

**Tesis doctoral**



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

Departamento de  
Historia Medieval, Moderna y Contemporánea

**Tradición y modernidad.  
Dos décadas de música en  
Salamanca, 1940-1960.**

M<sup>a</sup> Isabel Gejo Santos

Directores: Dr. D. L. Santiago Díez Cano  
Dr<sup>a</sup> D<sup>a</sup> Matilde Olarte Martínez

Salamanca, enero 2015



**Vº. Bº.** de los directores de la tesis doctoral:

Dr<sup>a</sup>. D<sup>a</sup>. Matilde Olarte Martínez

Dr. D. L. Santiago Díez Cano



## Dedicatoria

---

A mi hijo, a mi esposo,  
a nuestras familias y a la memoria de mis abuelos.

Mi hijo Luis H.M. me ha acompañado y asistido pacientemente, cual fiel escudero, a lo largo de estos años de investigación y ha crecido, en edad, talla y conocimiento a la par que avanzaba el desarrollo de este trabajo.

Mi marido Luis M. me ha animado con su fuerte estímulo y me ha mostrado vehementemente que los pasos compartidos, en el andar cotidiano del tiempo, labran la senda más fecunda hacia la genuina bienaventurada puerta del destino.

## **Reconocimientos y agradecimientos**

---

Merecen especiales reconocimientos los directores de la tesis. Mi agradecimiento personal y más sincero a ambos:

- A la doctora doña Matilde Olarte Martínez por su magnífica experiencia que prestigia la materia tratada, por su contribución decisiva en la génesis de este trabajo de investigación y por su gran ayuda y dedicación en el desarrollo de los fundamentos de la misma. Ella me ha conducido a descubrir las claves en los campos de la música y de la historia oral.
- Al doctor don L. Santiago Díez Cano por su extraordinaria colaboración y conocimientos, por sus interesantes aportaciones en aspectos metodológicos y por toda su atención y completo apoyo. Él me ha guiado para acceder al ámbito de la prosopografía en el contexto del estudio abordado.

También quiero expresar aquí mi reconocimiento agradecido para las personas e instituciones siguientes:

- Los numerosos informantes citados a lo largo de estas páginas han compartido generosamente sus historias de vida. Sin ellos no hubiera sido posible seguir las huellas de las instituciones musicales de esta ciudad. Un particular y significativo recuerdo para doña Ángela Madruga Real y don José María Casas porque nos han dejado recientemente.
- Doña Rosa M<sup>a</sup> Lorenzo López y sus compañeros de la Diputación Provincial de Salamanca han facilitado con gran amabilidad los fondos bibliográficos y la documentación custodiada en el archivo de esta institución.
- Doña Ana Blanco Encinas y sus compañeros de la Biblioteca Santa María de los Ángeles y del Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca han proporcionado el material necesario para completar este trabajo.

- La doctora doña Mercedes Samaniego Boneu me infundió, con su docencia universitaria, el buen deseo de dar con el tiempo el paso de una tesis doctoral en la prolongación de mi vocación académica.
  
- La doctora doña M<sup>a</sup> Dolores de la Calle Velasco me inspiró y aconsejó en la práctica investigadora para el desarrollo, bajo su buena dirección, de mi Trabajo de Grado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA).
  
- Y don Guillermo González Cuadrado, doña Isabel García Conde, don José María González Clouté, doña Cristina González Díaz, doña Miri Martínez Fuentes, doña Carmen Martín García, doña Bene Rodríguez Herrero, doña Julia López García, doña M<sup>a</sup> Fe Cordero Infestas, don Javier Iñiguez de Onzoño, don Jorge Sánchez Olivera, don Fernando Morán y don Alberto Domínguez Calvo, todos ellos profesores del I.E.S. “Francisco Salinas” de Salamanca, me han acompañado y colaborado amablemente en estos dedicados años.

## ÍNDICE

	Página
. Reconocimiento y agradecimientos	5
. Índice	7
. <b>Siglas y abreviaturas</b>	10
. <b>Introducción</b>	11
Objetivos	12
Estado de la cuestión	17
Fuentes utilizadas para el presente trabajo	30
La importancia de las fuentes orales para reconstruir la vida musical de Salamanca en la década de los cuarenta y cincuenta. Aproximación metodológica	40
Estructura de la tesis doctoral	70
<b>1. La posguerra musical salmantina 1940-1944: Creación musical local e intercambios culturales con Alemania e Italia</b>	<b>74</b>
1.1. Discursos oficiales en torno a la creación musical en España	77
1.2. Discursos oficiales y mecenazgo institucional entorno a la creación musical en el contexto salmantino. El papel de Falange a través de la Diputación y el Ayuntamiento de Salamanca	124
1.2.1. Patrocinio de las actividades musicales por la Diputación Provincial de Salamanca	125
1.2.2. Mecenazgo municipal: la labor musical de Francisco Bravo y Luis Fernández Alonso	137
1.3. El triunvirato musical salmantino: Bernardo García-Bernalt, José Artero y Aníbal Sánchez Fraile	146
1.4. Intercambios musicales y culturales con Alemania e Italia en la inmediata posguerra salmantina (1940-1943)	173
1.5. Conclusiones del primer capítulo	240



<b>2. El ritmo de los acontecimientos musicales en la ciudad salmantina. El nacimiento de la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica (1940-1948)</b>	242
2.1 Antecedentes de la producción y las instituciones musicales salmantinas (1900-1939)	244
2.2 La presencia de las Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid en Salamanca (1940-1948)	256
2.3 El Conservatorio Regional de Música (1940-1948): Conciertos de divulgación musical y cantera de músicos	283
2.4 El nacimiento de La Coral Salmantina (1941- 1948)	322
2.5 La fundación de la Orquesta Sinfónica (1942-1948)	349
2.6 Tres ejemplos de teatro lírico: <i>La Gran Fiesta del Arte Charro</i> (1943), <i>Campocerrado</i> y <i>La María Antonia</i> o <i>La romería de Nuestra Señora de los Remedios</i> (1947)	391
2.7 Conclusiones del segundo capítulo	439
<b>3. Rupturas y continuidades. Nuevos proyectos musicales y culturales para la élite salmantina (1948-1960)</b>	441
3.1. Obertura de una Filarmónica. Presidencia del alcalde Luis Fernández Alonso (1948-1953)	446
3.1.1. Primer paso para salvar una orquesta: el Informe de Ignacio de Abajo de 31 de diciembre de 1947	447
3.1.2. Segundo paso: “Memoria sobre la Constitución de la Orquesta Sinfónica” de 6 de abril de 1948	458
3.1.3. Tercer paso: La constitución de la Sociedad Filarmónica	465
3.1.4. Cuarto paso: Andadura de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	481
3.2. César Real de la Riva: Sinfonía para un tiempo nuevo (1953-1960)	505
3.3. El Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca y la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte (1951-1957)	523
3.3.1 Fuentes primarias	530

3.3.2 Programación del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	532
3.3.3 La Sociedad Salmantina de Cultura y Arte	540
3.4. Música e intérpretes. Rupturas y continuidades en los repertorios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960)	553
3.5. Socios e informantes. Aproximación a un estudio prosopográfico de los componentes de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960)	683
3.6. Conclusiones del tercer capítulo	701
<b>4. Conclusiones generales</b>	<b>703</b>
<b>. Bibliografía utilizada</b>	<b>717</b>
Bibliografía sobre Música de carácter general	717
Bibliografía sobre Historia y Humanidades de carácter general	723
Bibliografía sobre Música en Salamanca	728
Bibliografía sobre Historia y Humanidades en Salamanca	730
Fuentes Literarias	732
Páginas-web	733
<b>. Listado de tablas, figuras y gráficos</b>	<b>734</b>
Tablas	734
Figuras	736
Gráficos	749
<b>. Anexos</b>	<b>753</b>

---

## **Siglas y abreviaturas**

---

BN = Biblioteca Nacional

MaCIM = Colegio Ingenieros de Montes de Madrid

MaEIM = Escuela de Ingenieros de Montes de la Politécnica de Madrid

OSS = Orquesta Sinfónica de Salamanca

SAa= Archivo Universidad de Salamanca (fondo histórico)

SAAHDP = Archivo Histórico de la Diputación de Salamanca

SAAHP = Archivo Histórico Provincial de Salamanca

SAAM = Archivo Municipal

SACDMH = Centro documental de la Memoria Histórica

SACGDP = Comisión Gestora de la Diputación de Salamanca

SFS= Sociedad Filarmónica de Salamanca

SSCA= Sociedad Salmantina de Cultura y Arte

UNED = Universidad Nacional Educación a Distancia

JAE = Junta para la Ampliación de Estudios

## **Introducción**

---

La principal motivación de nuestra elección para adentrarnos en esta investigación reside en la necesidad de cubrir una laguna en el campo de la historia de las instituciones musicales salmantinas del siglo XX. La proximidad al tema no fue causa que nos animara inicialmente a esta vía de exploración científica ni tampoco la accesibilidad a las fuentes. No obstante estas dos circunstancias, a priori adversas, se tornaron a posteriori, con el tiempo, en los mejores avales para llevar a cabo una tesis doctoral con características singularmente novedosas. Precisamente el hecho de que la investigación sobre instituciones musicales fuera desarrollada por una especialista en historia contemporánea transformó el estudio en un trabajo de carácter interdisciplinar, donde ambos contenidos, música e historia, iban a combinarse e integrarse por igual para fructificar en un trabajo compacto en el que las dos disciplinas se han convertido en melodía y compás de un mismo baile.

Inicialmente las fuentes orales iban a ser complementarias de las escritas. Sin embargo, los informantes pasaron a ser los auténticos protagonistas de la investigación. No sólo nos aportaron sus testimonios y sus historias de vida, sino que pusieron a nuestra disposición sus archivos personales, documentos atesorados durante años como recuerdos de tiempos musicales añorados y recordados con cariño. Así, la falta de una documentación escrita inicial disponible en bibliotecas, archivos públicos o privados de la Comunidad castellano-leonesa o de España, se convirtió en un acicate de esta tesis para lograr una abundante cantidad de documentos localizados sólo a través de nuestros informantes. De hecho, el grueso más importante de esta documentación escrita surgió cuando aproximadamente un ochenta por ciento de las entrevistas habían ya sido realizadas y cuando nos acercábamos a la mitad del contenido escrito de la tesis. Recordamos entonces las palabras de Miguel de Cervantes en boca de don Quijote: “Confía en el tiempo, que suele dar dulces salidas a muchas amargas dificultades”.

La presente introducción está estructurada en varios apartados que exponen los objetivos de esta tesis doctoral, el estado de la cuestión sobre el tema objeto de investigación, las fuentes y metodología empleadas y la disposición de los contenidos en distintos capítulos y apartados<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para estructurar los contenidos de la introducción a esta tesis doctoral hemos recurrido la metodología empleada en Montoya Rubio, J. C. (2010). *Música y medios audiovisuales: planteamientos didácticos en el marco de la educación musical* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca. Disponible en <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/76538>> [Consulta 26-XII-2013].

## Objetivos

---

El propósito fundamental que nos guía a presentar este trabajo de investigación es contribuir al conocimiento de las actividades musicales desarrolladas en Salamanca entre el final de la Guerra Civil y 1960. Dos décadas de la historia cultural y musical de la ciudad en las que existe una gran laguna documental y bibliográfica. No existen estudios centrados en instituciones musicales, repertorios y recepción de los mismos desde finales de 1940 hasta 1960. En nuestro caso, hemos subsanado este vacío documental en archivos y bibliotecas públicas, a través de las fuentes orales que nos han facilitado el acceso a los archivos privados de varios informantes. Esta peculiaridad constituye una de las grandes aportaciones de esta investigación.

El objetivo principal de esta tesis es reconstruir el papel de las élites en la revitalización de las instituciones musicales salmantinas. Recordamos que la palabra *élite* como “minoría selecta o rectora” aparece en 1984 en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Esta palabra procede del verbo latino *eligere* que pasó a muchas lenguas, primero al francés y de ahí al español. Por tanto, nos interesa determinar la naturaleza y composición de esa minoría rectora que, a lo largo de dos décadas, lideró y apoyó todas las instituciones musicales salmantinas y también, y a la vez, fue receptora de todas las actividades concertísticas programadas desde las mismas. No obstante, más allá de su papel como instrumento dinamizador en cuanto a la actividad musical, nos interesaría la utilización de esta actividad como instrumento cultural de la élite salmantina, es decir, como uno de los mecanismos que puede utilizar para distinguirse del conjunto de la sociedad y para reforzar su papel director. Igualmente queremos analizar la evolución estética musical de los repertorios y audiciones que esta minoría recepcionó a lo largo de veinte años, lo que la sitúa a la altura de una élite industrial y comercial, como la bilbaína, donostiarra o valenciana por ejemplo, que sostenía el fenómeno asociacionista y orfeonístico de larga tradición en determinadas zonas de nuestro país. No se trata, por tanto, de un trabajo en el que la prosopografía<sup>2</sup> como metodología, sea la guía de esta tesis, lo que no significa que descartemos esta vía de investigación para determinados aspectos de la misma.

---

<sup>2</sup> Prosopografía se define en castellano como la “descripción de los rasgos físicos de la persona, de su apariencia externa”. Este concepto que procede de los enciclopedistas de la Ilustración que tradujeron como *portrait*, *image*, *description* se aplicó inicialmente a colecciones de biografías que contenía imágenes de las personas allí descritas. La prosopografía, a diferencia de la biografía, no considera al

Objetivos específicos de esta investigación:

El primero objetivo que nos hemos propuesto ha sido determinar los discursos oficiales de las autoridades locales en materia cultural en un contexto de autarquía y de comienzo y desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En la inmediata posguerra salmantina, existe una clara presencia de la tradición cultural y musical, muy alejada de las corrientes musicales de los años veinte y treinta y de las tendencias foráneas, especialmente de las procedentes de los países anglosajones y norteamericanos, que, por otro lado, fueron rechazadas por las autoridades musicales del régimen desde el comienzo.

A efectos prácticos, la ciudad es testigo de una recepción cultural y musical procedente de los países del eje, sin embargo, no existe ni cruce de caminos ni intercambios. No todo lo que llega de países aliados son lugares comunes como Casella o la Orquesta de Berlín. De hecho, es mucho más complejo que la simple llegada de un determinado intérprete u orquesta. Detrás de estos nombres propios existe un programa diseñado por las autoridades italianas y alemanas en colaboración con las españolas. Igualmente se produce, de forma simultánea, una revitalización de lo popular, incluso del “folklore de pandereta”, en palabras del compositor Rodolfo Halffter. De esta suerte, se interpretan repertorios de cancioneros populares salmantinos y de música de zarzuelas muy conocidas compuestas por Chapí, Bretón, etc.

Conviene recordar que Salamanca tiene un contexto específico que la diferencia de otras ciudades como Granada, Bilbao o Valencia. En septiembre de 1936 el general Franco aterriza en el campo de vuelo de la finca denominada *San Fernando*, ubicada en la zona noroeste del término municipal de Matilla de los Caños del Río en la provincia de Salamanca<sup>3</sup>. Desde el 6 de octubre esta ciudad es la capital de la España sublevada.

---

individuo dentro de un conjunto, de un contexto histórico-social y político y no resalta sus aspectos peculiares.

<sup>3</sup> La actividad del aeródromo de *San Fernando* comenzó la primera quincena de agosto. Ese mismo mes establecen su base en este campo de vuelo las varias escuadrillas de aviones de la Luftwaffe y más tarde de la Legión Cóndor y de la Aviazione Legionaria Italiana. Además los días 12 y 28 de septiembre de 1936 se celebraron en este aeródromo las reuniones de la Junta de Defensa Nacional que concluyeron con el nombramiento de Francisco Franco como cabeza del gobierno sublevado y Generalísimo. Cfr. Kindelán Dunay, A. (1961, 10 de enero). Recordando un acuerdo histórico. *ABC*, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navégate.exe/hemeroteca/madrid7abc/1961/10/01/018.html>> [Consultado 30-VI-2014].

Ruggero, B. (1936-1937). *Diario personal de campaña*. Disponible un extracto en *Viva la muerte* (s.f.). *Associazione Cultural 4<sup>o</sup> Stormo Gorizia*. Recuperado de

Joseph Fontana<sup>4</sup> señala que “Como corte que fue, por un tiempo, del general Franco, Salamanca recibió en 1936 y 1937 la visita de muchos amigos del nuevo régimen”. Entre estas personalidades afines al nuevo Estado se encuentra el que se convertiría en director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y comisario de música desde 1940, Nemesio Otaño. Éste formó parte del servicio de Prensa y Propaganda y de Radio Nacional durante su estancia en la ciudad del Tormes y además, compiló un nuevo *Cancionero Patriótico* por encargo de las nuevas autoridades. También se instaló en la ciudad Giménez Caballero quien, a las órdenes de Millán-Astray, creó un aparato de propaganda, de radio y prensa, que pronto se extenderá por otras ciudades peninsulares.

Al finalizar la guerra, la ciudad salmantina es testigo de numerosos intercambios con Alemania e Italia; los institutos culturales de estos dos países trabajan en Salamanca, de hecho, la ciudad cuenta con una sede del Instituto Italiano de Cultura con el que colaboran no sólo músicos (como Casella, Janiro y Lilia d’Albore) y ponentes italianos (el caso del Dr. Armando Vené o el profesor Mazzoni) sino profesores de la Universidad de Salamanca y del Conservatorio Regional de Música que asumen también la labor de difusión cultural de la institución.

Así pues nos planteamos descubrir los discursos oficiales nacionales y locales en torno a la creación artística que conformaron el marco teórico ideológico del primer franquismo en proyectos culturales y musicales. Además, nos proponemos conocer en qué medida ambos discursos son coincidentes puesto que condujeron al mecenazgo de estos proyectos por parte de las instituciones locales.

El segundo objetivo es saber quién lidera los proyectos culturales musicales en la Salamanca de primeros años de la Dictadura franquista. Como no hay ningún trabajo de investigación previo, se hace necesario el estudio de fuentes en archivos públicos de la ciudad, como es el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca (SAa), el Archivo Municipal (SAAM), Archivo de la Diputación Provincial de Salamanca (SAAHDP), Archivo Histórico Provincial de Salamanca (SAAHP) y en archivos más específicos como el del Conservatorio Regional de Música y en el de la Escuela de San Eloy. Al desconocer qué archivos privados de la ciudad pueden contener más información, es necesario acudir a fuentes orales.

---

<[http://www.asso4storno.it/arc\\_03/arc\\_03\\_09/text\\_03\\_09\\_01.htm](http://www.asso4storno.it/arc_03/arc_03_09/text_03_09_01.htm)> [Consultado 30-VIII-2014].

<sup>4</sup> Fontana, J. (2007). Salamanca, capital de una España “viva, confiada y sana”. En R. Robledo (Ed.), *Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la guerra civil española* (p. 7). Barcelona: Crítica.

El tercer objetivo es, analizar y examinar toda la información recogida y determinar las instituciones locales que encabezan y diseñan un plan cultural y musical para la ciudad. Igualmente debemos intentar descubrir si toda la producción musical que los salmantinos consumen es creada en la ciudad o si por el contrario, importamos productos culturales de los países aliados o de otros puntos de la geografía hispana o europea. Puesto que, la Coral Salmantina nace en 1941 y la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1942, conviene recordar que estas agrupaciones corales fueron fundadas y dirigidas por maestros músicos, en este caso por Bernardo García-Bernalt, que además tenía cierta experiencia en la recopilación del folklore (García-Bernalt fue discípulo de Dámaso Ledesma quien recogió, transcribió, clasificó y ordenó el *Cancionero Salmantino* (1907). Todos estos maestros al frente de agrupaciones corales nacidas en las primeras décadas del siglo XX o incluso después de la Guerra Civil española, realizaron una selección de canciones populares procedente de la tradición oral y a través de sus agrupaciones vocales, desarrollaron una labor de difusión de estos repertorios en espacios urbanos. En cambio, los orfeones españoles nacidos en el siglo XIX, especialmente en la zona mediterránea y la cantábrica, surgen al albor del desarrollo industrial, con la presencia obrera y, posteriormente, con el surgir del regionalismo-nacionalismo. Además el coralismo español del siglo XIX difiere de estas otras agrupaciones vocales en los escenarios y lugares de actuación y en los repertorios ofrecidos<sup>5</sup>. Por tanto, será necesario descubrir en qué circunstancias y con qué propósitos nacen la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca y cómo

---

<sup>5</sup> Bagües, J. (1987). El coralismo en España en el siglo XIX. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Calo (Eds.), *Actas del congreso internacional "España en la música de Occidente"* (pp. 173-198). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Este trabajo de Bagües es un buen punto de partida para analizar los fenómenos corales ene. siglo XIX, si bien es necesario complementarlo con publicaciones posteriores.

Nagore Ferrer, M. (2001). *La revolución coral: estudio sobre la sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral en España (1800-1936)*. Madrid: ICCM.

Nagore Ferrer, M. (1995). Historia de la música coral en España en el siglo XIX. En E. Casares Rodicio (Ed.), *La música española en el siglo XX* (pp. 325-462). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Labajo Valdés, J. (1987). *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial. El trabajo de Labajo Valdés sobre el movimiento coral en Valladolid cuenta con una introducción sobre el orfeonismo en toda España (pp. 73-174) que no nos dibuja con exactitud la situación coral en España puesto que se ciñe sólo al caso de Valladolid como, por otro lado, reza en el subtítulo de la publicación.

Carbonell i Guberna, J. (2003) Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea. *Hispania*, LXIII/2 (214), 485-504. Esta publicación incide en un aspecto de los orfeones muy concreto: la vinculación entre el canto coral y la voluntad de afirmación colectiva, social o nacional, esto es, el autor presenta un trabajo con un enfoque diferente, un enfoque de sociabilidad musical.



desarrollaron su actividad musical en términos de repertorios, escenarios y lugares de actuación.

El cuarto objetivo se centra en recoger y analizar los repertorios musicales ofrecidos por las distintas agrupaciones instrumentales o vocales a lo largo de estas dos décadas y de manera más significativa los programas ejecutados por la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca primero y a partir de 1948, por otras agrupaciones a través de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Igualmente nos planteamos descubrir cómo se receptionan estos repertorios a través de las fuentes orales y de fuentes escritas como libros testimoniales o de hemeroteca.

Por último, el quinto propósito es identificar a los dirigentes culturales implicados en los proyectos nuevos de la ciudad a través del estudio de las distintas fuentes en archivos públicos de la ciudad, en archivos privados y, si es necesario, acudir a las fuentes orales. Y, por supuesto, contrastar y evidenciar el papel identitario en materia de creación cultural y musical que siempre se le otorga a la Universidad de Salamanca en los años previos a la fundación de la Cátedra Salinas (1968)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> BOE (1968). Orden de 29 de mayo de 1968 por la que se crea en la Universidad de Salamanca la Cátedra de Música Francisco Salinas. *BOE*, 159, 9732, (3 julio 1968). Disponible en <<https://www.boe.es/boe/dias/1968/07/03/pdfs/A09732-09732.pdf>> [Consultado 12-I-2013].

## Estado de la cuestión

---

Conviene recordar de nuevo que un objetivo de esta tesis doctoral es realizar un estudio de conjunto acerca de las instituciones musicales salmantinas nacidas después de la Guerra Civil española, puesto que ya hemos dejado constancia de la falta de estudios que aborden la historia musical salmantina, no sólo en términos institucionales, sino también de audiciones y recepción de programas, desde 1939 y hasta 1970, momento en que comienza su andadura la Cátedra Francisco Salinas de la Universidad de Salamanca. De hecho, tampoco existen investigaciones globales que estudien la vida musical en la capital salmantina entre 1900 y 1940, marco cronológico inmediatamente anterior al tiempo histórico objeto de estudio de nuestra tesis<sup>7</sup>.

En cambio, si existen trabajos en artículos de revista o capítulos de obras dedicados a estudios musicales parciales<sup>8</sup>. Algunos de estos trabajos proceden de tesis doctorales que abordan biografías sobre músicos salmantinos con proyección nacional como Felipe Espino, Dámaso Ledesma, Bernardo García-Bernalt, Aníbal Sánchez Fraile o Gerardo Gombau.

Así, la obra de Maíllo Salgado<sup>9</sup> *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno*, es un ejemplo de una publicación nacida a partir de la tesis doctoral dedicada a un músico salmantino. El trabajo de la profesora Maíllo analiza la trayectoria profesional y artística del compositor Felipe Espino. En nuestro caso nos ha interesado especialmente parte del capítulo quinto centrado en la “Fundación de San Eloy y posterior creación de una sección de Música” así como el octavo referido a la “Reposición de las enseñanzas musicales en San Eloy”<sup>10</sup> y más en concreto el apartado que expone el nacimiento del Conservatorio Regional de Música de Salamanca en 1935. En las apenas tres páginas que dedica a la creación del Conservatorio Regional de Música, la autora se centra especialmente en los profesores que formaron parte y en las

---

<sup>7</sup> Más adelante y dentro de este apartado haremos referencia a la tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca por Francisco José Álvarez García

<sup>8</sup> Las referencias completas de este apartado aparecerán citadas en la bibliografía final.

<sup>9</sup> Maíllo Salgado, S. (1999). Fundación de San Eloy y posterior creación de una sección de Música. En *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno* (pp.100-123). Salamanca: Anthema Ediciones.

<sup>10</sup> Maíllo Salgado, S. (1999). Reposición de las enseñanzas musicales en San Eloy. En *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno* (pp.169-181). Salamanca: Anthema Ediciones.

asignaturas que se impartían. La aportación de la presente investigación se refiere a los Conciertos de Divulgación Musical que desde su creación, formaron parte de las actividades del Conservatorio que dirigía Bernardo García-Bernalt; Conciertos de Divulgación en los que participaron destacados músicos del panorama nacional como el pianista Miguel Berdión o Casaux.

En cuanto a la extensa biografía sobre el compositor salmantino Bretón realizada por Víctor Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, nuestro interés se ha centrado especialmente en el apartado dedicado a la “Infancia en Salamanca” y en las páginas dedicadas en el poema sinfónico *Salamanca* que por otro lado, hemos cotejado con la edición *facsimile* de la partitura del poema Sinfónico *Salamanca* realizada en 1997<sup>11</sup>. La comparación entre la partitura original y el análisis que Sánchez realiza sobre esta obra en concreto arroja diferencias importantes. Por otro lado, nuestra investigación muestra la fuerte presencia de Bretón en la ciudad después de su muerte. El músico salmantino sigue siendo objeto de culto por parte de las autoridades, los amantes de la música y profesionales de ésta que incluyen sus obras sistemáticamente en los repertorios de las orquestas que visitan la ciudad en la inmediata posguerra, en el caso de las orquestas madrileñas, y en general, durante toda la década de los cuarenta, en los programas interpretados por la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

Sobre Dámaso Ledesma Hernández existen dos publicaciones con muy distintas perspectivas. La primera, Manzano Alonso<sup>12</sup> *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio*, es, como su nombre indica, una selección antológica y representativa de la amplia variedad musical de Castilla y León, que el autor ha tratado de sintetizar en aproximadamente quinientos textos y sus melodías. Éstas corresponden a una variada tipología de canciones líricas y rondas, tonadas de bailes, cantos narrativos, cantos de trabajos y oficios, canciones de ciclo vital, canciones de ciclo anual y de pasatiempo o diversión, entre otras. En nuestro caso, nos ha interesado el estudio etno-musicológico previo y más en concreto, el apartado dedicado al trasvase de la música popular tradicional al ámbito urbano a través de los

---

<sup>11</sup> García Fraile, D. (2010). *Salamanca y Bretón. Edición Salamanca, Poema Sinfónico para Gran Orquesta*. Salamanca: Caja Duero.

<sup>12</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

grupos corales como la Coral Salmantina y los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina, ambos muy presentes en la inmediata posguerra salmantina y por otro lado, el análisis que realiza al *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma y el *Nuevo Cancionero salmantino* de Sánchez Fraile<sup>13</sup>.

La segunda publicación está firmada también por Manzano Alonso junto a Magadán Chao y Rodilla León: *Dámaso Ledesma Hernández. Cancionero Salmantino. Segunda Parte*<sup>14</sup>. La primera parte está dedicada a la trayectoria vital y profesional de Dámaso Ledesma y corre a cargo de Pilar Magadán. Ledesma está muy presente en los repertorios de la Coral Salmantina y en menor medida, de la orquesta Sinfónica de Salamanca; Aníbal Sánchez Fraile era considerado su heredero natural, por estos motivos, nos ha interesado esta parte de la publicación junto a la tercera escrita por Miguel Manzano Alonso, en cuanto que éste, analiza el contexto de la obra recopiladora de Ledesma y la parte dedicada a la ordenación de la documentación recogida y la transcripción de los mismos. Manzano aplica su propia experiencia como recopilador para explicar el proceso que llevó a cabo Ledesma Hernández y que plasmó en su *Cancionero Salmantino*. Este proceso magníficamente relatado y detallado es un documento excepcional para comprender mejor el proceso de recopilación que realizó, más tarde, Aníbal Sánchez Fraile tan presente en los años cuarenta salmantinos.

Dos publicaciones más, además de la ya citada, nos han aportado datos interesantes sobre Aníbal Sánchez Fraile: Pilar Magadán<sup>15</sup>: *D. Aníbal: Cum Laude Probatas* en referencia a la tesis doctoral que defendió el autor del *Nuevo Cancionero Salmantino*. El artículo realiza una breve semblanza vital y profesional sobre Sánchez Fraile. Igualmente interesante es el estudio de Miguel Manzano Alonso y Ángel Carril Ramos<sup>16</sup> *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*. Especialmente relevante es el apartado elaborado

---

<sup>13</sup> Sánchez Fraile, A. (1943). *Nuevo Cancionero Salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos*. Salamanca: Imprenta Provincial.

<sup>14</sup> Magadán Chao, P., Rodilla León, F. y Manzano Alonso, M. (2011). *Dámaso Ledesma Hernández. Cancionero salmantino. Segunda parte* (pp. 23-85 y 159-174). Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses

<sup>15</sup> Magadán Chao, P. (2003). D. Aníbal: Cum Laude Probatas. En E. García Zarza (Ed.), *Cincuentenario de la Fundación. Centro de Estudios Salmantinos. 1951-2001* (pp. 115-132). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

<sup>16</sup> Manzano Alonso, M. (1995). Estudio musicológico. En A. Carril Ramos y M. Manzano Alonso (Eds.), *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* (pp.21-26). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial de Salamanca.

por Manzano sobre “La colección salmantina en el contexto de los planes de recopilación de música popular tradicional del Instituto español de Musicología” en cuanto que analiza magníficamente el papel del músico salmantino en el I.E.M. durante la inmediata posguerra

En lo que se refiere a la figura del que fue director del Conservatorio Regional de Música de Salamanca, Bernardo García-Bernalt Huertos, la Diputación Provincial de Salamanca a través del Centro de Cultura Tradicional publicó un trabajo monográfico dedicado al maestro Bernardo García-Bernalt Huertos con prólogo de su hijo Jesús García-Bernalt Hernández y edición y estudio introductorio de su nieto, Bernardo García-Bernalt Alonso. Nos referimos a la publicación titulada *Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore Musical Salmantino para coro, piano y orquesta*<sup>17</sup>. Su nieto es precisamente quien afirma en la introducción que la breve semblanza realizada sobre su abuelo “se halla en ese terreno resbaladizo que se sitúa en la frontera entre la memoria y la historia” puesto que muchos datos han podido ser rescatados gracias a los hijos del profesor Bernardo García-Bernalt.

Gerardo Gombau fue el músico con más presencia y protagonismo en Salamanca durante la década de los cuarenta. Profesor del Conservatorio Regional de Música, junto a Antonio Arias, fue el *alma mater* de la Orquesta Sinfónica Salmantina (1942) y del Trío Castilla. La tesis de Julia Ester García Manzano titulada *La obra del compositor Gerardo Gombau (1906-1971)* así como las dos publicaciones que posteriormente realizó la autora, *Gerardo Gombau: época y obra* y *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*<sup>18</sup>, son trabajos que abordan la trayectoria vital y profesional del músico salmantino. No obstante, hemos notado significativas lagunas en estas dos publicaciones. En este sentido, no hay un análisis detallado de los conciertos ejecutados por la Orquesta Sinfónica de Salamanca ni se deja apenas constancia del Poema Sinfónico *Campocerrado* (1947) con música de Gombau y letra de Real de la Riva que, sin embargo, tanta repercusión tuvo en la ciudad. Tampoco recoge el seguimiento que la prensa y los salmantinos realizan a la trayectoria profesional del maestro tras su marcha a Madrid. Gombau, como antes Bretón, es considerado un emblema de la ciudad y sus

---

<sup>17</sup> García-Bernalt Alonso, B. (1995). *Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta* (pp. 17-34). Salamanca: Diputación Provincial.

<sup>18</sup> García Manzano, J. E. (2002). *Gerardo Gombau: época y obra*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca y García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia* (2004). Salamanca: Diputación de Salamanca.

éxitos son considerados como propios. En cambio, al final de su vida, las visitas profesionales del maestro apenas tuvieron repercusión entre los salmantinos.

Igualmente el trabajo del profesor de Estética en la Universidad de Salamanca, Antonio Notario<sup>19</sup> se acerca a la figura del compositor. El profesor Notario ha recogido el legado de Gombau, esto es, escritos para conferencias, cursos, programas radiofónicos y el inacabado proyecto de unos “Apuntes enciclopédicos de música”. Además, Antonio Notario hace un estudio de las obras y autores que conformaban la biblioteca del músico salmantino con el fin de descubrir las fuentes que utilizaba para documentarse y las influencias que recibió. Este trabajo, por tanto, tampoco analiza específicamente la labor musical de Gombau en los años cuarenta.

Un segundo grupo de publicaciones se centran en instituciones musicales salmantinas. La tesis doctoral defendida en Universidad de Salamanca POR Álvarez García<sup>20</sup> llamada *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local (1900-1910)*, se centra en la primera sociedad Filarmónica de Salamanca nacida en 1907. Esta investigación, tal y como evidencia el título de la misma, se basa exclusivamente en el vaciado de la prensa local en esos años.

Puesto que una parte importante de esta investigación está dedicada a la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948), nos ha parecido esencial cotejar los estudios que sobre otras Sociedades Filarmónicas se habían hecho hasta ese momento. Así la primera publicación sobre una Sociedad Filarmónica salió a la luz en 1917 *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años* (Anónimo).

Recientemente sobre la misma entidad madrileña se ha publicado un nuevo trabajo del catedrático de la Universidad de Salamanca José M. García Laborda<sup>21</sup> *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*, premio de investigación humanística concedido por la Sociedad Menéndez Pelayo.

Además de estos estudios locales, también queremos citar las publicaciones sobre la Filarmónica de Oviedo y Bilbao, dos de las entidades

---

<sup>19</sup> Notario, A. (2006). *Gerardo Gombau. Estética y música*. Salamanca: EDIFSA

<sup>20</sup> El trabajo de Álvarez García, F. J. (2012). Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica salmantina a través de la prensa local (1907-1910). *El futuro del pasado*, 3, 439-458. es un resumen de la tesis doctoral (2009) desarrollada por el mismo autor y disponible en <<http://handle.net/10366/76208>>. [Consultado el 20-XII- 2013].

<sup>21</sup> García Laborda, J. M. (2011). *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Academia de Hispanismo.

decanas en España. Adolfo Casaprima: *Una vida para la Música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994* y Ramón Rodamilans: *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un centenario*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa. Por su parte, Lothar Siemens Hernández en *Historia de la Sociedad Filarmónica de las Palmas y de su orquesta y sus maestros* realiza un estudio similar a los anteriores para el caso de la entidad canaria.

Igualmente nos ha interesado la Tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Valencia por Sapena Martínez<sup>22</sup> *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): Origen y consolidación*.

Ninguno de estos trabajos dedicados a las distintas Sociedades Filarmónicas españolas recoge la existencia de una institución dependiente de una Sociedad Filarmónica como es el caso del Hogar de la Filarmónica de Salamanca. Por otro lado, tampoco hemos encontrado en ellos un análisis de la masa social con un enfoque prosopográfico. Todos los estudios desarrollan un enfoque administrativo y centrado en los conciertos programados por las distintas Filarmónicas y la recepción de los mismos por parte de la prensa. Por otro lado, a diferencia de nuestra investigación que se ha basado en fuentes orales, la tesis sobre la Sociedad Filarmónica de Valencia, por ejemplo, ha recurrido a los archivos más o menos sistematizados que esta institución había generado y se habían conservado. En el caso de la sociedad Filarmónica de Salamanca no existe un archivo de la entidad custodiado por ningún organismo oficial sino que, han sido los informantes los que nos han hecho llegar la documentación escrita referida a la Sociedad.

Por otro lado, dos publicaciones centradas en estudios locales como María García Caballero, *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX* y María Antonia Virgili Blanquet, *La música en Valladolid en el siglo XX*, difieren notablemente de nuestra investigación en cuanto que no se basan en las fuentes orales; por otro lado, apenas analizan la recepción de los conciertos programados por las distintas instituciones musicales nacidas en ambas ciudades, sino que se limitan a mostrar una serie de actividades musicales bajo los epígrafes tradicionales de música religiosa, teatral, sociedades e instituciones, etc.

---

<sup>22</sup> Sapena Martínez, S. (2007). *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia. Disponible en <<http://riUNET.upv.es/handle/10251/1952>> [Consultado 12-XII-2014].

Un tercer grupo de publicaciones de carácter divulgativo ha sido iniciativa de la Sociedad de Conciertos de Salamanca. Nos referimos a dos obras de carácter colectivo muy breves: *25 años de música 1974-1999* (1999) y *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100* (1983)<sup>23</sup>. De la primera queremos resaltar un pequeño artículo de tres páginas firmado por Ricardo Fernández y titulado “Adagio. Un siglo de música en Salamanca” donde se enumeran las distintas instituciones salmantinas que han existido entre 1900 y 1999 y el capítulo de cinco páginas firmado por Victoriano García Pilo con el título de “La música coral en Salamanca”, brevísimo pero interesante apunte sobre todo lo que ha significado la música coral en la ciudad salmantina.

La segunda publicación apenas tiene ochenta páginas en pequeño formato. No obstante, en nuestro caso, la obra tiene un valor añadido: dos de los pasajes están escritos por el segundo presidente de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, don César Real de la Riva y el segundo, por don Miguel Ferrer que conservó importante documentación musical que su hija Petra Ferrer (informantes de este trabajo) nos ha hecho llegar, lo que le ha convertido en un testigo excepcional de la vida musical de esta ciudad desde antes de la Guerra Civil española. El Doctor Miguel Ferrer y su esposa Carmen Blanco no sólo fueron socios de la Sociedad Filarmónica sino que además frecuentaban todos los eventos musicales que se celebraron en la ciudad. El artículo del Dr. Ferrer “Música en Salamanca. Tres conciertos en el recuerdo” es una crónica excepcional de dos de los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica, esto es, la audición ofrecida por la Capilla de los Tres Reyes de Francfort dirigida por Kurt Thomas en octubre de 1954 y por el cuarteto Vegh en mayo de 1954.

El capítulo firmado por don César Real de la Riva y titulado “Recuerdos a favor de la tradición musical de Salamanca” es un relato en primera persona sobre el significado, dentro de la historia musical de la ciudad, de la Sociedad Filarmónica de Salamanca que presidió entre 1953 y 1960. Además, Real de la Riva hace una defensa rigurosa sobre la contribución de numerosos músicos

---

<sup>23</sup> La publicación, Sociedad de Conciertos de Salamanca (1983). *Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca: Gráficas Cervantes, ha llegado a nuestras manos a través de nuestros informantes. En este sentido queremos agradecer a Manuel Pérez Álvarez que nos hiciera llegar esta edición.



salmantinos a la producción musical nacional (Juan del Encina, Doyagüe, Bretón, Espino, Dámaso Ledesma, Gombau, García-Bernalt o Sánchez Fraile) y defiende así, la fuerte tradición musical de la ciudad.

Por otro lado dos publicaciones muy diferentes también recogen tangencialmente algún aspecto sobre la historia musical de la ciudad en siglo XX. Nos referimos a la obra de carácter divulgativo Mariano Esteban de Vega, Manuel Redero San Román, Francisco de Luis Martín y José Carlos Brasas Egido. *El siglo XX en Salamanca* y Martín Rodrigo, Martín Sánchez, Brasas Egido y Portal Monge, *El Casino de Salamanca. Historia y patrimonio*.

En el caso de la primera publicación el estudio general de Salamanca en el siglo XX en algo más de apenas doscientas páginas, dedica unas líneas, dentro del capítulo escrito por el profesor Francisco de Luis Martín y titulado “La cultura”, a la creación del Conservatorio Regional de Música de Salamanca en 1935, la fundación de la orquesta Sinfónica en 1942 y al nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948<sup>24</sup>.

En cuanto a la monografía dedicada al Casino de Salamanca no existe un apartado específico a las actividades musicales que programó o acogió la institución entre 1940 y 1960 pero si deja constancia de alguna de ellas. En cambio, si han resultado interesantes la relación de socios y presidentes de la institución para determinar la relación de los mismos con los responsables de las distintas instituciones musicales que nacen a partir de la Guerra Civil.

Mención aparte merecen las publicaciones que plantean el estudio de los intercambios musicales y artísticos entre España e Italia y Alemania durante la inmediata posguerra. No existe ninguna publicación que aborde las actividades musicales y culturales que la sede en Salamanca del Instituto Italiano de Cultura desarrolló entre 1940 hasta 1945 ni tampoco la llegada de músicos alemanes a la ciudad durante la Segunda Guerra Mundial en el contexto de la política cultural del régimen nazi.

En ese sentido, la presente investigación pretende completar los estudios de ámbito nacional que no dejan constancia del amplio abanico de actividades musicales y culturales que se programaron desde la sede salmantina del

---

<sup>24</sup> De Luís Martín, F. (2010). La cultura. En M. Esteban de Vega, M. Redero San Román, F. de Luis Martín y J. C. Brasas Egido (Ed.), *El siglo XX en Salamanca* (pp. 139, 145-146). Salamanca: La Gaceta Regional.

Instituto Italiano de Cultura o en el marco de los acuerdos culturales con Alemania siempre con el beneplácito de las autoridades locales.

La doctora Gemma Pérez Zalduondo es la autora de el capítulo “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956” (pp.101-167) que forma parte de la colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica* en el volumen dedicado a *La música en España en el siglo XX* que publica el Fondo de Cultura Económica y que, en este caso, edita Alberto González Lapuente<sup>25</sup>. Pérez Zalduondo dedica dos páginas a contextualizar las relaciones de España con los países del eje en términos musicales en el apartado denominado “Música y totalitarismos” (pp. 111-114) dentro del capítulo arriba citado. En la misma línea debemos valorar un segundo artículo titulado: *La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)* (2001). En I. L. Henares Cuéllar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J.Castillo Ruiz (Eds.) *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): Actas del Congreso,*

---

<sup>25</sup> Suárez-Pajares, J. (2014). ¿Historia?, *Revista de Musicología*, XXXVII (2), 629-644. El profesor Suárez-Pajares realiza una reseña crítica sobre lo que él denomina “el proyecto historiográfico más importante de lo que va de siglo para la musicología española” al referirse al volumen 7 de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* que edita Alberto González Lapuente. Suárez-Pajares discrepa en las palabras del editor en la introducción a la obra, en la articulación del volumen (“la falta de fechas significativas a la hora de articular las divisiones de la parte diacrónica [...] es sintomática de que lo que interesaba era más una división proporcional, más o menos coherente, del trabajo que una articulación sólida del mismo desde un punto de vista histórico”), en el título general de la colección y del volumen en particular, en el enfoque general de la obra (“se diría que la proyectada Historia de la música en España e Hispanoamérica se ha reorientado, naturalmente y al margen de su idea inicial, hacia una órbita académica y profesional [...] que son los únicos inclinados a priori al consumo de este tipo de productos bibliográficos, no demasiado entretenidos, ni claros en su argumento, y sí profusamente informativos”), en la bibliografía que acompaña cada capítulo (“cada parte se completa con una biografía apropiada y adecuada a los criterios preferidos de cada autor sin someterse siquiera a una estructura común”) o en el enfoque que subyace de valorar la música como complejo y no como objeto lo que se traduce en que “las obras musicales se tratan como títulos insertados en un entramado de relaciones musicales en el que el compositor y el conjunto de su obra importan más que ninguna obra determinada”. Igualmente Suárez-Pajares considera que hay un desequilibrio evidente en el contenido “comparecen en el libro muchos compositores e innumerables títulos de obras de las que apenas se dice nada”. Todos estos juicios hasta este momento se refiere a la obra en general, la última parte del artículo se centra en los distintos apartados de la obra. En nuestro caso centramos la apreciación crítica de Suárez-Pajares en el apartado redactado por Pérez Zalduondo que considera “inapelable” en conjunto si bien introduce una pequeña censura al referirse a los Premios Nacionales de los años 40: siempre valorados por la profesora Pérez Zalduondo como “actos de propaganda” reflejo de la ideología franquista”, frente a la visión de Germán Gan que no aporta interpretación alguna. Suponemos que, Suárez-Pajares, comparte este último punto de vista aunque tampoco queda claro. La crítica del profesor de la Universidad Complutense de Madrid no puede ser más contundente: “A mí este libro, aparte de darme mucha más información de la que esperaba encontrar en él, me ha contado mil historias que no forman una Historia en modo alguno [...] Un volumen así entraría mejor dentro de una colección llamada “Manual para el estudio de la música”.

Volumen II (pp. 83-102)<sup>26</sup> y un tercero denominado: Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo (2005). En J. Suárez-Pajares (Ed.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*<sup>27</sup>.

Además de estas dos publicaciones centradas en el tema que nos ocupa también son obra de la profesora Pérez Zalduondo: La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942) (2010). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Coords.), *Cruce de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* y la más reciente, Una música para el “Nuevo Estado”. Música, ideología y política en el primer franquismo<sup>28</sup>.

Los trabajos de la doctora Pérez Zalduondo son un magnífico punto de partida para quién se plantea, como en nuestro caso, una investigación de carácter local. No obstante, estos trabajos necesitarían ser completados en el futuro con aportaciones que los estudios locales vayan realizando. En este sentido, sus publicaciones adolecen de poco concretas e incompletas al referirse a determinadas actividades musicales y culturales que se desarrollaron en provincias durante la inmediata posguerra al amparo de los acuerdos con Alemania e Italia. Por otro lado, se echa en falta la utilización de otras fuentes diferentes a los textos legales (normativas, órdenes ministeriales, etc.) o a publicaciones del régimen como *Escorial*, *Vértice*, etc., para iniciar nuevas líneas de investigación que, con metodologías distintas (historia oral, prosopografía o estudios de sociabilidad) y enfoques interdisciplinarios como éste, pudieran ampliar y completar los trabajos ya existentes sin caer en reiteraciones de contenido y fuentes de investigación que aportan pocas novedades a lo ya publicado.

---

<sup>26</sup> Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): Actas del congreso*, vol. 2 (pp. 83-102). Granada: Universidad de Granada.

<sup>27</sup> Pérez Zalduondo, G. (2005). Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 57-78). Valladolid: Glares.

<sup>28</sup> Pérez Zalduondo, G. (2010). La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Coords.). *Cruce de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 407-449). Granada: Universidad de Granada.

Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el “Nuevo Estado”. Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libarlo.

Nos referimos, por último, a dos publicaciones que se centran en el mismo tema: Suárez-Pajares, *Música Española Entre Dos Guerras* y Moreda-Rodríguez, *Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The perspective of Music Critics*<sup>29</sup>.

El primer libro es una recopilación de una serie de estudio de la música durante el periodo de entreguerras. En la introducción a esta publicación, Suárez-Pajares afirma que “si la Primera Guerra trajo los Ballets Russes y todo el renacimiento musical ligado al género ballet que eso significó, la Segunda Guerra trajo reiteradamente en misión propagandística a la Filarmónica de Berlín y a directores de orquesta como Barajan, Knappertsbusch y Böhm”<sup>30</sup>. No existen más referencias a los intercambios culturales con Italia y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.

En cambio en esta misma publicación, Samuel Llano dedica un capítulo a las actividades del British Council en España desde el año 1940 con el título “Starkie y el British Council en España: Música, cultura y propaganda”<sup>31</sup>. El investigador de la Universidad de Cambridge afirma que las relaciones entre esta institución británica y el gobierno español fueron problemáticas y nada fáciles. De hecho “la presencia de la institución británica en España fue un medio de propaganda política camuflada y las restricciones a su actividad un arma defensiva” Las actividades culturales alemanas e italianas en España habían contribuido a reforzar e intensificar sentimientos de rechazo hacia Gran Bretaña. “España ofrecía una motivación extra a Gran Bretaña para su invasión cultural, porque como Estado neutral con tendencias hacia los países del eje, fue una importante fuente de información sobre las estrategias militares

---

<sup>29</sup> Suárez-Pajares, J. (2002). *Música Española Entre Dos Guerras*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

Moreda-Rodríguez, E. (2008). Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The perspective of Music Critics. *Music & Politics*, 2 (1), 2. Disponible en <<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-1/moreda.pdf>> [Consultado 09-II-2014].

<sup>30</sup> Cfr. Suárez-Pajares, J. (2002): *Op. Cit.*, p.13.

<sup>31</sup> Llano, S. (2002). Starkie y el British Council en España: Música, cultura y propaganda. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Música Española entre dos guerras* (pp.187-217). Granada: Archivo Manuel de Falla.

Llano, S. (2013). *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*. Nueva York: Oxford University Press. Esta segunda publicación más reciente del mismo autor aborda las influencias francesas en la producción musical española en un contexto de hegemonía cultural alemana. La nueva publicación complementa a la anterior y es necesaria para comprender lo acontecido en España en términos culturales y musicales durante la inmediata posguerra.

germanas”<sup>32</sup>. El representante del British Council en España y director del Instituto en Madrid entre 1940 y 1955, Walter Starkie, desempeñó el papel de mediador entre su gobierno, deseoso de introducir la cultura británica en suelo hispano, y la resistencia ofrecida por las autoridades del nuevo régimen.

Así pues una tercera institución, el British Council, además del Instituto Italiano de Cultura y el Instituto Alemán de Cultura, desplegaron sus actividades culturales con fines propagandísticos y políticos durante la inmediata posguerra española si bien en el caso salmantino, no hay presencia de esta entidad británica en la ciudad<sup>33</sup>. Nos ha parecido interesante introducir este apunte bibliográfico en la medida que puede explicar la escasísima presencia de producción musical británica frente a la francesa, italiana o alemana durante la década de los cuarenta y cincuenta en Salamanca. Tan sólo la Sociedad Filarmónica incluyó en su programación alguna actuación a cargo de alguna agrupación británica a mediados de los años cincuenta.

Por su parte, la investigadora Eva Moreda<sup>34</sup> aporta una visión general muy somera sobre los intercambios culturales entre Italia y España en la inmediata posguerra, sin detallar en el caso de historias locales como sucede con los Institutos de Cultura Italiana con sede en distintas provincias españolas y con actividad concreta en Salamanca; también señala que las investigaciones de Pérez Zalduondo sobre este tema son también muy generalistas.

Desde el campo de la historia, las publicaciones del profesor Rubén Domínguez Méndez (Doctor en Historia Contemporánea), centradas en las relaciones internacionales y la política cultural italiana en el exterior, son de carácter divulgativo aunque complementan, desde el campo de la historia, los

---

<sup>32</sup> Llano, S. (2002): *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>33</sup> Los centros del British Council en España se fundaron en Madrid (1940), Barcelona (1943), Bilbao (1945) y en Valencia y Sevilla (1946). *Cfr.* Llano, S. (2002): *Op. Cit.*, p. 188.

<sup>34</sup> “Her research either gravitates towards a single composer (Alfredo Casella) without giving the reader a complete picture (the implication of Casella’s visit to Madrid in 1941, for example). Alternatively, it encompasses a period of time broaded that the World War II years bit without detailed comparison of continuities or discontinuities between post-Civil War musical exchanges and those that had began in the years of the Second Republic (1931-1939)”. Moreda-Rodríguez, E. (2008). *Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The Perspective of Music Critics. Music and Politics* 2 (1), 2. Disponible en <<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-1/moreda.pdf>> [Consultado 09-II-2014].

Aunque la apreciación de Moreda se refiere a las publicaciones de Pérez Zalduondo hasta el año 2008, realmente las que ha realizado posteriormente no aportan nuevos enfoques a las relaciones con Italia.

estudios sobre la política cultural y musical que se desarrolló en España desde el Instituto Italiano de Cultura<sup>35</sup>.

En conclusión, no existe ningún estudio global que analice y estudie las actividades musicales y culturales desarrolladas en la ciudad salmantina entre 1940-1960, lo que nos lleva a emprender este interesante trabajo interdisciplinar.

---

<sup>35</sup> Domínguez Méndez, R. (2012). Dos instrumentos en la propaganda exterior del fascismo: emigración y cultura. *Hispania nova*, 10, 237-264. Disponible en <<http://hispanianova.rediris.es/>> [Consultado 8-II-2014].

Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España*. Madrid: Arco/Libros.

## **Fuentes utilizadas para el presente trabajo**

---

Dada la complejidad de las fuentes utilizadas, vamos a dividir este apartado en dos grandes grupos de las mismas bien diferenciadas: las fuentes obtenidas de archivos privados y las obtenidas de archivos públicos.

En primer lugar, la falta de documentación generada por las distintas instituciones musicales de la ciudad entre 1940 y 1960, localizada y disponible en un determinado archivo o biblioteca privado o público, nos ha conducido a buscar esta información en archivos privados. Por eso, hemos realizado cuarenta entrevistas a treinta y tres informantes que no sólo nos han transmitido sus testimonios, como ya hemos apuntado en el apartado anterior de esta introducción, sino que, nos han permitido el acceso a sus documentos personales.

Hemos inventariado los materiales de estos archivos privados unificando la documentación según contenidos, cronología y entidad emisora.<sup>36</sup> Gracias a los informantes, hemos obtenido otras fuentes documentales como son: los programas de mano del Instituto Italiano de Cultura, los recibos de pago por ser socio del Instituto Italiano de Cultura, los programas de mano del Conservatorio Regional de Música de Salamanca (1940-1950), los programas de mano de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y las Memorias de las actividades realizadas.

En un segundo lugar, está la documentación que hemos obtenido de archivos públicos en instituciones locales, como la Diputación Provincial de Salamanca, que colaboraron activamente en los proyectos musicales de la ciudad, hemos vaciado la documentación generada por el gobierno provincial.

Dos tipos de fuentes diferentes nos han aportado datos concretos sobre las actividades musicales desarrolladas entre 1940 y 1960: los Libros de Presupuestos y las Actas de la Comisión Gestora de la Diputación Provincial de Salamanca. Recordamos que la Diputación Provincial financió todos los conciertos ofrecidos por la Orquesta Filarmónica de Berlín y las orquestas madrileñas durante la inmediata posguerra, que, a través de sus presidentes apostó por los Conciertos de Divulgación musical del Conservatorio Regional de Música y más tarde, avaló y

---

<sup>36</sup> La relación de dichos documentos se puede cotejar en el Anexo del presente trabajo, donde se recoge más de un centenar con su inventario.

financió la creación de la Coral Salmantina y apoyó económicamente a la Orquesta Sinfónica de Salamanca durante la década de los cuarenta y desde 1948, respaldó también a la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Igualmente, Aníbal Sánchez Fraile, tan presente en la posguerra salmantina, publicó su *Nuevo Cancionero Salmantino* gracias a la financiación de la Diputación, la misma entidad que contará con una Academia de música, una Banda Provincial de Música y una Escuela de Tamborileros. En un contexto de posguerra con una economía maltrecha, la Diputación Provincial debió realizar importantes esfuerzos para reconstruir caminos vecinales y carreteras provinciales, finalizar la construcción del Hospital de Los Montalvos (en 1941 se reanudaron las obras del sanatorio que no concluyen hasta 1948) denominado entre 1929 y 1972 Sanatorio Antituberculosos Martínez Anido o mantener el Hogar-Cuna que abrió sus puertas en 1940. No deja de sorprendernos los recursos económicos que el gobierno provincial dedicó apoyar los proyectos musicales salmantinos más importantes durante las dos décadas más difíciles, en términos socioeconómicos, del Franquismo.

