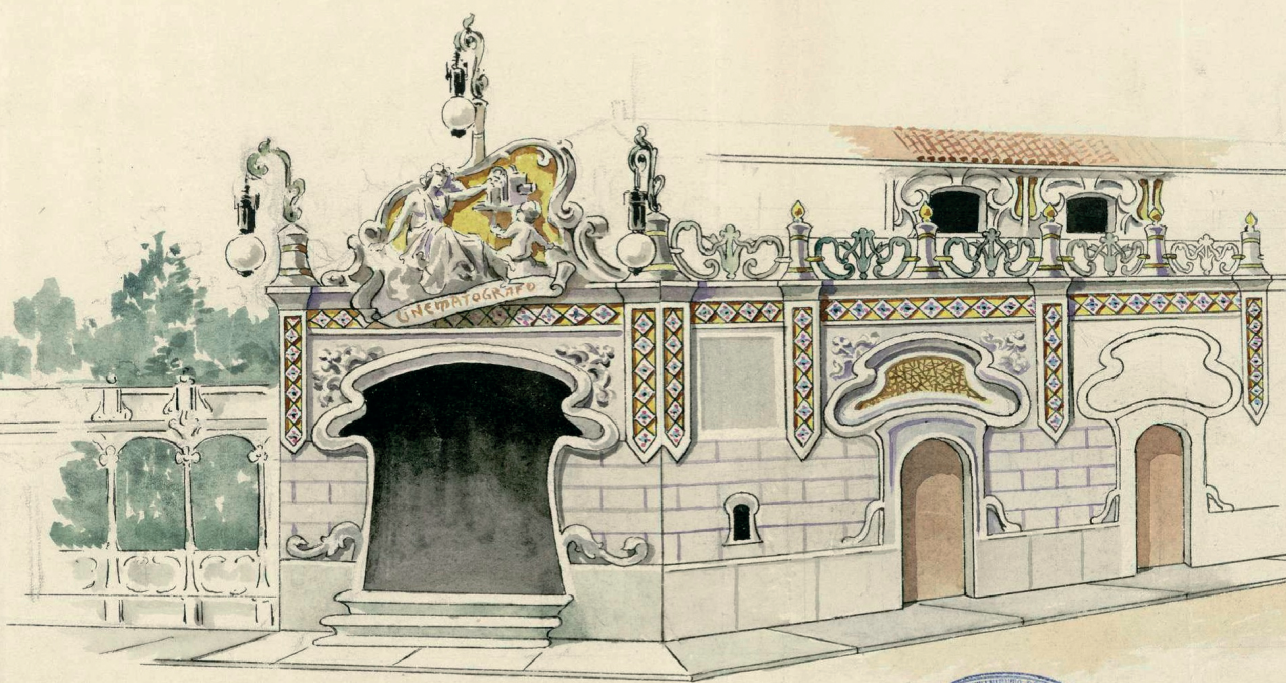


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

Música, escena y cine (1896-1978):
diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona
Francisco Giménez, Universidad de Granada
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca
Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia)
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)
John Griffiths, Melbourne University (Australia)
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez

(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional” (2013-15), MICINN HAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9

DL AS 1190-2021

Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.

Diseño de la portada: RSC



ÍNDICE

Presentación del volumen MIRIAM PERANDONES LOZANO y MARÍA ENCINA CORTIZO	9
I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS	
RAMÓN SOBRINO. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931).....	15
ANDREA GARCÍA TORRES: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo.....	143
JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896)	163
MARÍA ENCINA CORTIZO: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> de Méliès.....	173
IRENE GUADAMURO: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos	209
FÁTIMA RUIZ LARIOS: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista <i>Ondas</i>	229
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (1926), una zarzuela de película	255
II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	
CHRISTOPHER WEBBER: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912).....	273
SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: Romancero castellano y ópera nacional. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati	291

MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (1896) de Feliú y Codina	303
JAVIER JURADO LUQUE: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943)	337
III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	
ANTONIO GALLEGRO GALLEGRO: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito	353
CELSA ALONSO GONZÁLEZ: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941).....	375
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (1945).....	391
WALTER A. CLARK Y WILLIAM C. CRAIG: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba	403
JOAQUÍN LÓPEZ. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954).....	415
JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951).....	433
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975).....	457
ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i>	469

LA POLÍTICA CULTURAL FRANQUISTA A TRAVÉS DE LA OBRA DE MORENO TORROBA

WALTER AARON CLARK

Distinguished Professor of Musicology
University of California, Riverside, USA

WILLIAM CRAIG KRAUSE

Associate Professor of Musicology
Hollins University, Virginia, USA

Dedicado a la memoria de Paco de Lucía

RESUMEN

En su discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1935, el compositor lírico Federico Moreno Torroba (1891-1982) sostuvo que los compositores españoles solamente lograrían alcanzar la «universalidad» a través de una indagación más profunda en las tradiciones musicales de su propio país. Este sentimiento se puede atribuir al filósofo Miguel de Unamuno, quien en 1895 había de declarar en su reconocida obra *En torno al casticismo* que «debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado, muerto para siempre y enterrado en cosas muertas» (Unamuno, 1957, 29). Unamuno afirmó que era esta herencia cultural eterna, «la que debería» de orientar las artes y letras españolas. Tanto la orientación musical conservadora de Torroba como el énfasis dado a la «tradición eterna» por Unamuno parecerían ir de la mano con el régimen de la derecha del general Francisco Franco, el cual mostraba un desagrado xenófobo y anti-intelectual ante la influencia extranjera y modernista.

