (1987). *La guerra civil española en el mar*. México, siglo XXI.
- **ALPERT, Michael** (1989). *El ejército republicano en la guerra civil*. Madrid, Siglo XXI.
- **ALPERT, Michael** (1998). *Aguas peligrosas. Nueva Historia Internacional de la Guerra Civil Española*. Ed. Akal, Madrid.
- **ÁLVAREZ CHIRVECHES, Martín** (1970). *Nuestra Banda de Música en Banda Municipal de Música de Cuenca. LXXV aniversario de su fundación*. Cooperativa “Banda de Música de Cuenca”.
- **ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Román. LÓPEZ ORTEGA, Ramón** (1986). *Poesía Anglo- Norteamericana de la Guerra Civil Española*. Junta de Castilla y León, Salamanca.

- **ARNAUD** (1938). *La radio, elemento creador de un nuevo modo de expresión en Música. Marzo 1938*. Consejo Central de la Música, Año I, número 3, Barcelona.
- **AVANZADA** (1937). Albacete, 1937.
- **AZAÑA, Manuel** (1986). *Causas de la guerra de España*. Crítica, Barcelona.
- **BAHAMONDE, A. CERVERA, A** (1998). *Así terminó la guerra de España*. Madrid, Marcial Pons.
- **BAJATIERRA, Mauro** (1937?). *Canciones anarquistas. Airones de guerra contra el capitalismo y contra el Estado*. Biblioteca Plus Ultra, Madrid.
- **BALBONTÍN, José Antonio** (1936). *La canción de Riego: biografía dramática con un prólogo y tres actos, cada uno de estos dividido en tres cuadros*. Barcelona, Boreal.
- **BAREA, A** (2000). *La forja de un rebelde*. Madrid, Debate.
- **BARENBOIN, Daniel. SAID, Edward W** (2002). *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*. Debate, Barcelona.
- **BARICCO, Alessandro** (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Ediciones Siruela, Madrid (Trad. Esp. Romana Baena Bradaschia).
- **BAUTISTA, Julián** (1938). *Lo típico y la producción sinfónica en Música. Marzo 1938*, Año I, número 3, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 23-29.
- **BEEVOR, A** (2005). *La guerra civil española*. Barcelona, Crítica, 2005.
- **BENET, Juan** (1999). *La sombra de la guerra*. Taurus, Madrid.
- **BENNASAR, Bartolomé** (2004). *El infierno fuimos nosotros. La Guerra Civil Española (1936- 1942...)*. Taurus, Madrid (Trad. Esp. Núria Petit y Paloma Gómez Crespo).

- **BERMEJO Y GIRONÉS, Juan** (1970). *Homenaje a la Banda de Música en Banda Municipal de Música de Cuenca. LXXV aniversario de su fundación*. Cooperativa “Banda de Música de Cuenca”.
- **BERNSTEIN, Leonard** (2002). *El maestro invita a un concierto*. Ediciones Siruela, Barcelona (Trad. Esp. Juan Pablo Fernández-Cortés).
- **BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse** (2006). *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*. Calambur, Madrid.
- **BLANCO ESCOLÁ, Carlos** (2002). *General Mola. El ególatra que provocó la guerra civil*. La Esfera, Madrid.
- **BLANCO ESCOLÁ, Carlos** (2003). *La incompetencia militar de Franco*. Alianza Editorial, Madrid.
- **BLANCO ESCOLÁ, Carlos** (2005). *Falacias de la Guerra Civil. Un homenaje a la causa republicana*. Editorial Planeta, Barcelona.
- **BOBILLO, Francisco J.** (2002). *El sonajero de los pueblos. Himnos oficiales de las comunidades autónomas españolas*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- **BOLLOTEN, Burnett** (1989). *La guerra civil española*. Alianza, Madrid.
- **BORKENAU, Franz** (2001). *El reñidero español. La Guerra Civil española vista por un testigo europeo*. Ediciones Peñíscola, Barcelona.
- **BORGUNYÓ, Manuel** (1938). *Elementos para la organización de la pedagogía musical escolar en Música. Marzo 1938, Año I, Número 3, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 39-44.*
- **BOZAL, Valeriano** (1995). *Summa Artis. Arte de siglo XX en España*. Madrid, Espasa Calpe.
- **BOZZANO, Ernesto** (1926). *Fenómenos psíquicos en la hora de la muerte*. Ed. B. Bauzá, Barcelona.
- **BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso. DIEGO, Álvaro** (2000). *Historias orales de la Guerra Civil*. Barcelona.