El Centro Documental de la Memoria Histórica en sus secciones: Político Social Antecedentes del Centro, Tribunal Especial para la represión de la Masonería y el Comunismo y Sección Militar nos ha permitido localizar el expediente personal (nº 55.846) de Rafael Santos Torroella responsable de la organización en Salamanca de *La Gran Fiesta del Arte Charro* (1943) y acusado de pertenecer al partido comunista así como de otros cargos acaecidos durante la Guerra Civil.

El SAa nos ha facilitado los expedientes personales de varios de los protagonistas de este periodo vinculados a la institución académica por sus condiciones de docentes. Nos referimos a César Real de la Riva, Antonio Tovar Llorente, Antonio García Boiza y Teodoro Andrés Marcos.

En cambio, no hemos podido acceder, a lo largo del tiempo que hemos dedicado a esta investigación, a los fondos de este periodo depositados tanto en el SAAM como en el SAAHP puesto que, en este periodo, no se ha avanzado ni en la catalogación de los fondos referidos al Gobierno Civil ni en la documentación generada por el Ayuntamiento salmantino. En el caso del SAAM, por ejemplo, no nos ha podido aportar dato alguno del alcalde Luis Fernández Alonso ni de los presupuestos aprobados por la entidad en el periodo objeto de estudio. Asimismo tampoco existe documentación en los archivos de los dos conservatorios de música de la ciudad (Conservatorio Profesional de



Música y Conservatorio Superior de Música) anteriores a la creación de los mismos.

Todas estas dificultades nos llevaron a buscar caminos alternativos. Por un lado, la documentación localizada en el Archivo Intermedio Militar Noroeste en Ferrol y el Archivo General Militar de Segovia disponible a través de la página del Ministerio de Defensa (Biblioteca Virtual) nos ha facilitado la posición de determinadas personalidades que tomaron parte activa en el nacimiento de la Sociedad Filarmónica y más tarde, fueron miembros de su masa social.

Los Archivos Históricos de la Escuela de Ingenieros de Montes de la Universidad Politécnica de Madrid (MaEIM) y Archivo del Colegio de Ingenieros de Montes de Madrid (MaCIM) han sido esenciales para reconstruir parte de la trayectoria profesional y personal de dicho alcalde salmantino que lideró la fundación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948.

En un tercer lugar, agrupamos información obtenida de diversas procedencias. En este sentido, además de las ya referidas entrevistas, otros trabajos de campo publicados, como entrevistas, por el biógrafo oficial de Santos Torroella, Jaume Vidal Oliveras (1997); por Jon Bagües (1995) al director de orquesta Enrique Jordá, así como la de Antonio Arias a Andrés Ruiz Tarazona (1986) para el diario *El País* han complementado aspectos importantes de esta investigación<sup>37</sup>.

Fuentes de hemeroteca, como la prensa histórica local y nacional, localizada en el primer caso en el SaA y digitalizadas en el caso de las publicaciones nacionales, han formado parte del corpus documental de esta tesis doctoral. Los periódicos salmantinos *El Adelanto* y *La Gaceta* nos han permitido tomar el pulso musical a la ciudad a través de sus páginas. Por su parte, la prensa nacional, *ABC*, *El País* y *La Vanguardia* nos han ayudado a seguir el rastro de muchas de las agrupaciones y solistas instrumentales y vocales, que formaron parte de la programación de las distintas instituciones musicales de la ciudad.

En los veinte años que siguieron a la Guerra Civil, marco temporal en el que desarrolla esta tesis doctoral, aparecieron en la ciudad salmantina, numerosas publicaciones periódicas unas de carácter universitario, otras de

---

<sup>37</sup> El detalle completo de la publicación de estas entrevistas aparece en la bibliografía final de la presente Tesis doctoral.

colegios profesionales o de asociaciones religiosas. Tres de ellas han despertado nuestro interés puesto que algunos de los protagonistas de la vida musical de la ciudad en ese periodo colaboraron activamente en ellas.

Para esta investigación hemos vaciado dos publicaciones universitarias, *Lazarillo* y *Trabajos y días*, que se pueden consultar en el SaA y la revista *Monterrey* financiada por la Diputación Provincial de Salamanca en cuya biblioteca hemos localizado los ejemplares que vieron la luz entre 1953 y 1957.

En 1943 aparece la revista *Lazarillo* impulsada por Antonio Tovar. Sólo salieron a la calle cuatro números, el tercero y el cuarto juntos en un número extraordinario. Esta publicación, pionera y modelo de otras publicaciones de su tiempo, nos ha permitido descubrir artículos de Ernesto Giménez Caballero, Dionisio Ridruejo, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Francisco Maldonado de Guevara, José Artero, Antonio García Boiza o Rafael Santos Torroella. Nos han interesado especialmente aquellas colaboraciones en las que se hacían eco de aquellas actividades relacionadas con la música que se desarrollaron en la ciudad como, por ejemplo, el “Festival de arte charro” que dirigió Santos Torroella en 1943. Además hemos descubierto en esta lista de colaboradores muchos nombres que formaron parte de los proyectos musicales de la ciudad como Tovar, Artero, Boiza o Santos Torroella entre otros.

En cuanto a *Trabajos y días*<sup>38</sup> (1946-1951), la revista surgió en la Facultad de Filosofía y Letras, en concreto en los seminarios de Clásicas y de Románicas, entonces dirigidos por Antonio Tovar y Manuel García Blanco. La publicación fue subvencionada por el Gobierno Civil en aquel momento en manos de Salas Pombo. En *Trabajos y Días* publican profesores como Alfredo Carrato, Alonso Zamora Vicente, Ángel de Apráiz, Antonio García Boiza, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo, Fernando Lázaro Carreter, Francisco Maldonado de Guevara, José Camón Aznar, Manuel García Blanco, Luis S. Granjel, etc. y también entonces alumnos como Agustín García Calvo, Concha

---

<sup>38</sup> Para completar la información sobre la revista leer: el artículo de Rodríguez de la Flor, F. (1980, 18 de mayo). *Trabajos y días*, una revista en la Salamanca de los años cuarenta. *El Adelanto*, [Consultado el 15-III-2013] el estudio de Romero López, D. (1995). Un tributo al análisis de las revistas españolas de posguerra: *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951). *Revista de Estudios*, 35-36, 243-272 y Santander, T. (1986). *Publicaciones periódicas salmantinas existentes en la biblioteca universitaria (1783-1981)*. Salamanca: Biblioteca Universitaria.

Dos de nuestros informantes nos hicieron referencia a *Trabajos y días* y exaltaron la calidad de la misma así como los nombres de los principales colaboradores. Cfr. entrevistas a Pascual, José Antonio y Sánchez Pasos, J. Antonio.

Giner, Natalia Guilarte, Luis Leocadio Cortés y Vázquez, Manuel Palomar Lapesa, Manuel Alvar, Carmen Martín Gaité, Virgilio Bejarano, etc.<sup>39</sup> Rabaré apunta que:

Es el prototipo de una revista típicamente universitaria que pone de manifiesto los lazos entre la venerable institución y la ciudad, a partir del momento en que varios de sus colaboradores se dedican a rescatar del olvido todo lo que podía afectar a la historia misma de la ciudad del Tormes. Con el transcurrir del tiempo, nos percatamos de que esta nómina de los colaboradores de la revista constituye la nueva élite intelectual de un país<sup>40</sup>.

En ese sentido nos ha interesado más que su contenido (traducciones de Goethe, Heine y Hölderling, de poesía rumana, por ejemplo, o las primeras narraciones y poesías de Martín Gaité), en qué medida muchos de sus colaboradores formaron parte tanto de la Sociedad Filarmónica de Salamanca como de la Sociedad de Cultura de Salamanca o del Hogar de la Filarmónica. Tres instituciones vinculadas entre sí de la que formaron parte una minoría selecta conformada por Antonio Tovar, Manuel García Blanco o Antonio García Boiza entre otros<sup>41</sup>.

La revista *Monterrey* fue fundada por el periodista Rufino Aguirre Ibáñez, colaborador tanto de *La Gaceta* y *El Adelanto* y funcionario de la Diputación desde 1953. A su muerte en 1955 asume la dirección de la publicación otro escritor, Emilio Salcedo, si bien tómale relevo inmediatamente Enrique de Sena. En los cuatro números que salieron a la luz se recogían artículos relacionados con la provincia de Salamanca y además, otros de carácter informativos sobre la labor social que desarrollaba la Diputación. En nuestro caso el artículo de Sánchez Fraile sobre Tomás Bretón y otro sobre el Hogar-Cuna, que sostenía la entidad provincial, han sido de interés para este trabajo. Conviene recordar que, entre las listas de socios de la Sociedad Filarmónica

---

<sup>39</sup> Nuestros informantes nos han descrito el ambiente intelectual de esta promoción de la que sobresalían Carmen Martín Gaité (quien también colaboró en la puesta en escena del Poema sinfónico *Campocerrado*, letra de Real de la Riva y música de Gombau, en 1947 al que hemos dedicado varias páginas en el capítulo segundo de esta tesis), Virgilio Bejarano o Agustín García Calvo. María Guisado Hernández también pertenecía a esta promoción de estudiantes y gracias a su hija hemos conocido de viva voz las inquietudes intelectuales del grupo así como el hecho de que tuvieron la posibilidad de estudiar, en los años cuarenta, lenguas como la vasca o la rumana. Cfr. Entrevista a Usobiaga Guisado, Isabel de 8-V-2013.

<sup>40</sup> Cfr. Rabaré, J. C. (2009). La Universidad de Salamanca en la prensa, siglo XX. En L.E. Rodríguez San Pedro-Bézares (Ed.), *Historia de la Universidad de Salamanca*, Volumen IV, *Vestigios y entramados* (p. 169). Salamanca: Universidad de Salamanca.

<sup>41</sup> Las primeras referencias a la revista *Trabajos y días* nos llegaron a través de nuestros informantes. Cfr. Entrevistas a Antonio Pascual, José de 16-IX-2013 y Sánchez Paso, José Antonio de 11-VI-2013.

aparece el nombre de varios afiliados con domicilio en el Hogar-Cuna. Pese a la implicación de la Diputación Provincial en la financiación de los distintos musicales de Salamanca entre 1940 y 1960, no hemos encontrado en la revista *Monterrey* ningún artículo más, además del ya mencionado acerca de Tomás Bretón, sobre temática específicamente musical.

Igualmente, las revistas de carácter científico relacionadas con la música también han formado parte del corpus bibliográfico de esta tesis. Nos referimos al *Anuario musical* (revista de musicología del CSIC de periodicidad anual desde 1946), *Recerca Musicològica* (editada por la Universidad Autónoma de Barcelona de forma irregular entre 1981 y 2009), *Revista de la Fundació Juan March* (publicación mensual desde 1972), la *Revista de Musicología* (con periodicidad semestral desde 1978 por la Sociedad Española de Musicología), *Resonancias* (fundada el año 1997 y, desde entonces, se ha publicado semestralmente al amparo del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC) y *Nassarre* (Revista Aragonesa de Musicología que inició su andadura en 1985 y es editada por la Institución Fernando el Católico semestralmente). Además hemos completado este estudio con los contenidos de la revista *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* (publicación bimestral desde 1944 a cargo del CSIC), *Salamanca, revista provincial de estudios* (publicación a cargo de la Diputación Provincial de Salamanca desde 1982), *El futuro del pasado* (revista electrónica de historia anual que nació en 2010 bajo la edición de José Luis Hernández Huerta), *Hispania. Revista española de Historia* (publicación cuatrimestral del CSIC que nació en 1940), *Cuadernos de Historia Contemporánea* (publicación anual de la Universidad Complutense de Madrid creada en 1988), *Revista Complutense de Historia de América* (publicación anual creada en 1991 por el Departamento de Historia de América de la Universidad Complutense de Madrid) y *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea* (publicada por la Facultad de Geografía e Historia de la UNED anualmente desde 1988), *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (revista semestral de la Universidad Complutense de Madrid fundada en 1999 y especializada en las Ciencias jurídicas), *Historia, antropología y fuentes orales* (publicación semestral a cargo del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona desde 1989) y *Oral History* (editada por el Departamento de Sociología de la Universidad de Essex y fundada en los años setenta del siglo XX por Paul Thompson).

En cuanto a las fuentes literarias<sup>42</sup> que también han formado parte de esta investigación, recordamos que si durante mucho tiempo estas fueron despreciadas y cuestionadas por la historiografía, a medida que ha triunfado la historia cultural, en las últimas décadas, este tipo de documentos han sido fuentes que han contribuido a iluminar precisamente este tipo de historia por lo que, cada vez son más los trabajos de investigación que recurren a ellos<sup>43</sup>.

Las obras literarias además de aportar narraciones bellas, interesantes, producto, en parte, de la imaginación del autor, nos permiten encontrar una importante cantidad de información que refuerzan los contenidos de este trabajo. En este sentido, Cristina Segura (2001) señala que “El análisis de las fuentes literarias se debe hacer con un método de trabajo bien definido y dentro de un marco teórico propio”<sup>44</sup>.

En esta investigación hemos utilizado ensayos, novelas y poesía de escritores contemporáneos a los hechos objeto de estudio o actuales que desarrollan memoria histórica de los hechos y además emplean fuentes documentales.

Un número significativo de nuestros informantes nos han remitido sistemáticamente a la novela de Carmen Martín Gaité *Entre visillos* para ilustrar sus vivencias en los años cuarenta y cincuenta. Igualmente hemos incluido el ensayo de la misma autora *Usos amorosos de la posguerra española* para completar este aspecto de la investigación.

Manuel Sánchez recrea la Salamanca anterior a la guerra en su novela autobiográfica *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos*. El autor enlaza perfectamente su propia trayectoria vital con la época histórica trascendental que le tocó vivir. En concreto, el capítulo tercero titulado “Salamanca” recrea la vida social de la ciudad del Tormes durante los años anteriores a la contienda civil española. Manuel Sánchez tiene por objeto descubrir la vida y el legado político del fundador del Partido Obrero de Unificación Marxista (P.O.U.M.), sin embargo en nuestro caso, nos interesa tan sólo sus reflexiones sobre la vida socio-política y cultural de la ciudad salmantina. El escritor aporta un valioso

---

<sup>42</sup> Fuentes literarias detalladas al completo en la parte de la bibliografía final.

<sup>43</sup> Segura Gariño, C. (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Nancea.

<sup>44</sup> Segura Gariño, C. (2001): *Op. Cit.* p. 16.

Un ejemplo de utilización de fuentes literarias puede verse en Gejo-Santos, M. I. (2006). Modelos de Mujer en la Literatura Falangista. En M. E. Martínez Quinteiro, A. Figueruelo, M. T. López de la Vieja, O. Barrios, C. Velayos y M. Calvo (Eds.), *La igualdad como compromiso. Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina* (pp. 217-280). Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

testimonio sobre las tertulias en el café Novelty, por ejemplo, o acerca de la presencia de Miguel de Unamuno o César Real de la Riva en los ambientes culturales de la ciudad.

Dos novelas escritas por autores actuales escriben sobre el complejo mundo del exilio español en Estados Unidos. Antonio Muñoz Molina. *La noche de los tiempos* narra la historia del arquitecto de la Ciudad Universitaria de Madrid, Ignacio Abel, y su exilio en Nueva York. Éste personaje ficticio se mezcla con otros reales como Negrín, Azaña, Alberti, la mujer de Juan Ramón Jiménez Zenobia Camprubí, el pintor José Moreno Villa, o el escritor activista José Bergamín. En el caso de María Dueñas, la novelista reconstruye el exilio del profesor Andrés Fontana en su novela *Misión olvido*. A través de la protagonista, Blanca Perea, conocemos las peripecias vitales y profesionales del profesor Fontana quien se asentó en Santa Cecilia (California) como director del Departamento de Lenguas Modernas de esa Universidad.

Por su parte, la novela *Me hallará la muerte* de Juan Manuel de Prada narra la historia de un joven que se alista en la División Azul para huir de la justicia. En Rusia conocerá y vivirá todo tipo de infortunios junto a otro divisionario idealista llamado Gabriel Mendoza y regresar a Madrid transformado en una persona muy distinta. La presencia de salmantinos entre las filas de la División Azul ha sido rastreada en las actas de la SACGDP. De hecho la Coral Salmantina nació a raíz de un concierto homenaje a esta unidad de voluntarios españoles<sup>45</sup>.

Dos obras muy diferentes, un ensayo de Andrés Trapiello y otro de Ernesto Giménez Caballero, completan este corpus de fuentes literarias.

El ensayo de Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)* nos acerca la figura de intelectuales afines al nuevo Régimen como Antonio Tovar. Además, el segundo capítulo se desarrolla en Salamanca, durante las primeras semanas de la guerra. La llegada de Ernesto Jiménez Caballero y sus peripecias en la ciudad que se convirtió en Cuartel general, es una buena excusa para analizar la personalidad y trayectoria vital del personaje en tono irónico<sup>46</sup>.

Precisamente la obra de Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*, publicada en 1935 y considerada como el texto teórico falangista más

---

<sup>45</sup> Para completar este apunte sobre la División Azul hemos consultado la siguiente bibliografía: Caballero Jurado, C. (2011). *División Azul: estructura, fuerza y combate*. Valladolid: Galland Books; Martínez Reverte, J. (2011). *La División Azul*. Barcelona: RBA; Moreno Juliá, X. (2004). *La División Azul. Sangre española en Rusia (1941-1945)*. Barcelona: Crítica.

<sup>46</sup> Hemos también completado este análisis sobre los literatos falangistas con la obra de Mainer, J. C. (2013). *Falange y literatura*. Barcelona: RBA.

significativo sobre arte y estética, tuvo gran influencia en el discurso ideológico de Falange, en materia de arte en general y música en particular.

Por último, nos hemos acercado a la poesía de carácter autobiográfico de José María Guervós Hoyos editada por Bernardo Fueyo Suárez O.P. en dos antologías tituladas *Con plata de mil luceros* y *Obra poética*. Guervós recrea a través de sus composiciones poéticas la inmediata posguerra salmantina, sus vivencias teatrales con el Teatro Español Universitario y especialmente, su protagonismo en la representación de la obra lírico-teatral *Campocerrado* (1947).

Mención aparte merecen los fondos publicados en papel sobre el Archivo Gomá y en formato digital sobre la Junta de Ampliación de Estudios.

- El *Archivo Gomá: Documentos de la Guerra Civil* ha sido editado por José Andrés-Gallego y Antón M. Pazos y publicado por el CSIC. Los trece volúmenes que han visto la luz<sup>47</sup> hasta este momento recogen los documentos y cartas recogidos en el archivo del cardenal Isidro Gomá desde Julio de 1936. En nuestro caso, la presencia del P. Nemesio Otaño como representante del nuevo Régimen en el IV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología que se iba a celebrar en Nueva York, nos ha llevado a investigar sobre las verdaderas intenciones de este viaje. El volumen 9 (Enero-marzo 1938)<sup>48</sup> nos ha dado la clave de la visita de Otaño, figura emergente en el organigrama político-musical de la inmediata posguerra.

- La digitalización de las Memorias de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) de los años 1907-1934, y el Catálogo de publicaciones de la JAE de 1918, a partir de la colección que posee el Museo Nacional de Ciencias Naturales. Estas imágenes se han vinculado en el catálogo colectivo a los números de registro 120256 (Memorias JAE) y 1174089 (Catálogo de publicaciones JAE)<sup>49</sup>, nos ha permitido localizar a muchos de los pensionados de la JAE vinculados a la historia musical de Salamanca entre 1940 y 1960 como Fernando Iscar Peyra, Ángel Apraiz y Buesa, Juan Ruiz Casaux o Antonio Tovar<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Gallego, J.A. y Pazos, A.M. (2010). *Archivo Gomá: documentos de la Guerra Civil*, vol. 13 (Enero-marzo 1939). Madrid: CSIC. Este es el último volumen editado por el CSIC.

<sup>48</sup> Cfr. Gallego, J.A. y Pazos, A.M. (2006). *Archivo Gomá: documentos de la Guerra Civil*, (pp. 271-273), vol. 9 (Enero-marzo 1938). Madrid: CSIC. Documento 9-178. Carta de don Juan Cárdenas al cardenal Gomá informándole del artículo publicado por el cardenal Mundelain en *The New World*, 9-II-1938.

<sup>49</sup> La documentación de la JAE puede consultarse en la siguiente página web:

<[http://www.edaddeplata.org/tierraafirme\\_jae/analesJAE/index.html](http://www.edaddeplata.org/tierraafirme_jae/analesJAE/index.html)> [Consultada EL 14-II-2013].

<sup>50</sup> La investigadora M. Isabel Ramos Ruiz (2009) afirma que Antonio Tovar “es pensionado [por la JAE] para llevar a cabo estudios de filología clásica en París, con los profesores Daín, Benveniste, Bloch; y en Berlín con J. Pokorny, W. Jäeger, Schwyzer”. Cfr. Ramos Ruiz, M. I. (2009). *Profesores, alumnos y saberes en la Universidad de Salamanca en el rectorado de Don Antonio Tovar (1951-1956)*. Salamanca:

Por tanto, las fuentes utilizadas para llevar a cabo esta investigación han sido variadas en su naturaleza y contenido. No obstante todas se han complementado y reforzado los testimonios de nuestros informantes que además de poner a disposición la documentación de sus archivos personales nos han reconducido las líneas de investigación de este trabajo.

---

Ediciones Universidad de Salamanca. No obstante, no hemos encontrado este dato ni en expediente personal del profesor Antonio Tovar (SAa. AC caja nº 1330/23) ni en las Memorias de la JAE que, como ya hemos indicado, están disponibles en formato electrónico. También es cierto lo que apunta la Dr<sup>a</sup>. Teresa Marín Eced (1991): “muchas becas concedidas en 1935 y rehabilitadas en 1936 o concedidas en 1936, no ha podido comprobarse que fueran realmente disfrutadas, aunque tampoco ha de concluirse por ello que se quedaran sin efecto. Son años, tanto 1935 como 1936, en los que la Junta no publicó Memoria de actividades, faltan datos en Secretaría y resulta difícil seguir el curso de los becados”. *Cfr.* Marín Eced, T. (1991). *Innovadores de la educación en España: becarios de la JAE*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha.



## **La importancia de las fuentes orales para reconstruir la vida musical de Salamanca en la década de los cuarenta y cincuenta. Aproximación metodológica.**

---

El término “Historia oral” fue utilizado por primera vez por Allan Nevins<sup>51</sup> en 1948. La expresión hacía referencia a una respuesta metodológica a los problemas que se derivaban de la ausencia de fuentes escritas referidas a un determinado periodo o a una determinada y concreta temática. En el caso de la presente investigación, es la respuesta a la escasez inicial de fuentes escritas que nos ayuden a reconstruir las actividades musicales organizadas en la posguerra salmantina y muy especialmente, aquellas producidas tanto por el Conservatorio Regional de Salamanca, la Coral Salmantina, la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Filarmónica de Salamanca fundada en 1948.

La gran aportación de esta tesis doctoral es mostrar como las fuentes orales nos han llevado a las escritas, han reconducido el enfoque de la investigación y nos han reconstruido aspectos inmateriales del periodo como la recepción de la música, las agrupaciones y entidades musicales o el ambiente social y cultural de una determinada época. Esto no significa que hayamos renunciado a las fuentes escritas sino que gracias a nuestros informantes hemos accedido a ellas. Sin las fuentes orales no hubieran estado disponibles los archivos privados que nos han permitido reconstruir la vida musical salmantina de la inmediata posguerra y de la década siguiente. Los programas de mano de los conciertos, memorias de gestión, libros de actas, listas de socios, fotografías, cartas y telegramas, fotografías o pósteres de la Sociedad Filarmónica de Salamanca han llegado a nosotros a través de los informantes. No existe ninguna institución en la ciudad o en Castilla y León que custodie esta documentación ni la generada por el Instituto Italiano de Cultura, la

---

<sup>51</sup> Nevins, Allan es autor entre otras obras de *The Gateway to History* (1962). New York: Garden City (1ª edición de 1938); *Oral History: How and Why it was born* (1996). En D.K. Dunaway y W.K. Baum (Ed.), *Oral History: An interdisciplinary Anthology* (pp. 29-48). Washington: AltaMira Press-Rowman & Littlefield. La idea de entrevistar a personas sobre su papel en la historia nació cuando, en 1938, él sugirió grabar los recuerdos de personas con vidas especialmente significativas. Después de la Segunda Guerra Mundial, las grabadoras facilitaron técnicamente el registro de cualquier testimonio oral de forma precisa. En mayo de 1948, tres años después de la guerra mundial, Nevins realizó la primera entrevista de historia oral que fue el origen de *Oficina de Investigación de Historia Oral*. Primero fueron entrevistados políticos, después científicos y por último, artistas de todos los ámbitos. El movimiento creció lentamente, de tal forma que a mediados de los setenta, el número de partidarios y practicantes superaba el millar.

Orquesta Sinfónica o el Conservatorio Regional de Música fundado en 1935<sup>52</sup>. En cualquier caso, las fuentes escritas, aunque adquieran en esta investigación un carácter subordinado a las orales en cuanto que han llegado a nosotros a través de los informantes, como en cualquier otra investigación, son una fuente esencial de esta tesis doctoral.

De este modo la historia oral entendida como “una técnica específica de investigación contemporánea” en términos de la profesora Pilar Folguera<sup>53</sup> y no como un tipo de historia basada exclusivamente en la tradición o testimonio orales, nos sirve como fuente necesaria en aquellos aspectos objeto de investigación donde las fuentes escritas no existen o no son suficientemente clarificadoras. Además, la historia oral aporta a la Historia “la materialización de una experiencia, de un testimonio, de un relato, en definitiva de una mirada”<sup>54</sup>. Tres son, sin entrar en detalle, los enfoques existentes respecto a la historia oral: el enfoque archivístico y tecnocrático, el enfoque periodístico (se hace hincapié en la biografía del entrevistado más que en el marco histórico donde desarrolla su vida) y el enfoque académico (la historia oral sirve para verificar una hipótesis previa). En el último enfoque podemos delimitar dos líneas de trabajo: la historia oral como complemento a la historia denominada clásica o bien como un nuevo enfoque a la realidad social.

Para la corriente denominada archivística, la historia oral consiste, exclusivamente, en la recuperación sistemática de información oral para posteriormente ser utilizada por parte de los investigadores<sup>55</sup>. Es decir, para esta corriente, la función de la historia oral no es otra que la de recuperar los testimonios de personas que vivieron en esa época y que de otro modo quedarían olvidados. El historiador oral debe recoger, catalogar y asumir la custodia de los materiales de historia oral para una futura valoración e interpretación de la evidencia oral.

La universidad de Berkeley en California o la Universidad de Columbia, ambas en Estados Unidos, son dos buenos ejemplos de instituciones dedicadas a

---

<sup>52</sup> Ninguno de los dos Conservatorios que existen en la actualidad en Salamanca, Conservatorio Superior y el Profesional, guarda documentación anterior a su fundación a comienzo de la década de los noventa. Adjuntamos justificantes emitidas por ambas entidades al respecto.

<sup>53</sup> Folguera, P. (1994). *Cómo se hace historia Oral*. Madrid: EUEDEMA.

<sup>54</sup> Marinas, J. M. y Santamarina, C. (1993). *La historia oral. Métodos y experiencias*. Madrid: Ediciones Debate.

<sup>55</sup> Esta es la teoría defendida por ejemplo por Edmons Hill, R. (1979). *Oral history: A methodological overview*. Chicago: Paper Pelivered at Society of American Archivist.

la elaboración sistemática de fuentes orales para ser utilizadas por los estudiosos a posteriori<sup>56</sup>.

Los archiveros y bibliotecarios asumen la recolección y custodia de fuentes orales como un proceso creativo. El proceso de crear la fuente primaria (el testimonio oral) y en segundo lugar, el hecho de almacenarlo en hemerotecas especializadas conforma un rasgo diferenciador respecto a la concepción más habitual de la función que deben ejercer los archivos de fuentes escritas.

Sirva de ejemplo para ilustrar lo anteriormente expuesto, el libro escrito por Harold G. Moore y Joseph L. Galloway sobre la batalla *Ia Drang* en la guerra de Vietnam<sup>57</sup>. Sin el acceso a las fuentes orales no habrían podido plasmar las emociones e impresiones de la generación de “los hijos de los cincuenta y los jóvenes partidarios de John F. Kennedy”<sup>58</sup>. Y lo que es más importante, sin las fuentes orales no habría sido posible un capítulo como el número veinticinco, por ejemplo, titulado “El Secretario de Estado para la Defensa lamenta ...”<sup>59</sup> en el que se recoge cómo las mujeres de los soldados y oficiales muertos en combate se organizaban para apoyar emocional y materialmente a las viudas y huérfanos y lo que es más significativo, cómo se rebelaban contra el frío telegrama y la burocracia distante que no daban una auténtica respuesta a sus necesidades.

Para otros estudiosos, la historia oral constituye la única posibilidad de recuperar el testimonio de aquellos que vivieron y protagonizaron el hecho histórico. Gracias a las nuevas tecnologías esos testimonios pueden ser recogidos y almacenados sin que sufran modificación alguna. De esta forma, la historia oral permite aproximarse a la realidad de grupos sociales alejados de la esfera de poder, de los grupos de decisión y que por esa razón, no han dejado huella escrita de su experiencia y de su participación en la Historia.

En ese sentido Thompson<sup>60</sup> señala:

---

<sup>56</sup> *Regional Oral History Office* pertenece a la Universidad de Berkeley y *Columbia Oral History Office* a la Universidad de Columbia.

<sup>57</sup> Moore, H. y Galloway, J (2002). *Cuando éramos soldados... y jóvenes. Ia Drang. La batalla que cambió el curso de la Guerra de Vietnam* Barcelona: Ariel.

<sup>58</sup> Moore, H. y Galloway, J (2002): *Op. Cit.*, p.24.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, pp. 405-421.

<sup>60</sup> Thompson, P. (1988). *La voz del pasado. La historia oral* (p.344). Valencia: Alfons El Magnánim-Institució Valenciana D' Estudis I Investigació.

La primera edición de este libro, el más conocido del autor, fue en inglés en 1978. La versión española fue traducida por Josep Domingo y prologada por Mercedes Vilanova. Los tres primeros capítulos constituyen la parte teórica y donde analiza, el papel que desempeña el

La historia oral le devuelve a la gente la historia en sus propias palabras. Y al tiempo que les hace entrega de un pasado, les suministra también un punto de apoyo de cara a un futuro construido por ellos mismos [...] Le da la vida a la propia historia ampliando así su enfoque. Habla de personajes no sólo extraídos de entre los líderes, sino también de entre la mayoría desconocida de la gente.

El mismo autor hace hincapié en que la historia oral permite iniciar nuevas áreas de investigación allí donde no existen documentos escritos. En este sentido Thompson dice: “La historia oral no es necesariamente un instrumento de cambio, eso depende del espíritu con que se la utilice. No obstante, la historia oral puede ser realmente un medio de transformar tanto el contenido como el propósito de la historia”<sup>61</sup>.

En la misma línea encontramos a George Ewart Evans que defiende la idea de que la técnica, el método que se utiliza para recogerlos testimonios orales, no sirve para hacer otra historia sino para recuperar el testimonio de aquellos que aparecen invisibles a los ojos de la historia. Evans<sup>62</sup> enfatiza en un sentido muy concreto: “la historia oral no es otra historia, no es una historia diferente”.

Los antecedentes de la historia oral pueden encontrarse en figuras tan significativas como Herodoto, Voltaire o Michelet. En palabras de Alted<sup>63</sup>, “la fuente oral, es decir la utilización de “documentos vivos” para la reconstrucción

---

historiador que trabaja con las fuentes orales. Los capítulos siguientes, “La evidencia”, “La memoria y el yo” abordan algunos aspectos metodológicos que el historiador oral afronta en su trabajo: el problema de la subjetividad, el de la memoria y el carácter de la evidencia oral. Los capítulos “Proyectos”, “La entrevista”, “Almacenamiento y criba” son una excelente guía para el alumno principiante que quiere comenzar a hacer historia oral: Thompson aporta no sólo los medios activos para lograr cómo recabar el material oral, sino que también aporta alternativas para la sistematización y primeros pasos para el análisis de las entrevistas. El “Apéndice” de este bloque ofrece un modelo de guía de investigación con preguntas temáticas y específicas. El noveno capítulo “La interpretación: la elaboración de la historia” está dedicado a los problemas a los que se enfrenta todo estudioso una vez que ha concluido el trabajo de campo y de recabar las fuentes documentales convencionales. El autor nos ofrece varias alternativas para manejar nuestro material, así como maneras de clasificarlo, organizarlo, sistematizarlo y proceder a su análisis, tanto con métodos cualitativos como cuantitativos. Thompson advierte del peligro de permanecer en la fascinación por la evidencia y no incorporarse a la tarea específica del analista, sea historiador, sociólogo, antropólogo o no. Se trata no tanto de acumular testimonios sino de interpretar, éste es un punto central de la práctica y cimentación de la historia oral. El papel reflexivo del investigador no es sólo consigo mismo y su disciplina u objeto de estudio, también frente al mundo y a la sociedad que le rodea. El libro concluye con una exposición comentada de las principales referencias bibliográficas.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 11

<sup>62</sup> Evans, G.E. (1973). *Approaches to Interviewing. Oral History*, I (4), 57-71.

<sup>63</sup> Alted Vigil, A. (1988). El testimonio oral como fuente histórica. *Perspectiva contemporánea España siglo XX*, 1, 155. La expresión “documentos vivos” corresponde a Thompson, así lo señala la autora en una nota a pie de página.

del pasado, es tan antigua como la propia Historia”. La historiografía griega<sup>64</sup> se basa fundamentalmente en las fuentes orales, más que en las escritas. Recordemos que los griegos antiguos no disponían, la mayor parte de las veces, de suficiente material archivístico o bibliográfico e incluso cuando se dispuso de fuentes escritas, se prefirieron a las fuentes orales. La elección de la tradición oral implicaba la necesidad de las primeras reflexiones en lo que se refiere al método histórico: crítica de fuentes, su relación y graduación según el valor de los testimonios recogidos. De ahí el empeño en mostrar todas las versiones reconocidas, aunque algunas fueran consideradas erróneas. Las fuentes escritas quedaron relegadas para el estudio de los tiempos remotos<sup>65</sup>.

En la obra de Herodoto, Tucídides, Polibio, Teopompo o Jenofonte, entre otros historiadores de la Antigüedad, se aprecian dos elementos característicos: la existencia de un proemio autobiográfico donde se explica la importancia del hecho a tratar (las razones por las que merece ser recordado y la valoración crítica del autor); el historiador establece la metodología histórica que va a seguir, explica sus fuentes y los pasos que establecerá para contar su historia. Es importante recordar que la historiografía griega es mayoritariamente contemporánea a los historiadores que la producen. Eso explica el predominio de las fuentes orales sobre las escritas<sup>66</sup>. Tucídides o Jenofonte se basaron en su memoria para describir hechos de los que fueron testigos o en los que participaron. En cualquier caso, la elección de fuentes, cuando había más de una con contenidos contradictorios, se hacía según la más probable que no, la más cierta. Herodoto o Tito Livio, por ejemplo, se limitaban a dar varias versiones de los acontecimientos<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> Es decir la realizada en la Antigua Grecia desde el siglo V a.C. hasta el siglo IV d. C., desde Heródoto hasta Zósimo, sin omitir a Tucídides, Posidonio o Polibio.

<sup>65</sup> Grant, M. (2003). *Historiadores de Grecia y Roma: información y desinformación* (pp. 54-58) Madrid: Alianza editorial.

<sup>66</sup> López Eire, A. y Schrader, C. (1994). *Los orígenes de la oratoria y la historiografía clásica* (pp. 110-121). Zaragoza: Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.

<sup>67</sup> Tito Livio en su *Historia general de Roma* y más en concreto en el “Prefacio del Ab urbe condita” se refiere a las fuentes orales como “la tradición de lo que ocurrió” sin cuestionarse su veracidad y utiliza expresiones como “se admite generalmente”. Si existe una doble tradición cita las dos. Tucides, por su parte, es testigo de la Guerra del Peloponeso pero Homero en su obra *La Iliada* relata la guerra de Troya acontecida en el siglo XII a. C. en el siglo VII A.C. basándose en la tradición oral que recientemente ha sido confirmada por los restos arqueológicos.

Estos antecedentes de la historia oral nos permiten valorar el inicio de esta técnica de investigación que se ha desarrollado de forma muy notable durante la etapa contemporánea.

En tiempos más recientes, el ya citado Allan Nevins, funda en la Universidad de Columbia el primer centro de historia oral en 1948 (*Columbia Oral History Office*). Años más tarde, la Universidad de Berkeley creó un archivo de similares características. La institucionalización paulatina de la historia oral se produce en los años siguientes: bibliotecas, sociedades históricas, enseñanza de la historia oral en las aulas universitarias y aparición de las primeras publicaciones como *International Journal of Oral History* y *Oral History Review*.

En los años sesenta, las aportaciones más significativas e importantes sobre fuentes orales proceden del campo de la antropología y la sociología. El trabajo de Robert Angell resulta especialmente interesante en cuanto que revisa y evalúa el uso de este método de investigación por parte de los sociólogos norteamericanos desde los años veinte hasta los cuarenta<sup>68</sup>. En la misma línea se encuentran los trabajos de Willa K. Baum. De entre éstos, queremos resaltar un manual tremendamente práctico para todos aquellos que estaban haciendo historia oral en Estados Unidos. El manual de Baum<sup>69</sup> nos proporciona una amplia bibliografía sobre la historia oral, nos orienta sobre el uso de las grabadoras, aporta referencias sobre libros de tipo legal y además, nos aporta directrices básicas acerca del posterior tratamiento de la entrevista.

Desde el campo de la sociología, Becker<sup>70</sup> nos ofrece un trabajo muy interesante sobre las historias de vida. Este investigador hace hincapié en la importancia de los testimonios orales como medio de mostrarnos “el modo de

---

<sup>68</sup> Angell, R. (1974). El uso de documentos personales en sociología: Una revisión crítica de la literatura, 1920-40. En J. Balán (Ed.), *Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica* (pp. 13-26). Buenos Aires: Buena Visión.

En este artículo Angell señala que “parece haber tres tipos de interés que inducen a los sociólogos a realizar estudios en los que son útiles los documentos personales” (p.17). Y añade las razones que explican la utilidad de las historias de vida: “a) estudiar secuencias temporales o desarrollos concretos de ciertos problemas cuyos anclajes temporales en la biografía son claros, b) proponer hipótesis en áreas específicas de comportamiento sobre las cuales el enfoque biográfico, completado con otros datos, sugiere relaciones generales de interés teórico, y c) permitir la validación o invalidación de datos obtenidos mediante técnicas convencionales de tipo cuantitativo”.

<sup>69</sup> Baum, W. K. (1977). *Transcribing and Editing Oral History*, Nashville, TN: American Association for State and Local History.

<sup>70</sup> Becker, H. (1974). Historias de vida en sociología. En J. Balán (Ed.), *Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica* (pp.27-41). Buenos Aires: Nueva Visión.

vida de ciertos sectores de su sociedad con los cuales, de otra manera, jamás entraría en contacto”. Por su parte, Bertaux<sup>71</sup>, en un artículo de gran valor metodológico, propone formas de abordar el enfoque biográfico por medio de los relatos de vida e historias de vida. Igualmente Bertaux lleva a cabo un brevísimo recuento de su uso en la sociología, en la antropología y en otras ciencias sociales e introduce el concepto de “saturación” como equivalente al de representatividad en la sociología empírica.

En esta breve evolución que estamos realizando sobre la historiografía generada en torno a la historia oral, resulta imprescindible detenerse en los trabajos de investigación desarrollada en Gran Bretaña. El desarrollo de la historia oral en el país británico, se remonta al año 1930 con la creación de los denominados “Sound Archives” por parte de la BBC<sup>72</sup> en Londres y su posterior utilización por parte de los historiadores sociales y por los antropólogos. La creación de un gran número de universidades durante los años sesenta favoreció el desarrollo de nuevas experiencias interdisciplinarias. Los ejemplos más significativos son los de los ya citados, Ronald Blythe y Paul Thompson.

Al igual que los británicos, los trabajos sobre historia oral realizados en Italia tuvieron como principal objetivo intentar recuperar los testimonios de la gente común. Así lo hacen durante la década de los cincuenta, Rocco Scotellaro con los campesinos del sur de Italia, estilo de vida y medios de producción, o Edio Vallini con los obreros industriales. En los años setenta, se publica el trabajo de Nutto Revelli a partir de las entrevistas a los campesinos menos

---

<sup>71</sup> Bertaux, D. (1988). El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. En P. Joutard (Ed.), *Historia oral e historias de vida* (pp. 54-79). Costa Rica: FLACSO.

<sup>72</sup> Eduardo Martínez Torner (1888-1955) trabaja en el Centro de Estudios Históricos dependiente de la JAE y en el Archivo de la Palabra, proyecto de Ramón Menéndez Pidal sobre el *Romancero*, junto a Rodríguez Castellano y Federico de Onís antes de los años veinte del siglo XX. Al finalizar la guerra civil, Torner se exilió en Londres. En la capital inglesa participó en las labores culturales del Instituto Español, activo desde enero de 1944 a diciembre de 1950 además de en los programas de folklore de la BBC. Martínez Torner jamás regresó a España y murió en un hospital de beneficencia londinense. *Cfr.* Gómez Rodríguez, J. A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (pp. 212-214). Granada: Universidad de Granada.

Asensio Llamas, S. (2011). Eduardo Martínez Torner y la Junta para la Ampliación de Estudios de España. *Arbor*, 187 (751), 857-874. Disponible en

<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1356/1365>> [Consultado el 20-XI-2014]. Asensio Llamas afirma que Martínez Torner fue “el primer musicólogo que integrarse en un organismo de investigación científica de dimensión nacional en España e internacional en Europa. Sus trabajos de recogida, investigaciones, cursos y actividades de divulgación o colaboraciones desde el Centro de Estudios Históricos de la JAE (1910-1939) dejaron una monumental obra de colección y sistematización de materiales musicales y literarios de tradición oral”.

favorecidos. Hasta esos momentos, la historia oral había sido desarrollada por académicos no profesionales. Franco Faerrarotti fue el primer académico en hacerlo al igual que Luisa Passerini y Sandro Portelli. Estos dos últimos desarrollaron interesantes obras teóricas y metodológicas que sirvieron de referente para posteriores generaciones de investigadores.

En Francia, la historia oral ha sufrido un desarrollo más lento y tardío porque se han quedado en Anales y archivos personales. Dos autores son especialmente significativos: Philippe Joutard y Françoise Bédarida. De los múltiples trabajos publicados por Joutard, *¡Historiens, A vos Micros! Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire* supone un referente bibliográfico para muchos estudiosos<sup>73</sup>.

Los primeros estudios que se realizan en España con fuentes orales fueron sobre la vida cotidiana durante la guerra civil y sobre los exiliados del mismo conflicto. Varios nombres propios se hace necesario citar: Mercedes Vilanova, Cristina Borderias y Anna Monjo que se centraron en el estudio del movimiento anarquista en Cataluña valorando los testimonios de la gente común.

En la década de los ochenta, se celebra el *I Coloquio sobre las fuentes orales* en Palma de Mallorca y sucesivas *Jornadas sobre Historia y Fuentes Orales*, organizadas por el Seminario de Fuentes Orales de la Universidad Complutense de Madrid<sup>74</sup>. La aparición en 1989 de la revista *Historia, Antropología y Fuentes Orales* editada semestralmente por el seminario de

---

<sup>73</sup> Joutard, P. (1979). *¡Historiens, A vos Micros! Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire. L'histoire*, 12. El trabajo está estructurado en los siguientes capítulos: "Herodoto, el primero", "Los primeros magnetófonos", "Una historia *del común de los hombres*", "La historia oral emigra", "El retrato francés...una floración de proyectos", "¿Una civilización de lo oral?", "Atmósfera", "Un moderno *buen salvaje*" "La cultura oral pura no existe". Joutard analiza el nacimiento y circunstancias de este método de investigación histórica, el desarrollo que tenía en el momento de la publicación de su obra; los problemas metodológicos que su puesta en práctica genera y las soluciones que a los mismos se han planteado. En este sentido afirma que "la historia oral ofrece grandes posibilidades de enriquecimiento para nuestra disciplina. Sería una lástima que una moda pasajera y un uso apresurado comprometieran su suerte, poniendo en descrédito una técnica que empieza apenas a dar sus primeros pasos" (p.14). Esta obra fue completada en 1983 por otra de mayor dimensión *Esas voces que nos llegan del pasado* (1986). Méjico: Fondo de Cultura Económica. Los capítulos octavo ("¿Construir archivos? Construcción de archivos orales, la técnica de la entrevista y la grabación. Problemas y procedimientos generales") y noveno ("El tratamiento del documento oral; la memoria, los testimonios, la entrevista, la evaluación") son extremadamente útiles en lo que se refiere a la sistematización de la experiencia y sobre método e instrumental técnico.

<sup>74</sup> Destacamos la labor realizada por Carmen García Nieto, Pilar Folguera, Pilar Domínguez, Elena Hernández Sandoica, José María Gago, Carmen Ochoa, Pilar Díaz Sánchez, entre otros importantes docentes e investigadores. En sus treinta años de existencia, el trabajo del seminario se ha convertido en un referente en el campo de la Historia Oral e impulsa bianualmente *Las Jornadas de debate sobre Historia y Fuentes Orales* de Ávila y edita un *Boletín Informativo* de carácter trimestral.



Historia Oral del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona ha sido decisiva para el aprendizaje interdisciplinario y autodidacta de la historia oral. En 1992, el coloquio celebrado en Ávila sobre *Memoria y Sociedad en la España Contemporánea*<sup>75</sup> tuvo una gran acogida entre la comunidad científica.

Todos estos encuentros científicos facilitaron el avance de la historia oral en España, avance que se vio respaldado con la fundación en 1996 de la *Asociación Internacional de Historia Oral* en la ciudad de Göteborg, asociación que iba a presidir por primera vez la española Mercedes Vilanova<sup>76</sup>.

Por último debemos dejar constancia de un acontecimiento relativamente reciente: la fundación de Ahozko Historiaren Artxiboa (AHOA) en 2004 por un grupo de historiadores vinculados al grupo de investigación sobre *La experiencia de la sociedad moderna*, de la Universidad del País Vasco<sup>77</sup>.

A lo largo de estas líneas hemos expuesto de una forma somera cómo han evolucionado los distintos enfoques en relación a la historia oral. En los siguientes párrafos abordaremos algunos de los principales problemas a los que deben enfrentarse los estudiosos al realizar una investigación de historia oral así como distintas perspectivas.

Con mucha frecuencia, la fuente oral es objeto de crítica a causa de las limitaciones que presenta el propio testimonio individual que se obtiene a partir de la entrevista, o bien por los errores y las omisiones de datos, fechas o hechos

---

<sup>75</sup> Trujillano Sánchez, J. M. (1993). *Jornadas "Historia y Fuentes orales". Memoria y Sociedad en la España contemporánea*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa. En este encuentro se puso de manifiesto el desarrollo de la investigación y la docencia de la historia oral en España. El tema conductor del debate fueron los problemas teóricos y metodológicos que plantea la investigación metodológica y la utilización de fuentes orales para abordar los mismos. Las fuentes orales han sido utilizadas para investigar cambios sociales durante el franquismo, el uso y percepción de espacios, las relaciones de poder, migraciones, modos de vida, formas de trabajo, etc. Destacamos por su interés metodológico, las ponencias-comunicaciones de F. Vedarían del *Instituto de Historia del Tiempo Presente* (Paris) sobre "El tiempo presente, la memoria y el mito" y de P. Joutard de la Universidad de Toulouse sobre "Papel de la imagen en la construcción y la difusión de la memoria oral".

<sup>76</sup> Antes de que se fundara la *Asociación Internacional de Historia Oral* como una entidad con estatutos en 1996, había existido de manera informal desde 1979 cuando un reducido grupo de historiadores orales de distintos países llevaron a cabo un encuentro en Colchester (Reino Unido) donde Paul Thompson era docente e investigador. Posteriormente, un comité organizó congresos, intercambios teóricos a nivel internacional y artículos sobre distintos países. La mayor parte de los miembros de este grupo vino de Europa Occidental y un grupo importante de los Estados Unidos. Organizaron congresos en Barcelona, Siena, Oxford y Nueva York entre otras ciudades, además de publicar libros y antologías. Los numerosos representantes de asociaciones nacionales de historia oral de Sudamérica lideraron la creación de una asociación con estatutos, elecciones, boletines informativos, una revista, cuotas y presupuestos. Así nace en 1996 la *Asociación Internacional de Historia Oral*.

<sup>77</sup> Entre estos profesores de la Universidad del País Vasco se encuentran Nerea Aresti, Mercedes Arbaiza y Miren Llona.

históricos sobre los que se pregunta a los informantes. No negamos estas limitaciones, sin embargo, la utilización de fuentes orales está especialmente indicada en algunas áreas de la historia como puede ser la social, la local, la de vida privada, la de las mujeres, de la familia e incluso la política o de las instituciones.

En nuestro caso, las fuentes orales nos han permitido investigar la estructura interna y actividades desarrolladas por entidades locales como el Conservatorio Regional de Música o la Sociedad Filarmónica de Salamanca. En el caso de la Filarmónica y puesto que su ámbito de actuación se limita a los socios, sus mecanismos de funcionamiento, los colectivos receptores de sus múltiples actividades, hombres y mujeres, que, de otra forma y de modo especial en la documentación escrita, sería imposible de detectar e investigar.

Merece la pena que destaquemos el potencial que poseen las fuentes orales para reconstruir las vidas, las actividades musicales y las formas de vida de una generación de hombres y mujeres nacidos a finales de los años veinte o principios de los treinta del siglo veinte, que asistieron a colegios e internados religiosos de la ciudad y fueron socios de la Sociedad Filarmónica o alumnos del Conservatorio salmantino o de universitarios que cursaron sus estudios entre finales de los años cuarenta y mediados de los años cincuenta en la Universidad de Salamanca. En este segundo caso, se trata de varias generaciones de jóvenes que participaron de forma más o menos activa en dichas actividades organizadas desde la Sociedad Filarmónica y que fueron receptores de las mismas.

La participación de las mujeres en estos supuestos, esto es, socios de la Filarmónica o asiduos del Conservatorio Regional de Música o de las audiciones de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en este conjunto de actividades como en otros aspectos de la historia, se reconstruye de una forma más eficaz a partir de los distintos testimonios, puestos que, en las fuentes de hemeroteca, éstas no aparecen de forma significativa.

Así la posibilidad de entrevistar a los protagonistas de un hecho histórico, en este caso concreto, los conciertos organizados desde el Conservatorio Regional o la Sociedad Filarmónica para los jóvenes, nos permite analizar aspectos más intangibles como las pautas de comportamiento de los receptores de dichas audiciones, la visión de aquellos que las receptionan, su punto de

vista o sus gustos estético-musicales. Todos estos elementos nos permiten descubrir si son un colectivo uniforme o no, e incluso, si tienen una identidad cultural común.

Por otro lado, los testimonios orales recogidos para desarrollar esta investigación no se han limitado puramente a los socios de la Sociedad Filarmónica o a los estudiantes del Conservatorio Regional, si no que se han enriquecido notablemente con los obtenidos de personas que estuvieron en contacto con figuras clave de los años cuarenta en Salamanca, en términos de instituciones musicales, como Sánchez Fraile, Artero o Real de la Riva. Asimismo otro grupo importante de testimonios corresponde a los informantes que nos han ayudado a reconstruir el ambiente musical de la ciudad de Salamanca a través de una entidad musical muy concreta: la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Y adicionalmente, otro significativo grupo de testimonios han sido los aportados desde una visión crítica sobre este periodo histórico en términos musicales y culturales.

Precisamente Fraser<sup>78</sup> insiste en esta perspectiva específica de la historia oral pues considera que ésta “revela la atmósfera intangible de las cosas”<sup>79</sup>. Muchos de estos informantes proceden de ámbitos no universitarios. Son parte de instituciones tanto eclesiásticas como civiles, en este último caso, vinculadas al poder provincial o municipal. En cualquier caso, sus testimonios han sido determinantes para reconstruir el ambiente musical y de la ciudad del que una parte importante, pero no exclusiva, lo conformó, las actividades organizadas desde la Diputación mediante los conciertos de divulgación, más tarde desde el Ayuntamiento a través de la Orquesta Sinfónica que dirigió Gombau y por último, por la Sociedad Filarmónica. La misma Sociedad Filarmónica recibió el apoyo institucional y económico de la Universidad, de la Diputación Provincial, Gobierno Civil y del Ayuntamiento.

Así pues, la utilización conjunta de fuentes orales y fuentes escritas permite analizar la realidad histórica desde diversos enfoques. Von Plato<sup>80</sup> ha señalado muy acertadamente que:

---

<sup>78</sup> Frase, R. (1979). *Blood of Spain. An Oral History of the Spanish Civil War*. New York: Pantheon.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>80</sup> Von Plato, A. (2006). La historia oral en acción. *Historia, Antropología y fuentes orales*, 36, 67-71.

El principal reto, en mi opinión, reside en el campo metodológico de la historia oral. Todos sabemos que las fuentes orales no se deberían utilizar de manera aislada. Normalmente, se llevan a cabo aproximaciones a las historias de vida. Sin embargo, muchos colegas se limitan a utilizar sólo fuentes orales. Eso es muy peligroso para la aceptación de la historia oral [...]. La historia oral es el centro de nuestro trabajo, pero no de manera aislada, su interpretación se ha de comparar o confrontar con otras fuentes.

En nuestro caso, la precariedad de la documentación escrita referida a las actividades musicales organizadas entre 1940 y 1960 nos hace necesario completarla con los relatos de aquellos que fueron testigos directos de las múltiples y variadas actividades musicales organizadas por distintas instituciones. Mucho más que esto, sus aportaciones orales nos han permitido descubrir las grietas de sus historias de vida, sus opiniones y percepciones, sus actitudes no como resultado de unas circunstancias o coyunturas sociales, culturales o políticas. Gracias a los testimonios hemos descubierto, en nuestro caso, la memoria de un colectivo y en particular, su memoria cultural que no es la suma de memorias individuales. Descubrimos los patrones, los modelos de “historia digerida” que se han desarrollado en estas generaciones concretas<sup>81</sup>.

El caso de la Sociedad Filarmónica de Salamanca apreciamos una peculiaridad. Los testimonios orales recogidos nos han servido para reconstruir el devenir histórico de la institución musical a través de una persona clave en su desarrollo, el catedrático de la Universidad de Salamanca, el Dr. don César Real de la Riva, pero también para acercarnos a los receptores de las audiciones organizadas desde dicha entidad. Sus historias de vida se han convertido en las fuentes de inspiración necesarias para encajar las piezas del puzle sobre qué es y que supone la Sociedad Filarmónica de Salamanca en el contexto musical de finales de los años cuarenta y cincuenta<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Von Plato, A. (2006): *Op. Cit.*, pp. 67-71. La expresión “historia digerida” es del autor alemán que ha investigado el papel de los alemanes en los campos de concentración y de los alemanes de la zona oriental tras la unificación basándose en testimonios orales.