Este artículo pretende profundizar sobre este problema al desenmascarar el «golfo filosófico» que separa a Torroba y a Unamuno de Franco. De hecho, Unamuno llegó a rechazar y a denunciar el nacionalismo extremo del Franquismo. Aunque Torroba era monárquico y católico, y por lo tanto se sentía más cómodo con la derecha que con la izquierda, tuvo problemas con la censura franquista en varias ocasiones. En realidad, el régimen de Franco carecía de una política oficial con respecto a la música y a las artes en general, pues estaba más centrado en reprimir la sublevación y el sentimiento anticlerical. Irónicamente, el régimen de Franco habría de, finalmente, promover la música de la vanguardia en un intento por rehabilitar su imagen en el exterior y atraer la inversión extranjera. A pesar de que esta música fuese utilizada como propaganda, esta, no obstante, se formó como una antítesis a la orientación nacionalista que tanto Torroba como Unamuno promovían. Por lo tanto, el examen de la estética musical en la España de Franco añade un nuevo y distintivo capítulo al estudio de la música y la dictadura.

PALABRAS CLAVE: Moreno Torroba, Unamuno, Franquismo

ABSTRACT

In his lecture to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1935, the zarzuela composer Federico Moreno Torroba (1891-1982) argued that Spanish composers would only achieve «universality» through a deeper inquiry into the musical traditions of their own country. This statement can be attributed to the philosopher Miguel de Unamuno, who in 1895 declared in his renowned work *En torno al casticismo* that «underneath history is where true tradition lives, the eternal one, in the present, not in the past, died forever and buried in dead things» (Unamuno, 1957, 29). Unamuno stated that it was this eternal cultural heritage «that should» guide the Spanish arts and letters. Both Torroba's conservative musical orientation and Unamuno's emphasis on «eternal tradition» seemed to go hand in hand with the right-wing regime of General Francisco Franco, which displayed a xenophobic and anti-intellectual dislike of foreign and modernist influence. This article seeks to problematize that history by unmasking the «philosophical gulf» that separates Torroba and Unamuno from Franco. In fact, Unamuno went so far as to reject and denounce the extreme nationalism of Francoism. Although Torroba was a monarchist and a Catholic, and therefore more comfortable with the right than the left, he had problems with Franco's censorship on several occasions. In reality, Franco's regime lacked an official policy with respect to music and the arts in general, as it was more focused on repressing the uprising and anticlerical sentiment. Ironically, Franco's regime would eventually promote avant-garde music in an attempt to rehabilitate its image abroad and attract foreign investment. Despite the fact that this music was used as propaganda, it nevertheless formed an antithesis to the nationalist orientation that both Torroba and Unamuno promoted. Therefore, the examination of musical aesthetics in Franco's Spain adds a new and distinctive chapter to the study of music and the dictatorship.

KEYWORDS: Moreno Torroba, Unamuno, Francoism

Para comenzar, haremos una breve introducción sobre Moreno Torroba, de ahora en adelante simplemente Torroba. Torroba nació durante un periodo de relativa calma entre las crisis que aquejaron a España en los siglos XIX y XX. 1891 no fue un mal año para nacer en Madrid, aunque esta fuese el ojo de la tormenta. Proveniente de una familia musical, fue introducido en la zarzuela a muy temprana edad. Aunque sus obras principales fueron sinfónicas, no se podía ganar dinero de esa manera, así que decidió dedicarse a su pasión por el teatro musical, es decir la zarzuela, como compositor y empresario.

La mejor manera de presentar el estilo musical de Torroba es, tal vez, a través de su zarzuela más conocida, *Luisa Fernanda*, escrita en 1932, y cuya acción transcurre durante la revolución de 1868. Hay que tener en cuenta que fue estrenada siete años después de la *première* de *Wozzeck* escrita por Berg.

La zarzuela fue una forma popular de entretenimiento y en donde uno no esperaría encontrarse con la atonalidad. Pero para entender lo arraigado del conservadurismo estético de Torroba, he aquí una selección de sus *Castillos de España* compuesta casi 40 años después. «Alcázar de Segovia» fue compuesta para Andrés Segovia en 1970 durante el crepúsculo de la dictadura franquista, y tiene tanto que ver con un alcázar como con el ferrocarril. Pero, la glorificación de monumentos españoles en su título, revela un impulso nacionalista al cual Torroba nunca renunció, ni tampoco negó. Esta fue también un tipo de postal musical que reflejaba la importancia del turismo en la economía española y le garantizaba un público internacional, sin mencionar los beneficios económicos.

La estética de Torroba estaba basada en el periodo romántico, y esa orientación nunca cambió. Su obra final, la ópera *El poeta*, estrenada en 1980, se destaca por su parecido con las obras escé-

nicas del compositor favorito de Torroba, Puccini. No es necesario especular sobre la filosofía musical de Torroba, pues él la articuló suficientemente bien en el discurso de 1935 mencionado al inicio. A pesar de que Torroba no lo cita por su nombre, está claro que mucha de su inspiración en cuanto a su pensamiento, si no toda, se la debe a Miguel de Unamuno. Pero primero, unas pocas palabras sobre Unamuno y su época.