- **BUSCH, Ernst** (1938). *Canciones de las Brigadas Internacionales*. Brigadas Internacionales, Barcelona.
- **CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.** (1996). *Nicolás Cabañas Palomo. Un hombre, un músico... un conquense*. RTVE.
- **CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.** (2001). *Jesús Calleja Villamañán (1899-1957) en Cuenca Nazarena*, Junta de Cofradías de Semana Santa, Cuenca, pp. 21-28.
- **CABEZA SAN DEOGRACIAS, José** (2005). *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española*. Ediciones Rialp, Madrid.
- **CARDONA, Gabriel**. *La Guerra Civil Española 8. Una sociedad en guerra*. Arlanza Ediciones, Madrid, 2005.
- **CARDONA, Gabriel. LOSADA, Tomás** (2004). *Aunque me tires el puente*. Aguilar, Madrid.
- **CARROL, Peter N.** (2005). *La odisea de la Brigada Abraham Lincoln: los norteamericanos en la Guerra Civil española*. Sevilla, Espuela de Plata.
- **CASAL CHAPÍ, Enrique** (1937). *Cancionero Revolucionario Internacional en Hora de España*, número IX, Valencia, septiembre de 1937, p. 68-75.
- **CASAL CHAPÍ, Enrique**. (1938A). *Salvador Bacarisse en Música. Febrero 1938*, Año I, número 2, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 27-53.
- **CASAL CHAPÍ, Enrique** (1938B). *Música en la guerra. Manuel de Falla en Hora de España*, número XV, Barcelona, Marzo 1938, pp. 95-96.
- **CASANOVA, Julián** (1999). *Víctimas de la Guerra Civil (Obra Coordinada por Santos Juliá)*. Madrid.
- **CASARES RODICIO, Emilio** (1983). *Música y músicos de la Generación del 27*. Alianza Editorial, Madrid.
- **CASARES RODICIO, Emilio** (1987A). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- **CASARES RODICIO, Emilio** (1987B). *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, Vol. 2, pp. 261-322.

- **CASARES RODICIO, Emilio** (1999). *Introducción en Música. Introducción e índices*, p. 13-20. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- **CASARES RODICIO, Emilio, Ed.** (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- **CASINI, Claudio** (2006). *El arte de escuchar la música*. Paidós, Barcelona.
- **CASTRO ESCUDERO, José** (1938). *Las ediciones del Consejo Central de la Música en Música. Abril 1938*, Año I, Número 3, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 40-42.
- **CERCAS, J.** (2001). *Soldados de Salamina*. Tusquets, Barcelona.
- **CHACEL, Rosa** (1937). *Cultura y pueblo* en HORA DE ESPAÑA, I, Valencia, Enero 1937, pp. 19-22.
- **CHASE, Gilbert** (1990). *España en Historia de la canción*, Taurus, Madrid, pp. 193-208.
- **CHÁVEZ, Óscar** (1999). *España 1936-1939-1975: Canciones de la Guerra Civil y Resistencia Española*. Pentagrama, México.
- **CHEREMUJIN, M.** (1933). *15 Aniversario del Ejército Rojo: del Cielo “canciones de guerra”*. Ed. Estatal de Música, Moscú.
- **CIERVA, Ricardo de la** (1996). *Historia Esencial de la Guerra Civil Española*. Editorial Fénix, Madrid.
- **CLARK, Toby** (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Ediciones Akal, Madrid.
- **CNT MANCHEGA** (1938). Órgano de los Trabajadores confederales de la provincia de Albacete y portavoz de la CNT, Albacete.

- **CORRAL, Pedro** (2006). *Desertores. La Guerra Civil que nadie quiere contar*. Debate, Barcelona.
- **CORTÉS SALINAS, Carmen** (2002). *La España de la Guerra Civil. La escondida senda*. Acento Editorial, Madrid.
- **CRUSELLS, Magí** (2006). *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*. Ediciones JC, Madrid.
- **CUENCA ROJA** (1936-1939). Órgano del Partido Comunista, Cuenca.
- **DÍAZ-PLAJA, Fernando** (1997). *Los grandes procesos de la Guerra Civil española*. Plaza y Janés, Barcelona.
- **DÍAZ VIANA, Luis** (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Taurus Ediciones, Madrid.
- **DÍAZ VIANA, Luis** (2007). *Cancionero popular de la Guerra Civil española. Textos y melodías de los dos bandos*. La esfera de los libros, Madrid.
- **DOMINGO, A** (2004). *Retaguardia. La guerra civil tras los frentes*. Madrid, Oberón.
- **DRUSKIN, M. S** (1938). *50 canciones rusas revolucionarias*. Ed. Musical, Leningrado.
- **ESLAVA GALÁN, Juan** (2005). *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Planeta, Barcelona.
- **FALCÓ, Josep Lluís i** (2001). *Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine*. Ed. Begoña Lolo, Madrid, pp. 771- 784.
- **FALLA, Manuel de** (2000). *Escritos sobre música y músicos*. Espasa Calpe, Madrid.
- **FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo** (2000). *Historia de la música militar en España*. Ministerio de Defensa, Madrid.
- **FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina** (2002). *Memorias no vividas: Madrid qué bien resiste*. Alianza Editorial, Madrid.