<sup>82</sup> Gagnon, N. (1993). Sobre el análisis de los relatos de vida. En J.M. Marinas y C. Santamarina (Eds.), *La historia oral: métodos y experiencias* (pp.35-46). Madrid: Editorial Debate. La autora señala que contra la metodología de encuestas, los promotores del método biográfico han exhibido un arsenal crítico completo acusando a este paradigma de positivismo, cientificismo, psicologismo, ahistoricismo y adalectisismo” (p.35). De igual modo muestra su opinión a favor de la autonomía metodológica potencial de la perspectiva biografía sin necesidad de ser integrada dentro del paradigma histórico-sociológico.

En general podemos afirmar que una práctica común es la utilización de las fuentes orales como complementarias en aquellas investigaciones de carácter científico en las que la evidencia oral sirve para confirmar, contrastar o bien impugnar con argumentos las hipótesis propuestas a partir de las fuentes escritas. Folguera<sup>83</sup> señala que “la complementariedad de las diversas fuentes accesibles al historiador (estadísticas, bibliográficas, hemerográficas, documentales) y las propias fuentes orales, permite avanzar en el conocimiento de la realidad pasada”.

Además, las entrevistas nos han proporcionado el descubrimiento de fuentes primarias y secundarias, que de otro modo, no habiéramos tenido acceso a ellos. Los límites del mundo de los estudiosos no llegan más allá de los libros de actas o de contabilidad. Los historiadores orales pueden actuar como los editores: pensar qué evidencia se necesita, buscarla y alcanzarla. Los informantes aportan algo más intangible que documentación privada o personal: nos descubren, en palabras de Díaz G. Viana “lugares etnográficos”<sup>84</sup>. Esto es, espacios de relación social que han desaparecido físicamente o en caso de permanecer, han sido vaciados de su contenido funcional original. Nos referimos a teatros como el Gran Vía, Moderno, *Coliseum* o Bretón, marco espacial de las actividades musicales organizadas por la Coral Salmantina, Orquesta Filarmónica o Sociedad Filarmónica de Salamanca; también nos referimos a espacios como el Hogar de la Filarmónica o la sede del Instituto Italiano de Cultura, que han desaparecido como tales del mapa de la ciudad y se han convertido ya en patrimonio inmaterial de la misma. En otros casos, esos lugares etnográficos, por ejemplo el aula Salinas o el teatro Juan del Encina, han pasado a ser parte del parque temático para turistas en que se ha convertido el casco histórico de Salamanca<sup>85</sup>. Y sin embargo, todos estos espacios culturales, están vivos en la memoria de los receptores y protagonistas de las actividades musicales salmantinas entre 1940 y 1960. Permanecen vivos en la memoria de nuestros informantes no sólo en sus detalles decorativos y espaciales más nimios, sino, y eso es lo importante, en todo lo que se refiere al

---

<sup>83</sup> Folguera, P. (1992): *Op. Cit.*, p.17.

<sup>84</sup> Díaz G. Viana, L. (2007). Oralidad y mentalidad: las narrativas del tiempo en la construcción social del pasado. En AA.VV. *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica* (p.105). Valladolid: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz.

<sup>85</sup> *Cfr.* Entrevista con Cuart, Baltasar de 2-VII-2013.

ambiente social y cultural que se desarrollaba en ellos. Los informantes nos han redescubierto y puesto de nuevo en valor, estos lugares de ocio y cultura borrados de la morfología urbana y, poco a poco, también de la memoria de las generaciones más jóvenes.

Otro detalle significativo sobre la historia oral. Ésta permite hacer un juicio equitativo: podemos citar aquellos protagonistas alejados de los focos. No nos interesan exclusivamente los directores de orquesta, como Gerardo Gombau, Ataúlfo Argenta o Jesús Arambarri, por citar tan sólo alguno de los que visitaron el teatro Gran Vía en los años cincuenta en el marco de las actividades musicales programadas por distintas instituciones salmantinas, también estamos interesados en los testigos anónimos –los receptores- de esas audiciones musicales. Este enfoque facilita una reconstrucción del pasado más realista y más justa, una alternativa a la interpretación establecida. Se trata de enfocar no en el escenario, sino en el patio de butacas y en los palcos de los distintos teatros que acogieron las diversas audiciones. Pero no se trata sólo de un cambio de enfoque, sino abrir también nuevas y significativas vías de investigación. Cambia el enfoque y el contenido. Thompson afirma que “el uso de la evidencia oral derriba las barreras entre los cronistas y su audiencia, entre la institución docente y el mundo exterior”<sup>86</sup>.

La Historia oral es una historia construida en torno a la gente. Introduce la vida en la Historia, es más viva, fresca y eso hace que se amplíen sus puntos de vista. Provoca que los héroes no sean sólo los grandes pianistas, teóricos de la música, compositores o gestores de diversas instituciones. La gente desconocida también toma protagonismo, favorece su integración en la comunidad y aumenta la confianza en ellos mismos.

Por este motivo es necesario poner cuidado en el equilibrio social de las referencias que se están recogiendo. En general, hay una tendencia a que los proyectos recojan los testimonios de más hombres que mujeres. Esto es debido, en parte, al hecho de que los hombres son recomendados por otros como informantes con mucha mayor frecuencia. Esta variable no se ha cumplido en el caso, por ejemplo, de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Pese a ello, hemos insistido en rastrear la presencia singular de las mujeres y de hombres por igual,

---

<sup>86</sup> Thompson, P. (1989): *Op. Cit.*, p. 16.

independientemente de que las evidencias y los propios testimonios se mostrasen poco importantes y significativos.

Lo cierto es que encontrar una muestra de informantes es una tarea clave y no siempre exenta de dificultades. La mayoría de nuestros informantes han sido localizados a través de contactos personales. Aunque ha habido algún rechazo a ser informante, éstos han sido insignificantes, algunos los hemos superado con perseverancia y otros, los hemos entendido como parte del proyecto investigador.

Una de las críticas más frecuentes que los detractores de las fuentes orales suelen hacer es la de su escasa fiabilidad debido a los condicionantes fisiológicos a los que los informantes están sometidos. Nos referimos a condicionantes tales como la edad, la enfermedad o la pérdida de memoria. Estos condicionantes constituyen importantes limitaciones de la memoria humana. Los psicólogos señalan que la memoria es selectiva y sufre omisiones inconscientes o distorsiona los recuerdos a través del tiempo o por la actuación de factores voluntarios o involuntarios. Pero los estudios realizados sobre el comportamiento de la memoria han puesto de manifiesto que los recuerdos se borran después de haberse producido una experiencia o haber vivido un hecho, recuperándose con mayor nitidez, los recuerdos de la infancia o la juventud, cuando se llega a las últimas etapas de la vida<sup>87</sup>.

La memoria tiene tres características fundamentales: en primer lugar, la memoria es creativa, no es pasiva sino que constituye una parte indisociable de la inteligencia y de la imaginación. En segundo lugar, la memoria interviene de forma decisiva en la construcción del sujeto y así, los recuerdos se convierten en una fuente privilegiada para el estudio de las identidades. La tercera característica que ponemos en valor es que su inteligibilidad sólo se realiza y concreta a través del lenguaje. Esto implica que la comprensión de la memoria

---

<sup>87</sup> Muñoz Tortosa, J. (2002). *Psicología del envejecimiento*. Madrid: Ediciones Pirámide. El capítulo cuarto titulado "Envejecimiento cognitivo: inteligencia y memoria" (pp. 55-78) es un buen complemento para entender los mecanismos que afectan a la memoria y su evolución.

En este sentido también resultan muy interesantes las publicaciones de Craik, F. (1977). Age differences in human memory. En Birren y Schaie (Dir.), *Handbook of the psychology of aging*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Palacios, J. (1986) *Psicología evolutiva: 3. adolescencia, madurez y senectud* (pp. 259-287). Madrid: Alianza Editorial. Especialmente útil es el capítulo dedicado a "Inteligencia y memoria en el proceso de envejecimiento".

depende de procedimientos narrativos que forman parte de las estructuras propias del lenguaje común hablado o escrito<sup>88</sup>.

Otro aspecto importante que debemos considerar es que las personas de mayor edad, no necesariamente de edad avanzada, aceptan con mayor sinceridad hablar de su pasado con la serenidad y perspectiva de vida que dan los años. En cualquier caso, la memoria siempre realiza un proceso de selección sobre los recuerdos almacenados en la mente humana y este proceso se produce, con mucha frecuencia, en función no sólo del grado de conocimiento que tenga del hecho sobre el que se le cuestiona, sino también del grado de interés e implicación que la persona tenga en ese mismo hecho histórico.

Se evoca el pasado aunque la memoria se renueva todos los días, inventa para construir su identidad y elimina los materiales fútiles. No recordar cosas no es un fallo, sino la condición necesaria para poder recordar otras. Carruthers<sup>89</sup> considera que olvidar es otro aspecto del recordar, pues el olvido a propósito permite la creatividad. El fallo de la memoria no es el olvido sino el caos, la dispersión o la ausencia de pautas.

La memoria no se limita a conservar y transmitir, ese papel lo desempeñan ampliamente los diarios personales, los epistolarios y otros documentos. La memoria realiza una síntesis de lo vivido a través de un proceso que concluye cuando dejamos de vivir. La integridad de la memoria es para Emmanuel Kattan un ideal a alcanzar, una meta a perseguir o una finalidad en la vida. Kattan define cuatro niveles posibles de integridad. Dichos niveles abarcan ámbitos distintos que se viven en la memoria de cada cual de manera simultánea. El nivel personal se refiere a los objetivos que nos fijamos individualmente y a la valoración que hacemos de nosotros mismos. El nivel de grupo se refiere a nuestras relaciones efectivas con los más próximos. El tercer nivel de integración se refiere al estado y el cuarto a la humanidad<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Damasio, A. (2004). *EL error de Descartes* (p.110). Barcelona: Crítica.

Además el mismo autor tiene otra interesante publicación: Damasio, A. (2001). *La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*. Madrid: Debate. El neurólogo portugués Antonio Damasio defiende que el ser humano está organizado de forma tripartita en lo que el llama el *protoser*, el *ser central* y el *ser autobiográfico*. Damasio sugiere que la sensación de ser no depende de la memoria o del razonamiento y mucho menos del lenguaje, sino de la capacidad del cerebro para retratar el organismo vivo en el acto de relacionarse con el objeto. A su vez, esa capacidad es consecuencia de la implicación del cerebro en el proceso regulador de la vida.

<sup>89</sup> Cfr. Carruthers, M. (1998). *The craft of thought, meditation, rhetoric and making of image*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>90</sup> Kattan, E. (2002). *Penser le devoir de mémoire*. Paris: PUF.



Sirva de ejemplo sobre la teoría de Kattan, precisamente, uno de los puntos objeto de estudio en esta investigación. Al analizar las experiencias de los jóvenes receptores de las actividades musicales organizadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca en los años cincuenta, encontramos los cuatro niveles de integridad que cita Kattan: el personal de hombres y mujeres formadas en el Conservatorio Salmantino en su mayoría; el del grupo que participa en las audiciones con motivo de la celebración por Santa Cecilia o en la entrega de premios de fin del curso académico de dicho Conservatorio, el más amplio con resonancias nacionales gracias a las distintas corrientes musicales que ellas reciben y asumen como parte de su formación musical y finalmente, la educación que reciben en colegios religiosos mayoritariamente muy significados en la ciudad salmantina y la posición social que ocupan en el contexto del franquismo de los años cincuenta, que les conecta fundamentalmente con su país, pero también, en algunos caso, con jóvenes europeos con los que coinciden en los viajes de formación y estudio o en los cursos internacionales de verano.

Díaz G. Viana realiza una aportación teórica significativa: “el tiempo histórico es recuerdo más que memoria, un hecho que ha quedado ocasionalmente recogido en el pasado cuando fue noticia. El tiempo mítico sí que es fundamentalmente memoria, continuidad de lo que se sabe”<sup>91</sup>. El amplio abanico de informantes que han contribuido con sus testimonios a reconstruir parte de la historia musical salmantina, mezcla con frecuencia los tiempos: el tiempo mítico o “presente etnográfico” en el que ellos seleccionan sus recuerdos es circular, es memoria hecha con retazos de verdades y ficciones, se transmite oralmente y por este motivo se actualiza cada vez que se expone. El tiempo histórico es lineal, es recuerdo de una noticia que también podemos recuperar en documentos escritos. Muchos de los recuerdos de los receptores de la Cátedra Francisco Salinas<sup>92</sup> participan del “presente etnográfico” –sus recuerdos se mezclan con los ideales de una juventud mitificada e idealizadas

---

<sup>91</sup> Díaz G. Viana, L. (2007). Oralidad y mentalidad: las narrativas del tiempo en la construcción social del pasado. En AA.VV. *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica* (pp. 99-111). Valladolid: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz.

<sup>92</sup> Nuestras primeras entrevistas se centraron en receptores de la Cátedra Francisco Salinas de la Universidad de Salamanca, sin embargo, parte de los informantes recondujeron nuestra investigación hacia las instituciones musicales que precedieron a la Cátedra y sin las cuales, no podría entenderse el devenir de la misma a partir de los años setenta.

con el tiempo-, mientras que, por ejemplo, los receptores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca recuerdan -tiempo histórico- la noticia sobre una audición determinada con la precisión de un notario.

Vilanova<sup>93</sup> hace hincapié en que “rememoración y fuente oral son equiparables cuando se produce la entrevista; pero las palabras una vez dichas y fijadas ya son del pasado y pueden archivarse”. Y añade a la idea anterior: “La historia escrita sólo documenta hechos a partir de quienes los presenciaron. Nada certifica que algo sucedió si no consta que fue visto”.

Las fuentes orales se construyen lentamente, más lentamente que las escritas y demandan preparación, reflexión y respeto en el momento de ser gestadas. También tienen una característica destacable: permiten descubrir rostros, nombres y trayectorias personales que de otra forma serían invisibles, permanecerían en el olvido más absoluto, ayudan a poner en valor la importancia de recordar y hacer que se recuerde.

Lummis<sup>94</sup> sugiere, a través de su amplia bibliografía e investigaciones sobre historia social utilizando la fuentes orales como metodología, dos criterios de selección e interpretación: en primer término, la fuente oral debe seleccionarse en función del grado en el que la entrevista individual contiene información veraz y, por tanto, objeto de ser generalizada y, en segundo término, el grado en el que la experiencia del individuo entrevistado es característica de un espacio o campo determinado.

En este sentido, es necesario insistir que los documentos orales y los escritos han sido sometidos por igual a un proceso de selección por parte de los autores y pueden sufrir, problemas de distorsión u omisión, como resultado de la falta de memoria o de una determinada posición ideológica. Folguera<sup>95</sup> insiste en que:

Las fuentes orales deben ser tratadas de igual forma que las fuentes escritas: debe admitirse la subjetividad implícita en ellas, y por ello deben

---

<sup>93</sup> Vilanova, M. (2006). Rememoración y fuentes orales. En L. Carnovale, y Pittaluga (Comps.) *Historia, memoria y fuentes orales* (p.101). Argentina: Asociación Memoria Abierta.

<sup>94</sup> Lummis. T. (1988). *Listening to History: The Authenticity of Oral Evidence* (pp. 83-96). London: Rowman & Littlefield. El autor británico de la Universidad de Essex especialista en historia social y oral del siglo XIX y XX insiste en que los testimonios aportados por individuos sólo pueden valorarse con la ayuda de las fuentes históricas. Además señala las directrices necesarias para desarrollar una entrevista: a quién entrevistar, cómo entrevistar y después, cómo analizar la información. Aborda de igual modo si se debe hacer una entrevista o crear un archivo, los problemas que surgen y la veracidad de los mismos.

<sup>95</sup> Folguera, P. (1992): *Op. Cit.*, p. 19.

realizarse las acotaciones necesarias para establecer la veracidad y verificar de igual forma que los documentos escritos, a partir de la consulta de todas las fuentes de información al alcance de los historiadores: fuentes hemerográficas y bibliográficas, documentos privados y datos estadísticos.

Debemos analizar el relato oral como un todo y descubrir si es coherente con los documentos escritos que previamente hemos consultado. La variación de hechos, omisión de detalles, idealización de algunos aspectos de la historia vivida o contemplada, la generalización excesiva, la falta de detalles, los estereotipos, todos estos aspectos deben ser objeto de análisis detallado y aislados del conjunto de la entrevista, que pese a ello, puede contener juicios y datos de interés. Los frecuentes errores en fechas u otro tipo de datos objetivos no invalidan el contenido de una entrevista. La memoria en este caso funciona de forma negativa en ese momento concreto. Pasado el momento de la entrevista, en una situación de relajación, de no concentración en unos recuerdos, los nombres de personas, lugares, instituciones concretas, fechas pueden volver a la memoria sin mayor dificultad. En cualquier caso, es conveniente verificar de forma exhaustiva los datos obtenidos a través de las distintas fuentes escritas de las que podamos disponer.

Aquellos historiadores que trabajan exclusivamente con fuentes escritas (por ejemplo, cartas contemporáneas a un hecho histórico, informes parlamentarios y reportajes, actas de la junta de gobierno de una institución, libros de presupuestos, diarios o autobiografías) también deben cuestionarse si el documento es auténtico. Los investigadores deben enfrentar cuestiones cruciales tal cómo el propósito del documento en sí, quién fue el autor y el papel del mismo en la sociedad, y cuál fue su propósito al escribirlo.

Un segundo ejemplo nos resultará muy clarificador en el tema de la evidencia y fiabilidad de las fuentes escritas: los periódicos. Pocos historiadores aceptarían palabra por palabra lo que dice la prensa y, sin embargo, muestran menos precauciones en el momento de utilizar los periódicos para reconstruir el pasado. Esto es debido, en parte, a que raramente son capaces de desvelar las causas de la distorsión de los periódicos antiguos<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Dos son los periódicos salmantinos del siglo XX que se pueden consultar en el Archivo General de la Universidad de Salamanca en la sección de Prensa Histórica: *El Adelanto* y *la Gaceta Regional*.

Es cierto que podemos saber quién o qué empresa era su dueño, e incluso identificar su tendencia política, ideológica o social, pero es muy complicado adivinar alguna vez si el redactor de un determinado artículo, con mucha frecuencia anónimo o bajo un pseudónimo complicado de descifrar, tiene una tendencia concreta o responde a unos determinados intereses. Por ejemplo, en el caso de las críticas musicales del periódico salmantino *El Adelanto* sobre algún aspecto relacionado con alguna audición musical o entidad musical durante los años cuarenta y parte de los cincuenta, éstas son firmadas por Sigfried (pseudónimo nada neutro en el contexto de la posguerra española, pues era el nombre del hijo de Wagner que apoyó abiertamente a Hitler) y en *La Gaceta de Salamanca* por Nogara<sup>97</sup>, pseudónimo de José Artero. En ambos casos, los críticos musicales de los dos periódicos salmantinos trabajan bajo pseudónimo y aportan opiniones cargadas de una ideología muy definida y acorde con el papel que la música debía jugar en el nuevo estado.

A esto añadimos que los periódicos salmantinos que hemos utilizado como fuentes escritas, estuvieron sometidos a una fuerte censura por parte de los órganos de control del Estado Franquista. Sena<sup>98</sup> señala en este sentido que:

La prensa no se podía considerar aislada de la estructura política que condicionaba o simplemente rodeaba su aparición. Y la historia de la prensa salmantina al igual que la del resto del país en los años de la guerra y de la dictadura no se concebía, sin acudir al enorme, voluminoso repertorio de

---

*El Adelanto* fue fundado en 1883 por Francisco Núñez Izquierdo. En 1970, Enrique de Sena Marcos, hasta entonces redactor jefe de *La Gaceta*, pasó a dirigirlo. Este periodista marcó una larga etapa del periódico hasta 1985, aunque posteriormente continuó con sus colaboraciones regulares. Las últimas fueron recopiladas después de su muerte en el libro *Mi último año*, con prólogo de Enrique Arias Vega, entonces director del diario. La dirección del diario durante esta etapa representó una tendencia independiente progresista. Hay que recordar que *El Adelanto* era el único competidor de *La Gaceta Regional*, diario éste integrado en la Prensa del Movimiento. Hasta su desaparición en mayo de 2013, este periódico al contrario que *la Gaceta Regional de Salamanca*, siempre optó por dar una información más completa de las actividades culturales que se desarrollaban en la ciudad.

Por su parte, *La Gaceta Regional* nació en 1920 y fue dirigida por Buenaventura Benito y editada por Editorial Castellana, S.A. Sus principales promotores fueron José María Gil-Robles, José Cimas Leal (director durante el primer bienio de la II República) y especialmente Matías Blanco Cobaleda. En 1933, Gil-Robles, cabeza de lista de la CEDA, pasa a hacerse cargo de la dirección del periódico. Durante la guerra civil, Juan Aparicio –hombre muy cercano a Jiménez Caballero– dirige la publicación hasta el final de la contienda que pasa a manos de Francisco Bravo –líder falangista local, alcalde de la ciudad y figura clave en el nacimiento la Orquesta Filarmónica de Salamanca (1942). Durante esta etapa, el periódico pasó a formar parte en la Prensa y Radio del Movimiento y así, a depender del Estado.

<sup>97</sup> El dato sobre el pseudónimo de José Artero, Nogara, ha sido conseguido gracias a la entrevista con Magadán, Pilar de 7-VII-2013.

<sup>98</sup> De Sena, E. (2001). Guerra, censura y urbanismo: recuerdos de un periodista. En R. Robledo (Coord.) y J.L. Martín (Dir.). *Historia de Salamanca. Siglo XX* (pp. 395-464). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

consignas, de órdenes y prohibiciones que llegaban a las redacciones de los periódicos.

Es decir, la noticia de prensa, la entrevista del periodista, el reportaje son filtrados y configurados por una tendencia concreta que no es fácil de descubrir por el historiador y sin embargo, siempre estos documentos periodísticos son mejor aceptados como evidencia fiable que un testimonio oral.

Con la correspondencia, los historiadores sienten que están más cerca de los acontecimientos históricos. Es cierto que los documentos epistolares son, en la mayoría de los casos, comunicaciones originales. Pero eso no garantiza que sean relatos fieles de la realidad o que expresen los sentimientos o punto de vista auténticos de sus autores<sup>99</sup>. De hecho, cuando valoremos esta fuente primaria, debemos tener en cuenta las mismas influencias sociales, ideológicas o culturales que las observadas para el caso de las entrevistas. En éstas, ni el entrevistador es siempre neutral, ni las respuestas se ajustan necesariamente a la verdad. Las cartas pueden ser escritas con el fin de responder a un determinado receptor -al que se quiere adular o degradar por ejemplo- y no significa, en este caso, que se ajusten a la realidad.

La autobiografía publicada es otra fuente muy citada por los historiadores. Los problemas de fiabilidad son generalmente más reconocidos. Algunos historiadores los comparan con las historias de vida o con las entrevistas orales, en el caso de las biografías autorizadas. Y sin embargo, no son comparables a la historia oral. Para empezar es una comunicación unidireccional y el contenido suele ser exquisitamente seleccionado, muchas veces, en función del público, las modas u otros propósitos personales o políticos. Por su parte, los testimonios orales se basan en una memoria que no se limita a conservar y transmitir, hemos visto que ese papel lo desempeñan ampliamente los diarios personales, los epistolarios y otros documentos. La memoria sintetiza lo vivido a través de un proceso que culmina al final de la vida Thompson<sup>100</sup> señala que:

Para cada cual la manera de vivir, la personalidad, la conciencia y los conocimientos provienen directamente de la experiencia de su vida pasada. Nuestras vidas son acumulaciones de nuestros pasados, continuas e indivisibles.

---

<sup>99</sup> Cfr. el epistolario de Nemesio Otaño en López-Calo, J. (2010). *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: ICCMU.

<sup>100</sup> Thompson, P. (1989): *Op. Cit.*, p. 168.

Y sería pura fantasía sugerir que la típica historia de vida puede ser en gran medida inventada [...]. El historiador deberá confrontar un testimonio directo sin una fe ciega, sin un escepticismo arrogante, sino con una comprensión del sutil proceso mediante el cual percibimos y recordamos el mundo que nos rodea y nuestra participación en él.

La historia oral tiene unas características que avalan su fiabilidad. Las grabaciones son muestras detalladas y exactas de las palabras tal y como fueron dichas, incluso con matices de ironía, humor o afectación, así como, con la textura del dialecto o acento del informante. Los testimonios orales transmiten empatía o agresividad, por ejemplo, y a diferencia de un documento escrito, éstos son provisionales e inacabados pero a la vez, nunca pueden ser repetidos de modo idéntico.

Las fuentes orales participan de tres potencialidades que incrementa su valor histórico: en primer lugar, nos pueden proporcionar una información única y significativa del pasado; en segundo lugar, pueden transmitir la conciencia individual y colectiva que es parte esencial de ese pasado del que forman parte y, por último, su carácter humano y vivo les hace partícipes de una cualidad única y singular: la de ser portadoras de una retrospectiva reflexiva. Los testimonios de aquellos que fueron receptores de la Sociedad Filarmónica salmantina en la década de los cincuenta, son un magnífico ejemplo de lo que acabamos de exponer.

Los informantes que fueron socios de la Filarmónica nos han reconstruido el pasado de esta entidad desde su individualidad, individualidad que, como las piezas de un rompecabezas, conforma un todo más amplio: la historia de una institución que dinamizó la vida musical de la ciudad salmantina durante casi dos décadas. Todos ellos tienen una conciencia musical y cultural individual fruto de su educación y su entorno sociofamiliar pero, a la vez, conforman un colectivo con una entidad cultural concreta. Por último, los receptores de la Sociedad Filarmónica no se limitan a recordar las distintas audiciones en un tono emotivo o nostálgico sino que reflexionan sobre la calidad de las mismas, su carácter novedoso o transgresor dentro del contexto cultural del Franquismo, la sensibilidad estética y musical de los que acudían asiduamente a los conciertos programados o sobre el componente social o de “cultura de adorno”

que estas actuaciones tenían para parte de los asistentes. Es decir, desde sus recuerdos, los informantes-receptores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca que nace en 1948, son capaces de hacer un análisis histórico vivo y crítico que nos ayuda a valorar e interpretar la institución. Trabajamos con fuentes vivas y como tales, tienen la capacidad de cooperar con nosotros en un doble sentido, a diferencia de los documentos escritos o los restos arqueológicos.

De una manera más concreta y con el fin de reforzar la fiabilidad de las fuentes orales, existe un método de comprobar la veracidad de la información obtenida de un informante: el alcanzar el punto de saturación de los datos que nos permite afirmar que la información es veraz. Dicho en otros términos, si al realizar una serie de entrevistas, los sucesivos informantes repiten la misma información sobre un hecho, esto nos permite afirmar que la respuesta única facilitada por el conjunto de entrevistados es veraz.

Lo ideal es definir el colectivo que va ser objeto de análisis y el número de informantes a entrevistar antes de iniciar el proceso. Para ello debemos determinar el criterio de selección, por ejemplo, personas receptoras de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960 o personas que trabajaron o tuvieron algún otro tipo de vínculo con Castor Iglesias Pollo, Aníbal Sánchez Fraile, José Artero o César Real de la Riva.

Thompson<sup>101</sup> propone entrevistas a grupos reducidos de personas, pertenecientes a un grupo o comunidad y la utilización del *método de la bola de nieve*, que permite, a partir de una persona, entrevistar a un grupo con algún vínculo común, lo que hace posible la reconstrucción de su realidad social. Ambos métodos tienen un punto débil: el universo estudiado y la información obtenida son muy limitados. Por esta razón, el autor británico prefiere una muestra estratificada de la comunidad, de carácter más amplio, que en una fase inicial ayuda a recopilar información básica sobre la comunidad, y en etapas posteriores, a recoger información estratificada según los diferentes grupos sociales. Este tipo de muestra no pretende obtener una visión total de la comunidad objeto de estudio, pero sí una imagen de todos los aspectos sociales representativos de la misma. Con este fin, deben incluirse sólo los testimonios que son significativos y representativos de una determinada realidad social.

---

<sup>101</sup> Thompson, P. (1989): *Op. Cit.*, pp. 189-214.

Lo cierto es que no es posible establecer a priori el número de entrevistas que es necesario hacer. Lo importante es crear una red de informantes que representen a la memoria del colectivo que estamos investigando o sean representativos de la cultura que queremos conocer. En toda recopilación de testimonios se produce un proceso de saturación de información, que indica y significa que ese grupo de voces se ha completado puesto que todos los integrantes repiten los mismos contenidos, es decir, “se estandariza lo vivido y la calidad de vida, se cuantifica lo cualitativo”<sup>102</sup>.

En nuestro caso, comenzamos con el nombre de dos informantes, ambos receptores de la Cátedra Francisco Salinas, y éstos mismos nos han ido proporcionando el nombre de otros testigos del periodo histórico objeto de nuestra investigación. En otros casos, la selección de informantes se ha hecho a partir de registros de las distintas entidades que conformaron la Cátedra o de aquellos que participaron como ponentes o intérpretes, es decir, que fueron representativos de un colectivo determinado.

En cuanto a los informantes de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en general, y de forma más concreta de César Real de la Riva o Aníbal Sánchez Fraile, el número de testimonios ha sido más limitado por razones cronológicas, es decir, son pocos los informantes vivos con recuerdos de ellos. Sin embargo, todos ellos poseen un conocimiento excepcional, pues, en algunos casos, son sujetos y relatores a la vez, de los hechos que se investigan.

En la mayoría de los informantes se da una doble dimensión de su testimonio: una primera dimensión como experiencia interior vivida que equivaldría perfectamente al *relato de vida* y una segunda dimensión denominada histórica. Es la sensación personal e individual de ser parte de la historia lo que lleva al informante a tratar de aportar fechas, acontecimientos, nombres propios de personas lugares o representantes de instituciones. En palabras de Dumond<sup>103</sup> “la transcripción de los puntos de referencia que ordenan el tiempo social en los territorios personales en los que el sujeto consciente reconoce su temporalidad”. Bajo la noción de conciencia histórica distinguimos tres modalidades diferentes de reconstrucción del tiempo: la conciencia

---

<sup>102</sup> Ferrarotti, F. (2009) El conocimiento socioantropológico como conocimiento participado y verdad intersubjetiva. *Historia, antropología y fuentes orales*, 49, 119.

<sup>103</sup> Dumond, F. (1968). *La lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire* (p. 197). Montreal: HMMH.



histórica *per se*, cuando se ha entrevistado acerca de la historia oficial o se ha logrado expresar “nuestra verdadera historia”; la representación social del cambio que permite la objetivación del pasado y, finalmente, una imagen personal del tiempo<sup>104</sup>.

Una vez definido el grupo de informantes, es necesario plantearse el tipo de entrevista que debemos hacer. La entrevista es ante todo una técnica que sirve al historiador para recopilar información no recogida en documentos escritos. El entrevistador, recuerda Thompson: “Debe mostrar interés, respeto y flexibilidad hacia el entrevistado; debe tener capacidad de demostrar simpatía y comprensión hacia los puntos de vista que exponga y, sobre todo, predisposición a sentarse y a escuchar”<sup>105</sup>.

Hay diversos tipos de entrevistas y de cuestionarios. Las entrevistas pueden implicar todo tipo de escalas, desde las rígidamente determinadas tanto en las preguntas como en las respuestas, a aquellas no estructuradas, es decir, no hay preguntas y respuestas determinadas antes de la entrevista. En nuestro caso, hemos optado por entrevistas no dirigidas. En otras palabras, la persona entrevistada tiene total libertad para expresar sus opiniones y puntos de vista. La segunda característica de estas entrevistas es su carácter informal y conversacional, incluso en aquellas que hemos tratado de acercarnos a personajes singulares como Castor Iglesias Pollo, José Artero, Aníbal Sánchez Fraile, Francisco Bravo, César Real de la Riva o Pilar Magadán Chao<sup>106</sup>.

Joutard<sup>107</sup> propone utilizar un método semi-directivo, en el que se incluye una primera entrevista escasamente dirigida, en la que se debe aceptar el número de digresiones que surjan de forma espontánea con el fin de determinar si un hecho es importante en el consciente del informante, y una segunda entrevista para concretar y precisar mejor los hechos que deseen conocerse de forma más exhaustiva.

---

<sup>104</sup> Gagnon, N. (1993). Sobre el análisis de los relatos de vida. En J. M. Marinas y C. Santamarina (Eds.), *La historia oral: métodos y experiencias* (p. 43). Madrid: Editorial Debate.

<sup>105</sup> Thompson, P. (1989): *Op. Cit.*, pp. 222-242.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 221-222. El autor británico en el capítulo titulado “La entrevista”, clasifica las entrevistas como: 1-informal y conversacional, 2-formal y controlada. El primer caso es más adecuada para el informante común, a ese informante al que se le pide información sobre su vida y sobre el grupo social al que pertenece. El segundo tipo sería más conveniente para entrevistar a personalidades de los distintos ámbitos de la vida pública.

<sup>107</sup> Joutard, P. (1979): *Op. Cit.*, pp. 9-18.

En este sentido la investigadora Llona aboga por la historia de vida<sup>108</sup> como una entrevista que:

Busca conectar con la interpretación reflexiva que una persona hace de su propia vida. Este formato de entrevista se aleja de la perspectiva periodística e interrogativa y trata de hacer de la conversación el mecanismo a través del cual la persona entrevistada dé cuenta de los acontecimientos significativos de su vida<sup>109</sup>.

Este tipo de narración conversacional que pretendemos conseguir con este tipo específico de entrevista tiene como objetivo mucho más amplio que obtener información, nuestro fin es descubrir el modo en el que hablan de su vida, cómo la ordenan, qué omiten o enfatizan, las palabras que utilizan. Los testimonios orales son productos muy complejos que requieren ser interpretados, analizados y que nunca deben ser tratados como “discursos autoevidentes”<sup>110</sup>.

Thompson afirma que:

La razón más poderosa en pro de una entrevista que discurra libremente se presenta cuando su objetivo principal no es la obtención de información o evidencia por sí misma, sino un registro “subjetivo” de cómo un hombre o una mujer contempla su vida en conjunto o una parte de la misma. Precisamente el modo en que hablan de ella, cómo la ordenan, qué enfatizan, qué omiten, las palabras que escogen, son importantes para la comprensión de toda la entrevista<sup>111</sup>.

En el caso de los receptores de dos de las entidades musicales que hemos analizado, esto es, Conservatorio de Música y la Sociedad Filarmónica de

---

<sup>108</sup> La temática de la biografía y del relato de vida es muy compleja puesto que maneja cuestiones muy trabajadas y algunas de difícil solución metodológica. Una publicación muy esclarecedora al respecto es Bertaux, D. (2005). *L'enquête et ses méthodes. Le récit de vie*. París: Armand Colin.

Douzou, L. (2010). Biografía y relato de vida. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, I (43), 171-194. Lorent Douzou afirma que el “relato de vida”, denominación que ha sustituido a la de “historia de vida”, reviste una forma oral relativamente espontánea que deriva, casi siempre de un diálogo. El sujeto en cuestión es invitado por un investigador a relatar sus vivencias. [...] A través de sus preguntas, implícitas o no, el investigador determina de alguna manera, el centro de gravedad del relato que va recogiendo: [...]. En términos generales, el relato oscila entre la espontaneidad y la mayéutica. [...]. Por otro lado, la biografía puede definirse como una construcción elaborada y distanciada”.

<sup>109</sup> Llona, M. (2012). Historia oral: la exploración de las identidades a través de la historia de vida. En M. Llona (Coord.), *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales* (p. 32). Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>111</sup> Thompson, P. (1989): *Op. Cit.*, p. 224.

Salamanca, hemos dejado que los protagonistas contemplaran esta etapa de su vida en relación con las dos instituciones. Nos interesaba saber cómo clasificaban las audiciones en función del impacto emocional y estético que le habían provocado, cómo reconstruían el ambiente social de las mismas y cuáles eran sus prioridades personales o profesionales al participar de las mismas.

Así pues, en este caso, hemos invitado a hablar a la persona, custodio de unos recuerdos, testigo, protagonista y narrador, sobre un tema de interés mutuo por razones distintas. En el caso de los receptores de las actividades programadas durante la inmediata posguerra por la Diputación Provincial o el Instituto Italiano de Cultura así como los conciertos ofrecidos por las Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid, la Coral Salmantina o la Orquesta Sinfónica de Salamanca no hemos podido encontrar testimonios directos puesto que los posibles informantes pertenecerían a generaciones ya desaparecidas.

Por tanto, antes de realizar una entrevista ha sido necesario prepararla, documentarse lo más posible sobre el contexto de la persona o personas que vamos a entrevistar. Cuanto más abundante ha sido la información previa, más rico ha sido el contenido de la entrevista.

Una vez empezada la entrevista, hemos dejado que la misma siga su curso, de forma relajada y sin prisa. En todo caso hemos tratado de conducirla con una pregunta inicial o reconducirla con alguna de referencia y, en la medida de lo posible, hemos tratado de hacer el menor número de preguntas.

Lo cierto es que entrevistar con éxito requiere método y técnica. Hay muchos estilos de entrevistar, en nuestro caso hemos optado por un acercamiento amistoso e informal que ha implicado flexibilidad (con respecto al lugar dónde desarrollar la entrevista o el cuándo hacerla y el tiempo que debía durar) y, lo que es más importante, respeto profundo por los informantes en cuanto que individuos.

Tras la grabación de la entrevista, se inicia en primer lugar, un proceso de almacenamiento y archivo de las mismas; y en segundo lugar, hay que escribir la historia a partir del testimonio oral. Debemos utilizar la entrevista grabada como cualquier otra fuente historiográfica. Lo primero que debemos plantearnos es las opciones que manejamos en cuanto a la forma de presentación de la información proporcionada por los distintos informantes.

Existen fundamentalmente tres formas de presentar los testimonios orales según el profesor Thompson: la primera forma corresponde a las historias de vidas, si son realmente representativas de un periodo o hecho histórico o de un grupo social, pueden utilizarse como fuente historiográfica. En este caso, sólo es necesario hacer una breve presentación sobre el personaje objeto de la entrevista. La segunda forma de presentación corresponde a un grupo de entrevistas o de historias de vida que ayudan a reconstruir un periodo o hecho histórico más amplio. Con el fin de articular este conjunto de testimonios se suele utilizar un listado de temas comunes. La última forma de tratar las fuentes orales es utilizar los testimonios como cualquier otra fuente historiográfica. En este caso, debe integrarse el relato entre la exposición detallada y analítica del contexto histórico, incorporando pequeños extractos que ilustren o confirmen el argumento expresado<sup>112</sup>.

A la primera forma corresponden los testimonios de Pilar Magadán Chao o Ángel Castro Sánchez, por ejemplo, o el testimonio que nos proporcionaron los familiares de César Real de la Riva o aquellos que coincidieron profesional o familiarmente con Aníbal Sánchez Fraile, José Artero, Bernardo García-Bernalt o Castor Iglesias Pollo (nos referimos a los testimonios de Petra Ferrer, Francisco Pastor, Ramón Martín Rodrigo, Rogelio Rodríguez Ingelmo Rosario Almaraz, Escolástica Rincón, José Antonio Pascual, José María Casas, Eleuterio Bejarano, Antonio Blanco o Inés Delgado).

Las entrevistas a jóvenes receptores de las actividades musicales organizadas desde el Conservatorio de Música o la Sociedad Filarmónica de Salamanca corresponden al segundo tipo de presentación de testimonios orales (en este caso hacemos referencia a Matil Agero, Conchita Guervós, Pilar Magadán, Manuel Pérez Álvarez, Rogelio Rodríguez Ingelmo, Carmen y Ángela Madruga o José Antonio Pascual y también, a aquellos que custodian los recuerdos de sus progenitores en relación a esta entidad musical como Fernando Viñals o Isabel Usobiaga Guisado).

El último formato corresponde aquellos testimonios que nos han servido para matizar, clarificar, confirmar o completar aspectos muy concretos de nuestro discurso narrativo. Es el caso de los testimonios de los profesores José

---

<sup>112</sup> Thompson, P. (1989): *Op. Cit.*, pp. 266-67.

María Laborda, José María Cerveró, Vicente Galbis y Baltasar Cuart, al músico e investigador Joaquín Díaz, al periodista Ignacio Francia o la amplia entrevista al director de coro Victoriano García Pilo y al economista Sindimio Allende.

Las tres formas de utilización y presentación de testimonios orales son complementarias y no excluyentes. Se pueden alternar las tres formas de presentación de las fuentes orales tal y como hemos hecho en este trabajo de investigación.

En todo caso, las fuentes orales pueden y deben ser contrastadas con todo tipo de fuentes documentales. Los testimonios nos deben servir para confirmar, contrastar o ratificar las hipótesis planteadas a partir de otro tipo de fuentes escritas, icónicas o gráficas. Contrastar y evaluar las evidencias es el segundo paso a seguir tras valorar la presentación de las mismas.

Llona hace hincapié en la necesidad de incorporar un enfoque hermenéutico al tratamiento de las fuentes orales. En este sentido la autora señala que:

El *giro interpretativo*, del que la historiografía oral italiana ha sido pionera [se refiere al artículo escrito por Luisa Passerini en 1979 y titulado “Work Ideology and Consensus Under Italian Fascism”], propone desplazar el centro de interés de la reconstrucción de los hechos de la búsqueda de los mismos y a la interpretación de la subjetividad. Desde esta perspectiva, la agencia del sujeto, es decir, el margen de maniobra de los individuos en el contexto de sus propias condiciones de posibilidad, se convierte en uno de los focos de atención prioritarios de la historia oral. En esta medida, la historia oral puede resultar una herramienta imprescindible para la historia cultural. Esta corriente de la disciplina [...] se plantea comprender los significados que los individuos otorgan a sus actos, a sus cuerpos y a sus vidas, dentro de universos culturales determinados. La reconstrucción del pensamiento normativo y del “sentido común” de una época, presentes en la narrativa testimonial, resulta, así, una tarea imprescindible, que la historia oral debe incorporar a su agenda de trabajo<sup>113</sup>.

El último punto que debe ser analizado en este apartado de carácter metodológico es cómo interpretamos los distintos testimonios y cómo los relacionamos con unos modelos y teorías de la historia más amplios. Se trata de

---

<sup>113</sup> Llona, M. (2012): *Op. Cit.*, p.46.

ampliar la mirada con el fin de pasar de lo singular o local (la historia musical salmantina no sólo, pero sí fundamentalmente, en torno al Conservatorio regional de Música, la Coral Salmantina, la Orquesta Sinfónica y Sociedad Filarmónica de Salamanca) a lo más general, a lo nacional (el desarrollo de las actividades musicales durante el franquismo desde la inmediata posguerra hasta principios de la década de los sesenta). Muchas de estas claves históricas sólo han podido ser descubiertas gracias a la memoria de quienes vivieron ese tiempo o el inmediatamente posterior y han querido compartir sus recuerdos con nosotros.

## **Estructura de la tesis doctoral**

---

La presente tesis está configurada en tres grandes capítulos subdivididos en distintos apartados.

El primero denominado “La inmediata posguerra musical salmantina (1940-1944): creación musical local e intercambios culturales con Alemania e Italia” analiza las circunstancias que llevaron a la creación de la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica, si bien, su desarrollo y estudio será objeto de los capítulos siguientes de esta tesis. Todas estas entidades musicales de la inmediata posguerra salmantina se desarrollaron al ritmo de los acontecimientos político-ideológicos y culturales de Europa y del régimen franquista. De igual modo hemos analizado el decisivo papel, con relación a la vida musical de la época en el ámbito salmantino, desempeñado por Bernardo García-Bernalt, José Artero Pérez y Aníbal Sánchez Fraile.

Para comprender en todas sus dimensiones las actividades culturales y musicales promovidas desde las distintas instituciones locales, se hace necesario un acercamiento a los principales teóricos del régimen en materia cultural. Así, los dos primeros apartados de este capítulo, abordan los principales discursos oficiales en torno a la producción artística tanto del periodo anterior a la guerra como del inmediatamente posterior. Todos estos alegatos construyen el marco teórico-ideológico del primer franquismo en proyectos culturales y musicales. Sin examinar estas aportaciones teóricas, el estudio de los discursos sostenidos por los responsables de las principales entidades locales, quedaría incompleto y sería insuficiente. El mecenazgo institucional, liderado y justificado desde estas instituciones, está en consonancia con o es el reflejo de, las doctrinas que, a nivel nacional, idean figuras de tanta proyección y significación como Ernesto Jiménez Caballero, Regino Sainz de la Maza, Nemesio Otaño o Federico Sopena.

Igualmente el propósito de este capítulo es acercarnos a todas las actividades musicales que se organizaron desde las distintas entidades locales (Ayuntamiento, Diputación Provincial y Gobierno Civil) que lideraron las cabezas más visibles de las mismas con unos fines muy claros y nada neutros. En este sentido las personalidades de los alcaldes salmantinos Francisco Bravo

(1940-1943) y Luis Fernández Alonso (1947-1953) fueron determinantes en el desarrollo musical de la ciudad durante esta década.

La última parte de este capítulo está dedicada a la presencia de músicos, músicas, orquestas e instituciones alemanas e italianas en suelo salmantino durante los años de la inmediata posguerra y coincidiendo, fundamentalmente, con los primera etapa de la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). Estas actividades musicales formaron parte de los intercambios culturales con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini (a través del Instituto Italiano de Cultura con sede en la ciudad del Tormes) y del Instituto Alemán de Cultura en Madrid. Dichas relaciones culturales se desarrollaron en el marco y con el respaldo de las instituciones oficiales, que, por otro lado, tuvieron una gran proyección en los medios de comunicación locales.

El propósito del segundo capítulo de esta tesis doctoral ha sido examinar las actividades musicales que se desarrollaron en la década de los años cuarenta, exactamente hasta el nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948.

La presencia de orquestas madrileñas como la Filarmónica y la Sinfónica de Madrid, el nacimiento de la Coral Salmantina y de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y la presencia de importantes solistas en el Conservatorio Regional de Música pone de manifiesto que la ciudad salmantina vivió una auténtica edad de oro en términos musicales.

La Coral Salmantina nació en 1941 de la mano de la Diputación Provincial de Salamanca. Bernardo García-Bernalt dirigió en más de cincuenta ocasiones a inicialmente noventa voces, reducidas a sesenta más tarde. La presencia de la agrupación coral durante estos años se hizo indispensable en cualquier acto oficial que tenía lugar en la ciudad. En cambio, la apuesta musical del Ayuntamiento de Salamanca y más en concreto del alcalde Francisco Bravo fue la Orquesta Sinfónica de la ciudad.

Gerardo Gombau y Antonio Arias lideran el proyecto de la orquesta, los dos eran profesores del Conservatorio salmantino en aquel momento. Su marcha a Madrid herirá de muerte a esta agrupación orquestal que llegó a ofrecer cuarenta conciertos y a interpretar por primera vez en la ciudad las nueve sinfonías de Beethoven.



El Conservatorio Regional de Música desempeñó la doble función de centro de formación musical para los jóvenes y de centro de divulgación musical. La entidad acogió a importantes solistas del panorama musical como Berdión, Cubiles, García Leoz, Aroca, Quevedo, Casaux, Antón, Iniesta o Sabater. Igualmente el centro ofreció conferencias de carácter divulgativo sobre la historia de la música. Con ese propósito visitaron la ciudad el crítico musical Federico Sopeña; el poeta Gerardo Diego o el guitarrista, Regino Sainz de la Maza.

Personalidades como García-Bernalt, Sánchez Fraile, Gombau o Arias hicieron posible esta vitalidad cultural en la década de los cuarenta. Instituciones como la Diputación Provincial y el Ayuntamiento financiaron y apoyaron la labor de instituciones y agrupaciones musicales que posibilitaron el nacimiento de la Sociedad Filarmónica en 1948.

Por último, nos referimos a dos ejemplos de teatro lírico que tuvieron gran acogida entre los salmantinos de la década de los cuarenta: el poema sinfónico *Camposcerrado*, con música de Gombau y letra de Real de la Riva, o el teatro lírico *La María Antonia o La romería de la Virgen de los Remedios*, libreto de Nicomedes de Castro y música de Sánchez Fraile. *Camposcerrado* tuvo un precedente en *La Gran Fiesta del Arte Charro* (1943) dirigida por Santos Torroella y con participación de Antonio García Boiza y Sánchez Fraile.

El tercer capítulo está dedicado al nacimiento y posterior desarrollo de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. El año 1948 es clave en términos musicales para la ciudad salmantina. De un proyecto que pretende consolidar la Orquesta Sinfónica, nació una Sociedad de Conciertos que durante la década de los cincuenta y parte de los sesenta iba a desarrollar un proyecto musical de gran calidad no sólo a nivel local sino también nacional. De hecho, la Filarmónica de Salamanca se convirtió en un referente musical a nivel nacional durante la década de los cincuenta.

El capítulo ha sido estructurado desde las tres perspectivas según la personalidad que estuviera al frente de la entidad. El inicio de la Sociedad fue liderado por Luis Fernández Alonso que dejó su presidencia coincidiendo con el fin del mandato en la alcaldía salmantina (1948-1953). Además, el edil creó el Hogar de la Filarmónica y apoyó el proyecto frustrado de creación de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte. Tal y como estudiaremos en este

capítulo exhaustivamente, ambas instituciones culturales fueron diseñadas por y para la *élite* de la ciudad.

Una segunda perspectiva sería la etapa presidida por César Real de la Riva quien asumió la dirección de la Sociedad desde mayo de 1953 hasta septiembre de 1960. El nuevo presidente coordinó ciento treinta y cuatro audiciones y además, fue el responsable de la disolución el Hogar de la Filarmónica. En estos años actuaron en Salamanca las mejores agrupaciones y solistas nacionales y extranjeros, lo que convirtió a la ciudad en un referente musical en España. Puesto que la documentación sobre esta tercera perspectiva (1960-1967) es prácticamente inexistente, nos ha sido posible hacer un estudio tan detallado como el de las perspectivas anteriores.

Este apartado ha sido estructurado en seis apartados que conforman el armazón de la Sociedad Filarmónica: los inicios de la entidad bajo la presidencia de Fernández Alonso, la Sociedad artística que se crea pareja y vinculada a la Sociedad Filarmónica denominada el Hogar Social de la Filarmónica, la figura emblemática del fenómeno del asociacionismo musical salmantino: el catedrático de la Universidad de Salamanca, don César Real de la Riva, el análisis de repertorios según el modelo ya expuesto en el capítulo dos de esta tesis doctoral para el Conservatorio Regional de Música, la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca y finalmente, una aproximación a un estudio prosopográfico de la masa social de la entidad.

En suma, el presente trabajo de investigación tiene un carácter interdisciplinar que aborda la reconstrucción de las actividades musicales y culturales de Salamanca entre 1940-1960. La investigación se basa en fuentes de diversa naturaleza que se complementan entre sí, si bien, desde el punto de vista metodológico, la historia oral configura su hilo conductor, complementado con un enfoque prosopográfico y de sociabilidad para un mejor desarrollo de determinados aspectos de la misma.

## **CAPÍTULO 1: La posguerra musical salmantina 1940-1944: creación musical local e intercambios culturales con Alemania e Italia.**

---

**L**a década de los cuarenta fue testigo del nacimiento de la Coral Salmantina, la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Filarmónica. Todas estas entidades musicales de la posguerra salmantina se desarrollaron al ritmo de los acontecimientos político-ideológicos y culturales de Europa y del régimen franquista. El propósito de este capítulo es contextualizar el nacimiento y posterior desarrollo de estas dos primeras instituciones musicales en ese marco histórico tan claramente definido. Concluiremos este análisis con la fundación de la Coral, Orquesta y Sociedad Filarmónica de Salamanca, si bien, su desarrollo y estudio será objeto de los capítulos siguientes de esta tesis. De igual modo hemos analizado el decisivo papel -con relación a la vida musical de la época en el ámbito salmantino- desempeñado por tres personajes: Bernardo García-Bernalt (1885-1957), José Artero Pérez (1890-1961) y Aníbal Sánchez Fraile (1903-1971).

Una de las afirmaciones más repetidas en las monografías dedicadas a la producción musical en la década de los cuarenta es aquella que señala a este periodo como uno de los más estériles de toda nuestra historia de la música. Pérez Zalduondo<sup>114</sup> lo ha definido como “un túnel cuyo único sentido fue unir dos épocas de mayor vitalidad, la República y las vanguardias que comenzaron a despuntar al final de los cincuenta”. Puedo decir que, en mi modesta aproximación a la música de posguerra en un ámbito geográfico limitado como el de la ciudad de Salamanca, he descubierto hechos desconocidos y muy significativos para la historia musical de esta ciudad. Estos acontecimientos están en la memoria de quienes vivieron ese tiempo o el inmediatamente posterior y lo más importante, han querido dar publicidad a sus recuerdos y compartirlos con los demás.

---

<sup>114</sup> Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (p.83). Volumen II. Granada: Universidad de Granada.

Para comprender en todas sus dimensiones las actividades culturales fomentadas desde las distintas instituciones locales, se hace necesario un acercamiento a los principales teóricos del régimen en materia cultural. Los dos primeros apartados de este capítulo, abordan los principales discursos oficiales en torno a la producción artística tanto del periodo anterior a la guerra como del inmediatamente posterior. Todos estos discursos construyen el marco teórico-ideológico del primer franquismo en proyectos culturales y musicales. Sin examinar estas aportaciones teóricas, el estudio de los discursos emanados de los responsables de las principales entidades locales, quedaría incompleto y sería insuficiente. El mecenazgo institucional, fomentado y justificado desde estas instituciones, está en consonancia con o es el reflejo de, las doctrinas que, a nivel nacional, idean y diseñan figuras de tanta proyección y significación como Jiménez Caballero, Sainz de la Maza, Otaño o Sopeña.

El objetivo de este capítulo es también acercarnos a todas las actividades musicales que desde las distintas entidades se organizaron. Analizar el papel desempeñado por las distintas instituciones locales –Ayuntamiento, Diputación Provincial y Gobierno Civil- y las cabezas más visibles que desde las mismas fomentaron estas actividades culturales con unos fines muy claros y nada neutros. En este sentido las figuras de los alcaldes salmantinos Francisco Bravo (1940-1943) y Luis Fernández Alonso (1947-1953) fueron determinantes en el desarrollo musical de la ciudad durante esta década.

Asimismo, en el presente capítulo hemos analizado la presencia de músicos, músicas, orquestas e instituciones alemanas e italianas en suelo salmantino durante los años de la inmediata posguerra coincidiendo con la primera etapa de la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). Estas actividades musicales formaron parte de los intercambios culturales con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini -a través del Instituto Italiano de Cultura con sede en la ciudad del Tormes-, esto es, de la política cultural nazi y fascista. Estas relaciones culturales se produjeron en el marco de las instituciones oficiales, que, por otro lado, tuvieron una gran proyección en los medios de comunicación locales.

En la investigación se han utilizado documentos de procedencia oficial, existentes en el archivo de la Diputación Provincial de Salamanca, como son Actas de la Comisión Gestora y Libros de Presupuestos. Igualmente, se ha

empleado documentación aislada procedente de archivos catalogados y publicados para dar acceso y publicidad a los mismos –nos referimos fundamentalmente a epistolarios, discursos oficiales, entrevistas y otras piezas periodísticas aparecidas no sólo en publicaciones locales –*El Adelanto, La Gaceta Regional, Revista Monterrey*- sino también en nacionales –*ABC, Vértice* o *Ritmo*. Por último, los distintos informantes entrevistados nos han aportado testimonios sonoros de experiencias vividas en primera persona y acceso a documentación (programas de los conciertos organizados por el Instituto Italiano de Cultura o documentos de carácter administrativo, emanados de la misma entidad) que no se encuentra en ninguna hemeroteca.