La guerra de 1898 contra los Estados Unidos en realidad no le hizo mucho daño material a España ni tampoco daño económico. De hecho, la liberó de la carga colonial que ya no podía financiar. No, no era tanto el daño material o el político el que requería control, sino más bien el psicológico. En las palabras de Álvarez Junco, «si no había una crisis de verdad, había una crisis de conciencia bien aguda. Los españoles contemporáneos llamaron a estos eventos “el Desastre”»¹. España se había identificado a sí misma durante mucho tiempo como una “gran potencia” (incluso después de que ya no lo fuera), y debido a su disminuido estatus a nivel mundial los intelectuales se dedicaron a pensar qué había salido mal y cómo podrían mejorar las cosas². ¿Cuál era el lugar de España en el mundo moderno y cómo podría mejorar? Un grupo de escritores a los que colectivamente se les denomina la Generación del 98 lidiaron con este dilema. A través de novelas, poesías, obras de teatro, ensayos filosóficos, estos autores examinaron el dilema de España desde un punto de vista cultural.

El 98 fue conformado por algunas figuras literarias notables, entre ellas el periodista Francisco Martínez Ruiz (Azorín), el poeta Antonio Machado y el filósofo Miguel de Unamuno. Éste último dedicó gran parte de su trabajo a capturar la esencia de lo que significaba ser español; para nuestros propósitos, él es la figura central en este desarrollo. En sus ensayos de 1895 titulados *En torno al casticismo*³, Unamuno creía que la reciente sucesión de regímenes había perpetuado más los aspectos negativos del carácter español que preservado su gloria. La xenofobia había sacado a España del campo internacional y privado al país de un lugar al lado de las grandes naciones del mundo. España tendría que abrirse a los avances del resto de Europa y al mismo tiempo aferrarse a sus particularidades, que estaban fundadas en la «tradición eterna» del pueblo llano. El verdadero casticismo, o la pluralidad cultural, entonces, consisten en la fidelidad a esta noble tradición eterna, la cual persiste a pesar de la decadencia.

Unamuno y el resto de la Generación del 98 no creían que la música fuera una forma de arte en la que sobresalieran los españoles ni tampoco consideraban que jugara un rol importante en la renovación de España. Para que los preceptos de la Generación del 98 fuesen puestos en términos de la práctica musical, articulados en el contexto de la música, los compositores tendrían que hacerlo ellos mismos. Es aquí donde Torroba entra de nuevo en escena, no como escritor sino como compositor.

¹ José Álvarez Junco: «History, Politics, and Culture, 1875-1936», *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, David T. Gies (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 74.

² «España había sido un poder de tercera categoría unos ochenta años antes, durante el reinado de Fernando VII, cuando se perdió la inmensa mayoría del imperio americano. Desde entonces quedó hueca toda retórica en torno a la grandeza imperial. Lo que la derrota de 1898 hizo fue exponer la retórica a lo que era» (J. Álvarez Junco: «History, Politics, and Culture...», 73).

³ Estos aparecieron en el periódico madrileño *La España moderna* en 1895, publicándose en formato libro poco después, en 1902. El primer ensayo, publicado en la entrega de febrero (vol. 7, n.º 74) llevaba por título *La tradición eterna*, y centrará nuestra atención. Un año antes de que empezara a publicar sus ensayos, Unamuno se unió al Partido Socialista Obrero y contribuyó al semanario socialista *La lucha de clases*.

En 1935, Torroba fue formalmente admitido en una de las academias más prestigiosas de España, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su discurso ante la Academia ese año nos proporciona uno de los aportes más valiosos y duraderos acerca de su filosofía creativa. Torroba se contradice por momentos y hace incursiones cuestionables en la Musicología y la Antropología, en la cual no tenía ninguna formación especializada. Sin embargo, esta foto instantánea de su pensamiento no es poco significativa, puesto que sus puntos de vista no cambiaron sustancialmente con el tiempo.

Como era de esperar, valora «lo castizo», lo que es puramente español, específicamente «lo castellano», «una síntesis vigorosa que perdura, a pesar de todas las vicisitudes, constituyendo las firmes raíces de un tronco único»⁴. Cambiando metáforas, él declara que la tradición es «la base en que se asientan los pueblos, con sus características raciales continuadas en todas sus manifestaciones de vida, costumbres, política y arte, formando, por lo tanto, el sólido cimiento de toda expresión cultural y, por lo tanto, de la civilización»⁵. Para enfatizar, reitera este punto: «La tradición, repito, es algo tan vivo, tan inmanente y sutil»⁶.

He aquí la destilación del concepto de la «tradición eterna» de Unamuno, una herencia cultural eterna que se presenta en el día a día en las vidas de las personas. Este día a día, que es rara vez tratado en los libros de historia, es algo que Unamuno llama la «intrahistoria» y esta es la base de donde la tradición eterna emerge. «La tradición es la sustancia de la historia... como su sedimento, como la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente en la historia»⁷. Por lo tanto, el concepto de tradición de Unamuno –y por extensión el de Torroba– es más sincrónico que diacrónico; es una herencia cultural, no de un tiempo anterior sino del presente en cada momento, es decir el ahora, y no el ayer.