- **FISHER, Harry** (2001). *Camaradas (Relatos de un brigadista en la guerra civil española)*. Ed. De Laberinto (Colección Hermes nº 16), Madrid (Trad. Esp. Juan María Gómez Ortiz).
- **FISCHER-DIESKAU, Dietrich** (1999). *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Turner Música, Madrid (Trad. Esp. Carmen Schad).
- **FISCHERMAN, Diego** (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós, Buenos Aires.
- **FOXÁ, Agustín de** (193?). *Canción de la Falange*. Ediciones Españolas, Sevilla.
- **FRASER, Ronald** (1979). *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*. Barcelona.
- **GARCÍA LABORDA, José María** (2000). *La música del siglo XX. Primera parte (1890- 1914). Modernidad y emancipación*. Editorial Alpuerto, Madrid.
- **GARCÍA SERRANO, Rafael** (1992). *Cantatas de mi mochila*. Movierecord Ediciones, Madrid.
- **GÓMEZ AMAT, Carlos. TURINA GÓMEZ, Joaquín** (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Alianza Editorial, Madrid.
- **GRAHAM, Helen** (2006). *Breve historia de la guerra civil*. Espasa Calpe, Madrid.
- **GÓNGORA, Luis** (1938). *Función social de la música. La Orquesta Nacional de Conciertos en Música. Mayo-Junio 1938, Año I, Número 5*. Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 46-60.
- **GONZÁLEZ DE MIGUEL, Jesús** (2005). *Testimonios en Brigadistas. Archivo fonográfico del General Walter*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, pp. 129-152.
- **GROUT, Donald Jay. PALISCA, Claude V** (1999). *Historia de la música occidental, 2*. Alianza Editorial, Madrid.

- **GUBERN, Román** (1986). *1936- 1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Filmoteca Española, Madrid.
- **GUEST, D.** (1938). *Testimonios en Hora de España*, Barcelona, num. XIX, pp. 71-72.
- **HALFFTER, Cristóbal. PARADA, Luis Ignacio** (2004). *El placer de la música*. Ed. Síntesis, Madrid.
- **HALFFTER, Rodolfo** (1938). *Julián Bautista en Música 1. Enero 1938*, Año I, Número 1, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 9-24.
- **HERALDO DE CUENCA** (1936-1939). Semanario, Cuenca.
- **HORA DE ESPAÑA** (1937), Revista Mensual, Valencia, núms.. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.
- **HORA DE ESPAÑA** (1938), Revista Mensual, Barcelona, núms. XV, XVIII, XIX, XX, XXII.
- **HOWSON, Gerald** (2000). *Armas para España*. Península, Barcelona.
- **IGES, José** (2001). *Compositores españoles y arte radiofónico*. Ed. Begoña Lolo, Madrid, pp. 785- 799.
- **JACKSON, Gabriel** (1987). *La república y la guerra civil (1931- 1939)*. Orbis, Barcelona.
- **JACKSON, Gabriel** (1996). *Breve historia de la Guerra Civil española*. Grijalbo, Barcelona.
- **JULIÁ, Santos** (2004). *Historias de las dos España*. Taurus, Madrid.
- **JULIÁ, Santos** (2006A). *República y Guerra en España (1931- 1939)* Espasa, Madrid.
- **JULIÁ, Santos** (2006B). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Taurus, Madrid.
- **KAILIN, Clarence** (2003). *Recordando a John Cookson. Un antifascista de Wisconsin en la guerra civil española, 1937-38*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca (Trad. Esp. Juan María Gómez Ortiz).