## **1.1. Discursos oficiales en torno a la creación musical en España**

---

A lo largo de estas líneas nos vamos a ocupar de aquellos teóricos que trazaron las líneas maestras de la producción teórico-estética durante los primeros años del franquismo, a través de sus publicaciones más significativas, tanto en el periodo de preguerra como del de la inmediata posguerra. Muchos de estos autores aportan una visión fascista de la cultura en general y de la música en particular.

El programa ideológico de los vencedores es complejo y heterogéneo, como consecuencia del variado número de grupos que componían el núcleo vencedor. Esta pluralidad, destacada por toda la historiografía, se reflejó también en el terreno de la cultura contribuyendo, según señala Cabrera García<sup>115</sup>, “a diversificar hasta la confusión el pretendido programa de un arte y una cultura oficiales que sean su representación”.

Por este motivo, el acercamiento a los discursos oficiales en torno a la producción musical que hemos realizado es tan variado. A simple vista nada parecen tener en común figuras tan diferentes profesional y personalmente como Giménez Caballero, Sainz de la Maza, Otaño o Calvo Serer. Sin embargo, todos ellos compusieron las piezas del puzzle ideológico que se diseñó tras la guerra en materia artístico-cultural.

Así, Giménez Caballero representa al grupo de teóricos, junto a Eugenio D'Ors, Ledesma Ramos o Eugenio Ramos, que durante los años anteriores a la guerra civil gestaron los principios teóricos del modelo ideológico autoritario que después se impondría en los años cuarenta. Todos adoptaron elementos del fascismo cultural con un matiz pseudo-revolucionario característico del primer fascismo teórico e incluso católico. Esto es, exaltación de lo español, más en concreto de lo popular frente a lo foráneo, posturas anticomunistas y antisemitas, admiración abierta por el fascismo italiano, rechazo a los ismos culturales y sobre todo al surrealismo. Ahora bien, Giménez Caballero es quien aborda en sus escritos la tarea de elaborar una sólida teoría fascista del arte desde los años treinta. Teoría que quedó perfilada definitivamente en su obra

---

<sup>115</sup> Cabrera García, M.I. (1998). *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-59)* (p. 59). Granada: Editorial Universidad de Granada.

*Arte y Estado* editada en un solo volumen en 1935 y en capítulos antes en las páginas de *Acción Católica*. Esta obra y otras publicadas en la *Gaceta Literaria* tuvieron gran importancia en el discurso teórico de Falange durante la inmediata posguerra<sup>116</sup>.

Estas circunstancias anteriormente descritas, y la derrota de los regímenes autoritarios explican que no se diseñara una normativa específica en materia de arte al estilo alemán, el gran referente legislativo en este tema durante los años cuarenta. Sin embargo, si crearon medios indirectos de control de la producción artística. Fuertes mecanismos de censura y de propaganda destinados a supervisar todo lo que se creaba y de controlar todo tipo de exhibiciones, conferencias, premios y por supuesto, todos los instrumentos educativos<sup>117</sup>. Tampoco podemos omitir las revistas culturales, más en concreto musicales, dependientes del Estado que actuaron como recurso propagandístico de un ideario político y cultural bien definido.

De esta forma, los términos alrededor de los cuales se articula la reflexión sobre la música española en los años cuarenta son los mismos desde el siglo anterior. El cambio más significativo tras la contienda es que el pensamiento oficial sólo admitía la existencia de una nación cuyas raíces se nutrían de una tradición identificada con el cristianismo y un pasado glorioso y heroico. Estos planteamientos están en la base de la interpretación de la historia de la música española, del análisis del presente y de los proyectos para la articulación de la vida musical del futuro. Sobre ello escribieron críticos musicales como Regino Sainz de la Maza y hombres tan influyentes en el régimen como Nemesio Otaño. Este último junto a Federico Sopena fueron figuras clave en la articulación del pensamiento oficial sobre la música. Hombres ambos de teoría y de acción puesto que junto a sus discursos teóricos, desempeñaron puestos muy importantes en instituciones relacionadas con la actividad musical. De ahí, el valor de los escritos de contenido musical tan ilustrativos y significativos

---

<sup>116</sup> Tanto Ledesma Ramos como Eugenio Montes, Giménez Caballero o Eugenio D'Ors manifestaron su repulsa contra el movimiento surrealista en revistas como *Alfar*, *Revista de Occidente* o la ya citada *Gaceta Literaria*, esta última creada por Giménez Caballero que actuó como director y Guillermo De la Torre como secretario desde 1927. Cfr. Mainier, J. C. (1972). *Literatura y pequeña burguesía (Notas 1890-1950)* (p. 190). Madrid: Cuadernos para el Diálogo

<sup>117</sup> Cfr. Pérez Zaldondo, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 751, 875-886.

tanto de Sainz de la Maza como de Otaño que hemos seleccionado a lo largo de este capítulo.

Otro elemento que constituyó una constante de toda la práctica cultural de la época, y de forma particularmente intensa en la música oficial, fue la exaltación de lo nacional en dos formas distintas. En la primera de ellas, se incluye la actividad musical en otras realizaciones culturales tendentes a la magnificencia de los héroes nacionales y episodios gloriosos de nuestra historia, la segunda, la utilización de figuras significativas de nuestra historia de la música como Pedrell<sup>118</sup> o Tomás Luis de Victoria. Ambos sirven también como medio de entroncar con la música histórica como raíz y fuente de los estudios musicológicos y de la creación musical. En el segundo caso, además, se vincula con los autores clásicos de los siglos XVI y XVII.

---

<sup>118</sup> Si bien existen investigaciones realizadas durante estos últimos años que aportarán enfoques diferentes sobre la figura de Felipe Pedrell, se hace necesario un breve acercamiento al trabajo de estos autores cuyas obras fueron un referente historiográfico en su momento. *Cfr.* Pérez Zalduondo, G. (1991). La Utilización de la figura y la obra de Felipe Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945). *Recerca Musicològica*, XI-XII, 467-487. La autora sostiene que la obra y personalidad de Pedrell están presentes de una manera implícita en las líneas que definen la política musical del primer franquismo. Para Anglés –continúa Pérez Zalduondo– son cuatro las aportaciones de Pedrell a la música española: la creación de la musicología moderna; la edición de las obras maestras de la música clásica española; la revalorización de la música popular y su labor como precursor de la ópera nacional española. Tanto el centenario de Pedrell como el de Vitoria pretendían ser muestras de la producción intelectual y cultural del nuevo régimen que de esta forma negaría el vacío que se produjo tras la guerra.

López-Calo, J. (1991). Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa. *Recerca Musicològica*, XI-XII, 157-209. El autor clasifica a la figura de Pedrell como “paladín de la reforma de la música religiosa” y valora sus esfuerzos para publicar música moderna, música antigua y estudios. Para analizar la figura de Pedrell en relación a la citada reforma religiosa, López-Calo parte de la situación de la música religiosa en la España contemporánea al autor de Tortosa y la personalidad de Miguel Hilarión Eslava.

Pavía, J. (1991). Pervivencia de la obra de Felipe Pedrell en la musicografía española: *Tesoro Sacro Musical*. *Recerca Musicològica*, XI-XII, 275-303. El autor analiza la presencia de Pedrell en la revista *Tesoro Sacro Musical*, presencia permanente y no anecdótica. Los trabajos son catalogados por orden cronológico aunque también ofrece un índice temático de los mismos.

López-Calo, J. (2010). *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: ICCMU. En esta detallada biografía del Padre Otaño se describe la relación personal y profesional, de carácter fundamentalmente epistolar, que existió entre el padre Otaño y Pedrell. En este sentido el autor señala: “No consta cuándo comenzaron sus relaciones con Pedrell. Él en sus apuntes biográficos dice simplemente que “sus maestros le pusieron en contacto con Pedrell”. La primera carta de Otaño a Pedrell incluida en el “Epistolario” que compiló el Padre Larrañaga es de 16 de diciembre de 1905, pero da a entender que antes hubo otras. [...] Es evidente que el padre Otaño [...] se propuso, en puntos fundamentales de su vida, imitar a Pedrell y continuar su obra en pro de la restauración religiosa española. [...]. Casi todas las numerosas cartas a Pedrell las encabeza Otaño con las palabras “Querido Maestro” o con alguna fórmula similar. Y Pedrell le correspondió con una frase no menos significativa: llamaba a Otaño su *alter ego*. La amistad e identificación entre Pedrell y Otaño debió de llegar a un punto tal de publicidad, que cuando, a comienzos de 1911, el Orfeón Tortosino acordó celebrar solemnemente el 70 cumpleaños de aquel ilustre hijo de la ciudad, encargó al Padre Otaño su organización y realización” (pp.30-31).



Por último, analizamos el pensamiento de Rafael Calvo Serer a través de un artículo de 1947 publicado en *Arbor*, donde ilustra esa identificación de nacionalismo, tradición y conservadurismo.

Vamos a empezar deteniéndome en la interpretación nacionalista de la historia que tiene como efecto en el campo musical un significativo interés oficial por la música popular. Toda la legislación sobre temas musicales insiste en la recuperación y el fomento de los cantos populares como símbolo de la nación. Este interés se manifiesta tanto en el ámbito de Falange (a través de los cuadros que ocupan los principales cargos políticos de la ciudad, v.g. Gobierno Civil, Diputación o Ayuntamiento) como en el del Instituto Español de Musicología<sup>119</sup>, para el que colaboran Aníbal Sánchez Fraile y Bernardo García-Bernalt.

Lo cierto es que durante el tiempo de posguerra, se aprecia una gran efervescencia musical que se tradujo, por ejemplo, en la utilización del folklore. Música y bailes folklóricos se pueden apreciar claramente en los denominados *Festivales Folklóricos y Fiestas Charras* que las distintas instituciones salmantinas (Casino, Diputación Provincial y Ayuntamiento) promovieron a lo largo de la década de los cuarenta e incluso de los cincuenta.

Uno de los rasgos del pensamiento fascista y de forma más específica, de la ideología falangista, es la identificación de la tradición con el pueblo, y éste a su vez, se identifica con el campo<sup>120</sup>. En 1947, un colaborador de *El Adelanto*

---

<sup>119</sup> El Decreto de 27 de septiembre de 1943 (Ministerio de Educación Nacional, BOE 10 de octubre, artículo 1345) crea el Instituto Español de Musicología dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), institución que sustituía a la extinguida Junta para la Ampliación de Estudios; el primer director del Instituto fue Higinio Anglès y su secretario José Subirá. En 1989, José Vicente González Valle publica una breve pero muy interesante historia del Instituto titulada *Dimensión internacional de monseñor Higinio Anglès. Recerca Musicològica*, IX-X, 249-262.

<sup>120</sup> Paradójicamente, los republicanos durante la guerra civil convirtieron las canciones populares en su repertorio de guerra. Anarquistas, republicanos o socialistas cantaban estas canciones populares en las trincheras. Cfr. Olarte Martínez, M. (2002). *La oralidad en los cantos de la Guerra Civil a través de las Fuentes fílmicas. Actas del V y VI Congresos de la SibE* (pp. 223-238). Sabadell: La Mà de Guido. De la Ossa Martínez, M.A. (2011). *La música en la guerra civil españolas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. La obra está estructurada en tres partes con una introducción donde el autor expone la tesis de su obra: “De igual forma a lo que ocurrió en otros ámbitos, el desarrollo y las consecuencias de la guerra detuvieron y frenaron el brillante devenir que había caracterizado desde finales del siglo XIX a la música española. (...) Lo más evidente es que la guerra civil cercenó el devenir de las generaciones que surgirían en España desde comienzos del siglo. Sólo contadas excepciones continuaron avanzando musicalmente y crearon obras de altura”. La primera parte está dedicada a la música de la guerra civil española (en ella se expone las circunstancias personales y profesionales que sufren importantes figuras de la música y analiza el nacimiento de la Orquesta Nacional de España). La segunda se centra en el Cancionero de la guerra civil y la tercera en Canciones e himnos de la guerra civil española.

que firma con la inicial O, escribió un artículo con el título muy expresivo del contenido: “¿La zarzuela charra, existe?”. La pieza periodística se expresa en estos términos:

Carretera adelante, no muy lejos de la ciudad, hay un pueblecito [se refiere en este caso a Villamayor de Armuña] que, como tantos otros, en los viejos arcones de la tradición, el folklore de la más pura charrería. Su piedra franca y sus artífices cimentaron la fama honrada de los seres que, a través de la evolución de los tiempos, supieron quedar el legado de generación en generación transmitido. [...]

Como tantas otras cosas nuestras que nosotros mismos ignoramos, en este lugar, donde la poesía es tierra rasgada surcos, la campana de su iglesia sabe de oraciones de ángelus allí donde el arado se para y la recia voz se suaviza para decir: vuelve galán. Mientras allá, lejos, el sol se asoma y se esconde. [...]

¿Es verdad que no hay cantera suficiente en nuestro teatro? ¿Es cierto que en nuestra música regional no puede llegar al escenario, sino a través de cuadros de *varietés*, revistas u opereta? ¿Nuestra zarzuela no puede ir aún más lejos desempolvando los viejos laureles? ¿Es que faltan motivos o falta inspiración? No, no lo creo, no falta ni lo uno ni lo otro. Lo que falta es llegar a lo que aún está casi inédito, desconocido por los españoles y conocido y valorado por gentes de fuera, aunque bien es cierto, es una minoría. [...]

Un hombre menudo, sacristán, tabernero y labrador, tiene dos libretos escritos. El mismo que en los atardeceres toca en la plaza del pueblo, sus mimados instrumentos, recordando a la juventud que aún no ha dejado de ser charra [el tamborilero es Nicomedes de Castro llamado coloquialmente “Medes”].

Este hombre, al que no se le puede pedir literatura, -él tampoco se ajusta a preceptiva alguna- ha escrito lo que en su alma charra canta en el lenguaje nuestro. Y por estar así escritos el mérito de sus libretos, se robustece creando colorido. ¿La música? El folklore charro es noble y sencillo como nuestras mujeres.

Lentamente, rumiando la charra de este sacristán, he regresado a la ciudad tarareando una tonadilla que me afirma en mi creencia: la zarzuela charra existe<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> *El Adelanto*, 22-V-1947. Las citas que hagan referencia al periódico salmantino *El Adelanto*, omiten datos tales como el título del artículo o de la sección y el número de página por la dificultad que supuso la consulta en hemeroteca realizada a través de microfilm.

Pilar Magadán Chao<sup>122</sup> afirma que la zarzuela a la que hace referencia el artículo, no es otra que *La María Antonia*, obra compuesta por el propio tamborilero de Villamayor de la Armuña Nicomedes de Castro. En la década de los cuarenta, Nicomedes le cantó su obra a don Aníbal Sánchez Fraile quien la transcribió primero y más tarde, la armonizó y compuso para ser representada. En junio de 1947, la obra fue puesta en escena con la composición musical de Aníbal Sánchez Fraile en el teatro Liceo de Salamanca. Tal y como nos transmiten nuestros informantes (aquellos que fueron alumnos de don Aníbal Sánchez Fraile en la Escuela de Magisterio de Salamanca), el origen de esta zarzuela era perfectamente conocido puesto que su autor la había referido en más de una ocasión<sup>123</sup>.

La referencia al pueblo, al campo y a las tradiciones “auténticas” a las que por ejemplo hace mención el artículo anteriormente citado, tiene como precedentes los escritos de los regeneracionistas como Joaquín Costa o de miembros de la generación del 98 como Miguel de Unamuno. Los regeneracionistas consideraban el folklore como la esencia del pueblo y depositario de los rasgos colectivos de una nación. Desde esta perspectiva el denominado “folklorismo”<sup>124</sup> adquiere una gran importancia, porque, tal y como

---

*El Adelanto* fue fundado en 1883 por Francisco Núñez Izquierdo. En 1970, Enrique de Sena Marcos, hasta entonces redactor jefe de *La Gaceta*, pasó a dirigirlo. Este periodista marcó una larga etapa del periódico hasta 1985, aunque posteriormente continuó con sus colaboraciones regulares. Las últimas fueron recopiladas después de su muerte en el libro *Mi último año*, con prólogo de Enrique Arias Vega, entonces director del diario. La dirección del diario durante esta etapa representó una tendencia independiente progresista. Hay que recordar que *El Adelanto* era el único competidor de *La Gaceta Regional*, diario éste integrado en la Prensa del Movimiento. Hasta su desaparición en mayo de 2013, este periódico al contrario que *la Gaceta Regional de Salamanca*, siempre optó por dar una información más completa de las actividades culturales que se desarrollaban en la ciudad.

Muñoz Pérez, L. (2009). La memoria artística de la Guerra Civil española a través de sus documentos periodísticos: el caso salmantino. *IV Jornadas Archivo y Memoria: La memoria de los conflictos: Legados documentales para la Historia*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles y CSIC. <<http://hdl.handle.net/10366/115763>> [Consultado el 12-I-2014] y Samaniego Boneu, M. (1984). Aproximación al estudio de la prensa salmantina en la etapa contemporánea. En *Publicaciones periódicas salmantinas 1793-1936: Contribución al estudio de fuentes para la historia de Castilla-León* (pp.379-381). Salamanca: Departamento de Historia contemporánea. Universidad de Salamanca.

<sup>122</sup> Cfr. Magadán Chao, P. (2011). Dámaso Ledesma: Trayectoria vital y profesional. En P. Magadán Chao, M. Manzano Alonso y F. Javier Rodilla León (Eds.), *Cancionero salmantino de Dámaso Ledesma Hernández* (p.73). Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses. También entrevista con Magadán, Pilar de 11 de junio de 2013. En el capítulo siguiente de esta investigación matizaremos y ampliaremos estos datos relacionados con *La María Antonia*.

<sup>123</sup> Entrevistas a Martín Rodrigo, Ramón de 27 de noviembre de 2013 y a Rodríguez Ingelmo, Rogelio del 3 de diciembre de 2013.

En el capítulo siguiente de esta tesis analizaremos ampliamente la obra *La María Antonia* y otros ejemplos de teatro lírico estrenados por primera vez en Salamanca.

<sup>124</sup> El introductor del término folklorismo en la antropología fue Hans Moser en un artículo titulado *Vom Folklorismus in unserer Zeit*, publicado en 1962.

señala Martí<sup>125</sup>, el “folklorismo” significa, dicho de forma muy genérica, “el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura “popular” o “tradicional”. Y añade que, este concepto, “presupone la conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esa tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica”<sup>126</sup>. En el caso de los “festivales charros” la “manipulación” que implica el término “folklorismo” tiene una finalidad eminentemente ideológica más que comercial o estética. Dichos “festivales” comparten uno de los rasgos esenciales del “folklorismo”: es una manifestación cultural que no está inmersa en su realidad, en su contexto sociocultural concreto, se aleja en tiempo y espacio de cualquier manifestación de la cultura tradicional. Martí lo resume perfectamente en estos términos: “si el folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia”<sup>127</sup>. Y sin embargo, si se aprecia un esfuerzo importante por parte de los organizadores de los festivales charros – Aníbal Sánchez Fraile o Antonio García Boiza como ejemplos más destacados- por mantener la pureza de la tradición, por bailar y cantar como se había hecho durante generaciones. Gómez Rodríguez señala que:

La música popular, el folklore se habían convertido en un instrumento al servicio del Estado: “no veamos en la Patria el arroyo y el césped, la canción y la gaita -escribe José Antonio-; veamos un destino, una empresa”. El celo que la Sección Femenina puso en su peculiar “misión-recate” del folklore español - “salvar de una muerte segura”- es innegable, pero tampoco podemos pasar por alto que tras esta labor se ocultaba una visión miope e interesada de la música popular: el espectáculo hermoso, fijo y limpio, honesto, -conforme a la moral católica y al espíritu nacional-, que mostrar fuera de España, y el “aniquilamiento [de las tradiciones folclóricas] como vectores potenciales de resistencia política”<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Martí, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* (p. 19). Barcelona: Editorial Ronsel.

<sup>126</sup> Martí, J. (1996): *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>128</sup> Gómez Rodríguez, J.A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En I. Henares Cuellar, M.I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (p. 233). Volumen II. Granada: Universidad de Granada.

Si continuamos nuestro análisis desde el enfoque del “folklorismo” percibimos que el seguimiento de una línea ininterrumpida de una tradición, la idea de continuidad en definitiva, es una de las características definitorias del folklore frente al “folklorismo”.

Finalmente, el fenómeno del “folklorismo” es el resultado de la conjunción de tres factores, el de las ideas, el de los productos y el de las acciones, que dan lugar a distintos tipos de “folklorismo”. La base conformada por ideas, actitudes y valores procedería del significado que el falangismo atribuía a la cultura tradicional. Los productos no se centrarían exclusivamente en los “festivales charros” puesto que, aparecen piezas del folklore salmantino en los conciertos celebrados por la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

Por último, sí existe una actualización de las piezas de música tradicional según el momento y lugar en el que son interpretadas o bailadas. Dos acontecimientos musicales de la década de los cincuenta nos ayudan a comprender el concepto de actualización en relación al “folklorismo”. Nos referimos a la exhibición de “bailes populares” a cargo de los Grupos de Danzas de la Sección Femenina de Madrid, Segovia y Salamanca con motivo de la clausura de las Jornadas de Lengua y Literatura hispanoamericanas celebradas en Salamanca en julio de 1953<sup>129</sup> y a la “fiesta charra” celebrada en el Palacio de Anaya por el Grupo de Danzas de Educación y Descanso con motivo de la visita que el jefe nacional de esta institución, Alberto Fernández Galán, realiza a la ciudad, fiesta que se completa con un “desfile charro y danzas típicas” en la Plaza Mayor<sup>130</sup>.

Ninguna de estas muestras de “folklorismo” se escenifica del mismo modo que otra. Por ejemplo, en 1947 hay una colaboración con Portugal ya que, se organiza una muestra de folklore charro con motivo de la visita del Orfeón de Coímbra<sup>131</sup> y una segunda diseñada en esa ocasión por Sánchez Fraile, García-Bernalt, Íscar Peyra y García Boiza para “exaltar” conjuntamente todas las

---

<sup>129</sup> *El Adelanto*, 6-7-1953.

<sup>130</sup> *El Adelanto*, 20 y 22- IX-1953.

<sup>131</sup> *El Adelanto*, 22-IV-1947.

manifestaciones de la cultura charra<sup>132</sup> (música, danzas, pintura, artesanía y literatura).

Todas estas muestras de “folklorismo” comparten una de las principales características que lo definen: pertenecen a realidades diferentes, distantes entre sí por el tiempo y el espacio. Todas ellas tratan de recordar un tiempo de la liturgia tradicional pero muy lejos de sus habituales lugares, plazas e iglesias de los pueblos salmantinos.

Por otro lado, como ha señalado Gómez Rodríguez: “La idea de que la música folklórica de una nación debe reflejar las características de su cultura, ha sido la munición con que se han cargado formidables armas propagandísticas al servicio de los poderes de turno. En España, los Coros y Danzas de la Sección Femenina difundieron un folklorismo cuyas consecuencias llegan hasta hoy”<sup>133</sup>. Esta institución afirma “retomará la labor divulgadora del Servicio de

---

<sup>132</sup> *La Gaceta Regional*, Salamanca, 27-IX-1947.

<sup>133</sup> Gómez Rodríguez, J. A. (2001): *Op. Cit.*, p. 229.

En este sentido y para completar este apunte, debemos citar los recientes estudios de la profesora de la Universidad de Oviedo, la Dr<sup>a</sup>. Beatriz Martínez del Fresno, publicados en 2010 y 2012 respectivamente: Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En G. Pérez Zalduondo y M.I. Cabrera García (Coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp.357-406). Granada: Editorial Universidad de Granada y Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). En P. López Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp.229-254). Logroño: Universidad de la Rioja. El primer trabajo examina los viajes realizados por las afiliadas de la Sección Femenina a Italia, Alemania y Portugal entre 1937 y 1943. La autora investiga la dimensión política e ideológica de sus actividades culturales, la importancia de las relaciones tejidas entre las distintas organizaciones de mujeres de los países con regímenes totalitarios, a partir de dos publicaciones de la Sección Femenina –*Y, Revista de mujer nacional sindicalista* y *Medina*- y de documentación de archivo. El segundo artículo examina los Coros y Danzas de la Sección Femenina en cuanto que contribuyeron a la construcción, difusión y afirmación del modelo de estado impuesto por el franquismo. La autora basa su investigación en fuentes diversas como discursos, publicaciones -la revista *Yo Consigna*-, descripciones de actos públicos, normativas, etc.

Estos estudios amplían la parte musical poco tratada en obras clásicas sobre la Sección femenina como Gallego Méndez, M.T. (1983). *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus. Obra exhaustiva sobre la Sección Femenina que aparece citada en todos los estudios relacionados no sólo con el tema concreto de la Sección Femenina sino también con el papel de las mujeres durante el franquismo y Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza Editorial. Un análisis social y cultural acerca de las raíces ideológicas de la Sección Femenina, especialmente interesante el papel que la religión católica supuso en la configuración de esa base ideológica, así como un interesante estudio, basado en fuentes orales, aunque no exclusivamente, sobre el modo de vida y trabajo de los mandos. La autora también hace hincapié en la aportación de la Sección Femenina en la mejora de la legislación (Código Civil) que afectaba a la mujer así como su aportación para renovar la economía y sociedad del Franquismo. Por otro lado, es imprescindible citar la obra de un especialista en folklore nacional, gran conocedor de la labor de la Sección Femenina en materia de coros, danzas y música popular como Manzano Alonso, M. (1990). El Folklore Musical. En *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* CCIV, 3-18 y Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León* (pp.118-119) Valladolid: Junta de Castilla y León.

Música y del Coro y Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas de forma bien distinta a como éstas lo han llevado a cabo”<sup>134</sup>.

En otro sentido, Manzano como informante y recopilador nos transmite su punto de vista:

Es indudable que algo hubo, y mucho, de positivo en aquella larga etapa [se refiere a la protagonizada por los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina]: la recuperación de un amplísimo repertorio de bailes, danzas y canciones tradicionales en los mismos lugares en que estaban ya comenzando a desaparecer. Al menos en los comienzos de esta actividad se mantuvo con vida de una manera todavía espontánea, gracias al entusiasmo de muchas personas de buena voluntad, un buen número de muestras tradicionales que, además de estar vivas en su entorno de siempre, comportaban gran valor artístico y plástico (en el ámbito popular, evidentemente) y un interés histórico<sup>135</sup>.

Un acercamiento a alguno de los textos y documentos publicados antes de la Guerra Civil y en los años posteriores a ésta, nos muestra el interés que destacados teóricos del arte tenían por el folklore como instrumento al servicio del nuevo estado, “un vehículo importante de alcanzar el ideal de música nacional”<sup>136</sup> señala Pérez Zalduondo desde un enfoque distinto, como investigadora, añade:

Se dota al folklore de una importancia aún mayor porque es en él donde radica el mayor valor instrumental de la música como vehículo de ideologización al servicio del nuevo estado, mucho más que en la creación de la música “cultura”, de autor individual, cuyo impacto sobre las masas es menor. De ahí, que desde las distintas organizaciones falangistas se insistiera en la custodia y la práctica del folklore.<sup>137</sup>

La perspectiva aportada por Torres Clemente sobre los distintos significados adquiridos por el concepto de nacionalismo, resulta muy esclarecedora. La autora parte de la división, formulada por Adolfo Salazar en

---

<sup>134</sup> Gómez Rodríguez, J.A. (2001): *Op. Cit.*, p.215.

<sup>135</sup> Manzano Alonso, M. (2011): *Op. Cit.*, pp.118-119.

<sup>136</sup> Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (p. 94), Volumen II. Granada: Universidad de Granada.

<sup>137</sup> Pérez Zalduondo, G. (2001): *Op. Cit.*, p. 93.

1923, de este movimiento entre “el nacionalismo de las esencias” frente al “nacionalismo de las apariencias”. El uso del concepto “nacionalismo de las esencias” en la crítica musical de las primeras décadas del siglo XX es heredero, según la autora, del pensamiento decimonónico, más en concreto de figuras como Felipe Pedrell, Francisco de Paula Valladar, Rogelio Villar, Manuel de Falla, Adolfo Salazar o Julio Gómez. Ahora bien, entre los músicos y teóricos que apostaron por esta idea no había uniformidad. Así la profesora de la Universidad Complutense de Madrid, aprecia al menos tres corrientes distintas de pensamiento: una primera corriente encarnada por Pedrell que dio gran importancia al progreso, aunque reconociera la existencia e importancia de un sustrato español perceptible a través de la historia; la segunda estaría representada por Falla y Salazar coinciden esencialmente con las directrices de Pedrell pero, al aplicar su mensaje progresista y “combinar la esencia española con las últimas vanguardias europeas, los resultados sonoros que obtuvieron se situaron a años luz de las obras escritas por el maestro[se refiere a Pedrell]. La tercera corriente, propone unos modelos alternativos a los del maestro catalán y se opta por seguir la zarzuela y la tonadilla. El protagonista de esta corriente sería Julio Gómez y su maestro Emilio Serrano<sup>138</sup>.

La consideración de la música en general y el folklore en particular como instrumento al servicio del estado son ideas presentes en numerosos escritos de la época. De entre ellos, destacamos de nuevo y especialmente, los escritos de Ernesto Giménez Caballero (\*1899-1988†)<sup>139</sup>. Sus documentos e ideas sobre arte

---

<sup>138</sup> Torres Clemente, E. (2012). El “nacionalismo de las esencias”: ¿Una categoría estética o ética? En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 27-51). Logroño: Universidad de la Rioja.

<sup>139</sup> La monografía de referencia sobre este autor es la de Selva, E. (2000). *Ernesto Giménez entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-textos; su abundante obra ha sido oportunamente censada por López Vidriero, M.L. (1982). *Bibliografía de Ernesto Giménez Caballero*. Madrid: Universidad Complutense. Dos publicaciones interesantes enmarcan la figura de Giménez Caballero en una corriente de pensamiento concreta: Hernández Busto, E. (2004). *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*. Barcelona: Península. Martín Gijón, M. (2011). *Los (anti)intelectuales de la derecha en España*. Barcelona: RBA.

Mención aparte merece la obra de referencia recientemente reeditada: Mainer, J.C. (2013). *Falange y literatura*. Barcelona: RBA. El catedrático emérito de la Universidad de Zaragoza combina magistralmente la trayectoria personal y profesional de Giménez Caballero en las páginas que dedica a lo que el denomina “Dos madrugadores: Ernesto Giménez Caballero y Luys Santa Marina” (pp. 60-68). Igualmente interesante resulta la selección de textos que incluye sobre el autor en los capítulos: “Los precursores” que incluye un fragmento de *Genio de España* (pp. 230-251); “La guerra y los héroes”, en este caso la obra seleccionada es *¡Hay Pirineos!* (pp. 364- 370) y “Nuevos caminos para el arte”, la obra escogida por Mainer, *Arte y Estado* (pp. 452-467), será ampliamente glosada en este apartado de la investigación.



y estética tuvieron gran influencia en el discurso teórico de Falange, especialmente aquellas expuestas en su obra ya citada *Arte y Estado*, publicada en 1935 y considerada como el texto teórico falangista más significativo sobre el tema.

La publicación de esta obra debe ser entendida como una repuesta díscola a las teorías expuestas por Ortega en el texto *La deshumanización del arte* (1925). Cabrera García señala que “será tema central de toda la estética de la posguerra en general, [...], hasta los años cincuenta inclusive: el debate deshumanización-rehumanización. [...] como también lo había sido ya en la anteguerra, pues el término había sido acuñado por Ortega”<sup>140</sup>.

Por su parte, Giménez Caballero<sup>141</sup> rechazó las tesis orteguianas y construyó una teoría de la función del arte desde la perspectiva fascista, en un

---

Otra publicación clásica es el ensayo de Trapiello, A. (2010). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Ediciones Destino. El segundo capítulo se desarrolla en Salamanca, durante las primeras semanas de la guerra. La llegada de Ernesto Jiménez Caballero y sus peripecias en la ciudad que se convirtió en Cuartel general, es una buena excusa para analizar la personalidad y trayectoria vital del personaje en tono irónico. Nos interesa subrayar la idea que señala el autor de que “en Salamanca Giménez Caballero, a las órdenes de Millán Astral, creó un aparato de propaganda, de radio y de prensa, que pronto se ramificó por otras ciudades” (pp. 63-69)

<sup>140</sup> Cabrera García, M.I. (1998). *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-59)* (p.110).Granada: Editorial Universidad de Granada.

<sup>141</sup> Ernesto Giménez Caballero (†1899-1988†) se licenció en Filosofía y Retrasen la Universidad Central de Madrid donde coincidió con Américo Castro que le facilitó su puesto de profesor de Lengua y Literatura en la Universidad de Estrasburgo durante el curso 1920-1921, A mediados de los años veinte, comienza su colaboración con distintos medios escritos de la época como *Revista de Occidente*, *El Sol* o *Revistas de las Españas*. No obstante fue su labor como director de *La Gaceta Literaria*, revista que él mismo fundó, lo que más repercusión cultural tuvo en cuanto difusora de las vanguardias hispánicas. Pese a que ésta sólo tenía una preocupación literaria, con el tiempo alcanzó un alto grado de implicación política que también se manifestaba en sus publicaciones. Así en 1933 Giménez caballero fue uno de los fundadores de Falange Española y colaborador activo en la publicación del partido. Eso explica que Millán-Astray le encargara, al empezar la guerra, la organización de todo el entramado de propaganda del Movimiento. Después de la contienda bélica, regresó a su cátedra en el Instituto Cardenal Cisneros (a la que accedió en 1935), puesto que compaginó con la de Consejero Nacional del Movimiento, procurador en Cortes y Consejero de Educación. A partir de los años cincuenta, desempeñó varios cargos en el cuerpo diplomático español. La monografía de referencia sobre este autor es la de Selva, E. (2000). *Ernesto Giménez entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-textos; su abundante obra ha sido oportunamente censada por López Vidriero, M.L. (1982). *Bibliografía de Ernesto Giménez Caballero*. Madrid: Universidad Complutense. Dos publicaciones interesantes enmarcan la figura de Giménez Caballero en una corriente de pensamiento concreta: Hernández Busto, E. (2004). *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*. Barcelona: Península. Martín Gijón, M. (2011). *Los (anti)intelectuales de la derecha en España*. Barcelona: RBA. Mención aparte merece la obra de referencia recientemente reeditada: Mainer, J. C. (2013). *Falange y literatura*. Barcelona: RBA. El catedrático emérito de la Universidad de Zaragoza combina magistralmente la trayectoria personal y profesional de Giménez Caballero en las páginas que dedica a lo que el denomina “Dos madrugadores: Ernesto Giménez Caballero y Luys Santa Marina” (pp. 60-68). Igualmente interesante resulta la selección de textos que incluye sobre el autor en los capítulos: “Los precursores” que incluye un fragmento de *Genio de España* (pp. 230-251); “La guerra y los héroes”, en este caso la obra seleccionada es *¡Hay Pirineos!* (pp. 364- 370) y “Nuevos caminos para el arte”, la obra escogida por Mainer, *Arte y Estado* (pp. 452-467), será ampliamente glosada en este apartado de la investigación. Otra publicación clásica es el ensayo de Trapiello, A. (2010). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona:

tono didáctico en algunas de sus páginas y en otras, como aquellas dedicadas a la música, en un estilo cercano al vanguardismo futurista<sup>142</sup>.

Pensamos que para proponer una alternativa estética fascista, el autor madrileño comienza por realizar un diagnóstico del arte reciente: el modelo de arte decimonónico liberal e individualista nacido en el siglo XIX se ha agotado tras la Gran Guerra europea y se ha tratado de sustituir por un arte internacionalista de masas muy influido por la revolución bolchevique. Arte europeo e individualista amenazado por tres causas ligadas entre sí en un contexto de crisis ideológica, social y económica: la *máquina*, el *purismo* y la *ausencia de mercado*, señala Giménez Caballero. En cuanto a la *máquina*, su desarrollo ha permitido la aplicación a todos los campos del arte incluida la música. El *purismo* lleva a un arte de minorías selectas, hermético y vacío. La ausencia de mercado es el resultado de las dos causas anteriores: sin conexión entre artista y consumidor, no hay producto-obra de arte. Al sobrevenir la crisis económica de los años treinta, la clientela que negociaba con el arte se evaporó y los artistas se vuelven hacia el estado en busca de un puesto como docentes o de un soporte material para sus obras. En este sentido Giménez Caballero señala:

Aquel Adolfo Sax que se le ocurrió fabricar series, familias instrumentales -como coches Ford de las orquestas, allá por el año 1842-, abrió el paraíso del jazz futuro. ¡Oh saxofón! ¡Oh rey de las pistas enceradas donde el atleta, con la semivirgen *girl*, restriegan seda de *smoking* con carnes tostadas, en deslices de fox y de blue!

La poesía ya no es rima, sino ritmo. La música ya no es melodía *bel canto*: ritmo. ¡Ritmo! ¡Ritmo! El indio que dormía en las venas de Walt Whitman toca su tambor.

El Occidente, huyendo del alcohol del vals, cae en el contrabando de *ganster* que es el jazz [considerada música capitalista y sin alma].

Ritmo, rumor. Sexo. Pantera. Tango. Carioca.

---

Ediciones Destino. El segundo capítulo se desarrolla en Salamanca, durante las primeras semanas de la guerra. La llegada de Ernesto Jiménez Caballero y sus peripecias en la ciudad que se convirtió en Cuartel general, es una buena excusa para analizar la personalidad y trayectoria vital del personaje en tono irónico. Nos interesa subrayar la idea que señala el autor de que “en Salamanca Giménez Caballero, a las órdenes de Millán Astral, creó un aparato de propaganda, de radio y de prensa, que pronto se ramificó por otras ciudades” (pp. 63-69).

<sup>142</sup> Cfr. Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo* (pp. 56-73). Barcelona: Gustavo Gili.

Huyendo de Chopin y de Verlaine -que querían música ante todo, para ellos solos, pobrecillos, para sus propias pasiones-, el Occidente entrega la música a la calle. Abre el grifo de la radio como un sifón de cerveza.

Millones de esclavos, proletarios de todos los países -que antes escuchaban los conciertos tras las verjas del palacio en fiesta-, se apoderan de la música como del derecho al voto. ¡Y ahí está Rusia para repartir el botín! Para hacer estallar la revolución infernal del *rumor*, nuevo monstruo lírico. ¿Queríais -¡oh europeos insaciables!- deshumanizar, ruborizar, maximizar, objetivar la música? ¿Maquinizar el alma?

Ahí tenéis el castigo: la música monumental, proletaria, de Moscú<sup>143</sup>.

Así pues consideramos que Giménez Caballero profundiza aún más al interpretar las diversas tendencias artísticas en clave de los *genios* del mundo. Para él, la crisis que sufre el arte occidental es una crisis del genio de Occidente: el anhelo de emular a Dios, copiando, reinventando o superando la Naturaleza es diabólico y desafiante; el *Romanticismo* oriental, determinista, condiciona lo humano a la naturaleza, frente al *Romanticismo* occidental, favorable al albedrío; entre ambos se encuentra el *clasicismo cristiano*, mesurado, sujeto a la autoridad, a la norma, a los valores objetivos, necesario para fundamentar su concepto de estética fascista.

Precisamente valoramos que hecho el diagnóstico sobre la reciente evolución del arte desde su perspectiva metafísica, Giménez Caballero plantea un modelo estético alternativo: un modelo opuesto a la estética liberal pero alejado del realismo socialista. El arte debe ser ante todo una actividad comunicativa. El arte por el arte carece de sentido, debe comunicar, tener contenido y éstos deben ser sus objetivos. El arte debe ser también revelación imperativa de verdades extra subjetivas, de dogmas emanados de una autoridad nacional o religiosa. La voluntad del artista queda así supeditada a esa voluntad suprema que lo trasciende y de la cual recibe un mensaje. El artista no debe crear sino ser mediador entre la instancia superior y la comunidad, religiosa o nacional. La libertad del artista queda supeditada a una voluntad suprema que lo trasciende y de la cual recibe el mensaje. El artista se convierte en mero trasmisor de un mensaje procedente de una voluntad suprema a la

---

<sup>143</sup> Giménez Caballero, E. (2009). *Arte y Estado* (p. 198-199). Madrid: Biblioteca Nueva, (edición primera 1935).

comunidad popular. El proceso de transmisión es jerarquizado, se debe iniciar por los grupos de iniciados que más tarde lo transmiten a los más humildes. De esta forma quedan expuestas las claves de su concepción estética: *revelación, propaganda, servicio y jerarquía*<sup>144</sup>.

De esta forma el autor de *Arte y Estado* rechaza el individualismo del movimiento romántico y una estética carente de utilidad, el arte siempre debe estar al servicio de un sistema. Las artes más valiosas serán aquellas que tengan un gran sentido instrumental, que sean capaces de alcanzar el mayor número de personas posibles. El “arte es propaganda” aseveraba Giménez Caballero en tono despreciativo. Al despojar el término de su sentido mercantil o industrial -continúa su argumentación- vuelve a la raíz etimológica del mismo para integrarlo en el concepto de lucha o combate. Así se hace necesario volver a la Edad Media como fuente de inspiración que nos aleje del individualismo liberal y del colectivismo socialista. La Edad Media, según él, habría logrado fundir todas las artes al servicio de la liturgia cristiana: música, arquitectura, pintura, escultura, teatro y poesía. La ópera wagneriana fue un intento de arte total pero fracasó por su carácter profano. La música, por su parte, ha logrado socializar, colectivizar su producción, llevarla hasta los rincones más humildes. Sin embargo, la Unión Soviética y el comunismo son los mejores valedores del arte como vehículo de propaganda. Teatro, cine y otras manifestaciones artísticas ensayadas e ideadas en suelo soviético al servicio del nuevo estado, se han extendido a occidente a través del mundo universitario con el único fin de destruir moralmente a occidente. El fascismo se convierte en la única tabla de salvación de un arte deshumanizado y masificado. El nuevo arte no sólo debe humanizarse sino que debe ser trascendente, al servicio de unas realidades superiores. El modelo nos lo proporciona el arte popular.

En el texto *Arte y Estado*, el autor madrileño dedica al folklore unas páginas muy elocuentes bajo el epígrafe “las artes populares”. El autor comienza directamente abordando el origen de las disputas existentes entre románticos y anti-románticos a causa del arte popular: “El pueblo no es artista. Lo que sucede es que hay artistas entre el pueblo. Todo el secreto del arte

---

<sup>144</sup> Giménez Caballero, E. (2009): *Op. Cit.*, p. 59.

popular está ahí”<sup>145</sup>. Giménez Caballero refuerza esta idea recurriendo a las palabras del folklorista francés Arnoldo van Gennep (1873-1957):

No se puede atribuir a la masa entera el don de inventiva, ni siquiera el de la transformación [...]. La invención propiamente dicha es el hecho de un individuo único, cuya producción queda modificada en seguida por otros individuos entrados en contacto con el primero o con su producción. Individuos que forman a una pequeña colectividad que reacciona sobre otras cada vez más numerosas y considerables, hasta constituir lo que se llama “masa popular”<sup>146</sup>.

El autor falangista insiste en que el protagonismo adquirido por los creadores desde el Renacimiento, denominado círculo culto, debe concluir, el arte y el artista debe ser humilde como corresponde a un tiempo en el que predomina el gusto por esas artes de masas populares, círculo amplio, de proceso artístico acumulativo. Nada más alejado del movimiento del Romanticismo del siglo XIX que defendía el tradicionalismo popular. Giménez Caballero se refiere a creaciones como:

Canciones, cuentos, danzas, acertijos, medicinas comadriles, calendarios, almanaques, toponimias raras, amuletos, fiestas de pueblo, ceremonias por ahí perdidas, belenes, villancicos, juguetes, verbenas... ¡Qué rico proceso acumulativo, coralífero, de invención y tradición!

Yo soy un apasionado de todas estas artes casi sin nombre y casi sin autor. [...]

No hay selectos absolutos en el arte, ni vulgares absolutos. Eso de masas y minorías es muy relativo.

La fórmula quizá es ésta: el gran artista individual inventa más que transmite. El artista popular transmite más que inventa. Invención, tradición son los polos en que el artista [...] se mueve<sup>147</sup>.

Tal y como hacen otros pensadores fascistas, y ya hemos indicado anteriormente, se identifica lo popular con el campo, el mercado, la plaza y la fiesta. Popular no es el hombre como ciudadano, funcionario u obrero. Sino sencillamente como hombre elemental. Como campesino depositario de tradiciones y valores ancestrales que han sido transmitidas de generación en generación. La esencia del artista popular es que transmite más que inventa, su

---

<sup>145</sup> Giménez Caballero, E. (2009): *Op*, Cit. p. 239.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 239.

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 240.

modelo es el juglar medieval, artesano miembro de un gremio o cofradía. En realidad, Jiménez Caballero critica la huida del arte occidental que, en su fuga del individualismo, entrega la música a la masa, a la calle que califica de “muchedumbre artificiosa y egoísta de las grandes ciudades” que desarrolla una “música contra el pueblo”:

Todavía hace unos años era una gran poesía descubrir pianos por las calles solitarias, silenciosas, de una ciudad olvidada. (Pianos. Guitarras, Acordeones, de ciudades, de campos, de puertos...) Abrid una página –españoles- de nuestra literatura de todavía hace unos años...Últimas ondas musicales del romanticismo europeo<sup>148</sup>.

Más un día -¿cuándo?- este viejo occidente europeo se cansa de llorar y de ser traperero del alma. Desalquila el alma. Derruye sus sórdidos sotabancos. Y la viste en traje de baño. La tiende cara a la mañana. Aquí, el mar. Allí, el cielo radiante. Y allá, la ciudad, de rumores indescritibles. Fascinantes. La fábrica y el fútbol. Los tranvías en domingo. Pitan las locomotoras. Semáforos. Rumores. Plasticidades. El alma se ha hecho del Cuerpo de Telégrafos. El alma se ha transformado en cuerpo. El alma, como máquina. El piano se ha hecho linotipia: *pianola*. Se ha hecho bicicleta: *pianola*<sup>149</sup>.

Desde una cabina telefónica se reparten a domicilio (como la leche pasteurizada y las consignas higiénicas) lotes de música. Precisamente a las horas de comer. Entre rumores de los clientes, el claxon callejero, y los anuncios de mermeladas, colchones y dentistas.

Hoteles. Metales. El *jazz*. Metal. Acrobacia. Dinero. Negocios. Cóctel. ¿Y el alma? ¿Y lo humano?

Lo Humano ha pasado al Museo. Todavía en alguna calleja –un alma fósil teclea escalas. Do, mi, sol, do. El viejo occidente –aseguran que Debussy deshumanizó la música. ¿Debussy? La puso en maillot. [...]

Ahora no es la pasión lo subjetivo, lo individual, lo que importa. Es el color. La línea. Es lo tachable. Es el rumor. Es lo objetivo, lo masivo<sup>150</sup>.

En los años de la guerra y de la inmediata posguerra, cuando se intensificaron las relaciones culturales entre Alemania y España, descubrimos a Giménez Caballero impartiendo conferencias en el contexto de los numerosos y

---

<sup>148</sup> Giménez Caballero, E. (2009): *Op. Cit.*, p.193.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, p. 196.

<sup>150</sup> *Ibíd.*, p. 196.

variados intercambios diseñados por las autoridades del nuevo estado con fines claramente propagandísticos<sup>151</sup>. En la misma línea de aceptación y promoción de la música y la cultura alemana, encontramos a Regino Sainz de la Maza, a Nemesio Otaño y a Federico Sopena, a los que vamos a dedicar las siguientes páginas de esta investigación<sup>152</sup>.

La valoración de la música como instrumento al servicio del Estado y un rechazo claro a la estética romántica son ideas presentes en más de un escrito de la época. El intérprete y crítico musical en *ABC*, Regino Sainz de la Maza (\*1896-1981†)<sup>153</sup> escribió en 1939 un ilustrativo artículo con motivo del curso de

---

<sup>151</sup> Un somero repaso a la prensa española de los años finales de la guerra civil y primeros años del franquismo, nos descubren a Giménez Caballero muy activo como conferenciante no sólo en nuestro país, sino también en Italia y Alemania. Así, en *ABC*, Sevilla, 11-II-1937, p.4. El reportaje nos descubren al escritor impartiendo en Roma una conferencia sobre “la visión horrible de lo que ellos [los italianos] hubieran pasado sin la intervención decisiva de Mussolini. Y ha traído la visión de lo que España sufre, en su enorme calvario, por la rendición de la cultura, de la civilización, de la interdependencia del hombre frente a la amenaza de la tiranía bárbara de los enemigos de Europa y los enemigos del espíritu”.

González Ruano, C. (1937, 11 de febrero). Un español en Italia. *ABC Sevilla*, 4, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1937/02/11/004.html>> [Consultado el 12-II-2014].

*El Adelanto*, 14-X-1941. El periódico salmantino se hace eco de la conferencia celebrada en el Museo Naval. Ernesto Giménez Caballero aborda las raíces históricas de la fiesta de la *Raza* y repasa la historia imperial de España. En esta ocasión la conferencia ha sido organizada por la Vicesecretaría de Educación Popular, cuya labor es analizada brevemente en otras páginas de este capítulo.

Informaciones del extranjero, conferencia de Giménez Caballero en Berlín (1941, 4 de noviembre). *ABC Sevilla*, 4,

<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1941/11/04/012.htm>>

[Consultado el 8-II-2014]. La noticia recoge en esta ocasión la conferencia de Giménez Caballero en Berlín sobre el tema “El genio de España y el de la Alemania”, celebrada en la sociedad Germano – Española.

En la Asociación Cardenal Albornoz conferencia de Giménez Caballero sobre “Bolonia y España” (1942, 14 de mayo). *ABC Sevilla*, 12,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/05/14/012.html> [Consultado el 12-II-2014]. El autor departió en esta ocasión sobre “La idea cesárea en España” en la asociación Cardenal Albornoz para glosar la importancia de Bolonia en la creación de la España Imperial.

<sup>152</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, G. (2010). La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En G. Pérez Zalduondo, y M.I. Cabrera García (Coords.), *Cruce de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp.419-426). Granada: Universidad de Granada.

<sup>153</sup> Regino Sainz de la Maza (\*1896-1981†) fue guitarrista, compositor, profesor y crítico. Comenzó sus primeros estudios en su ciudad natal, Burgos, para más tarde trasladarse a san Sebastián en cuya academia de Bellas Artes continuó sus estudios de armonía con Beltrán Pagola, de piano con Cendoya y de guitarra con Luis Soria. En Madrid entró en contacto con Daniel Fortea, discípulo de Tárrega, y más tarde en Barcelona coincidió con Mompou, Toldrá, Emilio Pujol y Andrés Segura. En 1935 fue nombrado por el Ministerio de Educación Catedrático de guitarra del Real Conservatorio de Madrid, primera cátedra de este instrumento creada en España. Sainz de la Maza también fue crítico del *ABC* hasta 1952. A lo largo de esta tesis doctoral veremos su faceta tanto de intérprete como de compositor y crítico en relación con la ciudad salmantina. Cfr. De la Hoz López-Brea, I. (2002). Sainz de la Maza, Regino. En Casares, E. (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.9 (pp. 545-546). Madrid: ICCMU.

Un estudio de la figura de Sainz de la Maza puede ser complementado con la lectura de las siguientes publicaciones e investigaciones: Neri de Laso, J.L. (2005). Regino Sainz de la Maza: crítico musical de *ABC* (1939-1952). En J. Suárez-Pajares (Coord.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 371-430). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Pedagogía de la Música celebrado en Barcelona y organizado por la sección Femenina. El artículo tenía el significativo título de “La música no es un arte de adorno”<sup>154</sup>:

El espíritu que ha guiado a estas mujeres de la Falange al organizar el curso [...] abre nuestra imaginación a las más quiméricas esperanzas. Supone, por lo pronto, un cambio de actitud respecto a la estimación de la música, radicalmente opuesta al que habitualmente entre las mujeres de España, que la consideraban como un arte de adorno: algo así como bordar en cañamazo o hablar francés.

Para estas muchachas de la falange, es cosa bien distinta. Ellas se han dado cuenta del valor predominante que asume en el domicilio de la cultura, como elemento indispensable en la formación del espíritu y como medio de elevación moral y de social disciplina. Y éste es el alcance trascendental que ha tenido el curso nacional de pedagogía de la Música.

En el artículo del *ABC*, Sainz de la Maza reviste a las instructoras de la Sección femenina de toda la mística heroica falangista al denominarlas “gentiles apóstoles, guerreros místicos con mentes preclaras”:

Un luminoso acierto ha presidido su organización. Conferencias, conciertos y lecciones sobre distintas disciplinas que concurren en la formación musical. El propósito más inmediato es el de formar un cuadro de instructoras, gentiles apóstoles que divulguen la buena nueva de la música por todo el ámbito nacional. Ellas echarán en el surco hondo y fresco del paisaje español una impetuosa semilla, de la que esperamos óptima cosecha. Las dos ramas más vigorosas de la canción: el canto popular y el litúrgico serán objeto de atención preferente<sup>155</sup>.

---

Neri de Caso, J. L. (2010). Regino Sainz de la Maza: (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX. *Revista de Musicología*, 33 (1,2), 555-562.

Neri de Caso, J. L. (2007). *Regino Sainz de la Maza 1896-1981 y el Renacimiento español de la guitarra en el siglo XX*, dirigida por Carlos José Villar Taboada y Francisco Javier Suarez Pajares. Universidad de Valladolid. No está disponible  
<[http://www.uva.es/opencms/contenidos/serviciosAdministrativos/academicos/tercerCiclo/Tercer\\_ciclo/Doctorado/tesisDoctorales/avisos/203.html](http://www.uva.es/opencms/contenidos/serviciosAdministrativos/academicos/tercerCiclo/Tercer_ciclo/Doctorado/tesisDoctorales/avisos/203.html)> [Consultado 12-XII-2014].

<sup>154</sup> Sainz de la Maza, R. (1939, 16 de noviembre). La música no es un arte de adorno. *ABC*, Madrid, 3,

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1939/11/16/003.html>> [Consultado el 12-XI-2013].

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.3.



Su postura personal ante el papel de la mujer española en la cultura del momento es muy reduccionista y simple. Sorprende que un hombre formado en la Segunda República, dentro de la *élite* cultural que suponía haber sido formado por la JAE, adopte en este momento posturas tan reaccionarias y, sin duda, coincidentes con la oficialidad que marcaban figuras como las del Padre Otaño para la educación musical.



Fig. 1. Caricatura en prensa de Sainz de la Maza

Ahondando en el pensamiento del autor, descubrimos otro artículo publicado en el mismo periódico nacional con el título de “Revuelo y júbilo en la grey musical” (1939)<sup>156</sup>. Sainz de la Maza se felicitaba por el apoyo que las autoridades correspondientes, v.g. Director de Bellas Artes y Ministro de Educación, habían mostrado hacia la música y que permitía recuperar el papel que le corresponde en el ámbito de la cultura y la educación:

Ahora no es como antes. Ahora las palabras de los que tienen en sus manos el porvenir de la Nación, no son vanas ni meras fórmulas para eludir los problemas. Quiere decir esto que la música dejará de ser, como hasta aquí, la cenicienta de las artes. En adelante, desaparecerá ese trato desigual de que ha sido objeto respecto de las otras artes y disciplinas que concurren a la formación del espíritu. La música ocupará el puesto que le pertenece dentro del marco de la cultura y ejercerá su influencia bienhechora en nuestra existencia social. Volverá a ser, como fue en nuestra Edad Media [Giménez Caballero en cambio se

---

<sup>156</sup> Sainz de la Maza, R. (1939, 7 de octubre). Revuelo y júbilo en la grey musical. *ABC Madrid*, 3, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1939/10/07/003.html>> [Consultado 12-XI-2013].

remonta al papel de la música en la cultura griega], elemento esencial en la educación humana.