Esta también fue la postura de Unamuno en *En torno al casticismo*. La paradoja aparente en esta conceptualización de «lo castizo» es el objetivo último para alcanzar la «universalidad». La «universalidad», es decir, la relevancia que va más allá de la península ibérica, era una preocupación constante por parte de los compositores españoles a finales del siglo XIX y a comienzos del XX. Albéniz, por ejemplo, exhortó a los compositores españoles «a hacer música española con acento universal». Sin embargo, lo que quiso decir con esto fue algo diferente a lo que pretendió Torroba. Albéniz se esforzó por alcanzar la «universalidad» a través de la incorporación a su «españolismo» de tendencias modernas, en particular las de Francia y Alemania. En otras palabras, su método consistía en mirar hacia el exterior. Torroba dice que la «universalidad» únicamente puede ser alcanzada mirando más profundamente hacia el interior. «Hay que conquistar nuestra universalidad con “lo puramente español”, si queremos que como a españoles se nos reconozca»⁸. Esto concuerda perfectamente con la declaración de Unamuno en lo que respecta a la «tradición eterna» como algo fundamentalmente «universal y cosmopolita». Torroba continúa declarando que el resurgimiento de la música española,

⁴ Federico Moreno Torroba: *Discurso leído por el señor don Federico Moreno Torroba en el acto de su recepción pública y contestación del señor don Ángel María Castell el día 21 de febrero de 1935*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935, p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ F. Moreno Torroba: *Discurso leído por el señor don Federico Moreno Torroba...*, p. 12.

⁷ Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 29.

⁸ F. Moreno Torroba: *Discurso leído por el señor don Federico Moreno Torroba...*, p. 19.

vendrá cuando tornemos los ojos con todo amor, con toda veneración, hacia lo nuestro, encerrándola en el estrecho círculo de su nacionalismo, que, como dijimos, es el medio que considero eficaz para conseguir su universalidad. Por haberlo estudiado, con todo el afán de mi modestia y de mis cortos alcances, me afirmo día tras día, cada vez más firmemente, en el camino español, nacionalista, tradicionalista y castizo que me he trazado para mi música⁹

Torroba dio su discurso solamente un año antes de la irrupción de la Guerra Civil (1936-39). El continuo enfrentamiento entre carlistas, fascistas, militaristas, católicos militantes, socialistas, estalinistas y anarquistas hizo de España un país difícil de gobernar y una democracia imposible. Como Antony Beevor señala de manera acertada, «la incompatibilidad de la “Eterna España” con estos nuevos movimientos políticos desarrolló un choque que luego desgarraría al país»¹⁰.

El resultado de esta contienda de tres años es bien conocido. Los derechistas estaban convencidos de que bajo la República, España caería en las manos de una conspiración judeo-masónica-bolchevique de proporciones satánicas que amenazaba con destruir la religión y la cultura españolas. La lucha de Franco contra esta conspiración fue nada menos que una cruzada, y con un poco de ayuda de sus amigos Hitler y Mussolini, Franco prevaleció.

Unamuno entonces era conservador pero se opuso al extremismo y fanatismo de los seguidores de Franco, y murió el 31 de diciembre de 1936, en su casa de Salamanca, donde había sido recluido en una suerte de arresto domiciliario, en el que se permitían las visitas, tras haber sido despojado de su cargo de Rector de la Universidad tras el mitificado y novelado acto en el Paraninfo de la institución el 12 de octubre de 1936.

Torroba era monárquico y católico, y había estado en el Ejército español. Después de pasar dos semanas en una prisión republicana, acusado erróneamente de haber compuesto un himno fascista –*Cara al sol*¹¹–, huyó a territorio controlado por los franquistas en Navarra y allí permaneció a salvo. Irónicamente, justo después de la guerra compuso un himno al trabajo para el partido fascista o Falange¹² así como un himno para la nueva fuerza aérea española¹³. Pero estas fueron cancioncillas intrascendentes que escribió para permanecer en el lado «bueno» del régimen. Desde este punto hasta el fin del régimen en 1975 –unos treinta y cinco años– Torroba no escribió nada más en apoyo de la dictadura.

Con la caída de la República, él y sus compatriotas tuvieron que adaptarse, no a una nueva y completa ideología, sino a la consolidación de las fuerzas conservadoras que habían estado presentes en la sociedad española durante décadas. Franco interpretó su éxito como una «victoria so-

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ Antony Beevor: *The Battle for Spain: The Spanish Civil War 1936-1939*. Londres, Penguin Books, 2006, p. 9.

¹¹ Es el himno de la Falange Española de las JONS, compuesto en 1935 por el músico Juan Tellería, sobre un texto obra de un grupo de escritores convocados por José Antonio Primo de Rivera, junto con Agustín de Foxá y otros miembros de la dirección del partido falangista.

¹² El texto es del falangista Tomás Borrás (1891-1976). Borrás fue dramaturgo, periodista y crítico teatral. Fue además miembro de la Falange, pero aparte de esto, no conocemos nada en cuanto a su relación con Torroba. Sin embargo, la inocua marcha de Torroba es pegadiza, aunque genérica y ajena a su estilo.

¹³ Este es conocido como el *Himno antiguo del Ejército del Aire*, para distinguirlo de un himno posterior de otro compositor, que lo sustituyó décadas después. El texto es de Agustín de Foxá (1906-1959), autor, también, como ya hemos mencionado, de la letra del himno falangista *Cara al sol*. Este himno de las fuerzas del aire rápidamente ganó popularidad no solo en el Ejército del Aire sino también en la Escuadrilla Azul (pilotos voluntarios equivalentes a la División Azul) que luchaba en Rusia.

bre los liberales y los internacionalistas»¹⁴. En su opinión, la Guerra Civil habría de librar a España de los masones, judíos, regionalistas, anticlericales y comunistas, y a su vez debería «liquidar al siglo diecinueve, el cual nunca debió haber existido»¹⁵. La esencia de la cultura española, argumentó, estaba en Castilla, en el lugar de nacimiento del Imperio. El carácter del español se había formado antes de la Ilustración y no le debía nada a Europa. Por lo tanto, la marca del nacionalismo de Franco recalcaba la restauración y la retrogradación. El «pasado glorioso» de España se volvería de alguna manera el modelo para su tenue futuro¹⁶.