- **KERZHENTSEV, P.** (1934). *Las seis canciones del camarada Stalin*. Ed. Del Partido, Moscú.
- **KOWALSKY, Daniel** (2003). *La Unión Soviética y la Guerra civil española*. Crítica, Barcelona.
- **LANDAUER, Hans** (2005). *Diccionario de los voluntarios austriacos en la España republicana, 1936- 1939*. Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales, Madrid (colaboración de Erich Hackl).
- **LLARCH, Joan** (1978). *Cantos y poemas de la guerra civil de España*. Producciones Editoriales, Barcelona, 1978.
- **LÓPEZ CASANOVA, María Belén** (2002). *La política educativo-musical durante la Segunda República*. Revista Música y Educación, nº 50, Junio 2002, pp. 15- 25.
- **MACHADO, Antonio** (1938). *Verso en Hora de España*, número XV, Barcelona, Junio 1938, pp. 6-11.
- **MADRID** (1937-1938). Periódico Quincenal del grupo de transmisiones de instrucción nº 1.
- **MALEFAKIS, E.** (1986). *1936- 1939. La guerra de España*. Madrid, el País.
- **MARCO, Tomás** (1983). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid.
- **MARI, José** (1937). *Concierto Sinfónico de Música española en Hora de España*, VIII, Valencia, agosto 1937, pp. 17-42.
- **MARÍN ECED, Teresa** (1990). *La renovación pedagógica en España (1907- 1936). Los pensionados en Pedagogía por la Junta de Ampliación de Estudios*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- **MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz** (1999). *Julio Gómez. Una época de la música española*. ICCMU, Madrid.
- **MARTÍNEZ TORNER, Eduardo** (1938). *La rítmica en la Música Tradicional Española en Música. Enero 1938*. Consejo Central de la Música, Año I, nº 1, Barcelona, pp. 25-39.

- **MARTÍNEZ TORNER, Eduardo** (1938). *Música y Literatura (Tres esquemas filológicos)* en *Música. Marzo 1938*. Consejo Central de la Música, Año I, nº 3, Barcelona, pp. 7-20.
- **MATARRANZ GONZÁLEZ, Felipe** (2005). *Camaradas, ¡viva la República!* Asamblea 1023, León.
- **MAYER, Otto** (1937A). *Cancionero revolucionario*. Partido Comunista de España, Santander.
- **MAYER, Otto** (1937B). *Cancionero revolucionario Internacional 2*. Secció de música de la Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- **MAYER, Otto** (1937C). *Cancionero revolucionario internacional*. Secció de música de la Comissariat de la Generalitat de Catalunya.
- **MAYER, Otto** (1938). *En torno de una sociología de la música* en *Música. Marzo 1938*, Año I, número 3. Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938, pp. 30-38.
- **MÍNEV, Stoyán** (2003). *Las causas de la derrota de la República Española*. Miraguano Ediciones, Madrid, 2003 (Ed. y Trad. Esp. Ángel Encinas Moral).
- **MIRALLES, Ricardo** (2003). *Juan Negrín. La República en Guerra*. Temas de Hoy, Madrid.
- **MOLERO PINTADO, Antonio** (1991). *Historia de la Educación en España, Vol. IV. La educación durante la II República y la Guerra Civil (1931-1939)*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- **MONTERO ALONSO, José** (1930). *Himno y marcha fúnebre de Riego*. Prensa Gráfica, Madrid.
- **MORADIELOS, Enrique** (2001). *El reñidero de Europa: las dimensiones internacionales de la guerra civil*. Barcelona, Península.
- **MORADIELLOS, Enrique** (2004). *1936. Los mitos de la Guerra Civil*. Ed. Península, Barcelona.

- **MORENO MARTÍN, Norberto Francisco** (2007). *El sonido de la vida. Banda Municipal de Música de Soria*. Diputación Provincial de Soria, Soria.
- **MURILLO-AMO, José Luis** (1993). *España, mito y realidad en el cancionero de la guerra civil*. Ann Arbor, Michigan.
- **MURILLO-AMO, José Luis** (1999). *Mito y realidad en el cancionero de la guerra civil española*. Gráf. Flora R., Córdoba.
- **MÚSICA** (1998). *Introducción e índices*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- **MÚSICA. 1. ENERO 1938**. Consejo Central de la Música, Barcelona.
- **MÚSICA. 2. FEBRERO 1938**. Consejo Central de la Música, Barcelona.
- **MÚSICA 3. MARZO 1938**. Consejo Central de la Música, Barcelona.
- **MÚSICA 4. ABRIL 1939**. Consejo Central de la Música, Barcelona.
- **MÚSICA 5. MAYO-JUNIO 1938**. Consejo Central de la Música, Barcelona.
- **NASH, M** (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Taurus, Madrid.
- **NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta** (1992). *La prensa de guerra en la zona republicana durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- **ORWELL, George** (2003). *Homenaje a Cataluña*. Diario El País, Madrid (Trad. Esp. Virus editorial).
- **PALACIO, Carlos** (1939). *Colección de Canciones de Lucha*. Valencia, Tipografía Moderna.
- **PAYNE, Standley. TUSELL, Javier y otros** (1996). *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*. Ediciones Temas de hoy, Madrid.