En el último párrafo del artículo, Sainz de la Maza, exalta el valor educativo de la música para influir e inflamar el espíritu y de esta forma, aumentar su eficacia ideológica en pos de la unidad de España, “[...] con la protección del estado -ya que entre nosotros no cabe esperar el esfuerzo bienhechor de mecenas particulares-, cumplirá la música española su destino universal, además de ejercer su función social y educadora al actuar en la formación de la sensibilidad nacional”.



Fig. 2. Programa de mano del recital de Sainz de la Maza en Salamanca en 1937, a beneficio de *Auxilio Social*

En 1942, con motivo de la actuación del músico en el Conservatorio Regional de Música, *El Adelanto* de Salamanca, publica un artículo firmado por Sainz de la Maza con el título de “Los primitivos de la música olvidada”. El concertista se lamenta del olvido que sufren los músicos anteriores al siglo XIX. “El pasado, la antigüedad, es un factor estimativo y sentimental. El tiempo actúa sobre la obra de arte y acrecienta su valor, envolviéndola en un halo de prestigio, se diría que le pierde cuando pesa sobre la música”<sup>157</sup>.

El músico cree encontrar la causa de esta situación en que:

Hasta hace muy poco no se ha aplicado a la música un verdadero rigor científico o en el hecho incomprensible que señala Spengler de que la Historia de la Música quede excluida de la Historia del Arte. El resultado es que el proceso de formación de nuestro lenguaje musical, haya permanecido oculto, misterioso, y sólo esclarecido para unos pocos especialistas y espíritus curiosos. Así se pierde no sólo el deleite que hoy nos puede proporcionar tantas viejas páginas olvidadas de nuestra historia musical, sino también el medio mejor de penetrar en el espíritu del pasado y aspirar el contenido latente en sus primitivas formas<sup>158</sup>.

Recordamos que Sainz de la Maza fue pensionado por la JAE<sup>159</sup> entre 1934-1935 en un país de Sudamérica, posiblemente Argentina, lo que explica, esa firme reivindicación del carácter científico de la música en todas sus vertientes. Ser pensionado por la JAE le permitió una formación de primer orden puesto que, de manera general, puede decirse que, en la inmensa mayoría de las especialidades, las pensiones sirvieron para acercar al nivel europeo, y en ocasiones americano, nuestra ciencia y nuestra cultura. El Catedrático de guitarra del Conservatorio madrileño refiriéndose a Victoria, Cabezón, Milán, el Padre Soler, Falla, Albéniz, Ernesto Halffter y Joaquín Rodrigo, afirma que “el genio de la raza se revela en ellos y transmite así sus rasgos esenciales característicos”<sup>160</sup>. Regino Sainz de la Maza pertenecería a ese grupo de músicos y críticos que abrazaron la idea, en palabras de Torres Clemente, del

---

<sup>157</sup> Sainz de la Maza, R. (1942, 14 de enero). Los primitivos de la música olvidada. *El Adelanto*

<sup>158</sup> *El Adelanto*, 14-I-1942.

<sup>159</sup> También fueron pensionados por la JAE para recibir formación o investigar: Ernesto Halffter, Rafael Benedito, Adolfo Salazar, Nicanor Zabaleta, Regino Sáinz de la Maza, Conrado del Campo e Higinio Inglés.

Las Memorias de la JAE están disponibles en <[http://archivojae.edaddeplata.org/jae\\_app/JaeMain.html](http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html)>.

<sup>160</sup> *El Adelanto*, 14-I-1942, p.4.

“nacionalismo de las esencias”, si bien existieron discrepancias a la hora de determinar qué era y dónde debía buscarse esa esencia de la música española<sup>161</sup>. El guitarrista comparte criterio con Pedrell en el discurso esencialista al afirmar que “fue entre nosotros el primero que vio claro en esto y del que parte nuestra conciencia musical, señalando la necesidad de volver los ojos al pasado para buscar en las viejas páginas de nuestros vihuelistas y organistas las bases de esta sensibilidad nacional”<sup>162</sup>.

El artículo dedicado al volumen publicado por la Delegación Nacional del frente de Juventudes, *El cancionero de la Sección Femenina del Frente de juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.*<sup>163</sup> aboga por la utilización del folklore como elemento regeneracionista -muy distinto del enfoque utilizado durante la Segunda República-, como esencia del pueblo y depositario de sus rasgos esenciales y colectivos:

Como se trata -según el noble propósito declarado en el prólogo- de ir infiltrando en la juventud el gusto por la música popular y a la vez de iniciar a las flechas del canto coral, se ha procurado la máxima sencillez en el tratamiento polifónico con objeto de que sean fácilmente asimilables estas canciones incluso para aquellos que no posean los conocimientos musicales más rudimentarios.

El *Cancionero* viene, pues, a llenar una función de capital importancia, como es la de rescatar y fomentar el culto de nuestra tradición musical, tesoro de incomparable valor espiritual en el que se vierten las esencias nacionales en su forma más viva y pura.

El conocimiento del canto popular nos ayuda a penetrar en el misterioso y profundo hontanar de nuestra alma, a la vez que nos pone en comunicación con las fuerzas divinas de la Naturaleza.

---

<sup>161</sup> Cfr. Torres Clemente, E. (2012). El “nacionalismo de las esencias”: ¿Una categoría estética o ética? En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp.27-51). Logroño: Universidad de la Rioja. Sobre el pensamiento de Pedrell al discurso del nacionalismo de las esencias consultar las páginas que la autora dedica específicamente a este tema, pp.28-30.

<sup>162</sup> *El Adelanto*, 14-I-1942, p.4.

<sup>163</sup> *El cancionero de la Sección Femenina del Frente de juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* fue publicado por el Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes en Madrid en 1943, contenía 542 melodías de toda España: 428 populares, 72 cultas antiguas y romances, 22 religiosas (algunas gregorianas en latín) y 20 himnos franquistas. Cfr. Gómez Rodríguez, J. A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En I. Henares Cuellar, M.I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (p. 228), Volumen II. Granada: Universidad de Granada.

Para terminar, es el propio Regino Sainz de la Maza quien recoge en el ya citado artículo del *ABC*<sup>164</sup>, las palabras con una gran carga ideológica de Pilar Primo de Rivera, en la portada del ya aludido *Cancionero de la Sección Femenina* y aparecidas en el programa de Pedagogía de la Música organizado por Falange. Dichas palabras aluden a la trascendencia de la música desde el punto de vista político, al arte puesto al servicio de la unidad, a la colectividad y al orden:

Quando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el *chistu*; cuando el cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerle a través de los tablados zarzueleros, cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o setenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España.

Hemos visto como el folklore pudo ser manipulado, por los ideólogos del régimen, como un vehículo importante para alcanzar el ideal de la música nacional. A este respecto señala Pérez Zalduondo, la difusión de la música popular entre las mujeres tenía también como objetivo apartarlas de “los cantos y bailes modernos, considerados como nocivos desde el punto de vista moral. La finalidad era, así, “educativa”. A la Sección Femenina –añade la autora- “se le encomendó la misión de la formación política y social de la mujer” y además, desempeñó un papel esencial en “la labor y utilización de la música popular, ayudada por el Instituto Español de Musicología”, “en sus vertientes de recogida y práctica, es el Cancionero de 1943, para cuya realización se utilizó como fuente de primera importancia el Cancionero de Pedrell”<sup>165</sup>.

El segundo medio propuesto para lograr el paradigma de música nacional fue la elaboración de una historia de la música española con rasgos diferenciales de la europea. La creación musical española se reinterpretó con el

---

<sup>164</sup> Sainz de la Maza, R. (1939, 16 de noviembre). La música no es un arte de adorno, *ABC Madrid* <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1939/11/16/003.html>> [Consultado el 12-XI-2013]

<sup>165</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, G. (1991-1992). La utilización de la figura y obra de Felipe Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945). *Recerca Musicològica*, 9-10, 482. Aunque la autora menciona la ayuda del IEM, dada las relaciones entre el Padre Otaño y Anglés y la dirección de la Sección de Folklore por Marius Schneider, considero más oportuno precisar que fue una ayuda de alguno de sus miembros.

fin de aportarle una identidad nacional. Pérez Zalduondo evidencia en ese sentido que:

Iniciado el franquismo, la historia siguió estando en el centro del pensamiento a la búsqueda de la identidad nacional, pero ahora desde la conciencia de crisis, tal y como había ocurrido en el 98, que se analizó culpando a las tendencias europeístas, anti-españolistas por lo tanto, de la vanguardia de los veinte y los treinta. La integración de la historia impuesta tras la contienda consideró los valores morales y patrios consustanciales a España [...] <sup>166</sup>.

La aportación de Torres Clemente sobre el concepto de nacionalismo y la división en dos categorías, formuladas por Adolfo Salazar en 1923, es esclarecedora. Salazar diferenciaba entre “el nacionalismo de las esencias” frente al “nacionalismos de las apariencias”. La Doctora Torres Clemente examina el origen del término y los distintos significados que ha ido adquiriendo. El uso de la expresión “nacionalismo de las esencias” en la crítica musical de las primeras décadas del siglo XX debe ser considerada como una herencia del pensamiento decimonónico cuyo principal defensor fue Felipe Pedrell además de, Francisco de Paula Valladar, Rogelio Villar o Adolfo Salazar. Los músicos y teóricos que asumieron la idea de “nacionalismo de las esencias” discreparon en aspectos como “qué era y dónde debía buscarse la esencia de la música española”. De este modo, Torres Clemente diferencia al menos tres corrientes de pensamiento diferentes: la primera línea estaría encarnada por Pedrell y defendería el progreso como un valor fundamental; la segunda postura sería defendida por Falla y Salazar. Ambos coinciden con Pedrell en buscar “el sustrato español a través de la historia” pero, a diferencia del maestro catalán, al combinar “la esencia española, con las últimas vanguardias europeas, los resultados sonoros que obtuvieron se situaron a años luz de las obras escritas por el maestro”. La tercera postura, eligió ser continuadora de la tradición española, más en concreto de la tonadilla y la zarzuela. Julio Gómez y su maestro Emilio Serrano serían alguno de los protagonistas de esta corriente. Ahora bien, Torres Clemente apunta que: “la

---

<sup>166</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En Ignacio Henares Cuellar, M. Isabel Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (pp. 94-95), Volumen II. Granada: Universidad de Granada.

fluctuación de respuestas en función de la época y del crítico al que atendamos demuestra una vez más que nos hallamos ante una categoría móvil, que irá cargando de significado según el momento y la interpretación que barajemos”. Este modelo esencialista, afirma la autora, estará vigente en otros momentos de la historia y estará “en la base del pensamiento franquista”<sup>167</sup>.

Por su parte Ramos López profundiza en el tema del nacionalismo musical entre los exiliados, más en concreto, la aportación de Mayer-Sierra que publica “una teoría sobre el nacionalismo musical, aunque precisamente sería él quien menos hablara de música española. Estableció cuatro fases de la música nacionalista delimitadas no según la cronología, sino según el uso del material folklórico”. Por su parte, Jesús Bal menciona tres etapas del nacionalismo musical que partiría del pintoresquismo y concluiría en “la obra de aliento Universal”<sup>168</sup>.

Pero si hay alguien con notable ascendente en el mundo de la música durante la posguerra española ese es el Padre Nemesio Otaño (\*1880-1956†) con el que quiero detenerme con más detalle. Fernández del Fresno apunta de una forma muy sintética pero elocuente que “le preocupa la música militar, los conciertos sinfónicos, el canto colectivo, la música en la radio, las conmemoraciones históricas, el folklore, la musicología, la disciplina pedagógica...”<sup>169</sup>.

Con el riesgo que supone condensar en unas líneas la trayectoria profesional e intelectual de una figura como la del padre Otaño, podemos decir que varios son los rasgos más destacados de su labor: investigador (organizó en 1907 el primer congreso de música sacra y fundó la revista *Música Sacro-Hispana*), director y fundador de *Schola Cantorum* del Seminario-Universidad Pontificia de Comillas (modelo la primera de otros coros y scholas cantorum de distintos seminarios españoles), compositor, ideólogo y político<sup>170</sup>. Mi opinión

---

<sup>167</sup> Torres Clemente, E. (2012). El “nacionalismo de las esencias”: ¿Una categoría estética o ética? En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp.27-38). Logroño: Universidad de la Rioja.

<sup>168</sup> Ramos López, P. (2012). Musicología española y exilio: continuidades y rupturas. En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (p.123). Logroño: Universidad de la Rioja.

<sup>169</sup> Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (p.35), Volumen II. Granada: Universidad de Granada.

<sup>170</sup> García Sánchez, A. (2009). José María Nemesio Otaño Seguido (1880-1956): Una aportación a la verdadera reforma de la música religiosa en España. *Revista de Musicología*, XXXII (1), 475-489.

es que no desarrolla el Padre Otaño todas estas facetas a la vez y con la misma intensidad. Se puede decir que sacrifica su labor de investigación y dirección de coro, a favor de la de político a partir de los años veinte y que esta faceta, junto a la de ideólogo y gestor de lo público, no hubiera sido posible sin la primera. Lo cierto es que las circunstancias que vive durante la Segunda República y los primeros meses de la guerra civil, disolución de la Compañía de Jesús en España según el decreto de la República del 23 de enero de 1932 y sus vivencias dramáticas durante los dos meses que vivió en su ciudad natal, Azcoitia, bajo control republicano y ante la amenaza de ser detenido, llevado a “la cárcel de Ondarreta, que hubiera sido ir al martirio”<sup>171</sup>, posiblemente le acercaron cada vez más a las autoridades del nuevo régimen. Con todo, su dimensión de compositor e investigador y el exilio de la élite de compositores de la generación del 27<sup>172</sup> son los que le abrirán definitivamente las puertas del nuevo Estado.

Gracias a la publicación de la exhaustiva biografía del padre Otaño por su discípulo López-Calo, he podido acceder a fuentes primarias como cartas personales, diarios, etc. Que no están al alcance de ningún investigador y que se encuentran depositados, en su mayoría, en el Archivo de Loyola.

Durante los primeros meses de 1937 y una vez controlada Azcoitia por los sublevados, Otaño impartió dos conferencias-concierto, primero en San Sebastián y meses más tarde en Zaragoza, sobre el *Himno Nacional* y la música militar en general. Sus estudios sobre la *Marcha Real* y todo cuanto se referían a himnos y cantos patrióticos, así como, la colección *Toques de Guerra* de 1769, “que había encontrado en 1920 en la biblioteca del Marqués de Toca”<sup>173</sup> se iniciaron en 1916 ó 1917 a raíz de alguna conferencia folclórica que impartió

---

El autor centra su estudio en la labor del Padre Otaño como “padre de la reforma de la música religiosa” según los preceptos del *Motu Proprio* a través de congresos nacionales de música religiosa y la dirección de la revista *Músico Sacra-Hispana* (1907-1922). Igualmente, le interesa resaltar su trabajo como formador de futuros músicos y musicólogo y su aportación a la creación de una cultura musical entre el clero secular.

Elizondo Iriarte, E. (2007). El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor de órgano en España en la primera mitad del siglo XX. *Revista de Musicología*, XXX, 2479, 479-532. El artículo focaliza su análisis en las actividades musicales relacionadas con el órgano –“probablemente la más cercana a su persona y la que con más asiduidad cultivó”-que desarrolló el Padre Otaño durante la primera mitad del siglo XX.

<sup>171</sup> Carta del Padre Otaño a don Manuel de Falla, 17 de febrero de 1937, citada por López-Calo, J. (2010). *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España* (p.199). Madrid: ICCMU.

<sup>172</sup> Ramos López, P. (2012). Musicología española y exilio: continuidades y rupturas. En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp.115-138). Logroño: Universidad de la Rioja.

<sup>173</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.203.



y de los estudios que había iniciado, “por sugerencia del rey Alfonso XIII, sobre los orígenes de la música militar española”<sup>174</sup>. Dos composiciones propias catapultarían su buena imagen entre las altas instancias del Gobierno franquista: *El Himno a Franco* y la *Misa de Requiem*.

El 14 de abril al terminar la composición *Himno a Franco*, Otaño escribe al Padre Larrañaga “es un verdadero trozo sinfónico-coral, sobre dos temas militares que van envueltos en la muñeira gallega. Suena estupendamente con una orquesta amplísima y brillante”<sup>175</sup>. En cuanto a la *Misa de Requiem* fue compuesta “en recuerdo de los Requetés muertos. [...] porque fueron ellos los que, al reconquistar Azcoitia, le liberaron de la prisión y de los peligros comunistas”<sup>176</sup>.

Como resultado de las conferencias y conciertos que había ido dando en varias de las ciudades bajo control nacional, las autoridades del nuevo Estado “pensaron en aprovechar tan importante elemento humano, musical y hasta científico”<sup>177</sup>. El Padre Otaño se lo comunica al Padre Larrañaga, el 3 de agosto de 1937, en estos términos: “Ahora me llaman a Salamanca [...]. Sospecho que es para organizar publicaciones y vulgarizaciones de música militar patriótica”<sup>178</sup>. López-Calo considera esa llamada de Salamanca en estos términos:

En realidad era, si no el comienzo de su triunfal vida oficial de los años siguientes, si su antesala. Y es que los ecos de sus actividades, con sus conferencias y conciertos de música militar española, sus estudios, etc., llegaron a las más altas esferas de la Nación, y fue natural que se pensara en él por lo mucho que podía servir para la organización de actividades musicales y para otras análogas, tan importantes en aquellos momentos del resurgir nacional [...].

[...] Lo que sí se puede dar por cierto es que se trató de un encargo oral y, al parecer, en forma poco menos que privada. [...] En sus primeros meses de actividad en Salamanca, no tenía sueldo alguno asignado<sup>179</sup>.

---

<sup>174</sup> *Ibíd.*, pp.199-200.

<sup>175</sup> *Ibíd.*, p.203

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p.203.

<sup>177</sup> *Ibíd.*, p.205.

<sup>178</sup> Misiva citada por López- Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.205.

<sup>179</sup> *Ibíd.*, pp.205-206.

En estos meses que reside en Salamanca compila, por encargo del nuevo gobierno, si bien parece que la idea inicial es suya, un *Cancionero Patriótico* con cien piezas musicales que no llega a publicarse por distintas circunstancias<sup>180</sup>. El 6 de diciembre de 1937 escribe a Higinio Anglés explicando que va a trabajar en dicho Cancionero: “Entresacadas de todas partes: de la historia patria, del folklore nacional. Trabajo de selección y de acomodación con miras exclusivamente prácticas; porque el Generalísimo desea a todo trance que todos los soldados, milicias, flechas, requetés, tengan un cancionero, que no existe en ese sentido, y lo están pidiendo a voces las innumerables organizaciones ahora en pie”<sup>181</sup>. El trabajo tal y como lo plantea el Padre Otaño, en una carta no recogida en su totalidad en esta biografía, pone de manifiesto la falta de método en la recopilación de campo, siguiendo criterios totalmente distintos de los empleados por los investigadores de la música popular en los años veinte y treinta, pensionados por la JAE y el CEH y que serán empleados por algunos miembros de Instituto Español de Musicología en los años cuarenta<sup>182</sup>.

No podemos dejar de tener en cuenta, para entender su faceta de ideólogo y político, como veremos con más detalle posteriormente, que Otaño desarrolla su trabajo en el servicio de Prensa y Propaganda y en Radio Nacional durante su estancia en la ciudad del Tormes y comienza la composición de la ya citada *Misa de Requiem* bajo la atenta mirada de José Artero, discípulo muy apreciado por Otaño, y Aníbal Sánchez Fraile, en aquel momento organista de la catedral. López-Calo incide en que “cediendo una vez más a su eterna inconstancia en el trabajo, a su afán de emprender siempre cosas nuevas sin terminar las incompletas, se puso a componer para órgano en vez de acabar la *Misa de*

---

<sup>180</sup> Escrito citado por López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.207. Las circunstancias que evitaron la publicación del *Cancionero Patriótico* son analizadas ampliamente López-Calo (2010) pp.208-209.

<sup>181</sup> Cfr. López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, pp.207.

<sup>182</sup> Cfr. Olarte Martínez, M. (2013). Contextualización del plan for the study of Spanish folklore de Kurt Schindler. En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber Amicorum. José María García Laborda* (pp. 291-310). Salamanca: Editorial Amarú. El artículo analiza los documentos que respaldan la importancia del trabajo de campo de Kurt Schindler para la recogida de folklore español durante las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, trabajos subvencionados por la Universidad de Columbia y el Centro de Estudios Históricos (CEH). La Doctora Olarte Martínez afirma que “el papel fundamental de estas instituciones españolas durante los años 20 y 30 en el estudio y análisis de la música popular como parte de nuestro legado cultural, utilizando el mismo rigor y método que en los estudios musicológicos” (p.291).

*Requiem*<sup>183</sup>. Si bien es cierto que poco más compuso el Padre Otaño durante su etapa salmantina y burgalesa dónde residió el gobierno provisional de Franco. Su etapa como compositor concluyó casi definitivamente. “A partir de ahora la vida administrativa, burocrática, las “ocupaciones” que tal vida lleva consigo, le envolverán de tal manera, que harían imposible su vida creadora, como compositor y como musicólogo”<sup>184</sup>.

Es interesante dedicar unas líneas a una actividad que inició el Padre Otaño, a pequeña escala, durante los meses que residió en Salamanca y más tarde en Burgos para, una vez finalizada la guerra, desarrollarla a gran escala. Nos referimos a la utilización de su influencia y de los contactos entre las autoridades del nuevo Estado para ayudar aquellos músicos que se encontraban en circunstancias difíciles. Así lo hizo con Higinio Inglés, exiliado en Alemania durante la guerra, Joaquín Rodrigo, Facundo de la Viña y de una manera muy especial con Manuel de Falla<sup>185</sup>.

Estas líneas nos han permitido analizar el origen y fundamento del inmenso poder e influencia que el Padre Otaño tendrá durante la inmediata posguerra, marco temporal en el que se encuadra la parte primera de esta investigación. Nos interesa detallar su papel durante estos años para comprender muchas de las decisiones políticas de carácter nacional y local, que repercutirán en los acontecimientos musicales acaecidos en la Salamanca de los años cuarenta.

Terminada la guerra, el Padre Otaño se trasladó a Madrid en espera de nuevos cometidos por parte del nuevo gobierno. Una muestra de la confianza que las nuevas autoridades le profesaban es su elección como representante del nuevo Régimen en el IV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología que se iba a celebrar en Nueva York. Recordamos que la edición anterior se

---

<sup>183</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.216.

<sup>184</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.217.

<sup>185</sup> *Ibid.*, pp.212-220. El profesor López-Calo se detiene especialmente en el caso de Inglés gracias a la comunicación epistolar que éste mantuvo con el padre Otaño. En el caso de los otros autores recurre a la correspondencia con Valentín Ruiz-Aznar.

Nos llama la atención poderosamente la presentación de párrafos entresacados de las cartas cruzadas entre Inglés y Otaño dónde el músico catalán nunca alaba la labor recopilatoria del Padre Otaño. Eso podría explicar, en parte, porque Inglés no contó con Otaño para dirigir la Sección de Folklore del Instituto español de Musicología.

había celebrado en Barcelona en 1936, en esa ocasión dirigida por Higinio Anglés<sup>186</sup>.

No se trataba de un encargo de carácter científico, por ese motivo se rechazó a Higinio Anglés quien escribió la ponencia que defendió Otaño, ni siquiera se limitaba a ser una muestra del desarrollo y normalidad cultural del nuevo Estado y demostrar de ese modo que no todos los músicos e intelectuales estaban con la República<sup>187</sup> y en contra de Franco, la misión encargada al Padre

---

<sup>186</sup> Ezquerro Esteban, A. (2013). Higinio Anglés y Peter Wagner en el camino. El viaje de 1926. En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber Amicorum. José María García Laborda* (pp. 83-116). Salamanca: Editorial Amarú. El autor examina la figura de Higinio Anglés, “auténtico motor de la investigación musicológica en Cataluña y España en el siglo XX” (p.55), y el viaje que realizó, entre el 28 de septiembre y el 28 de octubre de 1926, junto al profesor Peter Wagner a través de las catedrales de Toledo, León y Santiago de Compostela, además de los monasterios de Silos y del Escorial así como las bibliotecas de la corte para indagar en el estudio de los neumas mozárabes. Este periplo, comisionado por la Diputación de Barcelona, en el caso de Anglés, le ayudó a descubrir la identidad musical española.

<sup>187</sup> Para los historiadores, Méjico fue el país que acogió a los refugiados españoles sin limitaciones y mantuvo el reconocimiento oficial de la República en el exilio hasta su extinción en 1977. La actitud de acogida de los exiliados por parte del presidente de Méjico -general Lázaro Cárdenas- fue tajante e incondicional. Durante la Guerra Civil abogó en la Sociedad de Naciones a favor de la República española. En 1939, al conocer las condiciones infrahumanas en que se encontraban los refugiados españoles en los campos del sur de Francia, puso en marcha una generosa política de asilo. Desde abril de 1939 fueron llegando a Méjico, procedentes de Francia, los barcos con refugiados españoles. El número total de refugiados españoles que llegaron a Méjico se aproximó a los 20.000. Eran profesionales cualificados. A Méjico llegó una parte muy importante de la intelectualidad española: catedráticos universitarios, científicos, escritores, arquitectos, ingenieros, directores de cine, actores y actrices, periodistas, médicos, juristas, historiadores, pedagogos, militares, músicos, traductores, editores. Ponemos nuestra mirada en el mundo de la música por razones evidentes: Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter -fue profesor del Conservatorio en Méjico-, Julián Bautista -residió en Argentina-, Pau Casals, Óscar Esplá, José Bal y Gay, Tapia Colman. La música española perdió prácticamente toda una generación, la generación musical del 27. No citamos aquellos que se refugiaron en países europeos como Roberto Gerhard -el único discípulo español de Schoenberg- o Eduardo Martínez Torner que impartió clases en la Institución Libre de Enseñanza y en el Conservatorio, miembro de la Junta Nacional de la Música, del Comité Ejecutivo del Museo del Pueblo Español y director de los Coros de Misiones pedagógicas. Martínez Torner jamás regresó a España, murió en Londres en 1955. También llegaron refugiados españoles a Cuba, Santo Domingo, Colombia, Venezuela y otros países iberoamericanos.

En cuanto al exilio español en Estados Unidos -el que más nos interesa pues la visita de Otaño pretende neutralizar el estado de opinión que estos exiliados podían crear- fue menos conocido que otros porque fue menos numeroso y porque la mayoría se dedicó a la enseñanza y no a la política. En general, aquellos republicanos que recalaron en EE UU procedían de las filas liberales y no de organizaciones marxistas. Pertenecían a la clase media-alta ilustrada; es decir, que procedían de la burguesía republicana.

La relación de aquella generación de exiliados que llegó, sobre todo, a Nueva York y a otras ciudades de la costa este, y que vivió y trabajó durante décadas en Estados Unidos, resulta extraordinaria: Juan Marichal, Américo Castro, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Juan Ferrater Mora, Severo Ochoa, Pilar de Madariaga. Muchos de estos exiliados vivieron largo tiempo en EE UU. A partir de los departamentos de español, escritores como Salinas, Cernuda, Guillén y otros ejercieron una notable influencia sobre una generación de profesores norteamericanos que impartieron lengua y literatura españolas.

Un libro aún imprescindible para acercarse al tema del exilio republicano. Abellán, J. L. (1976-1978). *El exilio español de 1939*, 6 vols. Madrid: Taurus (Director de la obra y colaborador de ella en los tomos I, III y VI). Obra indispensable para estudiar el exilio republicano. Abellán acuñó la expresión “sangría cultural” para referirse al éxodo de una parte muy significativa de la intelectualidad española que -en términos del mismo autor- supuso una “dolorosa mutilación” de la que España ha tardado mucho en recuperarse. Además existen otras publicaciones que abordan el tema del exilio en Estados Unidos como: Delgado, L. y Elizalde, D. (2005). *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Madrid: CSIC. Faber, S. y

Otaño tenía una mayor significación y alcance. Las claves de la misma nos las aporta la carta que escribe al Padre Victoriano Larrañaga el 17 de diciembre de 1939:

El Gobierno recibió una invitación del Congreso Internacional de Musicología de New-York para que enviara a él algún delegado oficial. El Gobierno sabía muy bien toda la campaña adversa que en EE.UU. se nos hizo y conocía por la prensa el ambiente de cerrilismo que nos han creado los intelectuales españoles huidos por la derrota, y aceptó enseguida con gran entusiasmo la invitación, y acordó en Consejo [de Ministros] enviar allí una personalidad del arte, de indiscutible prestigio y de acrisolado patriotismo y adhesión al Régimen. Y sonó mi nombre, y a todos pareció que era el más indicado para la misión. Al comunicarme el ministro de Estado el nombramiento, yo lo decliné en virtud de mi disciplina religiosa y de mi insuficiencia. Propuse a Anglés como el más indicado; pero no se me admitió la disculpa [...].

Hasta aquí no había otra finalidad que la del congreso, pero siempre bajo el aspecto que al Gobierno interesaba, de hacer ver que aquí la guerra no nos había achicado. Después, en los preparativos del viaje y por informes de las secciones que en el Ministerio de Estado llevan los hilos internacionales, el ministro me llamó para decirme que mucho más que el congreso interesaba al

---

Martínez-Carazo, C. (2009). *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, Universidad de Alcalá. Niño, A. (2007). El exilio intelectual republicano en los Estados Unidos. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Volumen extraordinario, 229-244. Ordaz, M. A. (1998). *Características del exilio español en estados Unidos (1936-1975)* (Tesis). Madrid, Universidad de Alcalá de Henares. Ordaz, M. A. (2006). La Sociedades Hispanas Confederadas en archivos del FBI. (Emigración y exilio español de 1936 a 1975 en EE.UU.). *Revista Complutense de Historia de América*, 32, 227-247.

Ramos López, P. (2012): *Op. Cit.*, pp.115-137. La autora analiza la historiografía producida por los exiliados, por aquellos que escribieron sobre la historia de la música y sobre folklore. Descubre los temas comunes y los silencios, sus trayectorias personales y las redes que tejieron, tanto personales como profesionales, en los países de destino y en España.

Como fuentes literarias dos novelas resultan especialmente clarificadoras. Muñoz Molina, A. (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral. La obra narra en casi mil páginas el complejo tema del exilio. El personaje principal no es ninguno de los literatos españoles exiliados en América como Pedro Salinas sino el arquitecto de la Ciudad Universitaria, Ignacio Abel, padre de familia, socialista con familiares fascistas y católicos. Abel ha dejado su barrio humilde y se ha trasladado al de Salamanca. Al trasladarse a Estados Unidos traiciona a su mujer, Adela, e inicia una relación afectiva con Judith. Estos personajes ficticios se mezclan con otros reales como Negrín, Azaña, Alberti, la mujer de Juan Ramón Jiménez, el pintor José Moreno Villa o el escritor activista José Bergamín.

Dueñas, M. (2012). *Misión Olvido*. Madrid: Planeta. En este caso la protagonista –Blanca Perea- va a catalogar el legado, abandonado y disperso en diversos archivos de la universidad, del profesor Andrés Fontana, exiliado en Estados Unidos desde la Guerra Civil y fallecido en accidente de tráfico en 1969. Fontana había nacido en el seno de una familia humilde y tuvo la suerte de recibir la ayuda de la señora para la que trabajaba su madre, ayuda que empleó para estudiar en Madrid, primero bachillerato y después la licenciatura. Becado en los Estados Unidos, la Guerra Civil truncó su proyecto de regresar a España. Se asentó en Santa Cecilia (California) dónde fue director del Departamento de Lenguas modernas de esa universidad.

Gobierno que yo, aprovechando esa circunstancia, y en mi condición de jesuita, me enterara de los Padres de allí, y especialmente del P. Talbot, director de la revista *América* y gran defensor de nuestra causa, primero, cuál era la verdadera razón de la hostilidad del cardenal Mandelain contra la España nacional, aún después de la victoria. Esa actitud del cardenal nos perjudicaba grandemente, según noticias de la Embajada. Y segundo, si era posible realizar el plan del cardenal Gomá, de enviar allí una misión especial para recaudar fondos para las iglesias devastadas, y en qué condiciones podían hacerse. Las dos cosas tenían trabazón.

Entiéndalo V. bien. A mí no se me dio propiamente misión política. El Gobierno sabía bien cuán acérrimamente defendió nuestra causa la Compañía norteamericana, y en especial la revista *América*, y creyó que nadie mejor que yo podía hablar con sus hermanos de allí en condiciones ventajosísimas. Comprenderá V. que ante estas cosas, agrandadas por el buen deseo de hacer allí el mejor papel, el Gobierno impusiera mi asistencia al congreso con vehemencia inusitada y sin reparo de medios. [...]

Di allí [se refiere en la Emisora Nacional con sede en la ciudad de Nueva York] una conferencia para Hispano-América. La Emisora Columbia, la segunda de EE.UU., hizo lo mismo, y también pronuncié allí otra conferencia.

Bibliotecas de musicología, sociedades artísticas, centros de folklore, casas editoriales, etc. me asediaron con invitaciones. Un consuelo muy grande para mí: allí me conocían tanto como aquí, de modo que me encontré colegas, como si toda la vida hubiéramos convivido.

La embajada, que se percató de este éxito mío personal en cuanto significaba la acertada elección del Gobierno, comunicó día por día a éste todas estas cosas, y esto, unido a la formidable información que el P. Talbot me dio y que aquí ha producido gran impresión, se ha reflejado en una honda satisfacción, gracias a Dios.

El ministro de Estado, con quien estuve dos veces largamente, comunicó al Generalísimo todo, y él ha dispuesto que al P. Talbot se le conceda la mejor condecoración, en agradecimiento a su nobilísima conducta<sup>188</sup>.

Dada la importancia de esta fuente se hace necesario esbozar un contexto histórico de la misma. Así, los términos en que se expresa el Padre Otaño en esta misiva dirigida al Padre Larrañaga no dejan lugar a la duda. Se piensa en él

---

<sup>188</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, pp. 284-285. La carta, de la que sólo hemos reproducido una parte, es recogida por el autor en el Apéndice del libro.

y “se prescinde de Inglés”, expone en otro momento de la carta, “porque en realidad interesaba más la información que el congreso”. No es una misión de carácter científico sino político. Se trata fundamentalmente aunque no exclusivamente, de neutralizar la campaña pro-republicana que los exiliados españoles en EE.UU. estaban llevando a cabo. La urgencia y celeridad con la que le requieren las autoridades los informes sobre “el resultado de sus gestiones” no nos dejan lugar a la duda. El viaje y la tarea que se le encomendó fue un éxito personal del Padre Otaño. Sin embargo, su papel en el congreso debe ser contextualizado. No es una acción aislada de la política diplomática española, puesto que EE.UU. se convirtió en un campo de acción preferente para la propaganda del nuevo Estado franquista durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial.

La carta de Otaño al Padre Larrañaga hace referencia a cuál debe ser su misión en EE.UU. A lo largo de los años 1937 y 1938, se ha producido una clara ruptura entre los católicos norteamericanos que habían venido respaldando abiertamente a los sublevados españoles. Éstos representaban a los mejores defensores de la religión católica; las editoriales católicas americanas como *The Paulist Press* o *American Press* publicaron gran número de títulos defendiendo ideales de los “cruzados” españoles contra los denominados “anticristos” comunistas y republicanos entre 1936 y 1939<sup>189</sup>.

El nombre más significado de esta línea discrepante fue el del cardenal George William Mundelein<sup>190</sup> quien desde las páginas del periódico católico *The New World*, órgano oficial de la Archidiócesis de Chicago, había vertido críticas importantes acerca de la postura de católicos tan significados como el Padre Thorning en lo referente a la guerra civil española y el papel de los sublevados. A esto añadimos el incidente diplomático con el Estado alemán que el mismo cardenal ocasionó por criticar la política religiosa de Hitler. Mundelein tampoco firmó el mensaje de simpatía de la Conferencia Episcopal

---

<sup>189</sup> Cfr. Moreno Cantano, A. C. (2009). Proyección Propagandística de la España franquista en Norteamérica (1936-1945). *Hispania nova. Revista de historia contemporánea*, 9. <<http://hispanianova.redris.es/>> [Consultado el 28 de diciembre de 2013].

<sup>190</sup> George William Mundelein nació en Nueva York en 1872, arzobispo de Chicago desde 1915 y cardenal desde 1924. Cfr. *Anuario Pontificio 1939*, pp.48 y 123. Amigo personal del presidente Roosevelt, en mayo de 1938 llamó al presidente norteamericano con el fin de rogarle que no levantara el embargo de armas tal y como había propuesto el senador Nye. Esta propuesta fue calificada por los católicos norteamericanos como un apoyo a los “bolcheviques rojos”. Cfr. Thomas, H. (2003). *La Guerra Civil Española* Volumen 2 (p.886). Barcelona: Debolsillo.

norteamericana -reunida en Washington- hacía la jerarquía eclesiástica española<sup>191</sup>.

Igualmente, sabemos que Juan Francisco Cárdenas y Rodríguez de Rivas<sup>192</sup> comunica todas estas circunstancias por carta al cardenal Isidro Gomá en febrero de 1938 (la carta es parte del archivo Gomá) en un momento en que se estaban recogiendo fondos para la Iglesia española. La colecta fue patrocinada en todas las iglesias de EE.UU. por la revista *América*, principal periódico jesuítico en EE.UU. dirigido por el Padre Talbot. Cárdenas califica la actitud del cardenal Mundelain de “inoportuna”, de “hacer de vehículo de la contra-campaña organizada por los rojos” y sugiere al cardenal Isidro Gomá “hacer alguna gestión, bien directamente bien por conducto de la Santa Sede o por ambos medios a la vez, si este último le parece más oportuno”<sup>193</sup>.

Acabada la guerra y aprovechando la celebración del IV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología en Nueva York, se piensa en el Padre Otaño por su doble condición de jesuita y músico reputado para tratar de recoger información sobre la actitud hacia los nacionales del cardenal Mundelain a través de otro jesuita afín a la causa, el Padre Talbot. Según la carta de Otaño al Padre Larrañaga (fecha el 17 de diciembre de 1939 y que hemos reproducido en páginas precedentes) fue tan valiosa la información que le proporcionó el padre Talbot que el Estado español quiso reconocer sus servicios con una condecoración.

Lo cierto es que el cardenal Mundelain murió el 2 de octubre de 1939. La información que Otaño pudo recabar y que él calificó de “formidable” debía referirse a la actitud del grupo de católicos que podría haber liderado el cardenal Mundelain y al alcance del mismo. El cardenal representó ante los ojos

---

<sup>191</sup> *The Catholic News of the New York* correspondiente al 27 de noviembre de 1937 recoge el texto completo de la carta destinada por la Jerarquía de los EE.UU. a los obispos españoles. En EE.UU. se hicieron varias ediciones de la carta colectiva. Cfr. González Gullón, J. L. (2012). La guerra Civil española y la conferencia de obispos norteamericana. *Hispania Sacra*, LXIV, 315-341.

<sup>192</sup> Juan Francisco Cárdenas y Rodríguez de Rivas (†1881-1966†) Era el embajador español en París al comenzar la guerra civil. Se sumó rápidamente al alzamiento y durante la guerra fue enviado a Washington para que reforzara la labor de propaganda –realizada ya por la FET y de las JONS desde sus Delegaciones de Prensa y Propaganda, La Casa de España - y defensa de los intereses nacionales. Tras la victoria de Franco fue nombrado embajador en los EE.UU. Cfr. Moreno Cantano, A.C. (2009). Proyección Propagandística de la España franquista en Norteamérica (1936-1945). *Hispania nova. Revista de historia contemporánea*, 9. <<http://hispanianova.redris.es/>> [Consultado el 28-XII-2013].

<sup>193</sup> Cfr. Gallego, J. A. y Pazos, A. M. (2006). *Archivo Gomá: documentos de la Guerra Civil*, vol. 9 (pp.271-273) (Enero-marzo 1938). Madrid: CSIC. Documento 9-178. Carta de don Juan Cárdenas al cardenal Gomá informándole del artículo publicado por el cardenal Mundelain en *The New World*, 9-II-1938. Es posible la consulta del documento original en el anexo II



de las autoridades franquistas, una postura discrepante dentro de la jerarquía católica de EE.UU., minoritaria frente a una mayoría favorable a los sublevados<sup>194</sup> y poco coherente puesto que, si bien defendió la indefensión de la Iglesia católica alemana, no hizo nada, dice Juan Francisco Cárdenas en su misiva al Cardenal Gomá, “contra la persecución de la Iglesia en España”<sup>195</sup>.

Lo que parece evidente, teniendo en cuenta la trayectoria profesional posterior del Padre Otaño, es que su papel en EE.UU. a raíz del Congreso le sirvió para granjearse un mayor reconocimiento de las autoridades. Y esto explica, sin duda, que se le encargue la organización, la parte musical, del traslado de los restos mortales de José Antonio de Alicante al Escorial y más tarde, la música para la boda del hijo de la familia del financiero Juan March.

En 1940 fue elegido Académico Numerario de Bellas Artes aunque su ingreso solemne no se produjo hasta 1943. Casi al mismo tiempo fue nombrado Director de la Orquesta Filarmónica de Madrid que había sido fundada por Bartolomé Pérez Casas en 1915. Parece que su situación de apoyo más o menos significativo a los Republicanos, le dejó en una situación muy comprometida al final de la guerra. De hecho, en carta dirigida al organista José Izurrategui de 20 de diciembre de 1939, Otaño apunta que “contra Pérez Casas hay un ambiente feroz. Iba a dirigir el concierto que Radio Nacional ha organizado, y se puso la cosa tan fea, que tuvimos que llamar a Arámbarri”<sup>196</sup>. Parece que Otaño hizo las gestiones necesarias para ponerlo en libertad tras ser detenido por orden de la Dirección General de Seguridad. Años más tarde, en misiva dirigida de nuevo al Padre Larrañaga con fecha de 21 de diciembre de 1945 se refiere a su labor a favor de los depurados políticos en estos términos:

Me agradecieron [se refiere a Marañón y Ortega y Gasset] especialmente la labor que hice al principio, en las depuraciones políticas, por salvar a varios maestros insignes, como Pérez Casas, Conrado del Campo, etc., en quienes recayó sentencia de absoluta eliminación. A Pérez Casas llegaron a recluirle en un calabozo de la Dirección General de Seguridad. Lo supe enseguida, y me presenté como un rayo fulminante al Director General, le di cuatro gritos, le afeé la draconiana medida y le achiqué tanto, que él mismo me acompañó a la cárcel

---

<sup>194</sup> Cfr. San Sebastián, K. (2010). J.A. Aguirre: Democracia cristiana y europeísmo en EE.UU. *Hermes*, 72-79. < dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3341441 > [Consultado el 27-XII- 2013].

<sup>195</sup> Gallego, J.A. y Pazos, Antón M. (2006): *Op. Cit.*, p. 273.

<sup>196</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p. 229.

y puso en libertad al Maestro, confiándole a mi protección. Firmada estaba la orden de jubilación de Pérez Casas y de Conrado; al leérmela el ministro le dije que era tan injusta la sentencia, que si se llevaba a cabo diera por firme mi dimisión.

Todas estas cosas [...] han contribuido, por lo visto, extraordinariamente a mi reputación de hombre justo y de carácter<sup>197</sup>.

De lo que no cabe duda es que era demasiado pronto para que Pérez Casas pudiera volver a asumir la dirección de la Filarmónica madrileña después de los problemas políticos que había tenido. Así, Otaño asume la presidencia de la misma y los primeros conciertos de esta nueva etapa quedan en manos del director del Conservatorio de Lisboa, Dr. Ivo Cruz<sup>198</sup>.

Es interesante que ahondemos en su labor como ideólogo a través de la revista *Ritmo* (1929-2014). En 1940 fue nombrado director de la misma por un breve periodo de tiempo. Nemesio Otaño expresará sus ideas y directrices en esta revista. “Tengo púlpito para sembrar nuevas ideas” le escribe al Padre Larrañaga en la carta ya citada con anterioridad.

Ese mismo año, el jesuita señala en esa publicación la necesidad de que los conciertos no se conviertan en un negocio, la música como expresión cultural que es, debe ser protegida por el Estado<sup>199</sup>. “Dado que la música es el índice más sensible de la cultura de una nación, debido a su universalidad” y confía en que el nuevo Estado tomará “providencias<sup>200</sup> decisivas” al estilo de Alemania<sup>200</sup>.

El canto es considerado por Otaño como una actividad altamente beneficiosa en todas las esferas de la vida. Defiende que la trascendencia superior del canto noble está en la unificación. Para que los grupos humanos canten, se hace necesaria una selección de canciones selectas a partir del

---

<sup>197</sup> Carta de Otaño al Padre Larrañaga recogida por López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.229.

<sup>198</sup> La Orquesta Filarmónica de Madrid –dirigida por Pérez Casas–ofreció dos conciertos en Salamanca el 23 y 24 de septiembre de 1940, patrocinados por la Diputación Provincial a beneficio de la Casa Hospicio. *El Adelanto*, 22 y 24-X-1940.

<sup>199</sup> *Cfr.* Otaño, N. (1940). La temporada musical en Madrid. *Ritmo*, 139, octubre.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.3. Citado por Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Volumen II (p.36). Granada: Universidad de Granada.

folklore nacional y las composiciones de autores españoles antiguos y modernos con carácter patriótico<sup>201</sup>.

El compositor y musicólogo vasco, por otra parte, tiene una postura muy activa en la revalorización de la música histórica española y promueve todo tipo de conmemoraciones oficiales que contribuyan a exaltar el pasado glorioso de España como nación milenaria, Los Reyes Católicos, El Cid, Tomás Luis de Victoria, el milenario de Castilla, entre otros. Tampoco elude sus preferencias musicales a la hora de diseñar cualquier programa de música. Para Otaño, junto a Bach, había otros tres modelos: Palestrina, Beethoven y Wagner<sup>202</sup>. En los programas de la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca de la década de los cuarenta, predominan las composiciones de estos autores que se completan con obras de músicos españoles del Renacimiento, zarzuelas de Bretón u otras piezas de marcado carácter español, como veremos con más detalle más adelante.

En palabras de Martínez del Fresno: “Otaño es consciente de que la música puede ser muy útil al Régimen. El sentido colectivo de la interpretación orquestal o coral y la creencia de que se trata de un lenguaje universal convierten a las manifestaciones sonoras en un instrumento eficaz en varias esferas: militar, folklórica, patriótica, artística”<sup>203</sup>. Esta afirmación viene a reforzar mi idea del papel que Otaño representó en el Régimen como ideólogo y político. La aplicación que hace de la música coral y orquestal se adaptaría a cualquier tipo de formación musical que él considerara como instrumento para la transmisión de sus ideales políticos.

Concluimos este acercamiento a la labor profesional y administrativo-política de Nemesio Otaño con el que fue unos de los cargos más importantes de su carrera profesional tras la guerra: el nombramiento de director del Conservatorio de Madrid y responsable de la cátedra de folklore. López-Calo (2010) apunta, según carta escrita al Padre Larrañaga con fecha de 20 de febrero de 1940, que “el haberle confiado la cátedra de folklore en el

---

<sup>201</sup> Otaño, N. (1941). El apostolado del canto. *Ritmo*, 142, 2. Citado por Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Volumen II (p.37).Granada: Universidad de Granada.

<sup>202</sup> Otaño N. (1941). Un propósito a propósito. *Ritmo*, 148, 3-4. Citado por Martínez del Fresno, B. (2001): *Op. Cit.*, p.41.

<sup>203</sup> Martínez del Fresno, B. (2001): *Op. Cit.*, p.44.

Conservatorio fue debido al eco suscitado entre las autoridades gubernamentales por su viaje a Nueva York, sobre todo por sus conferencias sobre el folclore español y la repercusión que las mismas tuvieron en los asistentes a aquel congreso”<sup>204</sup>.

Recordamos que el Conservatorio había quedado prácticamente vacío después de la guerra y su recuperación fue utilizada como escaparate de la normalización cultural y por supuesto musical, en los años de la inmediata posguerra<sup>205</sup>.

Otaño asume la cátedra de folclore sin tener una formación científico-metodológica al respecto como tenía Eduardo Martínez Torner, Jesús Bal y Gay, Kurt Schindler, etc., todos miembros de la Sección de Folklore del Centro de Estudios Históricos (CEH)<sup>206</sup>. En 1945, le sucede en el cargo Manuel García Matos (\*1912-1974†) con una formación escasa en los métodos de la JAE y no subsanada por su pertenencia a la Sección de Folklore del IEM.

En el discurso inaugural del Conservatorio (curso 1940-1941), el nuevo director expone las directrices del nuevo proyecto educativo en materia musical y educativa. Además las palabras que Otaño dirige a los alumnos y catedráticos del Conservatorio reflejan cuál es la finalidad de la nueva entidad y de la enseñanza musical, objetivos que, por otro lado, ya habían sido expuestos en la revista *Ritmo*. Un aspecto más que apreciamos en esta pieza de la oratoria: su lealtad a las autoridades y a las orientaciones políticas que le comunican. El

---

<sup>204</sup> Cfr. López- Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p.234.

<sup>205</sup> La Doctora Pilar Ramos examina la trayectoria tanto de Matilde de la Torre como de Roberto Gerhard y Eduardo Martínez Torner. Los dos primeros interrumpieron sus trabajos como folkloristas mientras que Torner continuó su labor colaborando en la BBC o a través de distintas publicaciones, si bien nunca reanuda su trabajo de campo. “Algunos dirían que Martínez Torner y Joaquín Rodrigo “negociaron” sus identidades y vidas profesionales en las nuevas coyunturas, tan distintas para ambos, provocadas por la Guerra Civil. Pero utilizar el mismo término para las dos situaciones supone ocultar el hecho de que la cátedra de folclore en el Conservatorio de Madrid sería asumida por Rodrigo-cuya ignorancia en la materia carecía de secretos, por utilizar una expresión borgiana y quien, por cierto, era muy consciente de ello” (p.125). Distinta situación personal y profesional vivieron Oscar Esplá –se exilia a Bélgica al comienzo de la guerra y regresa en 1951-, Manuel de Falla –muere en Argentina aunque las autoridades franquistas siempre trataron de persuadirlo para que regresara a España- o Rodolfo Halffter –desarrolló una activa vida musical en Méjico dónde se exilió al finalizar la guerra y murió-entre otros. Cfr. Ramos López, P. (2012): *Op. Cit.*, pp.124-128.

Cfr. Conteras Zubilaga, I. (2009). El ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: La depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Revista de Musicología*, XXXII, (1), 569-583. El autor analiza el proceso de depuración que sufrió el profesorado del Conservatorio madrileño al acabar la contienda civil, el contexto concreto en que se produce así como las estrategias argumentativas esgrimidas por los afectados en el proceso. La última parte del artículo expone los casos de dos de los profesores afectados: Julio Gómez y Conrado del Campo.

<sup>206</sup> Olarte Martínez, M. (2013): *Op. Cit.*, pp. 291-292.

discurso tras una salutación a los asistentes y una referencia al Jefe del estado, se desarrolla en estos términos:

El encargo, que con insistente recomendación me han hecho los Superiores Jerárquicos, se reduce a un punto, cuya importancia y dificultad, ni a mí, ni a vosotros, puede ocultarse: Crear una grande y verdadera universidad del arte, la primera en España, no sólo por la jerarquía y dignidad, más también, y sobre todo, por su prestigio moral, artístico y docente. [...]

Mi deber es ajustarme enteramente a las directrices señaladas, que he de seguir sin vacilaciones, dedicándome de lleno a esta obra con suavidad en el modo, pero con fortaleza en la ejecución. El Conservatorio ha de ser como templo del arte, inaccesible a las profanidades del barullo y a las irreverencias de conducta en todo orden de cosas. Ha de ser también, no una pequeña escuela de párvulos inconscientes sino una gran Escuela, donde reinen el orden, la serenidad y un espíritu de trabajo, de emulación y de superación, en estrecha concordancia de voluntades, animada por el firme deseo de elevar al mayor prestigio y al más alto grado de eficacia la formación de los artistas españoles.[...]

En espera del nuevo Reglamento, que se impondrá y se exigirá con todo rigor al entrar en la nueva casa, sólo quiero anticipar a los alumnos mi propósito decidido de elevar el nivel de las exigencias escolares en los exámenes oficiales y libres, y de estimular la enseñanza con premios, recompensas y citaciones de méritos, dentro de la más estricta justicia y eliminando en absoluto toda la tolerancia a la inutilidad, a la insuficiencia y a la pereza. Es la única manera de levantar el nivel en un Centro que a todo trance debe ser, desde ahora, la primera Universidad del Arte en España. Todos hemos de contribuir de consuno a que lo sea por nuestro honor, por la gloria del Arte y de España<sup>207</sup>.

Nada tiene que ver el proyecto de Conservatorio en manos de Otaño, que lo convierte en un proyecto más político que cultural, con la misma institución antes de la Guerra Civil española que pensionó a numerosos músicos, tanto hombres como mujeres, en estudios de perfeccionamiento en el extranjero, tal y como consta en las memorias de la JAE<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p. 286-287. Este discurso del que hemos transcrito una parte, es recogido por el autor en el Apéndice del libro.

<sup>208</sup> En esta página *web* se encuentran las *Memorias* que recogen la actividad de la JAE, desde 1907 hasta 1934 <[http://www.edaddeplata.org/tierrafirme\\_jae/memoriasJAE/index.html](http://www.edaddeplata.org/tierrafirme_jae/memoriasJAE/index.html)>

El musicólogo, crítico y catedrático de Historia y Estética del Real Conservatorio de Música de Madrid, Federico Sopeña (Valladolid, \*1917-Madrid, 1991†)<sup>209</sup>, contribuyó también significativamente a elaborar un discurso oficial entorno a la música. Basta con echar un vistazo a los escritos de Federico Sopeña en las revistas *Escorial*, *Vértice* y *Ritmo*<sup>210</sup>, Secretario de la Comisaría de Música en los primeros años de la década de los cuarenta, para comprender cómo se insiste en identificar la expresión y la espiritualidad con la tradición musical española. Moreda hace hincapié en que “Sopeña era un completo desconocido en la visa musical inmediatamente posterior a la Guerra Civil y nunca había desarrollado (ni llegaría a desarrollar) una carrera de relevancia en composición e interpretación”<sup>211</sup>. Así mismo, la investigadora de la Universidad de Glasgow recuerda que Sopeña no había tenido actividad pública de relevancia antes de la Guerra Civil. “Por tanto, en este sentido, es un producto del régimen franquista (o, más precisamente, de los años iniciales del régimen, dominados en el terreno cultural e informativo por intelectuales falangistas”<sup>212</sup>

El trabajo de Pablo L. Rodríguez (2012) nos descubre un acercamiento diferente y novedoso de la “Mahler-Renaissance” a través de la figura de Federico Sopeña. El autor afirma que el enfoque de su investigación está

---

<sup>209</sup> Para acercarse a la figura de Sopeña Ibáñez, véase García del Busto, J. L. (2002). Sopeña Ibáñez, Federico. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol.9, (p. 1168) Madrid: ICCMU. El libro homenaje coordinado por Salvador Pons nos ayuda a examinar el contexto social, musical y cultural de la época. Pons, S. (2000). *Federico Sopeña y la España de su tiempo (1939-1991)*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz.