El estilo musical de Torroba no cambió nada tras la ascensión de Franco y de la ideología de la derecha que ahora controlaba al país. Después de todo, el pasodoble bajo la República era el mismo que bajo el poder de Franco y el carácter burgués y popular de la música de Torroba encajaba perfectamente con el anti-intelectualismo del régimen. De todas maneras, el franquismo no tenía una agenda o ideología precisa en cuanto a la música como tal, ya que hubiera requerido un grado de esfuerzo intelectual ajeno al régimen.

Los libretos, sin embargo, eran otro asunto, y estos fueron minuciosamente analizados para poder encontrar sentimientos anticlericales o en contra del régimen. Según el historiador Rafael Abella, el proceso de conseguir permiso para estrenar una zarzuela era muy complicado y difícil, pues se precisaba:

1. Presentar el libreto por duplicado.
2. Presentar los figurines igualmente por duplicado a tamaño 18 x 22 centímetros, con telas de color.
3. Diseño de los decorados.
4. Relación nominal de los artistas.
5. Plazo de quince días para la censura previa.
6. Supervisión del ensayo general.
7. Hoja de ruta de las localidades a recorrer¹⁷.

Por eso, tres de las obras teatrales de Torroba de este periodo de posguerra –*Monte Carmelo*, *Azabache*, y *La Caramba*– recibieron objeciones por parte de los censores y requirieron revisión, debido a que ciertos pasajes del diálogo presentaban a la Iglesia o a la religión en una postura que los censores jesuitas y capuchinos encontraron poco favorecedora¹⁸. Después de su *première* en 1939, otras producciones de *Monte Carmelo*, que Torroba consideraba como su mejor trabajo, fueron, de hecho, prohibidas por el Régimen al tratarse de la historia de un amorío entre un sacerdote y una mujer, un asunto seguramente escandaloso¹⁹. Torroba estuvo resentido por esta causa durante años.

¿Cuáles fueron los sentimientos de Torroba hacia el mismo Franco? Torroba manifestó su opinión al decir que Franco era «un cero a la izquierda» en lo referente a la música, y esta acusación

¹⁴ Javier Jiménez Campo: «Rasgos básicos de la ideología entre 1939-45», *Revista de Estudios Políticos*, 15/85, 1980, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Vid. Raymond Carr: *History of Spain: 1808-1975*. Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 601.

¹⁷ Rafael Abella: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid, Temas de Hoy, 1984/96, p. 116.

¹⁸ Se conserva mucha documentación en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, sobre estas zarzuelas.

¹⁹ Hay un archivo sobre *Monte Carmelo* en el Archivo General de la Administración, 73/0815597/39, que provee datos sobre su censura.

no carecía de fundamento. «No tenía oído para la música». «Tal vez le gustaban las marchas militares, pero nada más»²⁰. Sin embargo, no hay duda de que Torroba prosperó durante los años de dictadura franquista, disfrutando de una exitosa carrera como compositor, empresario y director de orquesta. No le fue impuesta restricción alguna a sus largos viajes al extranjero; dirigió zarzuelas en las Américas, donde llegó a ocupar una posición cultural prominente. Su colaboración, tal como fue, dió frutos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, España se encontraba aislada y sufría una situación de pobreza, pero en la década de los años 50, la Guerra Fría hizo posible su recuperación, pues el Régimen recibió reconocimiento y ayuda financiera por parte de los Estados Unidos y sus aliados, quienes vieron al país como un baluarte útil contra el Comunismo.

En los años 50 y 60, el régimen de Franco lanzó una ofensiva de seducción para mantener el soporte y confianza de los Estados Unidos y de Europa Occidental. Fue un proyecto cultural cuyo objetivo era mostrar que, a pesar de la dictadura, España era un país moderno y lo suficientemente tolerante como para merecer ayuda. Así, la liberalización de la cultura prestó una pátina de credibilidad al Régimen²¹. La España de Franco tendría que mostrar entonces su mejor cara en la escena internacional para continuar con una trayectoria ascendente y ocultar lo mejor posible su continua oposición a las fuerzas regionalistas, la conflictividad laboral y la disidencia política, especialmente entre los estudiantes y los intelectuales, quienes abrieron el camino hacia la reforma. Fue entonces, y es bastante irónico aunque suficientemente comprensible, cuando un régimen nacionalista como fue el franquista comenzó a promover el arte y la música de vanguardia. El Instituto de Cultura Hispánica (ICH) fue establecido en 1951 y en ese mismo año organizó la I Bienal Hispanoamericana de Arte (BHA). Esto ayudó a convencer al gobierno de Franco de la «urgente necesidad de ser receptivos a ciertas tendencias artísticas que estaban de moda en París y en Nueva York durante esos años»²². El Instituto, por lo tanto, desempeñó un papel importante en la superación del aislamiento de España, y especialmente en acercarla a los Estados Unidos, a través de la promoción del arte moderno como una especie de propaganda.

Después de todo, ¿qué otros medios tenía España para hacer sentir su presencia en el mundo? No podía hacerlo en el deporte, la industria o la ciencia, sólo podía hacerlo en el ámbito cultural. Esto era evidente incluso para Franco quien, por otra parte, desdeñaba las artes. La cultura, de este modo, se convirtió en un «brazo del estado»²³.