- **PLA Y BELTRÁN** (1937). *Silvestre Revueltas en Hora de España*, XII, Diciembre 1937, pp. 75-76.
- **PRADOS, Emilio** (1937). *Tres cantos en el destierro en Hora de España*, X, Valencia, octubre 1937, 81-97.
- **PRESTON, Paul** (2000). *La guerra civil española*. Plaza y Janés, Barcelona, 2000.
- **PRESTON, Paul** (2006). *La Guerra Civil. Las fotos que hicieron historia. 1936- 39. Tres años que desafían el olvido*. La Esfera de los Libros, JdeJ Editores, Madrid.
- **PRIETO, Indalecio** (1989). *Entresijos de la guerra de España*. Convulsiones de España, Fundación Indalecio Prieto/ Ed. Planeta, Barcelona.
- **RÁFAGAS** (1937). Comisaría de Fuerzas Aéreas de Albacete, Albacete.
- **RAGUER, H.** (2001). *La pólvora y el incienso, la iglesia y la guerra civil española (1936- 1939)*. Barcelona, Península, 2001.
- **RANDEL, Don Michael** (1997). *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza Editorial, Madrid.
- **REANEY, Gilbert** (1990). *La Edad Media en Historia de la canción*, Taurus, Madrid, pp. 15-74.
- **REIG TAPIA, Alberto** (1990). *Violencia y terror. Estudios sobre la Guerra Civil Española*. Ediciones Akal, Madrid.
- **RENAU, José** (1937). *Contestación a Ramón Gaya en Hora de España*, II, Valencia, Febrero 1937, pp. 57-60.
- **RENAU, José** (1938). *Misión del Consejo Central de la Música en Música 1. Enero*. Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938, pp. 5-8.
- **REPÚBLICA** (1936). Órgano provincial de Izquierda Republicana, Cuenca.
- **REVERTE, J.M.** (2003). *La batalla del Ebro*. Crítica, Barcelona.

- **RIVAS HIGUERA, Bárbara** (2001). *Organización de la vida musical durante la Segunda República Española*, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Ed. Begoña Lolo, Madrid.
- **RODRÍGUEZ PATIÑO, Ana Belén** (2003). *La Guerra Civil en Cuenca (1936- 1939). Del 18 de julio a la Columna del Rosal*. Grupo Corporativo Visionett, Madrid.
- **RODRÍGUEZ PATIÑO, Ana Belén** (2004). *La Guerra Civil en Cuenca (1936- 1939). La pugna ideológica y la revolución*. Grupo Corporativo Visionett, Madrid.
- **ROJAS, Carlos** (1996). *Momentos estelares de la guerra de España*. Plaza & Janés, Barcelona.
- **ROMÁN, Ignacio** (2006). *Crónicas de la copla*. Fundación Autor, Madrid.
- **ROMÁN, Manuel** (2000). *La copla*. Acento Editorial, Madrid.
- **ROMERO CARMONA, Juan Bautista** (2005). *La música en la escuela y su tratamiento histórico*. Revista Música y Educación, nº 62, Junio, pp. 43- 58.
- **RUIZ VILAPLANA, Antonio** (1938). *La Ejecución de Antonio José, el Músico Poeta en Música 1. Enero 1938*, Año I, Número 1, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 43-48.
- **SÀBAT, Antoni** (1979). *Gran Teatro del Liceo. Das grosse opernhaus von Barcelona*. Editorial Escudo de Oro, Barcelona.
- **SADIE, Stanley** (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Ediciones Akal, Madrid, 2000.
- **SALAS LARRAZÁBAL, Jesús** (1998). *Guerra aérea 1936- 1939*. IHCA, Madrid.
- **SALAS VIU, Vicente**. (1938). *La necesidad de la crítica. Salazar en Hora de España*, Barcelona, num. XXIII, pp. 71-72.
- **SANTONJA, Gonzalo** (1984). *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid, Visor.