Por último acercarnos a dos autobiografías muy necesarias para comprender la compleja personalidad de Federico Sopeña Ibáñez. Sopeña, F. (1970). *Defensa de una generación*. Madrid: Cuadernos Taurus y Sopeña, F. (1985). *Escritos de noche*. Madrid: Espasa-Calpe.

<sup>210</sup> Sopeña Ibáñez, F. (1941). Notas sobre la música contemporánea (Conclusión). *Escorial*, febrero, 4. Sopeña Ibáñez, F. (1941). Homenaje a Falla. In vocación de su presencia. *Vértice*, octubre, 49.

Sopeña Ibáñez, F. (1982). Joaquín Turina, Comisario de Música. *Ritmo*, marzo, 520.

Además Sopeña participó en *Radio Nacional*, *Música*, *Arbor* y *Revistas de Ideas Estéticas*. Moreda explora en un interesante capítulo, la primera década de la actividad crítica de Federico Sopeña a través de estas publicaciones. Cfr. Moreda E. (2011). Federico Sopeña, crítico musical: los años formativos (1939-1949). En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 279-308). Sevilla: Doble J.

Sopeña colaboró con diversos organismos de la política cultural del régimen. Destacamos su participación como secretario de la Comisaría de Música creada en 1939 y dirigida conjuntamente por Turina, Cubiles y Otaño. La actividad principal de este organismo durante los primeros años fue crear y gestionar la Agrupación Nacional de Música de Cámara, también denominado Quinteto Nacional, y la Orquesta Nacional. La primera agrupación fue invitada por el Conservatorio Regional de Música durante la inmediata posguerra, la segunda formó parte de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. En ambas instituciones salmantinas, veremos más tarde, tuvo protagonismo Sopeña.

<sup>211</sup> Moreda, E. (2011): *Op. Cit.*, p. 279.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 281.

vinculado “en el ámbito musicológico con el estilo autobiográfico y la ortodoxia doctrinal católica de los escritos de Federico Sopena”<sup>213</sup>. Sopena descubre la figura de Mahler en los años cuarenta y muy especialmente a partir de los años cincuenta a través de un estudio y difusión sistemático de su obra y vida<sup>214</sup>.

Igualmente queremos resaltar que Sopena va a formar parte de la historia musical de Salamanca desde el momento en que está presente en las conferencias que el Conservatorio Regional de Música organizó en los primeros años de la década de los cuarenta y en la comisión destinada a crear una Sociedad Filarmónica. Más tarde Sopena fue invitado a impartir varias ponencias dentro de la serie de charlas divulgativas que la misma Sociedad organizó para sus socios<sup>215</sup>. Además, en los años setenta, fue el encargado de impartir la conferencia inaugural que pondría en marcha la Cátedra extraordinaria de Música “Francisco Salinas”.

Para terminar este apartado, queremos presentar la figura del cuarto ideólogo de estos años, en este caso se trata del humanista Rafael Calvo Serer (Valencia,\*1916-Pamplona,1988†),ampliamente conocido años después por ser expulsado de España varias veces por el dictador Franco debido a sus ideas políticas y liberales. Aunque su papel en el campo artístico es más limitado, es imprescindible citar su obra y su pensamiento por la influencia y prestigio que tuvo en la siguiente generación de catedráticos de universidad y librepensadores no adscritos al régimen.

Así pues, nada tiene que ver el perfil profesional y la personalidad de Rafael Calvo Serer con aquellas que hemos analizado a lo largo de este capítulo

---

<sup>213</sup> Rodríguez, P. L. (2012). Federico Sopena y la “Mahler-Renaissance” en España (1960-1976). En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (p.106.). Logroño: Universidad de la Rioja.

Contreras, I. (2011). El “empeño apostólico-literario” de Federico Sopena: sueños, lecturas y reivindicaciones musicales. En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp.-309-347). Sevilla: Doble J.

El autor ofrece un análisis de las posiciones estéticas e ideológicas que determinaron la labor de Federico Sopena a partir de 1943, momento en que ingresa en el Seminario de Vitoria.

<sup>214</sup> Sopena publicó dos obras sobre Mahler en dos momentos distintos. Sopena, F. (1960). *Introducción a Mahler. Maestro y precursor de la música actual*. Madrid: Rialp. Sopena, F. (1976). *Estudios sobre Mahler*. Madrid: Ministerio de educación y Ciencia.

<sup>215</sup> Sopena publicó textos sobre la historia de la música española donde señaló las diferencias y peculiaridades de la producción nacional frente a la europea, de tal modo que pareciera que entre ambas no hubiese existido ningún tipo de contacto o influencia. Diego, G., Rodrigo, J., Sopena, F. (1949). *Diez años de música en España. Musicología, intérpretes, compositores*. Madrid: Espasa-Calpe; Sopena, F. (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp (1ª edición 1958); Sopena, F. (1967). *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: MEC.

y sin embargo, sus aportaciones teóricas en materia de arte también contribuyeron a construir el discurso oficial del nuevo Régimen desde una perspectiva humanista y cristiana, que no coincide con la nacional católica del franquismo, presente en autores tan significados como el citado Padre Otaño.

En 1946, Calvo Serer se convirtió en el primer catedrático de Historia de la Filosofía española y Filosofía de la Historia, es uno de los personajes claves del primer franquismo. Figura olvidada, sus enfrentamientos con hombres del régimen como Joaquín Ruiz Jiménez, les condenó al ostracismo del régimen, al que no le sobrevivieron sus proyectos culturales. Personalidad discutida y admirada por partes iguales, ha pasado a la historia entre otras cosas por ser el fundador de la revista *Arbor*, referente cultural e intelectual de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta (1949-1952). Calvo Serer comienza a fraguar este proyecto cultural e intelectual durante su estancia londinense (1947) como agregado móvil de la Dirección general de Relaciones Culturales. Desde la capital británica formó su equipo de colaboradores y contactó con más de un centenar de intelectuales europeos. Así nació la denominada “Generación del 48” o “Grupo *Arbor*”. De vuelta a Madrid, se incorpora a la revista *Arbor*, órgano del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1948)<sup>216</sup>.

En 1949, escribe su primer libro, *España sin problema*, como respuesta al de Pedro Laín Entralgo *España como problema escrito el mismo año*<sup>217</sup>. Calvo Serer es heredero del pensamiento de Menéndez Pelayo y defendió una visión providencialista de la construcción de la España moderna. Estas ideas debían articularse a través de una política cultural que hiciera nacer una nueva cristiandad.

Es pues importante contextualizar la figura de Calvo Serer para valorar su contribución teórica en materia de arte. En ese sentido Cabrera García hace hincapié en las aportaciones teóricas que realiza al campo del arte en un artículo de divulgación publicado en la ya citada revista *Arbor* (1945) con el

---

<sup>216</sup> Díaz Hernández, O. (2008). *Rafael Calvo Serer y el grupo Arbor*. Valencia: PUV. Documentada y bien fundamentada monografía sobre uno de los personajes claves del franquismo. El estudio se basa en la revista *Arbor* y en el archivo de Calvo Serer y Pérez Embid localizado en el Archivo General de la Universidad de Navarra.

Hoy en día *Arbor* publica bimestralmente artículos originales sobre ciencia, pensamiento y cultura. Se puede consultar en <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor>>.

<sup>217</sup> Raja i Vich, A. (2010). *El Problema de España bajo el primer franquismo, 1936-1956. El debate entre Pedro Laín Entralgo y Rafael Calvo Serer* (Tesis Doctoral). Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Disponible en <[repositori.upf.edu/handle/10230/12322](http://repositori.upf.edu/handle/10230/12322)> [Consultado 25-X-2013].



título de “Valoración europea de la historia española”<sup>218</sup>. En él, el autor valenciano revisa e interpreta la historia nacional utilizando alguno de los valores del pensamiento finisecular y de su visión de la historia, “pero sujeta sobre todo a directrices ideológicas que el nuevo orden político imponía de cara a sancionar una serie de valores morales y patrios”, destacando la autora el espiritualismo y el cristianismo inherente a la cultura española<sup>219</sup>. Por el contrario el biógrafo de Calvo Serer, Díaz Hernández desgrana el artículo del catedrático valenciano en estos términos:

España se había mantenido al margen de los males de la cultura moderna: El Renacimiento es el pecado de Italia, el luteranismo el de Alemania y el cartesianismo el de Francia” (p.21) [*sic*]. Merced al espíritu de Cruzada y a la unidad nacional, España venció al Islam, “consiguiendo con su victoria sobre Mahoma la salvación de la cristiandad” (p.25) [*sic*]. A la obra colonizadora española en América y la contrarreforma siguieron los siglos de la decadencia. El pueblo permaneció fiel a la monarquía, la religión y la tradición, mientras las minorías directoras se sentían atraídas por el liberalismo, salvo contadas excepciones [...]. Ante la delicada situación del momento presente europeo, la salida de la crisis estaba en volver a los ideales de la tradición política-cultural española [...]. Había llegado la hora de modelar culturalmente España y de formar una minoría que a su vez educase al pueblo, merced a la unidad cultural obtenida después del 18 de julio<sup>220</sup>.

En el texto se alude al tema de España, a la importancia de comprender la tradición histórica nacional para encontrar las claves que ayudaran a perfilar su destino y misión de cara al futuro. El pasado tenía un valor ejemplarizante que serviría de base a la nueva conciencia nacional salida del alzamiento de 1936 y que debía proyectarse en el mundo.

Estas ideas fueron trasladadas al campo de la música. En cuanto al aspecto de la tradición histórica nacional española y en especial, del “Siglo de Oro”, hay que destacar la labor de los polifonistas que trabajaron en el siglo de oro español se convirtieron en el modelo para la creación musical. Sin embargo de

---

<sup>218</sup> Calvo Serer, R. (1945). Valoración española de la historia de España. *Arbor*, 7, I-II, 19-47.

<sup>219</sup> Cabrera García, M. I. (1998). *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)* (p.25). Granada: Universidad de Granada.

<sup>220</sup> Cfr. Díaz Hernández, O. (2008). *Rafael Calvo Serer y el grupo Arbor* (pp. 47-48). Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.

estos compositores no se resaltaron aspectos relacionados con el lenguaje musical sino los valores espirituales y morales<sup>221</sup> que sus composiciones transmitían y que la convertían “en la expresión del alma de un pueblo, el español”<sup>222</sup>. En cambio, las vanguardias fueron repudiadas por tratarse de creaciones musicales más intelectualizadas, deshumanizadas y objetivas.

En otro orden de cosas, apreciamos que estas constantes del pensamiento histórico y cultural se trasladaron al campo de la música. Hemos visto como el falangismo retoma aspectos del pensamiento finisecular para después reinterpretarlos y transformarlos. En esta línea debemos entender la utilización ideológica del pensamiento de Felipe Pedrell<sup>223</sup> y de géneros menos aceptados en etapas anteriores como la zarzuela, sainete y tonadilla o la traducción de óperas extranjeras al castellano que sin embargo, en esta nueva etapa, fueron potenciados como genuinamente españoles frente al europeísmo de aquellos

---

<sup>221</sup> Nuestra reflexión personal se centra en que los valores espirituales y morales que se recuperaron en la inmediata posguerra a través de los grandes maestros renacentistas españoles responden al modelo de reforma musical del Concilio de Trento (1545-1563). Recordamos que el propósito de estas reuniones fueron reformar la Iglesia católica como reacción a la reforma luterana. Esto se verá reflejado en música como una reforma del canto gregoriano. Las denuncias principales que se expusieron en el Concilio en cuanto a polifonía religiosa: se criticó la polifonía compleja que impedía la correcta audición de las palabras; los católicos daban mayor importancia al texto que a la música; esta no se entendía como algo autónomo, ruidosos instrumentos dentro de la Iglesia; no clara pronunciación y mala preparación en general de los cantores en las capillas eclesiásticas; excesiva presencia del espíritu profano en las obras religiosas; utilización de melodías profanas y misas parodiadas, etc. A cambio el Concilio impuso también una serie de normas en cuanto a polifonía religiosa: mantener el uso del latín en los cantos; prohibición del uso de melodías profanas dentro de la iglesia, hacer los textos comprensibles; para ello se utilizarán la homofonía y contrapunto imitativo simplificado; mayor austeridad en la música religiosa y un uso mayoritario del órgano frente a otros instrumentos. Se pide más pureza armónica, poco cromatismo y disonancias.

Cfr. Stevenson, R. (1992). *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial. Este clásico de la historia de la música es imprescindible para acercarse a los grandes maestros de la música durante el siglo XVI: Cristóbal de Morales (ca. \*1500-1553†), Francisco Guerrero (\*1558-1599†) y Tomás Luís de Victoria (ca. \*1548-1611†). Este triunvirato musical estará muy presente en todos los repertorios que fueron interpretados durante los años cuarenta y cincuenta.

<sup>222</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (p. 95). Granada: Universidad de Granada.

<sup>223</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, G. (1991). La utilización de la figura y obra de Felipe Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945). *Recerca Musicològica*, XI-XII, 467-487. En 1940, el Departamento de Música de la Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona organiza la exposición en torno a Pedrell con motivo del primer centenario de su nacimiento. Este acontecimiento musical debe ser interpretado como una actividad cultural e investigadora que debía llenar el vacío dejado por los numerosos intelectuales que se exiliaron después de la guerra y de esta forma demostrar la existencia de una importante producción intelectual. La exposición de Pedrell coincide con el IV centenario de Tomás Luís de Victoria. “El segundo significado histórico de la Exposición de Pedrell - señala Pérez Zalduondo- está relacionado con la política que sobre patrimonio artístico y archivos, bibliotecas y museos se llevó a cabo en los primeros momentos del régimen”. Se trata de organizar y sistematizar los fondos existentes, agruparlos y hacerlos públicos y accesibles.

considerados más progresistas<sup>224</sup>. Las instituciones musicales creadas en la ciudad salmantina durante la década de los cuarenta, Coral Salmantina, Orquesta Sinfónica y Sociedad Filarmónica de Salamanca, interpretan obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Conrado del Campo o del maestro salmantino Bretón y siempre se procuró cultivar los géneros musicales considerados “auténticamente españoles”.

Lo expuesto a lo largo de estas líneas pone de manifiesto que el pensamiento musical compartió características similares a las del pensamiento artístico español durante la guerra civil y los años cuarenta. Tan sólo matizar que los modelos musicales propuestos desde instancias oficiales responden más a reforzar la tradición y los valores espirituales que a introducir unos rasgos definitorios concretos. En otras palabras, afirma Pérez Zalduondo:

El “nacionalismo” característico de la época hay que definirlo en términos de función política más que en términos de sustancia musical. En segundo lugar, por el interés secundario que para el Estado tuvo la creación en relación con otras manifestaciones musicales como la práctica del folklorismo y los himnos patrióticos. El tercer elemento diferenciador es que, al contrario de lo ocurrido en el campo del pensamiento o las artes plásticas, no quedaron en el país músicos que retomaran los rasgos de la vanguardia anterior a la contienda una vez finalizada la misma, o al menos no los utilizaron en las obras de las que pretendían cierta difusión<sup>225</sup>.

El compositor Tomas Marco define la década de los cuarenta como una etapa de aislamiento para España. El aislamiento resultante de un régimen autárquico como el franquista combinado con un fuerte nacionalismo que desembocó en un “nacionalismo casticista”<sup>226</sup>. Aún más, señala Marco:

Lo real es que, con los nuevos condicionantes políticos, las formas de vida resultantes no son sustancialmente distintas de las anteriores aunque si impregnadas de una exaltación nacionalista, con un peso mucho más fuerte de la

---

<sup>224</sup> Cfr. Cabrera García, M. I. (1998). *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)* (pp.22-23). Granada: Universidad de Granada.

<sup>225</sup> Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (p. 102). Granada: Universidad de Granada.

<sup>226</sup> Marco, T. (1989). *Historia de la Música española, 6: Siglo XX* (pp. 163-183). Madrid: Alianza Editorial.

religión y favorecidas por unos años de aislamiento forzoso que no acabó con el nuevo régimen, sino que fue un factor decisivo de su consolidación<sup>227</sup>.

Concluimos este apartado de la investigación en la que nos hemos acercado a la personalidad y trayectoria personal y profesional de Giménez Caballero, Sainz de la Maza, Nemesio Otaño, Sopeña o Calvo. Ninguno de ellos tiene un perfil intelectual y personal similar, sin embargo todos contribuyeron con sus escritos y discursos a diseñar el marco teórico oficial del nuevo Régimen desde el punto de vista de la producción artística en general, y de la música en particular.

---

<sup>227</sup> Marco, T. (1989): *Op. Cit.*, p. 163.

## **1.2. Discursos oficiales y mecenazgo institucional entorno a la creación musical en el contexto salmantino. El papel de Falange a través de la Diputación y el Ayuntamiento de Salamanca**

---

Para elaborar este apartado, me he servido de la documentación inédita sobre el panorama musical salmantino que se recoge en las actas de la Comisión Gestora y en los Libros de Presupuestos Ordinarios de la Diputación Provincial de Salamanca desde 1940 hasta 1970<sup>228</sup>.

Hemos recuperado también aquellos discursos, a favor de las actividades musicales, pronunciados por las autoridades locales vinculadas a Falange. Éstas son transmisoras de disertaciones oficiales relacionadas con el papel de la música en el nuevo Régimen. La prensa salmantina de los años cuarenta (*El Adelanto* y *la Gaceta Regional*) ofrece documentos escritos de gran valor histórico para el tema que nos ocupa: discursos, entrevistas o crónicas cargadas de un fuerte contenido ideológico.

Tres son los nombres propios protagonistas de este periodo: José García-Revilla, Presidente de la Diputación de Salamanca, y los alcaldes Francisco Bravo y Luis Fernández Alonso. Los tres liderarán los proyectos más relevantes de la ciudad en términos musicales: la fundación de la Coral Salmantina, de la Orquesta Sinfónica y de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Las tres instituciones proyectaron sus actividades musicales más allá de la década de los cuarenta.

---

<sup>228</sup> Agradezco la inestimable ayuda y disponibilidad de doña Rosa Lorenzo en el archivo y biblioteca de la Diputación de Salamanca que durante tantos meses de trabajo, me ha proporcionado toda la documentación y consulta de los fondos con los que he podido redactar este apartado y el siguiente.

### **1.2.1. Patrocinio de las actividades musicales por la Diputación Provincial de Salamanca**

---

Presento al comienzo de esta parte, una tabla explicativa de las distintas partidas que la Diputación dedicó tanto al mantenimiento del Conservatorio Regional de Música, como al mantenimiento de la Coral Salmantina (tabla 1). Como se puede ver los dos primeros años, esto es los presupuestos correspondientes a 1940 y 1941, no hubo un presupuesto específico destinado a ambas instituciones musicales, pero a partir de 1943, la partida por dicho concepto se consolida.

Realmente en el periodo 1936-1945 diversos organismos oficiales se ocuparon de la música a nivel nacional. La Comisaría General de la Música y el Consejo Nacional de la Música dependían del Ministerio de Educación Nacional que además se encargaba de la enseñanza musical en los Conservatorios y premiaba a compositores e intérpretes. Como ya hemos visto, el Ministerio de Gobernación fue encargado de reorganizar el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles al que pertenecía por ejemplo el compositor salmantino Gerardo Gombau. Por otro lado, Falange Española se centraba en la música destinada a los jóvenes a través de varias subsecretarías (de Obras Sociales, General y de Educación Popular<sup>229</sup>) y en el Frente de Juventudes, en la Sección Femenina y en Educación y Descanso, sin desestimar su labor de censor en obras musicales y teatrales

---

<sup>229</sup> Bermejo Sánchez, B. (1991). La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): Un “ministerio” de la propaganda en manos de Falange. *Espacio, Tiempo y Forma, S.V. Hª Contemporánea*, IV, 73-96. El autor examina el desarrollo de organismo estatal de nuevo cuño -la Vicesecretaría de Educación Popular- entre 1941 y 1945. Su funcionamiento abarcó “la práctica totalidad de los aspectos de la comunicación social, de cualquier forma de expresión pública, por medio de imágenes, textos, e incluso (sic) sonidos. Su fin era la propagación del modelo ideológico y cultural de FET y de las JONS, el cerrar el paso a la heterodoxia y, eventualmente, la represión del heterodoxo” (pp. 73-74). En manos de Falange Española Tradicionalista y de las JONS se encuentra este nuevo organismo que actúa a nivel local a través de los delegados provinciales de Educación Popular, en sustitución de los delegados de Propaganda y de los jefes de Prensa responsables de la censura y emplazados en los Gobiernos Civiles.

Tabla 1. Subvenciones concedidas por la Diputación de Salamanca destinadas al Conservatorio y a la Coral Salmantina

<b>Año</b>	<b>Institución</b>	<b>Partida</b>	<b>Cantidad (Pesetas)</b>	<b>Concepto</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Artículo</b>
<b>1942</b>	Coral Salmantina	-	2.000	Subvención	-	Folio 290r
<b>1943</b>	Coral Salmantina	352	2.000	Subvención	IX	2º
	Conservatorio	352	6.000	Subvención	-	-
<b>1944</b>	Coral Salmantina	317	2.000	Subvención	IX	2º
	Conservatorio	317	6.000	Subvención	-	-
<b>1945</b>	Coral Salmantina	306	2.000	Subvención	IX	2º
	Conservatorio	306	6.000	Subvención	-	-
<b>1946</b>	Coral Salmantina	342	2.000	Subvención	X	12º
	Conservatorio	342	4.000	Subvención	VII	-
<b>1947</b>	Coral Salmantina	390	2.000	Subvención	X	12º
	Conservatorio	390	4.000	Subvención	VII	-
<b>1948</b>	Coral Salmantina	308	2.000	Subvención	X	12º
	Conservatorio	307	4.000	Subvención	-	-
<b>1949</b>	Coral Salmantina	349	2.000	Subvención	X	12º
	Conservatorio	348	4.000	Subvención	-	-
<b>1950</b>	Coral Salmantina	324	2.000	Subvención	IX	12º
	Conservatorio	323	4.000	Subvención	-	-
<b>1951</b>	Conservatorio	374	4.000	Subvención	X	12º
<b>1952</b>	Conservatorio	414	4.000	Subvención	X	12º
<b>1953</b>	Conservatorio	438	4.000	Subvención	X	12º
<b>1954</b>	Conservatorio	453	4.000	Subvención	X	12º
<b>1955</b>	Conservatorio	419	4.000	Subvención	X	12º
<b>1956</b>	Conservatorio	402	4.000	Subvención	X	12º
<b>1957</b>	Conservatorio	422	4.000	Subvención	X	12º
<b>1958</b>	Conservatorio	413	16.000	Subvención	X	12º
<b>1959</b>	Conservatorio	490	16.000	Subvención a organismos públicos	V	2º
<b>1960</b>	Conservatorio	476	16.000	Subvención a corporaciones locales	V	2º
<b>1961</b>	Conservatorio	491	16.000	Subvención a otros organismos públicos	V	3º
<b>1962</b>	Conservatorio	320	16.000	Subvención a otros organismos públicos	V	3º
<b>1963</b>	Conservatorio	488	16.000	Subvención a otros organismos públicos	V	3º

No podemos dejar de citar un último organismo oficial con competencias en el campo de la música: El Sindicato Nacional del Espectáculo en el que debían estar afiliados obligatoriamente tanto directores como productores y otros agentes relacionados no sólo con la música puesto que el cine, teatro, variedades, circo, toros y deportes tenían que formar parte de dicho Sindicato<sup>230</sup>.

Las dos entidades musicales que nacen en la inmediata posguerra salmantina surgen bajo el amparo de Falange Española. En el caso de la Coral Salmantina (1941), Falange Tradicionalista y de las JONS se encargó de patrocinar una fiesta homenaje a la División Azul. El concierto que tiene lugar en el teatro Liceo, es interpretado como el comienzo de un proyecto coral que había fracasado en sus anteriores intentos (como veremos posteriormente con detalle) y también, como una muestra de la amistad que unía a nuestro país con Alemania en general y en la música en particular. El acercamiento cultural a la Alemania hitleriana se aprecia en escritos sobre música que aparecen en las publicaciones oficiales, *Vértice*, *Ritmo* o *Arriba*, y en los numerosos intercambios de repertorio e intérpretes<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> Nuestros informantes nos han indicado que así sucedió hasta el periodo de la transición. Entrevistas a Pérez Prieto, Mariano del 19 de febrero de 2013 y de Casas, José M<sup>a</sup> de 4 de julio de 2013.

<sup>231</sup> Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y José Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (pp.38-41). Granada: Universidad de Granada. La autora analiza, a través de los escritos de Padre Otaño y Sopena publicados en la revista *Ritmo* a comienzos de los años cuarenta, el papel que la música debía desempeñar en el nuevo Estado, la influencia que recibe de la legislación alemana y los programas musicales que las distintas instituciones musicales debían interpretar, siempre con preferencia de autores alemanes y austriacos. “Los cuatro puntos cardinales” (p.40), esto es, Beethoven, Wagner, Bach y Palestrina.

Pérez Zalduondo, G. (2005). Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 74-75). Valladolid: Universidad de Valladolid. La autora repasa las colaboraciones del Padre Otaño, Sopena y Sainz de la Maza, entre otros autores, en publicaciones como *Vértice*, *Escorial* y *Ritmo*. Todas son crónicas que muestran la admiración de los autores por los logros del régimen nazi y los intercambios culturales, entre los que se incluyen los musicales, con el país germano.

Pérez Zalduondo, G. (2010). La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp.407-449). Granada: Universidad de Granada. La tercera parte del capítulo está dedicada nuevamente a una análisis de revistas como *Fe*, *Arriba*, *Vértice* o *Escorial* sobre las relaciones hispano-alemanas publicadas durante 1939-1942.

Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (Ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (pp. 111-113). Madrid: Fondo de Cultura Económica. La autora vuelve a recurrir a los artículos publicados en *Vértice* y *Arriba* y escritos por Sopena o Sainz de la Maza, para dejar constancia de las actividades musicales programadas desde las instituciones oficiales españolas en colaboración con



Tanto la creación de la Coral Salmantina como la Orquesta Sinfónica de Salamanca por organismos y personas vinculadas a Falange en la inmediata posguerra salmantina, coinciden con lo que Pérez Zalduondo sostiene sobre el papel desempeñado por Falange en este periodo: “promovió la reorganización de formaciones corales e instrumentales ya existentes con anterioridad, que intentaron activar la vida musical en las capitales de provincia”<sup>232</sup>.

Así en 1940, la Diputación Provincial de Salamanca aprueba suscribir con la cantidad de quince pesetas por cada concierto extraordinario, cantidad a cargo de los gastos de representación. El objetivo de esta ayuda económica es el de ampliar los conciertos de divulgación musical que gratuitamente organizaba el Conservatorio Regional de Música, financiado asimismo por la Diputación desde su creación en 1935, y ofrecer programas más variados e interesantes. A este respecto, según las actas de la Comisión Gestora de la Diputación salmantina, se señala que el propósito de la entidad provincial era “ampliar el marco de los artistas, dando así mayor variedad e interés a los programas”. Para tal fin, dicha Comisión secunda la idea de pagar una cuota de tres pesetas por cada concierto extraordinario protagonizado por “artistas de tanto renombre en el mundo de la musical como Cubiles, Aroca, Iniesta, Berdión, etc. que podrían ser contratados en futuros y próximos conciertos, advirtiéndolo que los abonados tendrían el derecho a continuar asistiendo gratuitamente a los conciertos de ordinario”<sup>233</sup>.

El debate público sobre la necesidad de fundar una Coral Salmantina se produce a lo largo de estos primeros meses de 1940 entre el presidente de la Diputación y el miembro de la Coral Zamora, Ángel Horna. El periódico *El Adelanto* publica sendas cartas dónde se exponen los motivos que hacen indispensables la creación de la Coral<sup>234</sup>.

---

las alemanas. “La revista Vértice publicó artículos, fotografía y dibujos de los iconos de la Música en Alemania durante el nazismo” (p.13).

<sup>232</sup> Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (p. 87).Granada: Universidad de Granada.

<sup>233</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 109v sobre el Conservatorio Regional de Música. Suscripción a conciertos extraordinarios. Sesión del 23-III-1940.

<sup>234</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 169v sobre la Coral Salmantina. Carta publicada en la prensa. Sesión del 13-V-1940.

El periodista de *El Adelanto*, Gabriel Hernández González, apoya la iniciativa “lanzada por el tenor-solista de la Coral Zamora, Ángel Horna” a favor de la creación de una Coral como existe en otras provincias cercanas, Burgos, Palencia, Zamora o Santander. Los argumentos a favor de la propuesta son claros: todas estas agrupaciones sirven para difundir “sus melodías populares”, “su canción propia” y “vamos a insistir que la canción charra sea poco conocida por falta de ese vehículo principal de expresión”. “Como existe el factor principal, la canción charra, también hay voces admirables para lograr un buen conjunto. [...] Ahora tiene la palabra el Conservatorio de Música”<sup>235</sup>.

El 16 de septiembre de 1941, antes de comenzar el primer concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida en aquel momento por Bartolomé Pérez Casas<sup>236</sup>, el presidente de la Diputación, José García-Revilla, se dirige al público del Teatro Bretón. El presidente explica lo que considera debe ser la

---

<sup>235</sup> Montillana de, J. (1940, 16 de mayo). *El Adelanto*, 16-V-1940. El artículo aparece firmado por Javier de Montillana, seudónimo del periodista Gabriel González Hernández (†1902-1991). Éste trabajó cuarenta y cinco años en la redacción del periódico salmantino, en el que pasó por todas las escalas de la redacción hasta ocupar la dirección hasta su jubilación en 1970. Destacó por su sección *Atalaya* –donde escribió la crónica que nos ocupa con el significativo título de “La última lanza”- y por sus memorables crónicas sobre gentes y lugares salmantinos. Era miembro del Centro de Estudios Salmantinos. Francia, I. (1991, 11 de noviembre). Gabriel Hernández, periodista. *El País*.

Dos artículos más, previos al que estamos citando, fueron publicados por el periodista en el mismo sentido aunque, los argumentos esgrimidos fueron expuestos de forma más sintética y tan sólo, sirvieron para hacerse eco de la propuesta lanzada por Ángel de Horna y secundarla. El primero Montanilla de, J. (1940, 15 de mayo). Una buena iniciativa. *El Adelanto* y el segundo Montanilla de, J. (1940, 15 de mayo). El camino a seguir. *El Adelanto*. En este último Javier de Montillana afirma que “la carta del señor García-Revilla, es la solución y la promesa de una colaboración oficial y personal”.

<sup>236</sup> Como ya hemos explicado, Pérez Casas (†1873-1956) está en una situación política muy complicada tras la guerra y es cuestionada su incorporación a la vida profesional activa. El Padre Otaño escribió a José Artero el 5 de abril de 1940 en estos términos: “El caso Pérez Casas, agravado por su detención, que pude evitar, me obligó a plantear el problema, y en una larga conversación con el Director de Seguridad lo zanjamos. Dio por terminado el pleito, y en cuanto a su pública aparición me dio amplios poderes para determinarla según me pareciese”. En otra misiva dirigida en esta ocasión al Padre Larrañaga del 21 de diciembre de 1945, Otaño afirma “A Pérez Casas llegaron a recluirle en un calabozo de la Dirección General de Seguridad. Lo supe enseguida, y me presenté como un rayo fulminante al Director General, le di cuatro gritos, tanto, que él mismo me acompañó a la cárcel y puso en libertad al Maestro y le achique le afeé la draconiana medida, confiándole a mi protección. Firmada estaba la orden de jubilación de Pérez Casas y de Conrado del Campo; al leérmela el ministro le dije que era tan injusta la sentencia, que si la llevaba a cabo diera por firme mi dimisión”. Las dos cartas son recogidas por López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, p. 229. Ya hemos expuesto que la orquesta fue dirigida en el primer año después de la guerra por el Director del Conservatorio de Lisboa y presidida por Otaño. La dirección de la Orquesta Filarmónica de Madrid por Pérez Casas en las actuaciones que se desarrollaron de forma más discreta en provincias, como el concierto en Salamanca, pueden ser entendida en este contexto es decir, como parte de la depuración política que sufrió el director y compositor murciano durante estos primeros años de la posguerra.

labor de divulgación musical de la Diputación salmantina: “el fomento de los intereses morales de la provincia”<sup>237</sup>.

Como han indicado Pérez Delgado y Fuentes Labrador<sup>238</sup>, García-Revilla fue Decano del Colegio de Abogados desde 1926 hasta su nombramiento como Presidente de la Diputación<sup>239</sup> y pertenece a esa *élite* incorporada por Luis Valdés Cabanilles, Comandante militar de Salamanca en julio de 1936 y futuro Gobernador General del Estado, para reforzar “la participación de prácticamente todos los cuadros de la derecha en las tareas de propaganda y el idéntico compromiso en tal actividad de destacados miembros de las *élites* locales, a las que se presenta como responsable alternativa “de orden” frente a los anteriores dirigentes populares”<sup>240</sup>. En ese sentido García-Revilla pertenece a ese grupo de personas con méritos contraídos en la guerra y que, después de ésta, van a desempeñar importantes cargos en la administración provincial y local salmantina<sup>241</sup>.

El discurso del Presidente de la Diputación ante un teatro abarrotado no difiere de los puntos esenciales del pensamiento oficial. José García-Revilla, como Otaño, Sainz de la Maza o Sopeña, es consciente de que la música puede ser muy útil al Régimen:

A tal efecto, procuró [la Comisión provincial de la Diputación] por todos los medios a su alcance hacer factible que la provincia de Salamanca elevase su nivel cultural, en lo que al arte músico afecta, con las audición de las mejores orquestas nacionales, previa una preparación adecuada de la divulgación de las obras de los grandes compositores<sup>242</sup>.

Se trata, por tanto, de educar a la sociedad salmantina a través de los miembros del Conservatorio Regional de Música. Como ya se ha señalado en el

---

<sup>237</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941. El título del artículo es muy expresivo del contenido: “La obra de divulgación musical de la Diputación”.

<sup>238</sup> Pérez Delgado, T. y Fuentes Labrador, A. (1986). De rebeldes a cruzados. Pioneros del discurso legitimador del movimiento nacional. Salamanca julio-agosto 1936. *Studia histórica*, 4, 241, nota 23.

<sup>239</sup> Habiendo estudiado detenidamente... (1932, 15 de enero). *ABC Madrid*, 22-23.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/01/15/022.html>> [Consultado el 4-II-2013].

Francisco García-Revilla y García fue presidente de la Diputación Provincial de Salamanca entre 1939 y 1942 sustituyendo a Andrés Pérez-Cardenal Olivera.

<sup>240</sup> Pérez Delgado, T. y Fuentes Labrador, A. (1986): *Op. Cit.* p. 241.

<sup>241</sup> *Cfr.* Esteban de Vega, M. (2010). La política. En E. de Vega (Coord.), *El siglo XX en Salamanca* (pp.42-43). Salamanca: Grupo Promotor Salmantino, S.A. (La Gaceta de Salamanca).

<sup>242</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

capítulo anterior, el arte según la doctrina del nuevo régimen debe ser ante todo una actividad comunicativa. El arte por el arte carece de sentido, debe comunicar, tener contenido. El artista -profesores y músicos del conservatorio- se convierten en intermediarios entre el Estado y la comunidad provincial. La libertad del músico queda supeditada a una voluntad suprema que lo trasciende y de la cual recibe el mensaje. El artista se convierte en mero emisor de un mensaje procedente de una voluntad suprema a la comunidad popular salmantina. El proceso de transmisión es jerarquizado, se debe iniciar por los grupos de iniciados que más tarde lo transmiten a los más modestos. Estos últimos pertenecen a la *élite* social formada por docentes universitarios, notarios, altos funcionarios, propietarios de fincas urbanas, ganaderos, industriales, comerciantes, profesionales liberales, médicos y abogados fundamentalmente. Tal y como nos han participado nuestras informantes, estas familias salmantinas educan a sus hijas en los colegios e internados de la ciudad, Jesuitinas, Esclavas y Teresianas del padre Poveda, y además las inscriben de forma ineludible en el Conservatorio<sup>243</sup>.

El presidente García-Revilla continúa su alocución en los siguientes términos:

Para lograr este propósito, nos pusimos en contacto con el Conservatorio Regional de Música y ayudamos económicamente a los 23 conciertos de divulgación musical que el Conservatorio ha organizado este año, de forma tal, señoras y señores, que ha sido la labor del Conservatorio la iniciación de estos conciertos que hoy podemos ofrecer a ustedes<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> Entrevista con Madrugá, Carmen y Ángela 19-VII-2013 y entrevista a Agero, Matil y Magadán, Pilar 12-VIII-2013.

Tres de estas informantes fueron alumnas de las Esclavas y otra de las Teresianas del padre Poveda —el colegio estaba ubicado en la Plaza de Colón, frente a la Torre de los Anaya donde existía también un centro docente privado regido por una profesora de origen francés. Las Esclavas, nos refieren nuestras informantes, era un colegio en el que coincidían las familias de los ganaderos, mencionada como la “cornucracia”, industriales, notarios y registradores de la propiedad. Las Teresianas por su parte, eran menos selectivas socialmente y acogían también a las hijas de las clases medias salmantinas; la formación era también diferente: mientras las Teresianas conducían a sus alumnas hacia la formación universitaria, las Esclavas orientaban a sus estudiantes hacia contenidos más cercanos a la “cultura de adorno”. Los varones, en cambio, se repartían entre Salesianos y Maristas.

<sup>244</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

Según la terminología de Rebollo Torio<sup>245</sup>, la diatriba presidencial continúa llena de palabras-testigo. Se aprecia un intento de recuperación de una conciencia religiosa con la alusión constante a la conciencia moral, de la cual se impregnaban los discursos; una oratoria altamente cristiana y espiritual que nace en la retórica joseantoniana, de acuerdo con Francesconi<sup>246</sup>. Además, aún es evidente una retórica de carácter marcial o militarista que recoge los ecos de la contienda civil y de los discursos de los principales dirigentes del país:

No hay empresa, por pequeña que sea, que no esté sujeta su consecución a una serie de dificultades. Sabíamos de antemano los componentes de esta Corporación, que nosotros no podíamos eludirla y ante ellas no se podía adoptar más que una posición: o capitular o vencerlas. Los que nos conocen saben que nosotros procuramos por todos los medios vencerlas y superarlas; pero uno de los factores más importantes para lograr tal propósito, es la asistencia moral del público que tiene la elegancia de asistir a los conciertos<sup>247</sup>.

Se recurre al Conservatorio Regional de Música pero se decide ayudar a financiar los Conciertos de Divulgación ya que “el enorme presupuesto económico que lleva aparejado, hubiera sido imposible cubrirlo” por parte de dicha entidad y de “esta forma, la excelentísima Diputación al organizar estos conciertos no lo hace con ánimo de lucro”, de nuevo se alude al papel del Estado, Panestatismo, que debe asumir cualquier gasto que suponga el bienestar de su pueblo. Y el discurso continúa en tono de sacrificio de la institución provincial, según Armando Francesconi, pero en lugar de aludir al héroe

---

<sup>245</sup> Cfr. Rebollo Torio, M. A. (1978). *Vocabulario Político, Republicano y Franquista (1931-1971)* (pp. 24-26). Valencia: Fernando Torres. Según la terminología del autor que a su vez cita los estudios de Motoré, G. (1953). *La méthode en lexicologie*. Paris: Marcel Didie, hay palabras-testigo y palabras-clave: “las palabras testigo se convierten en un término fundamental de una época dada. Sin embargo, en un mismo periodo de tiempo determinado puede existir más de una palabra testigo; hay que llegar, por consiguiente, a un único término que exprese el ideal de una sociedad, a una palabra clave”. Cfr. Francesconi, A. (2009). El lenguaje del Franquismo y del fascismo italiano. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 22 (2).

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/22/armandofrancesconi.pdf> [Consultado 2-XI-2013]. El autor de la Università degli Studi di Macerata refiere tres palabras-testigo entre 1939 y 1963: el Movimiento, la Cruzada y la Democracia orgánica a las que añadimos el concepto de Panestatismo y un lenguaje reflejo del intento por recuperar una conciencia religiosa. Las tres palabras-testigo no aparecen específicamente en este discurso. Sin embargo, si subyacen y se detectan los ecos semánticos de los otros dos términos a los que alude Francesconi: moral cristiana y panestatismo.

<sup>246</sup> Cfr. Francesconi, A. (2009): *Op. Cit.*

<sup>247</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

fascista sacrificado por la salvación de su patria<sup>248</sup>, lo hace por causa del bienestar cultural del pueblo:

Sino simplemente para obtener una compensación en los gastos, de tal forma tal de antemano sabemos y la triste experiencia así nos lo ha demostrado, que el resultado final de estos conciertos es la aparición del doloroso déficit. Déficit que enjuga la propia Corporación, y de esta forma es de la única que es factible, hasta la fecha, la organización de estos conciertos<sup>249</sup>.

El 22 de noviembre de 1935 el Conservatorio Regional de Música es inaugurado como resultado de una propuesta formulada por Fernando Íscar Peyra. La nueva entidad educativa se instaló en la planta baja del edificio de la Escuela de San Eloy, aunque con total independencia de ésta. Las enseñanzas que en principio ofreció, todas lógicamente con validez académica, fueron solfeo, piano, violín, armonía, acompañamiento al piano, historia de la música y estética.

El primer director de esta institución fue Bernardo García-Bernalt que conformó el claustro junto a Aníbal Sánchez Fraile, Gerardo Gombau, Antonio Arias, Dolores Esperabé, José Martín y Pablo Ceballos<sup>250</sup>. Todos ellos formaron parte del proyecto musical que constituiría la Orquesta Filarmónica de Salamanca.

La fundación del Conservatorio Regional de Música causó la desaparición de la Sección de Música vinculada a la Escuela de San Eloy en 1938.

Así pues, en 1941 el Conservatorio Regional de Música se convirtió en la entidad organizadora de cuatro grandes conciertos bajo la denominación de *Divulgación de la Música*: “el primero de orquesta, el segundo de piano y orquesta, el tercero de violín y orquesta y el cuarto de violonchelo y orquesta”<sup>251</sup>.

En la última parte del discurso, el presidente de la Diputación da orientaciones concretas sobre las audiciones restantes. Partiendo de la idea de cuál debe ser el papel del canto, como ya hemos visto, expuesta claramente por

---

<sup>248</sup> Cfr. Francesconi, A. (2009): *Op. Cit.*

<sup>249</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

<sup>250</sup> Cfr. De Luís Martín, F. (2010). La cultura. La política. En E. de Vega (Coord.), *El siglo XX en Salamanca* (p.139). Salamanca: Grupo Promotor Salmantino, S.A. (La Gaceta de Salamanca).

<sup>251</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

el Padre Otaño<sup>252</sup>, entre otros teóricos del régimen sobre la actividad musical- se hace necesario conformar un repertorio estrictamente patriótico “elaborado a partir del folklore y la música de carácter escrita por autores españoles antiguos y modernos”<sup>253</sup>. García-Revilla enfatiza: “Queremos ir descubriendo los valores de músicos salmantinos y a tal efecto encontrarán nuestro apoyo todos absolutamente todos, los que lo hayan menester. Queremos, igualmente, que no se malogre el vastísimo folklore de canciones charras que inició el llorado Dámaso Ledesma”<sup>254</sup>. Además, el presidente insta “a todos aquellos que quieran colaborar a esta obra interesantísima desde el punto de vista musical [se refiere al *Cancionero Salmantino*]”<sup>255</sup> y menciona concretamente a Sánchez Fraile, García-Bernalt, Gombau y Goyenechea.

En lo referente a las relaciones artísticas con otros países, es evidente que para García-Revilla en este momento, el extranjero se identificaba esencialmente con Alemania y en menor medida, con Italia. Esta circunstancia explica la incorporación en la programación musical de la Diputación de *La Gran Marcha Tannhäuser* “en la traducción y adaptación musical que ha sido premiada a nuestros paisanos los señores Maldonado Guevara, autor de la traducción, y García-Bernalt, autor de la adaptación musical”<sup>256</sup>.

De este modo apreciamos cómo esos criterios oficiales que eran diseñados por los personalidades afines al régimen y que se materializaban en las distintas publicaciones, *Ritmo* o *Arriba*, son asumidas por las distintas instituciones locales o provinciales que podían potenciar una labor musical.

El alegato presidencial se cierra con un importante apartado: el de la financiación. “La excelentísima Diputación, aparte de la subvención de 5.000 pesetas que concede al Conservatorio, tiene consignada en su presupuesto, para sufragar las posibles pérdidas de estos conciertos, la cantidad de 10.000

---

<sup>252</sup> Cfr. el apartado anterior de este capítulo, dedicado al Padre Otaño.

<sup>253</sup> Otaño, N. (1941). El apostolado del canto. *Ritmo*, 142, .2. Citado por Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (p.38). Granada: Universidad de Granada. Esta idea de incluir autores antiguos y modernos es un préstamo de los proyectos que el Centro de Estudios Históricos, a través de sus pensionados por la JAE, establece como investigaciones prioritarias financiadas por la universidad de Columbia desde 1927. Cfr. Olarte Martínez, M. (2014): *Op. Cit.*, pp. 291-310

<sup>254</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

<sup>255</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

<sup>256</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941. El significado y momento cultural e histórico de esta obra en el marco musical salmantino, será analizado con todo detenimiento en los siguientes apartados de este capítulo.

pesetas”<sup>257</sup>. Resulta extremadamente ilustrador apreciar el esfuerzo económico que una entidad provincial como la Diputación realiza para favorecer las audiciones musicales en una década especialmente difícil para los ciudadanos y autoridades que debieron manejar unos exiguos presupuestos en un contexto de autarquía<sup>258</sup>. Este respaldo económico secundaría la idea de una utilización de la música con un propósito político y apoyaría el planteamiento de que el nuevo régimen sí se ocupó de la música<sup>259</sup>. Más aún, Molinero nos aporta la clave de la política social de las instituciones oficiales salmantinas, en la que incluiríamos esa labor de divulgación musical y también, el trabajo de Auxilio Social o la construcción del Hospital provincial, por ejemplo: “Para los falangistas, y desde el régimen eso no se discutió nunca, no era posible la “nacionalización” de los “españoles” sin desarrollar una intensa política social, que sería el más efectivo instrumento de propaganda, aunque no automático, de manera que cada medida tomada debía ir acompañada de la publicidad correspondiente”<sup>260</sup>.

Aún más, se trata de dar ejemplo con una gestión austera y muy alejada de cualquier política despilfarradora. “Fue nuestro deseo -expone el presidente- si ello hubiera sido factible y a tal efecto me desplazé a Madrid para poder conseguirlo, el que ustedes hubieran oído en esta población la Gran Orquesta Filarmónica de Berlín [...] pero su presupuesto, superior a la cifra de 30.000 pesetas, nos asustó, os lo digo con franqueza, por no creer que Salamanca pueda, hasta la fecha, resistir un presupuesto de esa categoría, aunque estábamos dispuestos a contribuir con seis o siete mil pesetas”<sup>261</sup>.

José García-Revilla fue presumiblemente nombrado por el gobernador civil Gabriel Arias-Salgado y Cubas quien desempeñó el cargo entre septiembre de 1938 y mayo de 1941. Esteban de Vega apunta que los gobernadores civiles

---

<sup>257</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941

<sup>258</sup> Los presupuestos de la Diputación salmantina correspondientes al año 1940 incluyen una partida extraordinaria para poner en marcha la Casa-Cuna, un Hogar para matrimonios, una Residencia Infantil, una Casa de Maternidad y el denominado “Manicomio provincial” sin olvidar la necesidad de mantener los caminos vecinales y el Hospital Provincial entre otras necesidades consideradas urgentes y básicas. Cfr. *El Adelanto*, 24-I-1940.

<sup>259</sup> Cfr. Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (p.39). Granada: Universidad de Granada.

<sup>260</sup> Molinero, C. (2005). *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista* (p. 13). Madrid: Cátedra.

<sup>261</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.



“tuvieron en sus manos los nombramientos de los alcaldes y presidentes de la Diputación Provincial, rectores de unas instituciones entonces poco dotadas de medios”. García-Revilla pertenecía a ese grupo de políticos que ocuparon importantes responsabilidades durante las dos primeras décadas del franquismo y “que carecían de antecedentes políticos destacados anteriores a 1936. Al nivel al que nos estamos refiriendo, debió de darse a menudo una casi completa identificación entre “élite económica” (agrícola y ganadera, funcionarial, profesional, comercial e industrial) y “élite política”<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Cfr. ambas citas en Esteban de Vega, M. (2010): *Op. Cit*, p.44.

### 1.2.2. Mecenazgo municipal: la labor musical de Francisco Bravo y Luis Fernández Alonso

---

Desde la alcaldía salmantina, dos alcaldes, Francisco Bravo (1941-1943) y Luis Fernández Alonso (1947-1953), desarrollaron una importante labor musical en la ciudad durante la década de los cuarenta. El primero lideró la fundación de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1943. El segundo dirigió y presidió la creación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca desde 1948 hasta 1953 y apoyó incondicionalmente la continuidad de la orquesta salmantina.

La figura de Francisco Bravo ha sido objeto de estudio desde una perspectiva esencialmente política en el contexto de la Segunda República y la Guerra Civil.<sup>263</sup>

Francisco Bravo Martínez (Soria, \*1901-Salamanca, 1968†) ingresó en las Juventudes de Onésimo Redondo, desde dónde, poco después, pasó a ser

---

<sup>263</sup> Así debemos entender los trabajos de Tomás Pérez Delgado y Antonio Fuentes Labrador por un lado y el Severiano Delgado Cruz y Javier Infante Miguel-Motta por otro. Igualmente, nuestros informantes también nos han desvelado la faceta de periodista del personaje. Por su parte, Enrique de Sena nos aporta la visión y las claves de un hombre que vivió el periodismo en los mismos años que Francisco Bravo.

De Sena, E. (2001). Periodismo salmantino, 1940-1945. En R. Robledo (Coord.) y J.L. Martín (Dir.), *Historia de Salamanca. Siglo XX* (pp. 356 -378). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos. El artículo de Enrique de Sena nos acerca a aspectos de la prensa salmantina (de la que formó parte destacada Francisco Bravo) en los años de posguerra, aspectos tales como la censura, los cambios en la administración de los principales periódicos y el papel de las autoridades. En palabras del autor “los periódicos se gobernaban a base de consignas” y “minimizan, reducen la información”. “El periodismo fue un manso oficio, un quehacer rutinario con cauces tan estrechos que sus hacedores tenían prácticamente todo resuelto. La única libertad que el periodista tenía era la de desmadrar el elogio, la de subir a bordo de la barca del triunfalismo para subir con entusiasmo, espíritu patriótico, impasible su ademán, a una varia suerte de personalismos perfectamente dosificados según la importancia del cargo. Ausente de ideas plurales que enriquecen el hombre, quebradas las inquietudes personales que son la razón de ser del hombre, los políticos eran políticos por la “simple y decretal razón de que mandaban”. Estas líneas escritas por Enrique de Sena en *el Adelanto*, 19 de marzo de 1976, -“El miedo descubre muchas cosas”-, y recogidas en el capítulo anteriormente citado, encajan perfectamente con las de aquellos informantes que coinciden en su labor periodística al frente de *La Gaceta de Salamanca* con Francisco Bravo. Entrevista con Francia I., de 2-IX-2013.

Pérez Delgado, T. y Fuentes Labrador, A. (1986). De rebeldes a cruzados. Pioneros del discurso legitimador del movimiento nacional. Salamanca julio-agosto 1936. *Studia histórica*, 4, 236-266. Los dos autores abordan el tema de la legitimación salmantina del nuevo poder por parte de universitarios y hombres de Iglesia fundamentalmente y en un segundo término, las intervenciones públicas de los dirigentes de las organizaciones político-sociales de signo derechista como Francisco Bravo, jefe local de FET-JONS. Todos ellos conformaron el *corpus* doctrinal legitimador del franquismo.

Delgado Cruz, S. e Infante Miguel-Motta, J. (2007). Nadie preguntará por ellos: guerra y represión en Salamanca. En E. Berzal de la Rosa (Coord.), *Testimonio de voces olvidadas* (pp. 283-355). León: Fundación 27 de Marzo. Los dos historiadores abordan en esta investigación la polémica entre dos periodistas: José Sánchez Gómez, republicano, y Francisco Bravo, falangista.

Esteban de Vega, M. (2010). La política. En *El siglo XX en Salamanca* (pp. 34-36). Salamanca: Grupo Promotor Salmantino, S.A. (La Gaceta de Salamanca). El autor considera a Francisco Bravo como uno de los principales promotores del 18 de julio en Salamanca.

miembro de Falange de Salamanca. En el acto-mitín de José-Antonio Primo de Rivera en el Teatro Bretón (1933), Bravo desempeña un papel destacado en el recibimiento del líder falangista. Miembro del Consejo Nacional y de la Junta Política de Falange Española, colaboró en la redacción del borrador del programa del partido y en 1935, estuvo presente en la reunión celebrada en el parador de Gredos, en la que Falange se inclinó por la insurrección contra la República. Al detectar la policía su labor para comprar armas en Portugal, fue encarcelado durante el gobierno del Frente Popular hasta junio de 1936. Bravo volvió a la cárcel el 14 de julio siguiente como detenido del gobierno y salió de la misma el día 20 para liderar las milicias falangistas. Después de la guerra española, desempeñó varios cargos significativos en la ciudad, presidente del Casino y alcalde, y fue el nuevo director del periódico *La Gaceta Regional*, cargo que mantendrá hasta su muerte en 1968.

En *El Adelanto* de Salamanca, el día después de su nombramiento como alcalde, el 28 de noviembre de 1941, publica un artículo en primera página donde se examina la trayectoria política de Bravo. “Puede considerarse sin exagerar, el primero de los “camisas viejas” junto a Giménez Caballero, Ledesma Ramos, etc. de los que salieron gran parte de los miembros de las JONS y de la Falange.

Con José Antonio, funda Francisco Bravo la Falange, y utilizando su amistad con Ledesma Ramos, interviene decididamente en la fusión de los dos organismos, sobre los que iba a estructurarse en el porvenir, la Nueva España. En aquella ocasión es designado Consejero nacional y desde entonces le unió una entrañable amistad y una lealtad nunca puesta en duda con la persona y con las ideas de José Antonio<sup>264</sup>.

José Antonio Primo de Rivera se convirtió en el “Gran Ausente”<sup>265</sup>, el líder carismático elevado a los altares y venerado anualmente cada 20 de noviembre durante la dictadura. La biografía del alcalde Bravo está construida en torno a la figura del fundador de la Falange, de tal forma que, el nuevo dirigente

---

<sup>264</sup> *El Adelanto*, 29-XI-1941, p.1.

<sup>265</sup> Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española* (p. 55). Barcelona: Editorial Anagrama. La autora salmantina señala que la expresión “Gran Ausente” se utilizó durante mucho tiempo para aludir al fundador de la falange. Sabemos también que en numerosas iglesias se escribió su nombre junto a la expresión “¡Presente!”. Martín Gaité nos recuerda una copla que parece que nació en las trincheras: “Échale amargura al vino / y tristeza a la guitarra, / camarada, que se ha muerto / el mejor hombre de España”.

municipal es presentado como un mandatario legítimo, a modo de miembro “sangre azul” del nuevo régimen franquista, que ha entroncado su trayectoria política anterior a la guerra con la del nuevo estado. De él se resaltan su estancia en la cárcel, su capacidad de liderazgo tras el golpe del 36 y su papel durante la guerra.