Las facetas culturales, políticas y económicas de España en la década de 1960 estaban estrechamente entrelazadas y cualquier desarrollo en una afectaba a las otras dos. Hubo un aumento concomitante en el número de cátedras y universidades, disminuyendo las restricciones para los viajes al extranjero y produciéndose un aumento extraordinario en el turismo, que impulsó la economía local. A esto le siguió la liberalización política, en parte como resultado de la presión ejercida por los nuevos aliados de España. En 1966, la Ley de Prensa e Imprenta debilitó la censura, permitiendo una mayor libertad de expresión y un diálogo político más vivo y multifacético. En

²⁰ Manuel Vicent: «El pentagrama de Federico Moreno Torroba», *El País*, 14-XI-1981, p. 14.

²¹ Vid. Jorge Luis Marzo: *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ J. L. Marzo: *Art modern i franquisme...*, pp. 48-49.

1967, los españoles pudieron votar libremente con 108 representantes a las Cortes, a pesar de que el gobierno determinó los otros 457. En ese mismo año, la legislación promovió la libertad religiosa. Aunque el Catolicismo ya no sería la religión oficial del estado, esta reforma se dio totalmente en consonancia con las reformas del Concilio Vaticano II (1962-1965) y su apoyo a la tolerancia religiosa.

Por lo tanto, la rehabilitación internacional de Franco estaba casi completa para el momento de su muerte en 1975, y esto facilitó la transición a la democracia, que se llevó a cabo con manifestaciones o escasos actos de violencia.

La liberalización que hemos señalado en otros sectores de la sociedad también se impuso en la vida musical del país. Ya habíamos observado que Franco y su grupo no eran aficionados a las artes y le dedicaron relativamente poca atención a la música en sí. Los censores eran en su mayoría sacerdotes cuya principal preocupación eran los textos y lo que decían acerca de la religión.

Ya en los años 60, compositores como Luis de Pablo habían abandonado desde hacía tiempo el nacionalismo en favor de la vanguardia internacional. Los compositores de la llamada «Generación de 51» formaron grupos e institutos dedicados a la interpretación de la música de vanguardia. De Pablo continuó siendo un líder de la vanguardia española y ejerció como presidente de las «Juventudes Musicales» (JJMM) de Madrid entre los años 1959-1963. Este grupo se inició en 1952 en Madrid y abrió otro grupo en Barcelona al año siguiente. JJMM era un grupo de jóvenes compositores decididos a transformar el panorama musical español. De Pablo organizó el Festival de Música Joven Española en junio de 1960 para divulgar la obra de estos jóvenes compositores españoles. Otro grupo con el cual él estaba asociado fue el «Grupo Nueva Música». El primer concierto tuvo lugar el 9 de marzo de 1958 en el Conservatorio. El programa de este concierto declaraba atrevidamente: «Quiere decirse que no somos “nacionalistas”... Nos sentimos tan irrenunciablemente españoles como apasionadamente europeos»²⁴. Sin duda, este no era un discurso completamente nuevo en la historia de la música española, como ya hemos visto. Lo interesante aquí es que esta desafiante ruptura con el pasado, como ellos la veían, se produjo con la aprobación oficial del muy nacionalista régimen franquista. Y más estaba por venir.

Ya en 1959, en el «Aula de Música» del Ateneo, György Ligeti dio clases de música electrónica. Esto representa, en un nivel musical, el tipo de integración con Europa que Franco y sus tecnócratas de Opus Dei estaban tratando de realizar a nivel económico. Esta Aula también contó con serialistas españoles, quienes hablaron de su música sin interferencias por parte del régimen.

Otro de estos festivales, «Música Abierta», fue organizado en Barcelona por Juan Hidalgo en 1960. Hidalgo trajo a dos de los compositores más representativos de la vanguardia norteamericana, John Cage y David Tudor, quienes dieron conciertos en Barcelona y Madrid. Estos esfuerzos no tuvieron mucho apoyo del Estado o del público, pero tampoco fueron prohibidos. Uno de los avances principales fue haber sido anfitriones del Festival de Música de las Américas y España, celebrado en Madrid en 1964 y patrocinado por la Organización de los Estados Americanos y el Instituto de Cultura Hispánica del gobierno. Esta empresa conjunta mostró la música más reciente de los Estados Unidos, América Latina y España en un evento diseñado para mejorar las relaciones interamericanas. Durante la Guerra Fría, la música de vanguardia enviada al extranjero por los Es-

²⁴ Llorenç Barber: «40 años de creación musical en España», *Tiempo de historia*, 6/62, enero de 1980, p. 203.

tados Unidos, sobre todo la que empleaba técnicas serialistas, estaba destinada a exaltar la libertad, el anticomunismo y la exploración científica. Para España, la prominencia de obras seriales españolas puede ser leída como el intento de incorporarse, una vez más, al centro cultural europeo²⁵.

A medida que la sociedad se liberalizaba, Torroba tenía la oportunidad de cambiar con los tiempos pero, en su lugar, continuó refinando la estética que siempre había seguido. El contraste entre Torroba y esta nueva generación de compositores se ejemplifica a través del concierto inicial de «Zaj», un grupo fundado por el compositor Ramón Barce en 1964. La primera obra del programa fue 4'33" de John Cage (1962). Esta fue seguida por *Variations III* (1963) para piano preparado del mismo compositor. En aquella época, Torroba aún no había escrito su última zarzuela o su suite para guitarra *Castillos de España*.