- **SCOTT- ELLIS, Priscilla** (1995). *Diario de la guerra de España*. Plaza & Janés Editores, Barcelona (Edición de Raymond Carr).
- **SEIDMAN, Michael** (2003). *A ras de suelo. Historia social de la República durante la guerra Civil*. Alianza Editorial, Madrid (Versión Española Pablo Sánchez León).
- **SERRANO PLAJA, José** (1937A). *Testimonios. Frente del Centro en Hora de España*, V, Valencia, mayo 1937, pp. 53-66.
- **SERRANO PLAJA, José** (1937B). *A diestra y siniestra (los intelectuales y la guerra)*, VII, Valencia, julio 1937, pp. 17-42.
- **SHNEERSON, G. M.** (1938). *Nosotros cantamos. Recopilación de canciones*. Ed. Estatal de Música, Moscú.
- **SIGNO** (1937). Semanario, Albacete.
- **SOLÉ, Joseph María. VILLAROYA, Joan** (2003). *España en llamas. La guerra civil desde el aire*. Temas de Hoy, Madrid.
- **SOLER MANZANARES, Andrés** (1938). *Entre rejas. Cancionero de la cárcel roja*. La Moderna, Murcia.
- **SOPEÑA, Federico** (1976). *Historia de la Música Española Contemporánea*. Rialp, Barcelona.
- **SOUGEZ, Marie- Loup** (2003). *Albert- Louis Deschamps. Fotógrafo en la Guerra Civil Española*. Junta de Castilla y León, Salamanca.
- **STEFANI, Gino** (1997). *Comprender la música*. Ed. Paidós, Barcelona (Trad. Esp. Rosa Premat).
- **STEVENS, Denis** (1990). *Historia de la canción*. Taurus, Madrid (Trad. Esp. José María Martín Triana), pp. 75-132.
- **STORR, Anthony** (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Ed. Paidós, Barcelona.
- **SUBIRÁ, José** (1938A). *La música en el teatro barcelonés (Apuntes históricos) en Música. Abril 1938, Año I, Número 4. Consejo Central de la Música*, pp. 9-32.

- **SUBIRÁ, José** (1938B). *En memoria de Enrique Granados en Música. Abril-Mayo 1938*, Año I, Número 5, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 5-37.
- **THOMAS, Hugh** (1976). *La Guerra Civil Española, Volumen I- II*. Grijalbo Mondadori, Barcelona.
- **TINELL, Roger D.** (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March, Madrid.
- **TOR, Ramón** (1938). *Cants de guerra i de pau*. Políglota, Barcelona.
- **TRAPIELLO, Andrés** (2002). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil*. Ediciones Península, Barcelona.
- **TUÑÓN DE LARA, H.** (1986). *La guerra civil española, 50 años después*. Barcelona, Labor.
- **URRUTIA, Jorge** (2006). *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936- 1939)*. Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- **VALLS GORINA, Manuel** (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente, Madrid.
- **VEGA TOSCANO, Ana** (2001). *Canciones de lucha: música de compromiso político en la Guerra Civil española*, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Ed. Begoña Lolo, Madrid, pp. 177- 193.
- **VICENTE HERNANDO, César de** (1994). *Poesía de la Guerra Civil española*. Ediciones Akal, Madrid.
- **VIDA NUEVA** (1936-1939). Semanario del Órgano Regional de la Unión General de Trabajadores, Cuenca.
- **VIDA OBRERA** (1937). Semanario del Órgano de la Unificación Marxista, Albacete.
- **VILLEGAS LÓPEZ, Manuel** (1938). *2 ½ de música española en Música. Enero 1938*, Año I, Número 1, Consejo Central de la Música, Barcelona, pp. 40-42.
- **VVAA** (19-?). *Himnos y canciones revolucionarias*. Ed. Roja, Madrid.
- **VVAA** (1936A). *Cancionero revolucionario*. Tierra y Libertad, Barcelona.