Además Bravo es presentado como un escritor de éxito ya que “ha publicado los libros más leídos de la posguerra”:

“José Antonio, El hombre, el Jefe, el camarada”, “Historia de la Falange” y últimamente “José Antonio ante la Justicia roja”, todos de un gran interés y escritos con el porte literario y artístico que distingue a la pluma de este compañero. Es colaborador de toda la prensa del Movimiento y popularmente conocido como “camisa vieja”, escritor de nervio y mantenedor intransigente de la derecha falangista<sup>266</sup>.

El 4 de marzo de 1942, Bravo -en su condición de fundador de la Falange, alcalde y periodista- se traslada a Madrid para dar una conferencia en el Ateneo sobre “José Antonio Primo de Rivera y su obra” con el fin de conmemorar la proclamación de F.E. y de las JONS. La disertación fue organizada por la Secretaría de Educación Popular, institución en manos de Falange destinada a desempeñar una labor propagandística<sup>267</sup>. Tras la ponencia, Antonio García-Bernalt escribió en *El Adelanto* de Salamanca que “la palabra de Bravo ha sido un símbolo indiscutible de la plenitud intelectual de la Patria”<sup>268</sup>.

En estas líneas nos interesa recoger la labor de Francisco Bravo como “entusiasta” divulgador de la música desde una perspectiva similar a la glosada por Giménez Caballero.

En febrero de 1942, Francisco Bravo convoca como alcalde de la ciudad salmantina, a los profesores y director del Conservatorio Regional de Música con el fin de crear una Orquesta Sinfónica que lleve el nombre de la ciudad:

El Ayuntamiento velando por el prestigio musical y artístico de la ciudad, comienza los trabajos preparatorios para organizar una nueva Agrupación que se ha considerado oportuno denominar Orquesta Sinfónica de Salamanca. Es la corporación, en nombre de la ciudad, la que va a convocar y reunir a los

---

<sup>266</sup> *El Adelanto*, 29-XI-1941.

<sup>267</sup> Bermejo Sánchez, B. (1991): *Op. Cit.*, pp. 73-96.

<sup>268</sup> *El Adelanto*, 4-III-1942.

profesionales, invocando su vocación y amor a la música a fin de que se realice esta empresa. De ellos va a depender o el éxito o el fracaso. El Concejo hará frente a sus obligaciones de patrono y si encuentra las debidas asistencias, Salamanca tendrá una orquesta digna del valor profesional de sus músicos y de su categoría como ciudad<sup>269</sup>.

Así, el 26 de febrero de 1943, bajo la presidencia del alcalde, se celebró la reunión de músicos salmantinos convocados para constituir la Orquesta Filarmónica de Salamanca. Asisten treinta y dos músicos, cinco más de los inicialmente convocados. El alcalde expone la finalidad cultural y artística que la corporación municipal persigue al intentar formar la Orquesta Sinfónica de Salamanca:

Reviviendo el ejemplo gremial, desinteresado y abnegado de otros tiempos, vamos a intentar formar esta agrupación musical que, de paso que contribuye a la educación del pueblo y a prestigio de la ciudad, reunirá a los músicos de la ciudad en un haz fraterno, dedicado al cultivo del arte<sup>270</sup>.

La alusión a los gremios medievales debe ser entendida como la idealización de un pasado en el que no había enfrentamiento de clases y todo estaba reglado según unos estatutos. Como ya hemos visto, Giménez Caballero aclara el concepto de artista en el Estado fascista: “el artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí, siempre, al cofrade. En el doble sentido monacal y gremial”<sup>271</sup>. En el subconsciente del artista pervive una “querencia monacal” que se manifiesta en “el ansia de una vuelta a cierta disciplina espiritual, el retorno a elegir en el mundo los paisajes más bellos, [la música más bella], donde más luzca la gloria de Dios [la música que mejor alabe a Dios]”<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> *El Adelanto*, 24-II-1942, p.1.

<sup>270</sup> *El Adelanto*, 27-II-1942.

<sup>271</sup> Giménez Caballero, E. (2009): *Op. Cit.*, p. 243.

<sup>272</sup> *Ibíd.*, p. 244.

Esta idea de alabanza a Dios a través de la música entroncaría con la función de la música gregoriana. Entre todos los géneros de música con que el culto divino se sirve y celebra, ninguno hay tan conveniente y devoto como el canto que instituyó san Gregorio el Magno, que por nombre ordinario llaman *cantollano*. San Pío X (1903-1914), quien en 1904 encomendó a la abadía de Solesmes el encargo de restablecer las melodías de la Iglesia, llamadas gregorianas, en su integridad y pureza a fe de los códices más antiguos, teniendo especial cuidado de la legítima tradición, contenida en los códices a través de los siglos y del uso práctico de la actual liturgia. Este encargo se origina tras la publicación en 1903 del importante (para la música sacra) *Motu Proprio*. <<http://uhdlmc.blogspot.com.es/2012/12/el-canto->

Pero sobre todo, Giménez Caballero insiste en que “el artista y el intelectual sienten ya la angustia, insostenible por más tiempo, de su dispersión, de la rotura de la hermandad. [...] Y, sobre todo, esa orientación hacia la *gremialidad*, a la *sindicación*, a la *cofradía*, al sentido humilde y social de lo *artesano*”<sup>273</sup>.

No debemos olvidar, la especialmente manifiesta filiación histórica en el falangismo del alcalde Bravo, desde su fundación, junto al citado Jiménez Caballero y las fuertes convulsiones de los años treinta, especialmente la relacionada con la revolución de octubre de 1934 y el nacimiento de un estado corporativo como medio de encauzar al proletariado. Así nace la Organización Sindical: un solo organismo oficial con competencias sindicales que tenía la facultad de representar simultáneamente a empresarios y obreros. Los músicos, como otros profesionales del arte, se encontraban en una situación laboral especialmente precaria. Si a esto añadimos, el alejamiento masivo, no exilio político en sentido estricto, de muchos de los mejores intérpretes y compositores al acabar la Guerra Civil, como Rodolfo Halffter, Julián Bacarisse, Roberto Gerhard y Pau Casals, tenemos las claves para entender los términos del discurso del alcalde salmantino.

La orquesta desarrollará su labor de “divulgación musical al servicio de nuestro municipio”<sup>274</sup> durante la década de los cuarenta de forma más o menos regular durante los primeros años y más intermitentemente a finales de esa década. La creación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca tiene entre sus objetivos salvar a la Orquesta Sinfónica. Este nuevo proyecto fue liderado por un nuevo alcalde, Luis Fernández Alonso, si bien y tal y como nos relatan nuestros informantes, Francisco Bravo respaldó la fundación de la nueva entidad musical y colaboró activamente en su posterior desarrollo<sup>275</sup>.

Así como la figura de Francisco Bravo ha sido objeto de estudio por parte de los historiadores, sobre Luis Fernández Alonso no existe investigación

---

gregoriano.html>. Artero, Otaño y García Fraile -por ejemplo- seguirían las directrices establecidas por el Santo Padre en este documento.

<sup>273</sup> Giménez Caballero, E. (2009): *Op. Cit.*, p. 244.

<sup>274</sup> *El Adelanto*, 1-III-1942

<sup>275</sup> Entrevista a Francia, Ignacio de 2-IX-2013.

alguna. Por este motivo, no podemos aportar dato alguno sobre su trayectoria política anterior a su llegada a Salamanca<sup>276</sup>.

Luis Fernández Alonso (Luarca, \*1897-Salamanca, 1961\*) fue ingeniero de Montes por la Escuela Politécnica de Madrid (64<sup>a</sup> promoción) desde 1919. Ingresó en el Cuerpo de Ingenieros de Montes en 1929<sup>277</sup>. Tras su etapa en la alcaldía salmantina ingresó en el Colegio de Ingenieros de Madrid en 1955<sup>278</sup>.

En 1933 ganó el concurso abierto convocado por la Asociación de Ingenieros de Montes con el trabajo “El problema de la Repoblación forestal en España”. El proyecto de Fernández Alonso fue publicado junto a otros referido a al mismo tema. El volumen recopilatorio de trescientas páginas pretendía ser una propuesta o iniciativa a adoptar por el Estado en materia de repoblación forestal. Éste coincidía con el proyecto de ley de nacionalización y repoblación que Sánchez Albornoz acababa de leer en Cortes<sup>279</sup>.

---

<sup>276</sup> Hemos buscado información en este sentido sobre el alcalde de Salamanca, Luíís Fernández Alonso, en la prensa histórica, en el archivo de la Universidad de Salamanca, en google académico, en la Diputación salmantina y en el archivo municipal.

<sup>277</sup> Cuando terminaban la carrera, los alumnos de la Escuela entraban en el Cuerpo de Ingenieros de Montes, si había plaza y si no la había, tenían que esperar, por eso la diferencia de años entre terminar la carrera (1919) e ingresar en el Cuerpo (1929). Cfr. BOE (1860, 15 de julio). Cuerpo de Ingenieros de Montes. Instrucción de entrada para los pertenecientes a las plazas de alumnos de dicha Escuela..., *Gaceta de Madrid*, 197, 3. Disponible en <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1860/199/A00003-00003.pdf>> [Consultado el 24-VII-2014].

Cfr. BOE (1859, 22 de agosto). Cuerpo de ingenieros de montes. Instrucción de entrada para los pretendientes a las plazas..., *Gaceta de Madrid*, 234, 1. Disponible en <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1859/234/A00001-00001.pdf>> [Consultado el 24-VI-2014]

<sup>278</sup> Cuerpo de Ingenieros de Montes. Escalafón de 1935. Madrid: Asociación de Ingenieros de Montes. Ocupa el número 205 de este escalafón. Cfr. <<http://cdp.upm.es/R?RN=292717121>> [Consultado el 23-VII-2014]. Además hemos consultado García Álvarez, A. (2010). *Notas sobre la historia de la Asociación de Ingenieros de Montes*.

Disponible en

<[http://www.google.es/url?url=http://www.ingenierosdemontes.org/descargas.aspx%3Fdoc%3DHistoria\\_Asociacion\\_IMontes.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=huHPU4XPJcWc0AXmwoHwCA&ved=0CB8QFjAC&usg=AFQjCNEy\\_K\\_q7A1CSTJ059OZJ7Aj8oNzmw](http://www.google.es/url?url=http://www.ingenierosdemontes.org/descargas.aspx%3Fdoc%3DHistoria_Asociacion_IMontes.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=huHPU4XPJcWc0AXmwoHwCA&ved=0CB8QFjAC&usg=AFQjCNEy_K_q7A1CSTJ059OZJ7Aj8oNzmw)>. [Consultado el 23-VI-2014].

El Colegio de Ingenieros de Montes de Madrid fue creado por Decreto de 5 de mayo de 1954. En el *Libro de Colegiados*. Tomo I aparece registrado con el número 125, por lo que está considerado uno de los socios fundadores del mismo.

Luíís Fernández Alonso, tras su paso por la alcaldía, reingresó a su puesto en la administración de Hacienda del Estado. Cfr. BOE (1961, 10 de febrero). Resolución de la Dirección General de Montes, Caza y Pesca Fluvial por la que se acuerda la publicación en el «Boletín Oficial del Estado» del Escalafón del Cuerpo de Ingenieros de Montes. *BOE*, 35, p. 2127 en

<<https://www.boe.es/boe/dias/1961/02/10/pdfs/A02125-02135.pdf>> [Consultado el 10-II-2013].

Agradecer la colaboración prestada al servicio de prensa del Colegio de Ingenieros de Montes de Madrid, en concreto a Elena Bravo Tomás, a Teresa Díez Resino -Jefe de Sección de Bibliotecas de la E.T.S. de Ingenieros de Montes de Madrid- y a Carmen Medina López -Jefe de Sección de Gestión Administrativa de la E.T.S de Ingenieros de Montes-, por ayudarnos a verificar los detalles cronológicos de esta breve biografía profesional.

<sup>279</sup> *Diario La Libertad*, 27-IV-1933.

Luis Fernández Alonso estuvo al frente de la alcaldía salmantina desde 1947 hasta 1953. Ha quedado constancia que durante su mandato se creó la Medalla de la Ciudad, en sus modalidades, oro y plata, fue una iniciativa de Fernández Alonso. Según el alcalde de la Corporación, la creación de este galardón municipal tenía por objeto “concederla como testimonio de gratitud, honor y cariño a quienes ofrecieron a la Ciudad o a la Patria con sus obras y sacrificios, ostensibles y constantes pruebas de beneficio, prestigio y amor”. En el caso de la de Oro, “como premio extraordinario a nobilísimas y extraordinarias conductas”, como fue su petición para el Jefe del Estado español<sup>280</sup>.

Además estableció el monumento-homenaje a Tomás Bretón en la plaza de su nombre que fue inaugurado el once de septiembre de 1948.

Pero sin duda, Luis Fernández Alonso pasará a la historia musical de la ciudad salmantina, por haber liderado el proyecto de creación de la Sociedad Filarmónica y haber sido su primer presidente (1948-1953).

El nuevo proyecto musical de la ciudad no olvidó el objetivo inicial del mismo: salvar y consolidar una Orquesta Sinfónica de Salamanca. Ésta necesitaba aumentar el número de componentes, un nuevo enfoque en su trabajo y programación con el fin de convertirse así en la mejor embajadora de la ciudad, no sólo en nuestro país sino también en el extranjero, “porque la orquesta ha merecido ya por los críticos más autorizados ser clasificada como la cuarta entre las provinciales, lo que es prueba elocuente de la alta calidad de la misma”<sup>281</sup>.

La asamblea reunida a principios del mes de abril dio facultades al alcalde con el fin de que éste diseñara las directrices básicas para la consolidación de la Sinfónica de Salamanca a través de una construcción de una Sociedad de Conciertos. Dichas directrices se centraron en la programación:

La Orquesta Sinfónica debe estudiar con sumo cuidado, concediendo toda la importancia que merece la interpretación de obras bellas, aunque las mismas no pertenezcan a la altura musical, desarrollando siempre dicha labor con

---

<sup>280</sup> *El Adelanto*, 14-III-1948. En la misma sesión plenaria, se acordó “ofrecer y otorgar al que fue su egregio vecino en los años triunfales de 1937 y 1938 y por imperativo histórico al eterno Caudillo y Salvador de España, Francisco Franco, la primera Medalla de Oro de la Ciudad”.

<sup>281</sup> Entrevista al alcalde de la ciudad, Luis Fernández Alonso, para el periódico *El Adelanto*, 14-IV-1948.



aquel decoro y dignidad que es preciso imprimir en todo caso al trabajo de cultura musical<sup>282</sup>.

En realidad, lo que el alcalde y aquellos implicados en el nuevo proyecto tenían muy presente es que no existía una gran cultura y afición musical en la ciudad, pero sí un grupo numeroso “con fina sensibilidad y gran cultura musical”<sup>283</sup>. No cabe duda que la experiencia de falta de público en muchas de las audiciones protagonizadas por la Orquesta Filarmónica, que en parte le han llevado a la situación en la que se encuentra, marca los primeros pasos de corporación municipal para poner en marcha un nuevo proyecto musical.

La clave del éxito del nuevo proyecto radicaba en atraer a un amplio número de socios que aportaran una cuota mensual. Luis Fernández Alonso concretaba en estos términos:

Ofreciendo en cambio una compensación espiritual y material, muy superior a la que el socio entregue a la Sociedad. Así, por ejemplo, creemos que el socio debe suscribir una cuota mensual francamente reducida , poco más o menos de seis o nueve pesetas y en cambio la Entidad o Sociedad Filarmónica ofrecerá de manera formal, continuada y prevista, dos o tres acontecimientos o actos musicales por mes; y ello montado en un teatro, a hora cómoda y perfectas condiciones agradables<sup>284</sup>.

La tercera directriz del nuevo proyecto musical se centraba en el director de la Orquesta. A este respecto el alcalde Fernández Alonso afirmaba que “era preciso que un músico de cualidades realmente notables se hiciera cargo de la agrupación y [...] tendría que residir necesariamente en Salamanca y estar consagrado exclusivamente a la orquesta [...]. Ya hemos indicado la necesidad de retribuirle con toda largueza<sup>285</sup>”. Se piensa en Gerardo Gombau, pues era un hombre que conocía la orquesta y era de la tierra pero el músico ya no era una

---

<sup>282</sup> Entrevista a Luis Fernández Alonso en el periódico *El Adelanto*, 21-IV-1948. Este extracto es parte de la respuesta a la pregunta que le planteaba el crítico musical habitual de esta publicación: ¿Cree que la afición salmantina responderá a la creación de la Sociedad?

<sup>283</sup> Este breve fragmento es parte de la respuesta reproducida en la nota a pie de página anterior.

<sup>284</sup> Entrevista a Luis Fernández Alonso en el periódico *El Adelanto*, 21-IV-1948. Este fragmento es parte de la respuesta a la pregunta que le planteaba el crítico musical habitual de esta publicación: ¿Y cuáles serán las características de la Sociedad de Conciertos?

<sup>285</sup> Entrevista a Luis Fernández Alonso en el periódico *El Adelanto*, 21-IV-1948. Este fragmento es parte de la respuesta a la pregunta que le planteaba el crítico musical habitual de esta publicación: En cuanto al director de orquesta, ¿qué se proyecta?

solución viable porque el compositor salmantino se había trasladado definitivamente a Madrid ya que, en 1945, Gombau ganó la Cátedra de Acompañamiento de Piano del Conservatorio de Madrid. Como compositor, el mismo año, compuso la primera obra de grandes dimensiones lo que le aportó un cierto reconocimiento y notoriedad, la sinfonía *Don Quijote velando las armas*, obra musical que podríamos encuadrar en el neocasticismo<sup>286</sup> o como apuntan García Manzano y Mahedero Ruiz “el Quijote de Gombau entra plenamente dentro de la estética posromántica”<sup>287</sup>.

La solución se buscó en la convocatoria de un concurso entre músicos españoles y extranjeros, para lo que fue necesario ponerse en contacto con los Conservatorios del país y del exterior. El concurso debía estar presidido por un tribunal conformado por hombres de prestigio.

Tras la formación de una Junta Rectora, se dan los pasos administrativos necesarios para que el nuevo proyecto comience a andar a finales de 1948 bajo la presidencia del alcalde Fernández Alonso.

Para concluir, tres nombres propios vinculados a dos instituciones y a dos proyectos musicales cargados de ideología política en la década más autárquica del régimen. Así pues, las dos instituciones locales más importantes de la ciudad, Diputación Provincial y Ayuntamiento con el apoyo del Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, ponen en marcha y financian de forma continuada proyectos musicales como la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca, como una forma de contribuir a la imagen social y cultural del régimen. Paralelamente, los responsables políticos incentivaron determinados repertorios, espectáculos o conciertos y posiblemente, prohibieron o censuraron otras experiencias musicales. Se produce así una estatalización y nacionalización de la producción musical en Salamanca, esto es, se incorpora a las estructuras administrativas locales y provinciales todas las iniciativas y actuaciones musicales para controlarlas, pero también para dotarlas de un significado y una simbología acorde con la ideología del momento.

---

<sup>286</sup> Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (Eds.) *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX* (pp. 101-167). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

<sup>287</sup> García Manzano, J. E. y Mahedero Ruiz, B. (2006). *Gerardo Gombau. Don Quijote velando las armas. Sonata para orquesta de cámara* (p. 13). Madrid: ICCMU.

### **1.3. El triunvirato musical salmantino: Bernardo García-Bernalt, José Artero y Aníbal Sánchez Fraile.**

---

Bernardo García-Bernalt, José Artero y Aníbal Sánchez Fraile coinciden en los proyectos musicales más significativos de los años cuarenta. El propósito de este apartado es introducir la personalidad de los tres músicos con el fin de comprender mejor cuál fue su trayectoria profesional en la Salamanca de la inmediata posguerra.

En otras palabras, nuestra aportación a la investigación musical de la ciudad es describir la colaboración de los tres maestros en el nacimiento de la Coral, Orquesta y Sociedad Filarmónica de Salamanca así como su contribución al desarrollo del folklore charro a través de los “festivales folklóricos” y su coparticipación activa en las actividades de divulgación musical italiana y alemana en el marco de los acuerdos con esos mismos países.

Nuestras principales fuentes de investigación para redactar este apartado, proceden, por un lado, de los datos inéditos aportados por las actas de la Comisión Gestora y de los Libros de Presupuestos Ordinarios de la Diputación Provincial de Salamanca desde 1940 hasta 1970; por otro, de aquellos documentos proporcionados por los dos periódicos locales y finalmente, de los testimonios de muchos de nuestros informantes que, conocieron a los tres maestros o coincidieron con ellos en el campo académico o profesional.

García-Bernalt y Sánchez Fraile, como director y profesor del Conservatorio Regional de Música, y José Artero, como primer rector de la Universidad Pontificia, y colaborador de las más prestigiosas publicaciones sobre investigación musical, coinciden en el proyecto de la Orquesta Filarmónica de Salamanca que dirigió Gerardo Gombau. El alcalde Francisco Bravo designó a García-Bernalt como director honorario de la nueva orquesta. Además, se nombró a un grupo de colaboradores para trabajar con la orquesta entre los que se encontraban José Artero y Aníbal Sánchez Fraile.

En enero de 1943 Sánchez Fraile y García-Bernalt fueron convocados desde la alcaldía de la ciudad, para buscar nuevas directrices que permitieran consolidar la Orquesta Sinfónica y resolver los graves problemas económicos que amenazaban su supervivencia. Los dos maestros, a pesar de sus diferencias

interpretativas y creativas<sup>288</sup>, coinciden en muchas de las “fiestas folklóricas” que se desarrollan en la ciudad durante el primer lustro de la década de los cuarenta, dirigiendo los Coros de Educación y Descanso (el caso de Aníbal Sánchez Fraile) o a los alumnos del Conservatorio de Música (el caso de Bernardo García-Bernalt).

Por último, los tres músicos coinciden en la Comisión Permanente creada por la Junta Rectora nacida con el objeto de fundar la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948: García-Bernalt como Director del Conservatorio fue parte de dicha Junta y Artero y Aníbal Sánchez de la Comisión Permanente.

Comenzamos cronológicamente, examinando la figura de Bernardo García-Bernalt Huertos (\*1885-1957†)<sup>289</sup> nació en Vitigudino, provincia de Salamanca, en el seno de una familia modesta. Ante las buenas cualidades musicales que mostraba, Bernardo pronto abandonó su localidad natal y se desplazó a la capital para recibir formación musical. Con apenas siete años ingresó en el Colegio de niños de coro de la Catedral salmantina donde recibió la primera educación musical reglada que completó con las lecciones de música impartidas en la Escuela de San Eloy y los estudios de solfeo, piano y armonía. En 1897, don Dámaso Ledesma es nombrado Rector del Colegio de niños de coro, un año después de haber tomado posesión del cargo de organista de la Catedral de Salamanca. En 1898, el profesor Bernardo García-Bernalt obtuvo la plaza de segundo organista de la Catedral.

Según consigna su nieto, en 1906, García-Bernalt merece el Título Superior de Piano con la máxima calificación en el Real Conservatorio de Madrid. La música popular y el canto litúrgico son las dos influencias más significativas en estos primeros años de la vida profesional del maestro García-

---

<sup>288</sup> Entrevista con García Pilo, Victoriano de 2-IV-2013.

<sup>289</sup> En 1995, la Diputación Provincial de Salamanca a través del Centro de Cultura Tradicional publicó un trabajo monográfico dedicado a Bernardo García-Bernalt Huertos con el subtítulo de *Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta*. Prólogo de su hijo Jesús García-Bernalt Hernández y edición y estudio introductorio de su nieto, Bernardo García-Bernalt Alonso. Éste último afirma en el estudio introductorio que la breve semblanza que hace sobre su abuelo “se halla en ese terreno resbaladizo que se sitúa en la frontera entre la memoria y la historia” (p. 19) en cuanto que muchos datos han podido ser rescatados gracias a los hijos del profesor Bernardo García-Bernalt. El 24 de octubre de 1985, Enrique de Sena publicó un artículo en *El Adelanto* dedicado al músico salmantino coincidiendo con el centenario del su nacimiento. Estas son las dos biografías que hemos rescatado para realizar esta aproximación a la trayectoria vital de Bernardo García-Bernalt Huertos, junto a los testimonios de aquellos que coincidieron con él en el ejercicio de su docencia o de su trabajo como músico.

Bernalt. Ambas influencias -que se convierten en señas de identidad del mismo- vienen de la mano de don Dámaso Ledesma.

A partir de 1907, García-Bernalt se establece en la ciudad del Tormes y “polariza su actividad en torno a la música en distintos aspectos: la docencia (principalmente se dedicará a la enseñanza del solfeo y el piano), la música religiosa (básicamente como organista), la música de cámara (como pianista-director), la música escénica (de modo casi exclusivo la zarzuela) y, por supuesto, la composición de cada uno de estos campos”<sup>290</sup>. A todas estas actividades se añadían los trabajos de campo para recoger folklore musical.

Bernardo García-Bernal impartió clases en la Escuela de San Eloy, en el asilo de la Vega, fundado por Rodríguez Fabrés, y en el Seminario diocesano, en esta última institución hasta muy avanzada edad, tal y como nos lo recuerdan nuestros informantes<sup>291</sup>. Además combina su actividad docente con los cargos de organista en San Martín, San Juan de Barbalos, la Real Capilla de San Marcos y la Purísima. Sin olvidar tampoco sus colaboraciones musicales en cafés, sesiones de cine y en Radio Salamanca<sup>292</sup>.

En estas primeras décadas del siglo XX, nacen las primeras composiciones en colaboración con Antonio Pérez de las Mozas. Se trata de dos sainetes muy del gusto de la época: “Jenaro el precioso” estrenado en el teatro Liceo en abril de 1916 y tres años más tarde, “Pamplinoso”. Las dos piezas son acogidas por una ciudad de fuerte tradición musical con gran entusiasmo, como lo demuestra el número tan significativo de coros, orfeones y bandas de música que existían en una ciudad de veinticinco mil habitantes.

La década de los veinte consagró a García-Bernalt como director de coros y orquesta. Enrique de Sena afirma que “entre 1920 y 1925, el grupo musical coral “Los Bohemios” que fundara y dirigiera García Bernalt, representan setenta zarzuelas, sainetes líricos y revistas. Pero sin duda el empeño más

---

<sup>290</sup> García-Bernalt Alonso, B. (1995). *Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta* (p.22). Salamanca: Diputación Provincial

<sup>291</sup> Entrevista a Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013.

<sup>292</sup> El autor recoge, como parte de la nueva programación de EAJ-56 Radio Salamanca, “secciones semanales fijas” dedicada a la música, así “el maestro García-Bernalt fue el encargado de dirigir las sintonías oficiales de la época que no eran otras que “La novia eterna”, “La canción del soldado”, los himnos de la Falange, de “Oriamendi”, de la Legión, y, por supuesto, “La Marcha granadera” o Himno Nacional. Éstas fueron las bandas sonoras que ilustrarían desde entonces cualquier festividad o acto público oficial”. García Santiago, J. (2001). *Aquí, Radio Salamanca* (pp. 69-70). Salamanca: Caja Duero.

entusiasta de don Bernardo es dar vida a una masa coral, que con el nombre de “Coros Charros”<sup>293</sup>.

“El 13 de junio de 1928 muere en Salamanca don Dámaso Ledesma, lo que supondrá un fuerte cambio de orientación en la labor creadora de Bernalt”<sup>294</sup>. Aunque se afirma que el profesor García-Bernalt se centra en organizar la documentación de don Dámaso Ledesma, las últimas investigaciones sobre el músico de Vitigudino matizan esta afirmación. Magadán sostiene que:

Es difícil determinar los múltiples motivos extraídos del *Cancionero Salmantino* y de esta *Segunda Parte*, que sirvieron de fuente a las composiciones del Profesor García-Bernalt Huertos. Son muy numerosos ya que su labor fue totalmente cercana a la de su maestro Dámaso Ledesma. La obra *Folklore Musical Salmantino*, [...], contiene amplia antología de obras inspiradas en el material recogido por Dámaso Ledesma y escrita con personal estética por Bernardo García-Bernalt Huertos en palabras de Bernardo García-Bernalt Alonso para su *Estudio Introductorio* a la referenciada obra. No obstante, conviene anotar que la autoría y coautoría atribuida en este estudio a alguna de esas composiciones, no coinciden con la de los originales manuscritos que guardaba el Archivo familiar y que ahora están en la Biblioteca Nacional<sup>295</sup>.

Los primeros años treinta hasta el comienzo de la guerra civil, son de gran actividad para los Coros Charros que dirigía el maestro García-Bernalt tanto en la ciudad como fuera de ella. Pero son también años de gran tensión política en la que se ve inmersa el maestro sin tener voluntad de ello<sup>296</sup>, no tanto en ese momento sino en los primeros años de la posguerra. Nos referimos a la composición de una revista por encargo con el título de *Las comunistas* (1935), composición utilizada con posterioridad para sancionar al maestro. Así mismo Enrique de Sena, en el artículo citado anteriormente, afirma que, en esos años, musicó la letra de una canción recién nacida: “Cara el sol”. El director de *El Adelanto*, añade que el pequeño grupo de falangistas salmantinos, entre los que

---

<sup>293</sup> Enrique de Sena dedicó un amplio artículo a la figura de García-Bernalt con motivo del centenario de su nacimiento. *El Adelanto*, 24 -X- 1985.

<sup>294</sup> García-Bernalt Alonso, B. (1995): *Op. Cit.*, p.25.

<sup>295</sup> Magadán Chao, P. (2011). Dámaso Ledesma: Trayectoria vital y profesional. En P. Magadán Chao, M. Manzano Alonso y F. J. Rodilla León (Eds.), *Cancionero salmantino de Dámaso Ledesma Hernández* (pp.73-74). Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses.

<sup>296</sup> Así lo indican Enrique de Sena, en el extenso artículo que publicó con motivo del centenario del nacimiento de García-Bernalt, *El Adelanto* 24-X-1985, y su familia, en el libro ya citado que publicó la Diputación Provincial en 1995.

se encontraba Francisco Bravo, apenas sabía la letra y carecía de la partitura. Bernalt a petición del grupo, escribe la música para interpretar al piano<sup>297</sup>.

En 1935 se funda el Conservatorio Regional de Música y es nombrado director por el delegado de Bellas Artes, Fernando Íscar. Comparte docencia con Aníbal Sánchez Fraile, Gerardo Gombau y Antonio Arias entre otros docentes.

El periodo de la guerra fue una etapa de tensión y de silencio para el maestro por las propias circunstancias de la guerra. Varios de sus hijos estuvieron en el frente lo que provocó una honda preocupación al maestro.

Al acabar la contienda, García-Bernalt debió enfrentar algún problema surgido con las autoridades eclesiásticas, problema generado por la revista *Las Comunistas*, lo que le llevó a abandonar su trabajo en el seminario diocesano por un tiempo.

Superado este periodo de tribulaciones, el maestro García-Bernalt inició una nueva y diferente etapa profesional en el contexto de la inmediata posguerra. En 1940 recibe el Premio Nacional convocado por el Ministerio de Educación Nacional para compositores y traductores de óperas clásicas. Francisco Maldonado recibe el galardón por la traducción y García-Bernalt por la adaptación musical de la ópera de Wagner, *Tannhäuser*.

Al año siguiente, el maestro recoge voces de los Coros Charros, “cubre las bajas, atrae nuevas y magníficas voces y crea de modo serio y con rigor, la Coral Salmantina”<sup>298</sup>. Bernardo García-Bernalt concluye su vida personal trabajando hasta que las fuerzas lo acompañaron y así nos lo recuerdan nuestros informantes<sup>299</sup>.

Sin ser un compositor, ni músico, la figura de José Artero fue esencial en el panorama musical salmantino desde la década de los cuarenta hasta la de los sesenta. José Artero Pérez<sup>300</sup> (1890-1961) nació en Sena, provincia de Huesca.

---

<sup>297</sup> *El Adelanto*, 24-X-1985.

<sup>298</sup> *El Adelanto*, 24-X-1985.

<sup>299</sup> Entrevista a Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013.

<sup>300</sup> Cfr. Carbayo Montabes, F. J. (1999). José Artero. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.I (p.780). Madrid: SGAE/ICEMU.

En la biografía sobre el Padre Otaño escrita por López-Calo (2010), éste constata su voluntad de adquirir la biblioteca y archivo personal de don José Artero al enterarse de su fallecimiento, puesto que “sabía eran excepcionalmente ricos e importantes. ¡Y me encontré con la tristísimo noticia de que pocas semanas después de su muerte habían sido vendidos a peso de papel! Nada logré encontrar de todo ello, a pesar de mis intensas diligencias en la ciudad. Cfr. López-Calo, J. (2010): *Op.Cit.*, p.22.

Se formó como sacerdote en el seminario Pontificio de Comillas, donde fue discípulo del P. Nemesio Otaño, allí toma parte muy activa en la *Schola Cantorum*.



Fig. 3. D. José Artero en Inter-Radio (1934)

Colabora también activamente con su maestro en la dirección y redacción de *Música Sacra Hispana*. Licenciado en Filosofía, Teología y Derecho Canónico y doctor en Filosofía, obtuvo por oposición la plaza de prefecto de Música de la Catedral de Salamanca, de la que llegaría a ser canónigo a la edad de veinticuatro años. El sacerdote Lamberto de Echevarría<sup>301</sup> escribió

---

<sup>301</sup> Lamberto Echevarría y Martínez de Marigorta nació en Vitoria el 18 de junio de 1918 y murió el 10 de febrero de 1987. Tras completar sus estudios de Bachillerato en el Colegio de Santa María de su ciudad natal, ingresó en el seminario. Ordenado sacerdote, cursó la carrera de Derecho en la Universidad de Salamanca y, posteriormente, se doctoró en la de Madrid (1955). Entre los diversos cargos que ha ocupado destacan los siguientes: Decano de la Facultad de Derecho Canónico de Salamanca (1954-1957); Juez prosinodal de la Diócesis de Salamanca; Asesor Técnico del Gabinete de Estudios de la Comisaría de Protección Escolar; Consejero Nacional de Educación; Profesor Ordinario de Derecho Civil en la Universidad Pontificia de Salamanca; Catedrático de la misma asignatura en la Facultad de Derecho en la misma ciudad; Director del Instituto San Raimundo de Peñafort de Derecho Canónico; Director y presidente del Consejo de Redacción de la *Revista Española de Derecho Canónico*, fundó las revistas *Incunable*, *Surge* y el semanario *Vida Nueva*, además creó el *Soldalicio de Propaganda Popular Católica* (PPC), colaborador habitual de *La Gaceta Regional* en la que publicó durante muchos años su columna *Nuevas Páginas Universitarias Salmantinas*. Ha publicado un gran número de obras de las que destacamos *Historiografía de la Universidad de Salamanca*, *Fundación pastoral de los obispos*, *El Libro de la familia* o *Presentación de la Universidad de Salamanca*. Cfr. Anaut, B. (s. f.). Lamberto Echevarría Martínez de Marigorta. *Euskomedia* (sitio web) en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/36783> [Consultado el 29-I-2014]. Por tanto el perfil biográfico que esboza Lamberto Echevarría, es el de un compañero cercano tanto en la Universidad Pontificia como en la Diócesis salmantina.



refiriéndose a esa primera etapa de Artero en la ciudad salmantina “que vino joven y arraigó en ella para sentirla profundamente, encontrándose rodeado del afecto y el respeto de todos”<sup>302</sup>.

En el momento en que se crea la Universidad Pontificia en 1939, Artero es nombrado rector -cargo que ostenta hasta 1944- y catedrático de Teología Fundamental y profesor de Musicología hasta su jubilación en 1960, en que ofreció su última lección magistral en torno al tema *El fundamento teológico de la suprema autoridad del Papa sobre la colectividad de los obispos*. Además de esta intensa labor académica, Artero, como crítico musical y profundo conocedor de la historia de la Música, dirigió la revista *Música Sacra Hispana* desde 1923, en ella y otras publicaciones como *Tesoro Sacro Musical* o *España Sacro Musical* siguió colaborando con sus artículos especialmente durante los años treinta y tras dejar su puesto de rector. Artero pertenece a la denominada generación del *Motu Proprio*<sup>303</sup>; sus escritos en las revistas sacras arriba citadas, le convirtieron en una autoridad al respecto<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> De Echevarría, L. (1961, 10 de febrero). Don José Artero. Recuerdo de su vida, al filo de la muerte. *El Adelanto*.

Contrasta esta opinión con el análisis que Ricardo Robledo realiza en el capítulo tercero de la obra: Robledo, R. (2007). *Esta salvaje pesadilla*. Barcelona: Crítica. El capítulo -titulado “La iglesia salmantina: rebeldía, cruzada y propaganda. El Centro de Información Católica”- desmenuza las razones del éxito en la movilización social contra la Republica, movilización esencialmente sostenida por la Iglesia –más en concreto por determinados miembros del cabildo-y el periódico *La Gaceta Regional* antes de 1931. Según el profesor Robledo, la fecha clave es el año 1930. En esa fecha la Iglesia salmantina arranca su movilización. La polémica entre el catedrático Camón Aznar y José Artero es una muestra – una más- de la confrontación dialéctica en prensa que vivió la ciudad. Robledo afirma que “actuaba como voz oficiosa del obispado”. Lo cierto es que el capítulo describe a don José Artero muy activo contra la política laicista de la Segunda República en particular y también, contra todas las medidas republicanas en otras materias (pp.73-82).

Cfr. Vicent, M. (1996). *Catholicism in the Second Spanish Republic. Religion and Politics in Salamanca, 1930-1936* (pp. 136-137). New York: Oxford: University Press. La autora apunta que Artero defendió la monarquía de Alfonso XIII en distintos artículos de prensa en abril de 1930 e insistió en las diferencias espirituales que existían entre republicanos y monárquicos en la misma línea de la Pastoral del Cardenal Segura (febrero de 1930). Igualmente la investigadora de la Universidad de Sheffield recoge la polémica entre Artero y Camón Aznar, si bien, ésta insiste en la idea de que Artero sólo expresa la postura de la jerarquía eclesiástica en España.

<sup>303</sup> Pío X, *Motu Proprio* “Tras le sollecitudini”. En Guerrero, F. (1996). *El magisterio contemporáneo. Colección de Encíclicas y Documentos desde León XIII a Juan Pablo I* vol.I (p.773-780). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, col. “Mayor”, n° 38, 2º ed.

<sup>304</sup> Después de la publicación del decreto del Papa Pío X *Motu Proprio* “Tras le sollecitudini”, el enfoque musical en la España de principios del siglo XX se vio afectado por una reforma religiosa que fomentaba la creación de un modelo de composición musical que ensalzara y enalteciera la liturgia a la vez que restaurara el esplendor musical de estéticas históricas anteriores. El canto gregoriano y la música renacentista se convirtieron en referentes imprescindibles. Nace así la llamada generación del *Motu Proprio* conformada por compositores -es el caso del Padre Otaño por ejemplo- e ideólogos como Artero, que asumen las directrices pontificias y las aplican a la producción musical o teórico-estética. Tanto Artero como P. Otaño mantendrán contacto personal o epistolar toda su vida y lo que es más importante, P. Otaño conoce la valía del criterio musical de Artero, al que considera uno de sus íntimos, y le confía

López-Calo recoge la carta (fecha el 20 de diciembre de 1945) enviada a José Artero por el propio P. Otaño junto a unas partituras suyas<sup>305</sup>. Igualmente deja constancia de las razones por las que P. Otaño deja la dirección de la revista *Música Sacro-Hispana* “uno de sus íntimos”, en referencia a Artero<sup>306</sup> o los artículos de éste sobre las composiciones de su maestro, P. Otaño, sobre el “Himno Nacional”<sup>307</sup>, acerca del “Himno a la Milagrosa”<sup>308</sup>. Todos estos detalles que revela López Calo en la biografía de Otaño, ponen de manifiesto la confianza del P. Otaño en el criterio de Artero y en la confianza que existía entre ellos.

Durante los años de la guerra Sánchez Fraile y Artero colaboran en la composición de la *Misa de Réquiem*<sup>309</sup>, sin olvidar que tanto Otaño como Artero forman parte del Servicio Nacional de Propaganda del nuevo Estado franquista. Los contactos personales y profesionales continuarán durante las décadas siguientes hasta la muerte del P. Otaño en 1956.

José Artero fue un hombre polifacético y versátil. Como sacerdote fue capellán de la Asociación de Prensa, escribió en la prensa local artículos llenos de intensidad y empapados del lenguaje político de la época mezclados con fines pastorales acordes con la Oficina de Propaganda. Sirva de ejemplo ilustrativo el artículo “Obra pontificia Misional de la Santa Infancia”, firmado por don José Artero en *El Adelanto*, 28-I-1940.

Para entender los términos en los que se expresa Artero en esta crónica periodística, debemos previamente esbozar el movimiento misional en España durante las primeras décadas del siglo XX. La diócesis de Vitoria fue pionera del movimiento misional español en los primeros años del siglo, situación que va a reforzar al comienzo del franquismo. Las ideas renovadoras y avanzadas que primaban en el espíritu misional diocesano de los años treinta se transforman en el franquismo en “postulados de un misionerismo folklórico o peor aún, imperialista en el que se impone una cierta idea de Hispanidad con criterios que parecen superados en la etapa anterior”. Se tratan de directrices oficiales impuestas por eclesiásticos como Artero, Pérez de Urbel, Pérez

---

muchas de sus composiciones o proyectos musicales Cfr. Carbayo Montabes, F. J. (2004). José Artero (1890-1961), cronista, exegeta e ideólogo del *Motu Proprio* en España. *Revista de Musicología*, XXVII (1), 523-551.

<sup>305</sup> López-Calo, J. (2010): *Op.Cit.*, p.23.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>307</sup> *Ibid.*, pp.141-142.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp.210-211.

Ormazabal, García Villoslada, Ortiz de Urbina. Desde la guerra, se desarrolla un misionerismo que enlaza con el espíritu de la Reconquista y la Evangelización americana es decir al hablar de Misiones se recurre sistemáticamente a conceptos como Imperio, Hispanidad, Destino. Tras la contienda, la Dirección de Obras Misionales se traslada a Madrid -perdiendo así la diócesis vitoriana su protagonismo- y Artero desaparece de esta labor misional al ser llamado al Rectorado salmantino. De este modo, Vitoria en la década de los cuarenta “acabará conformándose como una auténtica encrucijada misional en la que confluyen todas las tendencias y expresiones, desde las más reaccionarias e hispanistas hasta las más progresistas y avanzadas, desde los alegatos imperialistas de Artero o Pérez Ormazabal a las intuiciones pastorales de Guisáosla o Zunzunegui”<sup>310</sup>.

Artero comienza en el artículo de *El Adelanto* citado con lo que él denomina “Una imperial organización infantil” y se expresa en los siguientes términos:

Niños de esta España que fue imperial y renace con los más heroicos alientos imperiales, niños que queréis formaros al empuje del grito ritual España una, España grande, España libre que queréis el mejor ejemplo de formaros en estos imperiales designios de unidad de grandeza y de libertad. Militad en la santa infancia, estudiad su historia, sus conquistas. [...].

En un segundo epígrafe denominado “La grandeza” sostiene:

No quiero ahora recordar largamente que España fue grande por misionera, que su Imperio fue glorioso por descubrir, conquistar, civilizar y cristianizar nuevas islas y nuevos continentes, quiero si ponderar la obra de la Santa infancia, vez y admirar tan colosal grandeza, grandeza de sentimientos que sumados y multiplicados hacen millones de pesetas, de grandeza de millones de niñas que en las más lejanas y diversas regiones se sostienen con esos caudales, grandezas de escuelas, asilos, casas de maternidad, dispensarios que se nutren de la Santa Infancia [...]<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> Cfr. Sánchez Erauskin, J. (1994). Vitoria, capital misionera de la Hispanidad (1936-1945). *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 4, 285-300. Disponible en [www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/157531.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/157531.pdf) [Consultado el 26-I-2014].

<sup>311</sup> *El Adelanto*, 28-I-1940.

Asimismo fue conferenciante, periodista y crítico musical<sup>312</sup>. Esta última faceta nos resulta especialmente valiosa para analizar y valorar las distintas audiciones de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Artero escribió en prensa, con el seudónimo de “Nogara”, la crítica de casi todas las interpretaciones de la Filarmónica, tal y como veremos en capítulos siguientes de esta investigación.

Para terminar, queremos presentar el panegírico escrito por su compañero y amigo Lamberto de Echevarría, citado con anterioridad. Éste evocó la personalidad de Artero tras recibir la noticia de su muerte<sup>313</sup> en estos términos:

Toda su vida fue un asombro, increíble torrente de vitalidad [...] Hemos perdido un auténtico humanista. Un sabio en la línea de aquellos teólogos de la gloriosa edad de oro de la Escuela salmantina que nunca fueron especialistas, sino que fueron “sabios” en la plenitud gozosa de esta palabra. ¿Quién podría señalar cuál fue la especialidad de don José? Buen teólogo, pero que cultivó diversas ramas de la Teología. Musicólogo. Historiador de la Música. Fino crítico de esa misma música que historiaba. Hábil periodista. Biógrafo afortunado de P. Tirso y de la Beata Vicente María Vicuña [sic]. Erudito local, conocedor de nuestros archivos y divulgador de felicísimos hallazgos que había hecho en los mismos. [...] Una inteligencia privilegiada se hermanaba en él con una curiosidad intelectual también de primer orden. Ambas cosas le impulsaban le empujaban a leer, a investigar, a enterarse. Nunca contento del todo. Y por eso siempre dispuesto a continuar leyendo, investigando, enterándose. Lo que es fácil. Y siempre dispuesto a rectificar, lo que es bastante más difícil<sup>314</sup>.

Para cerrar este epígrafe presentamos al último componente del triunvirato musical salmantino. Aníbal Sánchez Fraile, persona especialmente cercana a José Artero. Juntos colaboraron en numerosas actividades musicales durante los años cuarenta. Así Artero solía glosar las piezas musicales que interpretaba el organista de la catedral salmantina.

---

<sup>312</sup> Nuestras informantes nos hacen referencia a las charlas y sermones que dispensó en colegios religiosos femeninos como las Jesuitinas y las Teresianas del Padre Poveda. Igualmente nos relatan con emoción como repartía confites y caramelos entre los niños que encontraba en sus paseos por la ciudad. Ellos nos insisten en sus profundos conocimientos sobre música fruto, fundamentalmente, de haber escuchado numerosas horas de música clásica en directo. *Cfr.* Entrevistas a Rincón Marcos, Escolástica de 19-X-2013, Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013 y Ferrer, Petra de 8-V-2014.

<sup>313</sup> Don José Artero Pérez falleció en Alcalá del Obispo -provincia de Huesca- el 8 de febrero de 1961.

<sup>314</sup> De Echevarría, L. (1961, 10 de febrero). Don José Artero. Recuerdo de su vida, al filo de la muerte. *El Adelanto*. La reseña biográfica que realiza Echevarría sobre José Artero coincide sustancialmente con los testimonios que nos han aportado nuestros informantes.

Aníbal Sánchez Fraile (\*1903-1971†) nació en Robliza de Cojos, provincia de Salamanca, en el seno de una familia de cuatro hermanos sin vocación musical conocida<sup>315</sup>. Hizo la carrera de eclesiástica como colegial de la Vega en el Seminario Pontificio de Salamanca.



Fig. 4. Casa familiar de don Aníbal Sánchez Fraile Robliza de Cojos, Salamanca (julio de 2013)

En 1925, mientras estudiaba Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca, obtuvo por oposición la plaza de organista en la catedral de Astorga donde además fue nombrado profesor de Música en aquel Seminario diocesano.

En 1928, dos años después de ser ordenado sacerdote, ganó la oposición de Organista de la Catedral de Salamanca vacante desde la muerte de Dámaso Ledesma. Díez de las Heras apunta que en 1931 obtuvo la licenciatura de Teología con la máxima calificación y en 1935 hizo toda la Carrera oficial de Música en el real Conservatorio de Madrid: tres cursos de Solfeo, ocho de Piano y cuatro de Armonía (premio) y después los cinco de Composición (premio)<sup>316</sup>.

En 1935, al iniciar su andadura el Conservatorio Regional de Música de Salamanca, Sánchez Fraile es nombrado profesor de Historia de la Música y

---

<sup>315</sup> Tal y como nos indican nuestros informantes no hay constancia de vocación ni formación en ninguno de los miembros de su familia, por lo que probablemente la vocación de don Aníbal naciera o se desarrollaría en el Seminario diocesano dónde recibían una amplia formación musical. Entrevistas a Delgado, Inés y Blanco, Antonio de 22-VIII-2013.

<sup>316</sup> César Díez de las Heras, Director de la Escuela Universitaria para la formación del profesorado de E.G.B., escribe las palabras de presentación del Homenaje a Aníbal Sánchez Fraile organizado por la “Cátedra Francisco Salinas” y la Escuela Universitaria del Profesorado de la Universidad de Salamanca, 30 de mayo de 1973 en el Aula Juan del Encina.

Estética. En 1945 obtiene mediante oposición la Cátedra de Historia de la Música española “en cuyos ejercicios reñidísimos para proveer plazas de profesor del Conservatorio Nacional de Música de Madrid, triunfó plenamente”<sup>317</sup>. En 1944, obtuvo el grado de Doctor tras defender su Tesis Doctoral en la Universidad Pontificia Eclesiástica de Salamanca. Unos años más tarde, en 1956 exactamente, la tesis fue publicada. Ésta se fundamentó en un tratado del siglo XV sobre la predestinación. La principal fuente documental utilizada por el doctorando fue un códice localizado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. El códice escrito en latín, estaba fechado en 1476 y fue atribuido por Aníbal Sánchez Fraile al Padre agustino Martín Alonso Córdoba que murió en la ciudad de Valladolid hacia 1476.<sup>318</sup>.



Fig. 5. D. Aníbal Sánchez Fraile

Profesor Especial de Música en la Escuela Normal de Maestros de Salamanca desde 1957 hasta 1967 en que fue nombrado Catedrático de Música de la misma Escuela<sup>319</sup>. También en 1957 fue nombrado profesor de Armonía de

---

<sup>317</sup> *El Adelanto*, 27-II-1945.

<sup>318</sup> Cfr. García Herrera, A. (1994) La enseñanza de la música en la escuela normal de maestros de Salamanca desde 1899 hasta 1970. *Aula*, VI, 207-228. Cfr. Magadán Chao, P. (2003). Don Aníbal: “*Cum laude probatus*”. En E. García Zarza (Coord.), *Salamanca en los años cincuenta del s. XX. Una década peculiar* (pp.120-123). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

<sup>319</sup> La Escuela Normal de Maestros en la ciudad de Salamanca fue creada en 1842, su primer director fue José A. Jorge. La Escuela Normal de maestras por su parte, se creó en 1856. En 1931, ambas Escuelas Normales fueron fusionadas. La docencia de *Música* tanto en la Escuela Normal de Maestros como en la de Maestras fue impartida por Aníbal Sánchez Fraile entre otros docentes. Los profesores que impartían

la Escuela Superior de Música Sagrada de la Universidad Pontificia, cargo que desempeñó durante diez años.

De esta etapa docente nos han dado testimonio muchos de nuestros informantes. Éstos coinciden en el rigor, la seriedad y el método tradicional con los que impartía sus clases de música en el aula ubicada en la Hospedería de Anaya<sup>320</sup>.

En 1967 publica *Didáctica de la Música. Manual de solfeo vocal y canto Escolar*, manual dirigido a los alumnos de Magisterio con el fin de formar a los futuros maestros y éstos a su vez a los niños. En el mismo prólogo Sánchez Fraile señala que: “hemos pretendido que las enseñanzas técnicas, sean al mismo tiempo artísticas, limitándonos a un solfeo eminentemente vocal y refrendándolo siempre con un canto de orientación pedagógica y formativa”<sup>321</sup>. Durante los cursos 1947-48, 1951-52 y 1954-55, 1968-69 desarrolló el *Programa de tercer curso de la asignatura de Música*, estructurado en dieciséis temas divididos en dos partes: una parte activa compuesta por práctica del ritmo y entonación a través del movimiento, canto e instrumentos elementales, los contenidos teóricos quedaban determinados por la práctica. La segunda parte era la receptiva y consistía en audiciones comentadas de Historia de la música: cada audición debía contextualizarse en un momento cultural, artístico e histórico concreto<sup>322</sup>.

---

dicha asignatura eran denominados *Profesores Especiales* y accedían a la plaza por oposición (Real Decreto de 1903). Desde el Decreto de 1967 los *Profesores Especiales* son nombrados *Catedráticos* con antigüedad en el cuerpo desde la fecha de la oposición de cada uno. García Herrera, A. (1994): *Op. Cit.*, pp.207-228.

<sup>320</sup> Entrevistas a Rincón Marcos, Escolástica de 19-X-2013, a Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013 y a Rodríguez Ingelmo, Rogelio de 3-XII-2013.

<sup>321</sup> Sánchez Fraile, A. (1967). *Didáctica de la música. Manual de solfeo vocal y canto escolar* (p.9). Salamanca: Gráficas Varona,

<sup>322</sup> *Programa de tercer curso de la asignatura de Música*: Tema I: Enseñanza del canto a los niños. Vocalización. Ejercicios. Conservación de voz. Tema II: el piano. Digitización. Ejercicios. Tema III: Historia de la Música: Antigüedad, Grecia y Roma. España primitiva y antigua. Tema IV: Edad Media. Hucbaldo. Carlomagno, Guido d'Arezzo. Tema V: Siglos XII y XIII. Siglos XIV al XVI. Tema VI: La Polifonía. La Opera. El siglo XVIII, Bach y Haendel. Tema VII: Los sinfonistas, Haydn, Mozart, Beethoven. Tema VIII: El Romanticismo, Schubert, Mendelssohn, Schumman, Chopin; Berlioz, Wagner. Tema IX: La Música en España. Edad Antigua. Edad Media. Victoria, Morales, Guerrero. Edad Moderna. Tema X: Estética. Arte, Belleza, sentimiento. Facultades artísticas. Bellas artes. Tema XI: Música. Sonido. Voz Humana. Tema XII: Coros. Instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión. Tema XIII: Intervalos. Armonía. Especies de Música. Tema XIV: Tonos y modos. Variantes modales. Tema XV: armonía. Acordes de 7<sup>a</sup>, de 9<sup>a</sup>, de 11<sup>a</sup> y de 13<sup>a</sup>. Tema XVI: discurso musical. Periodos, frases, miembros, fragmentos e incisos del discurso musical. La expresión. El ritmo. En García Herrera, A. (1994): *Op. Cit.*, pp. 207-228.

Aunque supone romper el desarrollo cronológico de esta breve reseña biográfica, queremos dedicar un amplio y detallado estudio a la obra más significativa e importante de Sánchez Fraile en el periodo que estamos analizando: *El Nuevo cancionero salmantino*. Éste se publica cuando era profesor del Conservatorio de Salamanca, organista de la Catedral y como consecuencia de este trabajo fue nombrado Colaborador del Instituto del CSIC “Diego de Velázquez”, además de un significado protagonista en muchas de las actividades culturales musicales de los años cuarenta, tales como, la inauguración del curso académico en la Universidad Pontificia<sup>323</sup>, festivales folclóricos y audiciones del Instituto Italiano de Cultura.

Sánchez Fraile publicó su obra *Nuevo Cancionero Salmantino*<sup>324</sup>, colección de canciones y temas folklóricos inéditos, en 1943, con prólogo del presidente de la Diputación de Salamanca, que subvencionó la publicación de la obra con posterioridad, y de José Artero quien glosó la obra desde el punto de vista musical. A estos dos aspectos, a la financiación y a la valoración musical de la obra, vamos a dedicar parte de este análisis.