De hecho, hay que decir que, a pesar del florecimiento de la vanguardia española en la década de 1960, el mundo exterior siguió centrándose en lo antiguo, en las composiciones tradicionalistas de Torroba y Rodrigo, especialmente en las obras de guitarra compuestas para Segovia. Estas proporcionaban el equivalente musical al turismo, del cual la economía española pasó a depender cada vez más en la década de 1960, con sus atractivas y no muy desafiantes intelectualmente evocaciones de los monumentos y lugares españoles, canciones y danzas. El mundo podría obtener un montón de música atonal de otras fuentes pero quería que su música española sonara así, española. Por lo tanto, las obras atonales de los contemporáneos de Torroba lograron poco impacto en el ámbito internacional, incluso a medida que sirvieron como imagen de un régimen de carácter nacionalista. Existe una considerable ironía en ese hecho: la vanguardia recibió por parte del gobierno el tipo de apoyo que Torroba solicitó, en repetidas ocasiones, a favor de la zarzuela pero que nunca obtuvo.

Si uno compara esto con la forma en que la música de vanguardia fue suprimida en la Unión Soviética, denunciada como decadente y formalista, irrelevante para el proletariado, se puede ver por qué la música atonal se convirtió en un as en la manga en el póker de la Guerra Fría. También ayudó a distanciar a Franco de su antiguo benefactor, Hitler, cuyas políticas culturales denigraron el «entartete Kunst» como código para el arte judío. No importaba que gustara o no al régimen, lo único que importaba era que parecieran mejor que los bolcheviques y, de la misma manera que la pintura abstracta no representaba una amenaza iconográfica contra a la iglesia o contra el Régimen, la música atonal era apolíticamente segura. No desplegó himnos o canciones asociadas a cualquier movimiento político de oposición y su desdén por el folclore la hizo enmudecerse en materia de separatismo regional. No realizó ningún intento, pues no tenía la capacidad real para movilizar a las masas o inspirar insurrecciones. La relativa indiferencia de la opinión pública española hacia ese tipo de cosas la hizo bastante inofensiva. De hecho, el fracaso de la vanguardia española no tuvo nada que ver con la oposición del gobierno sino más bien con una falta de entusiasmo interno. Como Llorenç Barber ha señalado «No hay sector de la cultura española más maltratado, o mejor, menos tenido en cuenta que el musical. La burguesía española, incluso la más culta e informada, ha sido y en buena medida lo continúa siendo... ajena a la problemática del hecho sonoro»²⁶.

²⁵ Para una información más detallada sobre este festival y su momento histórico, ver: Alyson Payne: *The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Musical Relations in the Context of Cold War Politics*. Tesis doctoral, University of California, Riverside, 2012.

²⁶ Ll. Barber: «40 años de creación musical en España»..., p. 199.

Sin embargo, debemos evitar caer en una dicotomía artificial en la que las únicas dos caras de la moneda musical son las tradicionalistas y las, cada vez más anacrónicas, piezas de guitarra de Torroba y Rodrigo, por un lado, y las meditaciones atonales de Luis de Pablo y sus colegas vanguardistas, por el otro, pues el evento verdaderamente definitivo de la música española durante estos momentos históricos no vendría de ninguno de ellos sino del lanzamiento de la incendiaria obra maestra de flamenco-fusión de Paco de Lucía²⁷ *Entre dos aguas*, dos años antes de la muerte de Franco²⁸. En este trabajo, Paco no solo redefinió la guitarra flamenca sino el Flamenco como una forma de arte, generando una nueva imagen de España a la vez antigua y nueva, cautivadoramente a la moda e irresistiblemente seductora. *Entre dos aguas* representa una reinterpretación radical de un palo tradicional, si bien marginalmente importante, denominado «Rumba gitana», una importación afrocubana que había ganado terreno a principios del siglo. Paco navegó hacia la Rumba gitana y el Flamenco y, junto a él, a todo un mundo nuevo al incluir un bajo eléctrico y un surtido de percusión afro-cubana en su conjunto; por ejemplo, las congas, el güiro y el bongó. Aparte de su virtuosismo y su velocidad cegadora, en especial sus picados, su innovador vocabulario armónico se inspiró en gran medida en el Pop latino –sobre todo en la Bossa nova– y en el Jazz. La constante métrica binaria de la rumba y su fuerte orientación por el tiempo fuerte resultó en un atractivo obvio debido a su similitud con la predominante métrica del Rock y de la Salsa.

Además, su pelo largo hasta los hombros, su suéter de cuello vuelto y su collar con pendiente de escarabajo constituyeron en sí un obituario para la época de Franco, pues Paco ahora definiría de manera audaz lo que significaba ser «majo»²⁹. En realidad (y con todo el respeto que se merecen), a partir de ese momento, poco de lo que crearían los compositores españoles de música de concierto tendría relevancia sin importar que fueran vanguardistas o tradicionalistas. Esa dialéctica se desvaneció con el fallecimiento de Franco. Fueron Paco y sus emuladores –de los cuales pronto habría un pequeño ejército– los que llegaron a dominar la música española en el país y en el extranjero. La mercantilización del «Nuevo Flamenco», una fusión de Flamenco tradicional con el «world beat», creó un mercado para las Rumbas gitanas tan grande que prácticamente todos los singles que los Gipsy Kings han grabado son una variante de la misma. La Rumba gitana se ha convertido en una pieza central del paisaje sonoro internacional desde Salzburgo a Sacramento, desde São Paulo a Singapur. Sin importar lo que los árbitros del gusto puedan pensar sobre él, este desarrollo simboliza la entrada de España a la cultura mundial en general, el cumplimiento de la alargada visión de Unamuno de una España a la vez antigua y moderna, totalmente en armonía con el mundo exterior, sin perder su sentido de lo *castizo*, ni su singularidad e individualidad, ni su tradición eterna.