- **VVAA** (1936B). *Canciones populares rusas*. Comisariado Popular de Defensa de la URSS, 1936.
- **VVAA** (1937?A). *A los voluntarios de Estadilla* (folleto).
- **VVAA** (1937?B). *Canciones de guerra de las Brigadas Internacionales*. Brigada Internacional, Diana, Madrid.
- **VVAA** (1937A). *Seis canciones de guerra: premiadas en el concurso convocado por la Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública*. Consejo Central de la Música, Barcelona.
- **VVAA** (1937B). *Cancionero revolucionario*. Santander, Partido Comunista de España.
- **VVAA** (1937C). *Himnos y canciones revolucionarias*. Alas, Barcelona.
- **VVAA** (1938A). *Las Canciones de los Ferrovianos*. Estatal del Transporte Ferroviario, Moscú.
- **VVAA** (1938B). *Raport sur l'oeuvre de la Socièté. 1937/38. Première Partie*. Socièté des Nations, Génova.
- **VVAA** (1938C). *Audicions De lieder. IV*. Dirección General de Radiodifusió de la Generalitat de Catalunya, 1938.
- **VVAA** (1938?). *Ocho canciones de guerra (1812-1938)*. Ediciones Españolas, Barcelona.
- **VVAA** (1939?). *Canciones Patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza*. Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza.
- **VVAA** (entre 1936 y 1939A). *Las Compañías de Acero: canción de guerra*. Imp. Rodas, Madrid.
- **VVAA** (entre 1936 y 1939B). *Himno de las Juventudes Socialistas*. Imp. Rodas, Madrid.
- **VVAA** (entre 1936 y 1939C). *La Carta del Miliciano: Segunda parte*. Imp. Rodas, Madrid.
- **VVAA** (entre 1936 y 1939D). *La Carta del Miliciano: Primera parte*. Imp. Rodas, Madrid.

- **VVAA** (entre 1937 y 1939). *Kampflieder der Internationalen Brigaden*. Le volontaire de la liberté, Valencia.
- **VVAA** (1942). *Himnos y canciones*. Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid.
- **VVAA** (1944). *Canciones para la mochila*. Departamento de Publicaciones, Madrid.
- **VVAA** (1947). *Cancionero revolucionario*. Editorial Tierra y Libertad, Bourdeaux.
- **VVAA** (1978). *Cancionero de las Brigadas Internacionales*. Editorial Nuestra Cultura, Madrid.
- **VVAA** (1987). *Pabellón Español. Exposición Internacional de París. 1937*. Madrid, Ministerio de Cultura –Centro de Arte Reina Sofía.
- **VVAA** (1988A). *Historia y memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla y León. I. Estudios y ensayos*. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- **VVAA** (1988B). *Historia y memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla y León. II. Investigaciones*. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- **VVAA** (1988C). *Historia y memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla y León. III. Hemerografías y Bibliografías*. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- **VVAA** (1993). *Exposición Óscar Esplá y la música de su tiempo*. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- **VVAA** (1996). *Crónica de la Guerra Civil Española*. Plaza & Janés, Barcelona.
- **VVAA** (2001). *Canciones de lucha/Songs of Battle (1936-1939)*. Valencia.
- **VVAA** (2002A). *Imágenes inéditas de la Guerra Civil 1936- 1939*. Agencia EFE, Madrid.
- **VVAA** (2002B). *Música española entre dos guerras, 1914- 1945*. Publicaciones del archivo Manuel de Falla, Granada.

- **VVAA** (2005A). *La Enciclopedia del Estudiante. 20. Música*. Santillana, Madrid, 2005.
- **VVAA** (2005B). *La Guerra Civil Española mes a mes. 1. La República. 1931-1936. Así llegó España a la Guerra Civil*. Unidad Editorial, Madrid.
- **VVAA** (2005C). *La Guerra Civil Española mes a mes. 2. La Sublevación (Julio 1936)*. Unidad Editorial, Madrid.
- **VVAA** (2005D). *La Guerra Civil Española mes a mes. 3. Las Brigadas Internacionales entran en combate (octubre 1936)*. Unidad Editorial, Madrid.
- **VVAA** (2005E). *La Guerra Civil Española mes a mes. 9. La vida sigue tras las trincheras (Enero 1937)*. Unidad Editorial, Madrid, 2005.
- **VVAA** (2005F). *Brigadistas. Archivo fotográfico del General Walter*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- **VVAA** (2006A). *La memoria del tiempo. 14. El Deporte I*. El País, Madrid.
- **VVAA** (2006B). *Los Brigadistas de habla inglesa y la Guerra Civil española*. Editorial Ambos Mundos, Salamanca.
- **VVAA** (2006C). *La memoria del tiempo. 16. Cultura y ocio I*. El País, Madrid.
- **VVAA** (2007A). *Historia general de la Fotografía*. Cátedra, Madrid.
- **VVAA** (2007B). *Canciones de las Brigadas Internacionales*. Renacimiento, Sevilla.
- **WARREN, Alan. PELL, Nigel** (2003). *The Book of the WV Brigade: Records of British, American, Canadian and Irish volunteers in the XV International Brigade in Spain, 1936-1939*. Ed. Pontypool.
- **WHELAN, Richard** (2001). *Robert Capa. The Definitive Collection*. Phandon, Londres.
- **ZAVALA, José María** (2003). *Los horrores de la guerra civil*. Plaza y Janés, Barcelona.
- <http://pares.mcu.es/cartelesGC>

3. ILUSTRACIONES Y DISCOGRAFÍA

NÚM.	ILUSTRACIÓN	PÁG.
1	Manuel de Falla junto a Leónidas Massine	44
2	Portada de <i>Barrio de Córdoba</i> en <i>Música 1</i>	71
3	Portada de <i>Villancico</i> de E. Casal Chapí publicado en <i>Música 5</i>	75
4	Pau Casals	76
5	Portada de <i>Si me fuera...</i> en <i>Música 5</i>	79
6	Portada de <i>Danza de Ávila</i> de R. Halffter publicada en <i>Música 4</i>	94
7	Per Torsen: <i>Soldados Sublevados en Sevilla</i>	115
8	Portada del primer número de la revista <i>Música</i>	150
9	Baile en Barcelona durante la guerra	162
10	La Argentinita coloca una flor a la reina Victoria Eugenia en 1924	167
11	Fotograma de la película <i>Morena Clara</i>	168
12	Banda de Música de San Miguel de los Reyes	185
13	K. Horna: <i>Escribiendo a casa</i>	205
15	K. Horna: <i>El Rancho</i>	251
16	Rondalla de la Guardia de Asalto	253
17	Portada de <i>Canciones Patrióticas</i>	260
18	Un fragmento de una canción	261
19	Partitura de <i>La novia eterna</i>	262
20	Partitura de <i>España libre</i>	262
21	Partitura de <i>18 de julio</i>	263
22	Partitura de <i>Voluntad de España</i>	263
23	Partitura de <i>Nuestros fueros</i>	264
24	Partitura de <i>Vida Feliz</i>	264
25	Partitura de <i>Tierra de España</i>	265
26	Partitura de <i>Hermanos</i>	266
27	Carlos Palacio en París en 1971	286
28	Portada de <i>Cancionero de las Brigadas Internacionales</i>	288
29	Portada de <i>Spain in my Heart</i>	290
30	Portada de <i>Brigada Bravo & Díaz. Canciones populares de la guerra civil</i>	291
31	Mujeres trabajando en una fábrica textil en Barcelona	324
32	Cartel de Ayuda a Madrid	330
33	Bombardeo de Guernica	333
34	Darío Carmona: <i>Evita las enfermedades venéreas</i>	342
35	Mujeres violadas y asesinadas	347
36	José Gumbau: <i>Represión (1938)</i>	348
37	Interior de una checa	349
38	R. Capa: <i>Madrid, febrero 1937</i>	352
39	R. Capa: <i>Cercanías de Barcelona (1938)</i>	371
40	Parrilla: <i>Los Internacionales</i>	400
41.	Bertolt Brecht	403
42	Jugando a fusilar	412
43	Remate en un fusilamiento masivo	413
44	Una mujer llora ante sus familiares muertos en el barrio de Triana	415
45	Balbino Giner: <i>Bombardeo</i>	439
46	Pedrero: <i>El Generalísimo</i>	466
47	Archelós: <i>Contraataque en el Jarama</i>	470
48	Gallux: <i>Sea el libro nuestro mejor amigo</i>	524
49	Francisco Agramunt: <i>Los vencidos</i>	551

50	Arturo Ballester: <i>Un marino, un héroe</i>	593
51	<i>La cultura al servicio del pueblo</i>	680
52	<i>Cualquier obra de arte...</i>	682
53	Per Torsen Joringe: <i>Fusilamientos de republicanos en Sevilla</i>	685
54	Cartel de Teatro <i>La Tragedia optimista</i>	687
55	A.L. Deschamps: <i>Anciana sentada en las ruinas de una casa</i>	691
56	R. Capa: <i>Almería. Refugiados de Málaga</i>	694
57	A.L. Deschamps: <i>Tropas regulares marroquíes</i>	695
58	<i>El receptor de radio es el portavoz de la cultura...</i>	699
59	Cartel anunciador del film soviético <i>El circo</i>	709

● **Discografía:**

- *Canciones de Lucha. Songs of battle.1936-1939.* Daiz Producciones, 2001.
- *Spain in my heart. Songs of the Spanish Civil War.* Appleseed Recordings, 2003.
- *Canciones de las Brigadas Internacionales.* Roots Colletion, Discmendi, 2006.
- *Brigada Bravo&Díaz. Músicas populares de la Guerra Civil.* Producciones Efímeras, 2008.
- Archivos sonoros del Archivo General de la Guerra Civil Española de Salamanca.