²⁷ Nacido en Algeciras como Francisco Gustavo Sánchez Gómez, adoptó el nombre artístico de Paco de Lucía en honor a su madre, Lucía Gómez. A partir de ahora nos referiremos a él como Paco.

²⁸ Vid. Juan José Téllez: *Paco de Lucía: Retrato de familia con guitarra*. Sevilla, Quàsy editorial, 1994.

²⁹ Hay varios enlaces disponibles en *YouTube* de Paco de Lucía interpretando *Entre dos aguas*. Accedimos al enlace <<http://www.youtube.com/watch?v=2oyhld64-s>> (último acceso, 30-1-2020).

APÉNDICE

LAS ZARZUELAS MÁS EXITOSAS DE TORROBA DE LOS AÑOS 30 Y 40

- Luisa Fernanda*; 3 actos; F. Romero, G. Fernández-Shaw; 1932; Teatro Calderón, 26-III-1932; UME, 1932.
- Azabache*, «sainete lírico»; 3 actos; A. Quintero, P. Guillén; 1932 o antes; Teatro Calderón, 18-VIII-1932; Estampa, 1932.
- Xuanón*; 2 actos; J. Ramos Martín; antes de 1933; Teatro Calderón, 2-III-33; UME, 1933.
- La chulapona*, «comedia lírica»; 3 actos; F. Romero, G. Fernández Shaw; antes de 1934; Teatro Calderón, 31-III-1934; UME (vs), 1934.
- Monte Carmelo*; 3 actos; F. Romero, G. Fernández Shaw; 1939; Teatro Calderón, 17-X-1939; UME, sf.
- Maravilla*, «comedia lírica»; 3 actos; A. Quintero, J.M. Arozamena; antes de 1941; Teatro Fontalba, 12-IV-1941.
- La Caramba*; 3 actos; Luis Fernández Ardavín; antes de 1942; Teatro de la Zarzuela, 10-IV-1942; UME (vs), 1942.

BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- Clark, Walter Aaron. «Federico Moreno Torroba's Relations with the Franco Regime», *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 7, 2011, [pp. 1-13]. <<http://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>> (Último acceso: 21/5/2020).
- Clark, Walter Aaron, y Krause, William Craig. «Federico Moreno Torroba's *Monte Carmelo* and Cultural Politics under Franco during the 1940s». *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada. Series: Speculum Musicae, 20. Turnhout: Brepols, 2013, pp. 349-366.
- Clark, Walter Aaron y Krause, William Craig. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Prefacio de Ángel Celín y Pepe Romero. Series: Currents in Latin American and Iberian Music. New York: Oxford University Press, 2013. Edición en español: *Federico Moreno Torroba: Una vida musical en tres actos*. Traducción por Luis Gago. Madrid: ICCMU, 2020.
- Krause, William Craig. «Casticismo before and after 1939». *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 7, 2011, [pp. 1-10] <<http://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>> (ultimo acceso, 25/5/2020).
- Krause, William Craig. *The Life and Works of Federico Moreno Torroba*. Tesis doctoral (PhD), Washington University, St. Louis, 1993.

DISCOGRAFÍA

- La chulapona*. Teresa Berganza y Rafael Frühbeck de Burgos. Alhambra CD WD71977, 1988.
- Luisa Fernanda*. Plácido Domingo y Jesús López Cobos. Deutsche Grammophon CD 0028947658252, 2003.
- Monte Carmelo*. Coro y Gran Orquesta Sinfónica del Teatro Calderón de Madrid, dirigida por el compositor. Novoson CD NS-593, 2010 (grabación histórica, sin fecha).

VIDEOGRAFÍA

- La chulapona*. Orquesta Sinfónica de Madrid y Coro del Teatro Lírico Nacional, dirigida por Miguel Roa. Círculo Digital, DVD M9360, 2003 (1988 producción).
- Luisa Fernanda*. Teatro Real de Madrid. Plácido Domingo y Jesús López Cobos. Opus Arte DVD ES0969D, 2007.
- Federico Moreno Torroba and the Guitar*. Documentary DVD featuring Walter Aaron Clark, William Craig Krause, Pepe Romero, and Ana Vidovic. New York: Halpern Productions, 2012. <https://calisphere.org/item/ark:/86086/n2rx9f54/>

Este volumen plantea una puesta al día de las relaciones entre teatro musical, zarzuela y cine desde la llegada a España del cinematógrafo, acontecimiento que provoca una fecunda convivencia de la zarzuela en su espacio «natural» de representación, la escena teatral, y sus adaptaciones a la pantalla cinematográfica, en un contexto de interesantes sinergias artísticas. La zarzuela, repositorio híbrido de sorprendente ductilidad, es permeable al nuevo invento como lo era al resto de novedades técnica que llegaban a mejorar la vida cotidiana de los contemporáneos, desde el fonógrafo a las máquinas Singer, el tren o el cable telegráfico, aprendiendo a convivir con el cinematógrafo y generando una apasionante historia común.

A través de diecinueve estudios, algunos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de «revisión por pares», se revisita la convivencia de zarzuela y cine desde sus orígenes, su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos.

Desarrollada en el marco de los Proyectos de I+D+i «Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*» (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; y «Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional» (2013-15), MICINN- HAR2012-3s9820-C03-03, esta miscelánea se convierte en el volumen quinto de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.