Gracias a nuestro trabajo de estudio de las Actas de la Comisión Gestora de la Diputación de Salamanca en los años 40, podemos aportar dos aspectos totalmente novedosos sobre la investigación del *Nuevo Cancionero Salmantino* de Sánchez Fraile: sus gestiones realizadas ante la Diputación Provincial para publicar su *Cancionero* y, el eco social y artístico de la obra en la Salamanca de la inmediata posguerra. Así, la publicación de la obra por parte de la Diputación Salmantina ha sido rastreada por primera vez en las actas de Comisión Gestora de dicha institución provincial. La importancia sociocultural de su obra en la

---

<sup>323</sup> El 6 de noviembre de 1940 se inauguró el curso académico en la Universidad Pontificia con asistencia del entonces ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, quien hace un importante alegato a favor de los estudios eclesiásticos y de la Universidad Pontificia. El programa con motivo de la inauguración incluye misa celebrada por el obispo de Coria y concierto de órgano a cargo de don Aníbal Sánchez Fraile que interpreta: “la marcha pontificia” del P. Otaño, “el canto del Caballero” de Cabezón, “Berceuse” para órgano de Torres, Himno Nacional, “Sonata del Escorial” de Soler y “Tocata” de la Suite Gothica de Boellmann. *Cfr. El Adelanto*, 6 y 7-XI-1940.

<sup>324</sup> *Cfr.* El acta de la SACGDP, sesión de 29 de noviembre de 1941, folio 465r, expone en los siguientes términos: “Visto el Presupuesto que presente la Unión Musical Española, para el Grabado del cancionero Popular Salmantino de don Aníbal Sánchez Fraile, importe de 3.220 Ptas.; y manifestándose por la Intervención que teniendo en cuenta el acuerdo fecha 28 de julio del corriente año, procede, caso de merecer la aprobación, el contraído de la obligación correspondiente, con cargo al capítulo I artículo 9º “Ediciones de obra”. La citada Comisión gestora acordó de conformidad con lo que se propone y a la vez adquirir el compromiso de pago del papel que sea necesario para la impresión de la obra referida”. Las entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013 y 2-VI-2013, nos han ayudado a profundizar en la labor musical del profesor Sánchez Fraile.



Salamanca de los años cuarenta ha sido examinada a través de las crónicas musicales aparecidas en la prensa local.

En lo que se refiere a la financiación del *Cancionero Salmantino*, el tema fue abordado por la Comisión Gestora de la Diputación en diez ocasiones entre los años 1941 y 1946.

En sesión del 29 de diciembre de 1941 se estudia el presupuesto que “presenta la Unión Musical Española para la grabación del Cancionero Popular Salmantino de don Aníbal Sánchez Fraile, importando 3.220 Pts.”. Dicho presupuesto se aprueba a cargo del Capítulo I, artículo 9º “Ediciones de obra”. Además de aceptar la Comisión el presupuesto presentado, ésta se comprometía a pagar el papel necesario para la impresión de la obra<sup>325</sup>.

En una nueva sesión celebrada casi un año después, 3 de noviembre de 1942, la Comisión Gestora acuerda la edición de la obra y abonar el gasto de la misma a cargo del presupuesto en ejercicio. Igualmente se detalla la cuantía del trabajo realizado: “grabado de las 190 páginas de música, que han costado 14 pesetas cada una de las planchas, y adquiridas ya 30 resmas de papel, que se hallan en la Imprenta provincial, faltando solamente otras 30 resmas concedidas por el Sindicato Nacional del papel, necesarias para la impresión de 1.000 ejemplares”<sup>326</sup>.

El año de publicación del *Cancionero Salmantino*, 1943, la Comisión Gestora de la Diputación abordó el tema del Cancionero en tres ocasiones. La primera afronta el pago de papel de música: don Aníbal Sánchez Fraile presenta un escrito “acompañando la factura de 30 resmas de papel de la central de fabricantes de papel de Valladolid para la edición del *Nuevo cancionero salmantino*, subvencionado por la Diputación, completándose con dicha factura el total de la cantidad necesaria para los mil ejemplares proyectados de dicha obra que fue facturada en Madrid para ser litografiada en la de los Hermanos del Sagrado Corazón de Jesús según presupuesto aprobado por la Diputación, en

---

<sup>325</sup> Cfr. en acta de SACGDP, folio 465r, correspondiente a la sesión celebrada el 29-XII -1941.

<sup>326</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 341 r, correspondiente a la sesión celebrada el 3-XI -1942.

Resma s. f. Conjunto de quinientas hojas o pliegos de papel: una resma equivale a veinte manos de papel. En *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox* (2007). Barcelona: Larousse Editorial, S.L. Es decir se habían adquirido 1500 hojas de papel, una cantidad importante si tenemos en cuenta que el papel es un producto que escaseaba en la posguerra española. Cfr. Rico Boquete, E. (2001). La política autárquica y la industria de la celulosa en España, 1939-1959. En *VII Congreso de la Asociación de Historia Económica, actas del Congreso*. Zaragoza. Disponible en <[www.unizar.es/eueez/cahe/ricoboquete.pdf](http://www.unizar.es/eueez/cahe/ricoboquete.pdf)> [Consultado el 13-I-2014].

el cual no se incluye el coste de estas 30 resmas hasta no conocerse, y cuyo importe asciende a 2,391,12 ptas.<sup>327</sup>. La Comisión acordó el pago con cargo al presupuesto del ejercicio de 1943 y –en reunión posterior- ésta declina ampliar la edición del *Cancionero* pese a que “el papel remitido a la imprenta editora era [sic] para 1800 ejemplares y como el compromiso de la Corporación era [sic] solamente para 1000 ejemplares”<sup>328</sup>. En la misma sesión, se autoriza devolver el papel sobrante pagado por la Diputación y la adquisición de papel para la cubierta y fotograbado de la misma<sup>329</sup>.



Fig. 6. Tapa delantera del *Cancionero Salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile, publicado en agosto 1943.

Más interesante resulta el acta que recoge el “Presupuesto general de edición”, así como su aprobación por parte de la Comisión Gestora, con fecha de 23 de junio de 1943 en cuanto de acuerdo contractual que con el autor se establece. Así en el punto tercero del mismo se señala: “Que una vez terminada

<sup>327</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 12v, correspondiente a la sesión celebrada el 13-I-1943.

<sup>328</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 93v, correspondiente a la sesión celebrada el 24-II-1943.

<sup>329</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 93v, correspondiente a la sesión celebrada el 24-II-1943.

Con fecha anterior se había aprobado el presupuesto general de edición. Cfr. en acta de la SACGDP, folio 236 r & v, correspondiente a la sesión celebrada el 23-VI-1943.

la confección de esta obra, se entregue en su totalidad de la edición a su autor, don Aníbal Sánchez Fraile, con la obligación de reintegrar a la Diputación Provincial, en la forma más cómoda para él, la cantidad importe del presupuesto general de edición, incluida la gratificación al personal de la Imprenta provincial, quedando el resto de los ingresos que proporcione la venta de los ejemplares, a su beneficio exclusivo”<sup>330</sup>. La misma Comisión Gestora le exime del pago en atención al éxito alcanzado por la obra años más tarde, “quedando en beneficio suyo el importe de la venta”<sup>331</sup>. El presupuesto definitivo de edición fue aprobado el 11 de agosto de 1943 con un importe total de 10.827,66 Ptas.<sup>332</sup>.

En sesión de 10 de noviembre de 1943, la Comisión da cuenta de que el autor del *Nuevo Cancionero Salmantino* informa que la edición de la misma ha sido finalizada y que éste “dedica unos ejemplares a los señores Presidentes y Gestores provinciales”. Dicha Comisión acordó que doce de estos ejemplares fueran destinados a la Biblioteca provincial<sup>333</sup>.

Sorprende -tras la lectura de las distintas actas de la Comisión- la implicación del autor en la presentación de los presupuestos necesarios para la publicación de su obra. Las gestiones, además de prolijas, se dilataron en el tiempo: dos años necesitó Sánchez Fraile para que su Cancionero viera la luz tras pasar la censura oficial, en este caso, del Padre Nemesio Otaño con el visto bueno del Vicario General Manuel Rubio.

---

<sup>330</sup> Cfr. en acta de la SACGDP, folio 236v, correspondiente a la sesión celebrada el 23-VI-1943

<sup>331</sup> Cfr. en acta de la Comisión Gestora de la Diputación Provincial de Salamanca, folio 351v, correspondiente a la sesión celebrada el 11-XI-1946.

<sup>332</sup> Cfr. en Acta de la SACGDP, folio 290r, correspondiente a la sesión celebrada el 11-VIII-1943.

<sup>333</sup> Cfr. en Acta de la SACGDP, folio 385r, correspondiente a la sesión celebrada el 10-XI-1943.

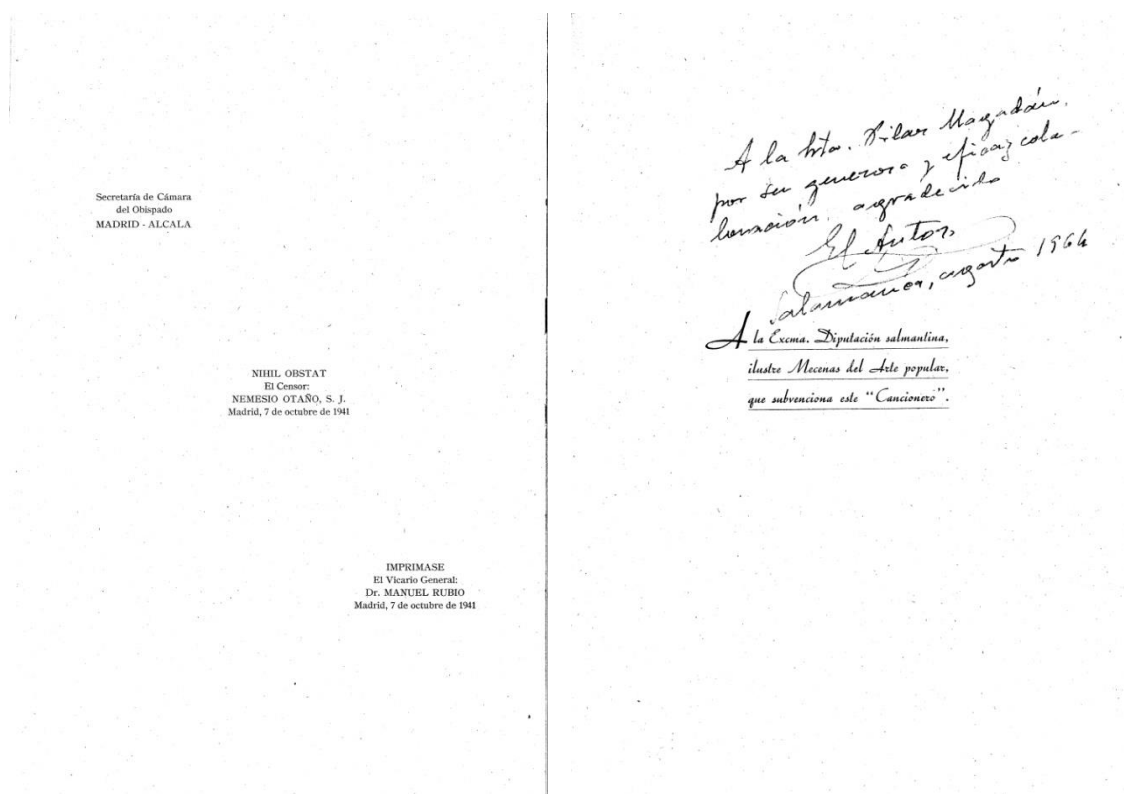


Fig. 7. Anteportada y portada del *Cancionero Salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile. Publicado en Agosto de 1943

Por su parte, el musicólogo oscense y rector de la Universidad Pontificia de Salamanca, José Artero escribió el “Prólogo galeato” del *Nuevo Cancionero Salmantino*. Artero (1943) consideraba a Sánchez Fraile como “sucesor de Ledesma, *non illi secundus*” y miembro de pleno derecho de la “falange clerical que en España ocupó la primera línea en estas conquistas de música popular”<sup>334</sup>.

La obra musical recoge un total de 259 documentos, muchos representativos de la mejor tradición salmantina. No repite sino que continúa y completa la obra de recopilación del maestro Ledesma. Artero señala que “con la publicación de Ledesma, el filón no estaba agotado” y añade, “ni aún con esta nueva publicación de D. Aníbal se haría infructuosa una nueva exploración; hay regiones interesantísimas apenas estudiadas [...]. Y sabemos que este diligente investigador [refiriéndose a Sánchez Fraile], sin dar por

<sup>334</sup> Artero incluía en la llamada “falange clerical” a Ledesma, Olmeda, Blanco, Azcue, Donosita, Otaño, Almandoz, Romeo, Anglés, Arnaudas y “al frente de todos, catedralicio de origen, aunque no clérigo, el patriarca Pedrell”. Cfr. Artero, J. (1943). Prólogo galeato. En A. Sánchez Fraile (Ed.), *Nuevo Cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (pp. IX-XVIII). Salamanca: Imprenta provincial.

concluida con este Cancionero su tarea, ya tiene en sus fichas nuevas melodías en sus propósitos nuevas esperanzadoras exploraciones”<sup>335</sup>.

Un segundo aspecto remarcable del *Cancionero* es la voluntad que tiene el autor no tanto de recopilar o coleccionar sino de seleccionar aquellas “que más le impresionaron o mejores armonías le han sugirieron [sic]”<sup>336</sup>. Sánchez Fraile recoge la tradición más auténtica y honda, que él conoce perfectamente por ser nacido en la provincia y haber vivido siempre en esta tierra salmantina. Artero señala en este sentido que:

Se ha optado por ampliar largamente el concepto y criterio [se refiere de lo popular] que ha de dar cabida en esta colección, llegando en muchas ocasiones, [...] a dar no sólo lo intrínsecamente popular salmantino, sino también lo que el pueblo canta en Salamanca, aunque a veces tenga su origen ni muy remoto ni muy originario, y quizá, ni del pueblo.

Y añade:

Con este criterio amplio y documental, esta nueva colección salmantina apunta o insinúa una multitud de datos que contribuyen hacer de esta colección un laboratorio o fichero de ideas, influencias, metamorfosis, orígenes que sugerirán a los estudiosos del folklore, mil puntos de vista interesantísimos para analizar las fuentes, influencias, especificaciones, cruzamientos, variantes, asimilaciones, etc., de los cantos populares<sup>337</sup>.

Manzano Alonso afirma que una buena prueba de lo expuesto son “los títulos que antepone a los apartados en que clasifica las 32 canciones que incluye al final en un apéndice y distribuye en secciones que titula: *Tonadillas del siglo XVIII popularizadas, tonadas modernas vulgarizadas, canciones no indígenas asimiladas, temas y canciones vulgares, y temas de juego*”<sup>338</sup>. El resto de las canciones seleccionadas tienen como criterio de clasificación la funcionalidad de las mismas: Canciones religiosas, villancicos, canciones de bodas, temas de danza y ramos, ronda, canciones y charradas y canciones infantiles. A estas últimas se refiere Artero en el “Prólogo galeato”: “Y es que

---

<sup>335</sup> Cfr. Artero, J. (1943): *Op. Cit.*, pp. IX-X.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>338</sup> Cfr. Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio* (p.134). Valladolid: Junta de Castilla y León.

hace tanta falta un amplio repertorio infantil donde puedan documentarse, recoger inspiraciones, modos y modelos, mentalidades y psicología infantil, no sólo los que han de componer sobre ellos sino escribir para ellos”. No olvida las composiciones infantiles de Schumann, Guridi, Otaño, Franco, Mas y Serracant, Llongueras, Oscar Esplá, etc. pero son producciones para niños aisladas “donde abunda una hípida maleza de tantas prosaicas insulseces y pedagogías, en lo catequístico, y, muchísimo peor aún, en lo escolar”<sup>339</sup>.

En el *Nuevo Cancionero* de Sánchez Fraile, las canciones infantiles no son una anécdota. El maestro recoge 92 piezas que ponen de manifiesto la sensibilidad de éste hacia un repertorio bastante olvidado pero que sin embargo resulta muy útil para educar el oído musical de los niños. No podemos olvidar que Aníbal Sánchez Fraile fue profesor de Música en la escuela Normal de Magisterio de Salamanca durante muchos años y previamente había hecho la carrera de maestro. Nuestros informantes, estudiantes de Magisterio en esos años, nos comentan como les invitaba a recoger aquellas canciones populares que pudieran recordar de su infancia o a qué rastrearan los repertorios religiosos de sus pueblos de origen para después analizar, valorar o interpretar las obras en sus clases de música<sup>340</sup>.

Artero conceptúa el repertorio infantil del *Cancionero* y la sensibilidad de Sánchez Fraile en estos términos:

Todos los injertos [se refiere a influencias de las últimas tendencias musicales o de otras tendencias, en general] folklóricos tienen su floración primaveral unas veces efímera, otras para sazonados frutos, en esta parcela infantil, donde lo natural, racial, espontáneo y no ficticio, tiene su manifestación más paladina.

Y eso es también lo que ha movido a no desechar [se refiere a Sánchez Fraile] nada de lo que pudiera ser aún tan solo una insinuación de variedad, un dato casi insignificante, un diseño o melódico o rítmico casi tan solo molecular<sup>341</sup>.

Por último nos centramos en las cuarenta y cinco canciones salmantinas que abren la obra y que Sánchez Fraile presenta con un acompañamiento

---

<sup>339</sup> Cfr. Artero, J. (1943). *Op. Cit.*, p. XVII.

<sup>340</sup> Entrevista a Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013.

<sup>341</sup> Cfr. Artero, J. (1943): *Op. Cit.*, p. XVII.

pianístico “primorosamente elaborado, que pone de relieve la honda sonoridad de la tradición popular salmantina, a menudo vetusta y de naturaleza modal, y la singularidad de ciertos ritmos, como la *charrada*, tratados con una sabiduría musical y una maestría pianística digna de figurar entre las mejores obras del género”<sup>342</sup>.

Por tanto, varios son los méritos musicales del *Nuevo Cancionero Salmantino*: continúa y completa la obra de Dámaso Ledesma, selecciona con criterio documental, incluye un número importante de canciones infantiles y finalmente, armoniza parte de las canciones salmantinas.

Nuestros informantes nos descubren a un músico prolífico, metódico y profesional, respetuoso con las fuentes lo que se pone de manifiesto sin duda, en este trabajo de recopilación<sup>343</sup>.

La recopilación, transcripción, clasificación y ordenación de las obras musicales que aparecen en el *Cancionero* del 1943, ya concluido para ser publicado por la Diputación salmantina en 1941, se debieron producir en la década de los treinta pues, pese al mucho oficio y experiencia, es un trabajo que debió requerir muchas horas de campo y de estudio posterior, sin obviar la falta de medios técnicos con los que se investigaba en aquella época y lo complicado que resultaban los desplazamientos por la amplia geografía salmantina.

Muy distintas son las circunstancias políticas, musicales y sin duda personales en las que Aníbal Sánchez Fraile -junto a Manuel García Matos<sup>344</sup>- desarrolló una segunda recopilación a instancias del Instituto Español de Musicología entre los años 1944 y 1950.

El CSIC, fundado en noviembre de 1939, creó el IEM en 1943 con sede en Barcelona y nombra como primer director al musicólogo Higinio Anglés. Dentro del Instituto se desarrollará una sección específica de folklore que se ocuparía de la recopilación sistemática y la publicación de material folklórico español. El antropólogo musical Marius Schneider estaría al cargo de la

---

<sup>342</sup> Cfr. Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio* (p.134). Valladolid: Junta de Castilla y León.

<sup>343</sup> Entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013, a Almaraz, Rosario de 10-V-2013, Madruga Real, Madruga de 19-VII-2013 y a Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013.

<sup>344</sup> Cfr. Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio* (pp. 134-135). Valladolid: Junta de Castilla y León. El autor analiza las páginas inéditas del *Cancionero de Salamanca* recopilado por Sánchez Fraile y García Matos entre 1944 y 1950, si bien no fue publicado hasta 1995 por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca.

dirección de esta sección de folclore desde 1944 hasta 1955<sup>345</sup>. Las principales labores del Instituto fueron las campañas de recopilación o Misiones<sup>346</sup> realizadas entre 1944 y 1960 y los concursos realizados entre los años 1945 y 1952 con el fin de adquirir material para un gran fondo que salvaguardara el patrimonio etno-musical español que se estaba deteriorando a marchas forzadas desde los años cuarenta. En las Misiones que no eran sino becas para realizar los trabajos de campo, figuraban los más importantes etnomusicólogos españoles que anteriormente hemos citado y del que formaría parte Aníbal Sánchez Fraile<sup>347</sup>.

En los concursos organizados desde el IEM, participaban no sólo etnomusicólogos sino también maestros de escuela, directores de bandas de música y músicos locales. Las obras que presentaban al concurso suponían en muchos casos el comienzo de una prolífica carrera, como es el caso de Luis Guzmán Rubio o Eduardo González Pastrana.

---

<sup>345</sup> Cfr. Gómez Rodríguez, J. A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zaldondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): Actas del congreso*, (pp. 215-228), volumen II. Granada: Universidad de Granada. Gómez Rodríguez analiza la situación de la etnomusicología en España después de la guerra a través de sus figuras más relevantes.

<sup>346</sup> Nada tienen que ver estas misiones con las denominadas Misiones Pedagógicas de la Segunda República. El objetivo de las mismas era llevar la cultura a los lugares más apartados de la geografía. Se trataba de conquistar los pueblos para la república a través de la escuela. El aparato estatal de la República envió equipos de maestros, profesores, literatos y estudiantes a las distintas aldeas y pueblos donde instalaron cines, gramolas y bibliotecas. Por las mañanas trabajan con los maestros del pueblo y por las tardes reunían al pueblo para hacerles participe de los avances científicos de la Humanidad. Lo más interesante es saber cuáles son los objetivos de las Misiones Pedagógicas: llevar la cultura (en su acepción esencialmente urbana y culta) a todos los rincones de la geografía española. Estos equipos de hombres iban a enseñar, no a aprender también y descuidaron las manifestaciones culturales populares por no considerarlas “cultas” o producto de una minoría de autores, es siempre unidireccional sin ninguna pretensión de descubrir la cultura popular. Esta sería la gran diferencia con las Misiones patrocinadas por el Instituto Español de Musicología. No debemos olvidar que tras la guerra civil española se vuelve la vista a una cultura tradicional, se rechaza la cultura urbana y se exalta el campo, la cultura rural como reserva espiritual de los auténticos valores (tradicionales). Se produce una idealización del campo, sus costumbres y folclore (recogido por el Instituto Español de Musicología y por la Sección Femenina) Almunia Fernández, C. (1986). Enseñanza, Cultura y medios de comunicación social. En *Tiempo de reto y esperanza. Siglo XX. Tomo 10 Historia de Castilla y León* (pp.146-189). Valladolid: Ámbito.

<sup>347</sup> Misión número 3. Salamanca, 1944. Aníbal Sánchez Fraile. 303 documentos. Misión número 10. Salamanca, 1945. Aníbal Sánchez Fraile. Sin indicar localidad ni bloque de documentos aunque se trata de un bloque de partituras de Salamanca. Misión número 42. Salamanca 1950. Manuel García Matos. 357 documentos. Misión número 43 b. Salamanca, 1950. Manuel García Matos. 30 documentos musicales, solamente piezas vocales. Concursos. Número 2. Salamanca, 1951. Lema “Humano capiti”. César Morán Bordón. Acceso quinientas pesetas al concurso. 44 romances, únicamente letra, escritos a máquina en folletos sueltos. Porro Fernández, C. (2007). Fondos musicales en la Institución “Mila i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-60). La provincia de Ávila (I). *Revista de folclore*, 321, 79-92. Como veremos a continuación y pese a los datos que aportan estos autores, Miguel Manzano ofrece un punto de vista muy distinto acerca de lo que fue la labor de recopilación de Sánchez Fraile.



El trabajo presentado a los concursos se enviaba en libretos encuadernados o en otro tipo de formato con letra y música junto con los nombres de los cantores (detallando el trabajo que desempeñaban -tabernero, farmacéutico, alguacil- la edad y estado civil, géneros de las piezas y funciones). Los becados recopilaban la melodía y texto según sus conocimientos y formación, muchas fichas estaban incompletas y después las enviaban a Barcelona. La labor era ardua porque los recopiladores carecían de cualquier soporte sonoro que pudiera registrar las voces de los informantes. En este sentido son muy significativas las palabras de Aníbal Sánchez Fraile: “lo que más me interesa es el aparato fonográfico. Pues trato aquí mismo en Salamanca a un tamborilero viejo y genuino juglar, cuyos temas son tan sutiles y airosos que no he podido aún dar con la forma gráfica exacta de algunos de ellos...Y no creo que sea por indigencia transmisora al papel de música, sino por dificultad o acaso imposibilidad gráfica... sin él (el fonógrafo) saldré muy desanimado con la convicción de que lo más lígrimo Salamanquino no se podrá recoger por su complicación melismática y rítmica”<sup>348</sup>.

Manzano Alonso matiza y aquilata la participación de Aníbal Sánchez Fraile con el IEM. El etnomusicólogo zamorano supone que:

El maestro salmantino, o bien requerido por el IEM para algún trabajo de recopilación, o bien por iniciativa propia, ofreciese antes que nada a dicha Institución algo que ya tenía en estado muy avanzado: el riquísimo fondo documental que con posterioridad al *Nuevo Cancionero Salmantino* siguió recogiendo, cada vez con más precisión gráfica, en su tierra natal. La colección, pues, debió de ser cedida a cambio de una cantidad de dinero, lo cual explica que Sánchez Fraile figure como uno de los primeros becarios a quienes el IEM recién fundado encomendó una misión de recopilación de música popular tradicional<sup>349</sup>

Además existe un segundo aspecto en el que Sánchez Fraile difiere del trabajo de recopilación de otros becarios del Instituto. El recopilador

---

<sup>348</sup> Carta del 17 de Junio de 1944 de Aníbal Sánchez Fraile desde Salamanca al director del IEM, Higinio Anglés. Archivo del Departamento de Musicología del CSIC. En Carril Ramos, A. y Manzano Alonso, M. (1995). *Páginas Inéditas del Cancionero de Salamanca. Cuadernos de notas*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca e Institución “Milá i Fontanals”.

<sup>349</sup> Manzano Alonso, M. (1995). Estudio musicológico. En A. Carril Ramos y M. Manzano Alonso (Eds.), *Páginas inéditas del Cancionero Salmantino* (p.24). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial de Salamanca.

salmantino utiliza unas fichas de trabajo con distinto formato a las que imprimió y repartió el Instituto entre sus colaboradores. Sánchez Fraile utilizó simplemente papel pautado de uso normal cortado al tamaño de una ficha de trabajo, sin espacio para escribir el título y

Los datos de cada canto en la cabecera, y el texto literario bajo cada pentagrama. Por otra parte la ausencia de datos documentales en algunas fichas, así como la carencia de textos literarios de las canciones en gran parte de la colección [...] hace suponer que el maestro salmantino había trabajado por su cuenta y a su estilo, antes de que el Instituto redactase e impusiese a sus becarios una metodología de investigación y un formato unificado para los documentos recogidos<sup>350</sup>.

Sostiene Manzano que todos estos detalles hacen suponer que “el caso de Sánchez Fraile no se puede entender en rigor como el de un becario del Instituto, sino más bien como el de un donante (a cambio de una cantidad económica)”<sup>351</sup>.

En cualquier caso, la labor de las distintas instituciones, etnógrafos, músicos e investigadores durante los años cuarenta, así como la de los Coros y Danzas de la Sección Femenina no partieron de cero en la recopilación de lo popular, de la tradición musical. Durante los años veinte un grupo de investigadores extranjeros iniciaron la labor de recopilación de tradiciones populares en España. Estos primeros recopiladores del folclore español eran alemanes y estadounidenses que recorren las zonas rurales durante los años veinte en busca de canciones, danzas, costumbres e indumentarias populares. En palabras de Olarte entre estos investigadores españoles y extranjeros que recopilan material etnomusicológico en las décadas anteriores a la Guerra Civil española, “había muchos músicos que, sintiéndose herederos de la tradición oral musical, encontraban en las canciones del ciclo vital del individuo su propia inspiración compositiva. (...) La mayoría de los trabajos de campo tienen como principal informante a la mujer rural como portadora del repertorio musical del ciclo vital”<sup>352</sup>.

---

<sup>350</sup> Cfr. Manzano Alonso, M. (1995): *Op.Cit.*, pp. 24-25

<sup>351</sup> *Ibíd.*, p. 25

<sup>352</sup> Cfr. Olarte Martínez, M. (2011): *Op. Cit.*, pp. 71-83.

La generación de investigadores de los años cuarenta anteriormente mencionada (entre ellos Aníbal Sánchez Fraile) continuaría este trabajo sobre el legado musical y cultural popular español, no partiendo de la nada, sino de la labor recopilatoria anterior a la Guerra Civil española. Olarte señala que “tanto las actuaciones esporádicas en los años cuarenta de músicos e investigadores españoles pertenecientes a la Sección de Folklore del antiguo IEM, como de los trabajos que en esta materia llevaron a cabo otros colaboradores del centro como la labor realizada por el profesor García Matos al frente de la cátedra de Folklore del conservatorio de Madrid, respondían a un esquema anteriormente trazado sobre el folklore español, sin saber ni su procedencia ni su preparación previa en materiales comparables”<sup>353</sup>.

En el apartado siguiente vamos a descubrir la activa participación de Aníbal Sánchez Fraile en la década de los cuarenta. El músico es protagonista preponderante en todas las actividades musicales de la ciudad salmantina. Forma parte de los festivales charros, de las audiciones musicales instituidas desde el Instituto de Cultura Italiana, de los organismos encargados de poner en marcha tanto la Orquesta Filarmónica como la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Si además tenemos en cuenta su brillante perfil profesional como investigador y docente, y su prestigio local y nacional como musicólogo y músico, en sus facetas de intérprete y compositor, es inevitable preguntarnos porque Sánchez Fraile no da el salto a Madrid y asume responsabilidades en organismos nacionales -como lo hizo García Matos-, en un momento en que un de parte importante del capital humano relacionado con la etnomusicología ha desaparecido tras la guerra.

Gómez Rodríguez nos recuerda con respecto a García Matos que “su prestigio musicológico y un compromiso político que no era el de Eduardo Martínez Torner le granjearon una proyección personal que trascendió nuestras fronteras” y el reconocimiento de su labor en numerosas ocasiones por las autoridades franquistas<sup>354</sup>. De las conversaciones con nuestros informantes

---

<sup>353</sup> Cfr. Olarte Martínez, M. (2011): *Op. Cit.*, pp. 71-83

<sup>354</sup> Cfr. Gómez Rodríguez, J. A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zaldondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*, volumen II (pp.223-224). Granada: Universidad de Granada.

deducimos que Sánchez Fraile carece de ese abierto e intenso compromiso político. Es un hombre de Iglesia, prolífico, trabajador infatigable como lo demuestra no sólo el amplio número de colaboraciones con las distintas instituciones musicales salmantinas sino cómo compagina su labor docente en el Conservatorio salmantino primero y en la Escuela de Magisterio después, con las clases particulares, sus estudios y sus investigaciones<sup>355</sup>. En un tiempo en que el compromiso político, sin desestimar las cualidades profesionales y personales de cualquier candidato, es importante para acceder a determinados puestos de la administración, esto podría explicar en parte, pues habría otras variables que considerar, como su desarrollo profesional exclusivo en el ámbito de la ciudad de Salamanca.



Fig.8. Aníbal Sánchez Fraile al piano y como conferenciante en el Aula Francisco Salinas, acompañando a la soprano Pilar Magadán y al tenor Germán Barrueco.

De cualquier modo, la contribución de la presente investigación al estudio de la figura de Aníbal Sánchez Fraile es descubrir su labor como músico y musicólogo desde los años cuarenta hasta la década de los sesenta. Todas estas actividades musicales han permanecido en el olvido o eclipsadas por su labor

---

<sup>355</sup> Entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013, a Almaraz, Rosario de 10-V-2013, Madruga Real, Carmen de 19-VII-2013, Delgado, Inés de 22-VIII-2013, Rincón Marcos, Escolástica de 19-X-2013, Bejarano Bueno, Eleuterio de 28-X-2013 y a Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013.

como investigador y divulgador, como etnógrafo y músico en definitiva, de la canción popular salmantina.

Tres nombres propios García-Bernalt, Artero Pérez y Sánchez Fraile son clave en el desarrollo musical de la ciudad durante la década de los cuarenta. Cada uno de ellos contribuirá al devenir musical desde esferas creativas diferentes. García-Bernalt y Sánchez Fraile continúan la labor del maestro Dámaso Ledesma. El primero concluyendo alguna de sus inacabadas composiciones o divulgando la música tradicional a través de los Coros Charros y la Coral Salmantina. El segundo mediante *El Nuevo Cancionero Salmantino* o a través de los numerosos conciertos y audiciones que dirigió. Los dos músicos contribuyeron al “trasvase de la música popular tradicional desde el ámbito rural al urbano” en palabras de Manzano<sup>356</sup>. José Artero en cambio, desempeña un papel clave como estudioso y crítico musical pero sobre todo, su cercanía al Padre Otaño y a otras autoridades musicales del nuevo régimen, le hacen una pieza determinante en el acontecer musical de la ciudad salmantina en los años inmediatos de posguerra.

---

<sup>356</sup> Cfr. Manzano Alonso, M. (2011): *Op.cit.*, p.116.

#### **1.4 Intercambios musicales y culturales con Alemania e Italia en la inmediata posguerra salmantina (1940-1943)**

---

En este apartado nos proponemos analizar la presencia de músicas, orquestas, músicos e instituciones musicales fundamentalmente aunque no exclusivamente, puesto que, también examinaremos destacados referentes culturales italianos y alemanes en el territorio salmantino durante el periodo de la inmediata posguerra.

Gracias a la consulta de todos los programas disponibles en prensa nacional y local, hemos podido dibujar los repertorios interpretados por músicos y orquestas alemanes, italianos y españoles, en el marco de las actividades musicales diseñadas desde la Diputación Provincial de Salamanca en colaboración con las autoridades españolas, con el Instituto Alemán de Cultura y con el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca desde 1940.

Ese mismo acercamiento a la prensa local y a la documentación oficial, custodiada en el SAAHDP, actas de la Comisión Gestora y Libros de Presupuestos, nos ha permitido reconstruir el panorama musical salmantino, no sólo desde el punto de vista de intérpretes y repertorios, sino desde una dimensión económica y político-ideológica. Las dos fuentes, documentación oficial de la Diputación y prensa escrita, se han complementado mutuamente con el fin de recomponer la labor musical y cultural de distintas instituciones durante los primeros años del franquismo y en pleno desarrollo del fascismo en Italia y el nazismo en Alemania.

La prensa nacional a la que hemos podido acceder a través de sus hemerotecas digitalizadas a través del Archivo de Prensa histórica de la Biblioteca Nacional (BVPH) nos ha permitido hacer un seguimiento por nuestro país de músicos e importantes personalidades culturales italianas, alemanas o españoles que visitaron suelo hispano, en concreto salmantino, de la mano del Instituto Italiano de Cultura, del Instituto Alemán o de otras entidades culturales en los primeros años de la década de los cuarenta.

Las relaciones musicales de las que fue testigo la ciudad salmantina se iniciaron en 1940, esto es, una vez concluida la guerra y reconstruidas las

principales instituciones locales. De hecho, fueron la SADP y su presidente García-Revilla los responsables directos de la llegada de agrupaciones musicales alemanas de gran calidad a la ciudad.

En el ámbito nacional hay dos momentos en que los intercambios musicales y culturales fueron más intensos: 1939, coincidiendo con la firma de acuerdo cultural hispano-alemán, y 1942, correspondiendo con un cambio de estrategia por parte de los responsables alemanes<sup>357</sup>. En Salamanca, la llegada de orquestas y músicos alemanes se produjo exclusivamente como consecuencia de la firma de dicho acuerdo cultural.

Brevemente recordamos que, el primer Ministerio de Educación de la etapa franquista dirigido por Pedro Sainz Rodríguez, tomó disposiciones relacionadas con la música. La actividad musical más tempranamente recogida por la normativa franquista se refería a la ópera. En enero de 1939, la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales convocó un concurso para la traducción de óperas al español. Pérez Zalduondo señala que la orden ministerial que lo regulaba y desarrollaba<sup>358</sup> explica el propósito de la misma en términos de crear una etapa nacional para la vida escénica y disolver hasta hacer desaparecer, la herencia republicana. La investigadora afirma que:

La iniciativa que inauguró las intervenciones sobre la actividad del Ministerio de Educación retomaba la cuestión de la ópera nacional, tema que había sido el núcleo de debate sobre el nacionalismo musical español desde mediados del siglo XIX, y a la vez optaba por la cuestión del idioma como vía para su consecución. Pero dado que entre las obras que debían traducirse encontramos *Tannhäuser*, de Wagner, y *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss,

---

<sup>357</sup> Cfr. Pérez Zalduondo, G. (2010). La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Coords.), *Cruce de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 408-409). Granada: Universidad de Granada.

Cfr. De la Hera Martínez, J. (2002). *La política cultural de Alemania en España en el periodo de entreguerras*. Madrid: CSIC, Biblioteca de Historia. El doctor Jesús de la Hera analiza en el capítulo cuarto la política cultural exterior de Alemania durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Las relaciones culturales entre España y Alemania se mantuvieron e incluso potenciaron durante la República de Weimar pese al boicot impuesto por las potencias firmantes del Tratado de Versalles. Así, se crearon en España instituciones científicas y educativas que tenía por objeto la cooperación cultural y el respeto a los intereses políticos de ambos países. Sin embargo, con la llegada de Hitler al poder, política y cultura volvieron a identificarse, imponiéndose la primera y manipulando la segunda al convertirse en instrumento para otros fines.

<sup>358</sup> BOE (1939). Orden de 23 de enero de 1939 <[https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1939-11756](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1939-11756)> Enlace citado en Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la G. Civil hasta 1956. En A. Gonzalez Lapuente (Ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (p.115). Madrid: FCE.

y ente los miembros del tribunal encargado de dirimir el concurso estaban los agregados culturales de Italia y Alemania, esta convocatoria ha de interpretarse también en el contexto de las relaciones con los países totalitarios<sup>359</sup>.

La autora se refiere naturalmente, a las actividades culturales y musicales en particular hispano-alemanas, que entre 1940 y 1943 se desarrollaron en ambos países para cultivar la amistad bilateral. Y añade:

La implicación de instituciones oficiales -los conciertos de Madrid fueron organizados por la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Comisaría General de la Música del Ministerio de Educación Nacional-, el número de recitales programados en España con intérpretes alemanes y, especialmente, la celebración de festivales de música alemana en distintas ciudades españolas<sup>360</sup>.

Recordamos que en 1940 Federico Sopena (1917-1991) fue nombrado secretario de la Comisaría General de la Música del Ministerio de Educación Nacional, donde hasta 1943 trabajó junto a Joaquín Turina y relanzó la Orquesta Nacional

En este contexto político-cultural tan preciso debemos enmarcar la obra traducida por García-Bernalt y Maldonado, *La Gran Marcha Tannhäuser*, premiada por el ministerio de Educación Pública y la visita a Salamanca de la Orquesta de Cámara de Berlín, dirigida por el Director General de Música del Reich, Hans von Benda, para celebrar un único concierto organizado y patrocinado por la Diputación Provincial a beneficio del Hospital Provincial<sup>361</sup>, que “de esta forma, señala el presidente García-Revilla, prosigue su intento de colaborar en una medida inmensa a la divulgación musical, obra ésta predilecta en la labor de formación espiritual de los pueblos”<sup>362</sup>.

---

<sup>359</sup> Pérez Zalduondo, G. (2012): *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>361</sup> *Cfr.* En actas de la SACGDP, folio 478v y 478r.

En el acta correspondiente a la sesión celebrada el 17-XI -1941 se recoge la liquidación económica del concierto celebrado por la *Orquesta de Cámara de Berlín*, liquidación negativa pues los ingresos fueron de 5.752 pts y los gastos 7.387,84. El déficit de 1.635,84 se abona a cargo del Capítulo IX, artículo 2º del Presupuesto en ejercicio.

<sup>362</sup> *El Adelanto*, 24-IX-1941 y cotejar también el discurso desarrollado por el presidente de la Diputación Provincial de Salamanca titulado “La obra de divulgación musical de la Diputación” recogido por el periódico *El Adelanto*, 7-IX-1941, donde se alude de forma más específica, a la recuperación y divulgación del folklore popular salmantino por parte de la Diputación salmantina.



La Orquesta de Cámara de Berlín es recibida por el profesor de alemán del Instituto de Segunda Enseñanza, Domingo Sánchez Hernández<sup>363</sup> en nombre del presidente de la Diputación y por el director del Conservatorio Regional de Música, Bernardo García-Bernalt. García-Revilla hace hincapié en que “El concierto, está a cargo de esta orquesta que viene triunfando por todas las capitales españolas en las que ha actuado ya, de manera rotunda y clamorosa”<sup>364</sup>. La agrupación berlinesa interpretó el siguiente programa: 1<sup>a</sup> parte: *Concierto en si bemol mayor para instrumentos de viento y orquesta de cuerda* de Händel; *La sinfonía La Reina* de Haydn; 2<sup>a</sup> parte: *Sinfonía en sol menor* de Mozart, *Bohemias* de Dvorak, *Danza* de Granados y *Danza* de Brahms. Según la crítica musical de *El Adelanto*, El programa responde a uno de los objetivos de la Orquesta de Cámara berlinesa “divulgar tantas y tantas bellezas de la música gloriosa del siglo XVIII, el periodo en que la música dio el más gigante salto hacia horizontes amplísimos”; los programas de esta orquesta conjugan obras modernas con “las que el clasicismo y su formación hicieron perpetuamente grandes: Mozart, como centro principal, y Bach, Händel y Haydn”<sup>365</sup>.

El crítico musical norteamericano Alex Ross<sup>366</sup> afirma que sí hay una música que se identifica con el régimen alemán instaurado en 1933, esa es la música de Wagner, sin olvidar, lo que el dictador denominaba “La gran tradición musical alemana” [en la que evidentemente incluía también a Wagner]: Mozart, Beethoven, Bruckner. Según Ross, la ignorancia de esta tradición constituía “un signo del declive de Alemania”. Así, Strauss fue el primer presidente de la Cámara de Música del Reich que dependía de la Cámara de cultura del Reich. Por otro lado, la música no se puede decir en sentido estricto que se “nazificara” desde el poder. En gran medida se “nazificó” a sí misma, es decir, se autocensuró, es más, Hitler, que desde el principio utilizó la música de Beethoven o Mahler cual coreografía para sus mítines y actos de partido, quería dar la impresión de que las artes seguían siendo autónomas. Hitler también creía en la música para todos y exigió que los teatros de ópera

---

<sup>363</sup> Cfr. En acta de la SACGDP, fechada el 17-IX- 1941, folio 399v, se recoge el agradecimiento de dicha Comisión por la colaboración del profesor Sánchez Hernández.

<sup>364</sup> *El Adelanto*, 24-IX-1941.

<sup>365</sup> *El Adelanto*, 25-X-1941. Las tres citas son parte del artículo escrito por el crítico musical del periódico que firma con el seudónimo de Sigfried.

<sup>366</sup> Ross, A. (2013). *El ruido eterno* (pp. 383-423). Barcelona: Seix Barral.

contaran con más butacas, además, los grandes músicos ocupaban una categoría social especial en el nuevo estado. *El Adelanto* de Salamanca subraya el hecho que fue el mismo Führer quien eligió a Hans von Benda para asumir la Dirección General de Música del Reich<sup>367</sup>.

de. El director que dentro de poco actuará en nuestra ciudad, comenzó sus estudios musicales a una tierna edad; luchó luego por su Patria en la guerra mundial, y luego al frente de la Radio de Berlín, primero, y de la Orquesta Filarmónica de Berlín, después, se distinguió hasta el punto de que el Führer le otorgó la distinción de nombrarle "Director General de Música", cargo que ostenta hoy y en cuya labor, con ser mucha la admirable, se cuenta ésta que con la Orquesta de Cámara de Berlín realiza en toda Europa con el mayor éxito.

Fig. 9. Perfil biográfico del director de orquesta Hans von Benda, publicado en prensa

Estas claves alemanas y europeas nos permiten entender lo que a nivel nacional y local está sucediendo en términos musicales en 1941 y el significado nada neutro de la visita a Salamanca de la Orquesta de Cámara de Berlín.

En cuanto a Hans von Benda (\*1888-1972†)<sup>368</sup> es presentado por la prensa local, como un alemán que proviene de una familia de larga tradición musical y un ejemplo de lealtad a Alemania. Así, se resalta en su biografía, el hecho de que, entre sus ilustres antepasados se encuentra Franz von Benda, maestro de conciertos del rey Federico el Grande durante cincuenta años; su intensa formación que comenzó desde muy temprano; el hecho de haber luchado con el

<sup>367</sup> *El Adelanto*, 25-X-1941.

<sup>368</sup> Hans von Benda (\*1888-1972†) fue director musical de la Radio de Berlín desde 1926 hasta 1934, se convirtió en 1935 en director artístico de la Orquesta Filarmónica de Berlín, cargo que ocupó hasta 1939. Mientras tanto también dirigió a la Orquesta de Cámara de Berlín que había fundado en 1932, con ella realizó una gira por Australia, Sudamérica y Asia, así como Europa. Estaba casado con la violinista finlandesa Karin Rosander. A diferencia de otros músicos como Furtwängler y Knappertsbusch (o Klemperer, que había huido de Alemania poco después de que Hitler llegara al poder), Benda se unió al Partido Nacional Socialista. Después de la Segunda Guerra Mundial, trabajó en España desde 1948 hasta 1952. Más tarde Benda fue empleado en la Radio Libre de Berlín (1954-1958). Benda desarrolló una carrera musical larga que duró hasta 1968. Cfr. Holmes, J. (1982). *Conductors on Record*. London: Gollancz.

ejército alemán en la Primera Guerra Mundial y por último, sus responsabilidades como director de Radio de Berlín y más tarde, de la Orquesta Filarmónica de Berlín.



Fig. 10. Hans von Benda, Director de orquesta

La profesora Pérez Zalduondo afirma que está documentada la actuación de la Orquesta de Cámara de Berlín en otoño de 1941 en distintas capitales del norte de España y Castilla. En Bilbao los días 6 y 7 de diciembre de 1941, organizados por la Sociedad Filarmónica bajo la dirección de von Benda dirige un concierto con un repertorio similar al salamantino del que ella sólo concreta los compositores: Mozart, Haydn, Bach, Vivaldi, Haendel, Respighi y Schubert. Los siguientes conciertos se celebraron en Pamplona, el 5 de diciembre del mismo mes y en San Sebastián<sup>369</sup> y Castilla, sin precisar en qué ciudades de tan amplia zona de España, en el mes de noviembre. Recordamos que el concierto se celebra el 17 de noviembre en el teatro Bretón de Salamanca por iniciativa de la máxima autoridad provincial con un fin benéfico, si bien, el crítico habitual de *El Adelanto*, recuerda que también la institución provincial “prosigue su

---

<sup>369</sup> El éxito cosechado por la Orquesta de Cámara de Berlín en la ciudad de San Sebastián, “primera de las capitales españolas donde los profesores berlineses han actuado”, es recogido en grandes titulares y un amplio reportaje por la prensa local. *El Adelanto*, 13-XI-1941. Este artículo de prensa se hace eco de la crítica publicada en *La Voz de España*: “La sala del Victoria Eugenia -dice- presentaba un aspecto formidable, únicamente conocido en las grandes solemnidades artísticas”. En este caso el concierto es organizado por la Asociación de Cultura Musical de la capital donostiarra que contaba con una número importante de afiliados.

intento de colaborar en una medida inmensa a la divulgación musical, obra esta predilecta en la labor de formación espiritual de los pueblos”<sup>370</sup>.

En septiembre de 1941, el presidente García-Revilla de la Diputación de Salamanca, ante el público salmantino que asiste al primer concierto de la Coral Salmantina, expone las líneas maestras de la política de divulgación musical de la Diputación ya comentadas en otro apartado de este capítulo; el presidente comunica a la audiencia las gestiones realizadas para el primer estreno de la Orquesta Filarmónica de Berlín en la ciudad: “Fue además nuestro deseo, si ello hubiera sido factible y a tal efecto me desplazé a Madrid para poder conseguirlo, el que ustedes hubieran oído en esta población la Gran Orquesta Filarmónica de Berlín”<sup>371</sup>. A pesar de las gestiones, el *caché* excesivamente elevado, de treinta mil pesetas, para el presupuesto exiguo de la Diputación (implicada en necesidades sanitarias y sociales más urgentes después de la guerra) hace necesario adaptarse al presupuesto más ajustado de la Orquesta de Cámara berlinesa.

Igualmente, de las palabras del presidente deducimos que, la llegada de la Orquesta de Cámara de Berlín fue posiblemente el resultado de su gestión personal y no sólo institucional con las autoridades competentes en Madrid, en el marco de una política de divulgación musical, diseñada por las autoridades provinciales, en consonancia con la estrategia cultural de las autoridades del régimen franquista. Es la primera vez que podemos constatar en el panorama nacional la intervención directa de personalidades políticas que en principio parecerían ajenas a la gestión cultural y que se desplazan personalmente a Madrid para que las autoridades responsables de los máximos exponentes musicales del momento, en plena Segunda Guerra Mundial, se acerquen a Salamanca. La ciudad del Tormes era un paso obligado en como ciudad de tradición filarmónica dentro del eje Madrid-Barcelona-Valencia-Bilbao-San Sebastián-Coruña-etc.

La presencia alemana en la ciudad vino de la mano del Instituto de Cultura Alemana a partir de mayo de 1941 aunque, a diferencia del Instituto Italiano de Cultura, no había sede social del mismo en Salamanca. Sólo hemos podido

---

<sup>370</sup> *El Adelanto*, 25-X-1941. Sigfried, crítico musical habitual del periódico durante la década de los cuarenta, es el autor del artículo dedicado a la orquesta berlinesa.

<sup>371</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

constatar una única actividad musical organizada por esta institución en el Conservatorio Regional de Música si bien, teniendo en cuenta la amplia comunidad estudiantil de la ciudad vinculada a la Universidad, posiblemente hubieran podido organizar cursos de idiomas de los que no hay constancia en prensa ni tampoco consta en las actas de acuerdos de la Junta de Gobierno.

Lo cierto es que tendría que pasar un año para que los salmantinos volvieran a ser testigos de actuaciones musicales interpretadas por músicos alemanes. El 16 de noviembre de 1942, en el salón de actos del Conservatorio Regional de Música, tiene lugar un concierto organizado en esta ocasión por el Instituto Alemán de Cultura e interpretado por la soprano Gerda Lammers y el pianista Gustavo Beck.

Recordamos que el Instituto Alemán de Cultura se estableció en Madrid en mayo de 1941. Las actividades culturales que se organizaron con motivo de la inauguración, esto es, música y teatro, nos dan la clave sobre algunos de los soportes culturales que se emplearon hasta 1943 en materia de intercambios hispano-alemanes. De esta forma, el profesor Carl Niessen -catedrático de la Universidad de Colonia- pronuncia una conferencia sobre la amplia recepción de la literatura dramática española en Alemania. El profesor Niessen insiste en que el interés por los autores clásicos españoles no es nuevo ni coyuntural sino que arranca del siglo XVI con la primera traducción al alemán de *La Celestina* y su posterior acercamiento a la obra de Calderón. No nos parece que sea casualidad que el periódico salmantino *El Adelanto*, recoja ampliamente la noticia de que el teatro Schiller de Berlín lleve en su repertorio *El alcalde de Zalamea*, ni que el director del mismo, Heinrich George, insista en que “Nosotros aspiramos a que, además de a una Europa unificada políticamente y económicamente, se llegue también a la que encuentre asimismo una gran orientación artística común, compatible con el mantenimiento de todas las peculiaridades nacionalistas”<sup>372</sup>. No podemos olvidar ni el carácter expansionista del régimen nazi, ni la política del Tercer Reich desde la toma del poder por parte de Hitler, que subyacen claramente en las palabras del director del teatro de Berlín.

---

<sup>372</sup> Instituto alemán de cultura, conferencia del profesor Carl Niessen (1941, 29 de mayo). *ABC Madrid*, 5. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/05/29.html>> [Consultado el 1-III-2014]  
*El Adelanto*, 7-XII-1941.

El Ministro de Asuntos Exteriores español, Serrano Suñer, agasaja a la delegación alemana llegada a Madrid con motivo de la inauguración del Instituto Alemán de Cultura en esta ciudad, con una actuación de la catedrática de Bailes Folklóricos Españoles del Real Conservatorio de Madrid, Laura de Santelmo<sup>373</sup> y un concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolomé Pérez Casas<sup>374</sup>. Recordamos que, en la visita que la misma orquesta hizo a Salamanca en 1940, también estuvo al frente el mismo director.

Una revisión de las actividades organizadas por el Instituto de Cultura Alemán en Madrid, llevan al investigador Montoliú Camps a hacer hincapié en la idea de que “El Instituto Alemán de Cultura actuaba como auténtico centro de propaganda nazi”<sup>375</sup>. En este sentido debemos entender la actividad organizada por el Instituto Alemán en nuestra ciudad el 16 de noviembre de 1942. La audición estaba destinada a estudiantes de alemán en los centros culturales de Salamanca y a aquellos inscritos en los conciertos del Conservatorio Regional de Música. El programa que interpretan los dos músicos alemanes, la soprano Gerda Lammers y el pianista Gustav Beck, estaba estructurado en tres partes; 1<sup>a</sup> parte: Canciones de Franz Schubert interpretadas por Gerda Lammers. “Ante el infinito”, “Romanza de Rosamunda”, “Intuición de primavera”, “Canción del pescador”, “Al laúd” y “El hijo de las musas”. 2<sup>a</sup> Parte: Gustav Beck al piano. “Improvisación en si bemol” *Op. 142* de Schubert, “Improvisación en fa menor” *Op. 142* de Schubert, “Balada en sol menor” de Chopin y “Fantasía-Improvisación” de Chopin. 3<sup>a</sup> Parte: Gerda Lammers y Gustavo Beck. “Sensación de atardecer” de Mozart; “El hechicero” de Mozart, “La reticencia” de Mozart, Canciones populares refundidas por Brahms [*sic*]: “Todos mis pensamientos”, “Allá en el valle”, “Querida niña no vayas con los pies descalzos” y “El sol ya no brilla”<sup>376</sup>.

---

<sup>373</sup> Cfr. Laura de Santelmo (s. f.) *Flamenco world* (sitio web) disponible en <https://www.flamenco-world.com/tienda/autor/laura-santelmo/170/> [Consultado el 21-III-2014].

<sup>374</sup> Cfr. Concierto de gala en el Teatro español en honor de las delegaciones alemanas (1941, 30 de mayo). *ABC*, 5. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/05/30/005.html>>. [Consultado el 1-III-2014].

El programa interpretado por la orquesta estuvo conformado por las siguientes audiciones: *Sinfónica sevillana* de Turina, *Bolero* de Ravel, *Bolero* de Bretón, *Amor brujo* de Falla cuya “Danza del fuego” fue bailada por Laura de Santelmo.

<sup>375</sup> Montoliú Camps, P. (2005). *Madrid en la posguerra, 1939-1946: Los años de la represión* (p. 173). Madrid: Silex Ediciones.

<sup>376</sup> *El Adelanto*, 15-XI-1942.

La cantante Gerda Lammers (\*1915-1993†) fue educada en Berlín por Lula Mysz-Gneiner y Margaret Schwedler Lohmann. En 1939, fue el *debut* de Gerda Lammers como cantante de concierto y al año siguiente, se asoció con su profesora Lula Mysz-Gmeiner para cantar duetos en conciertos organizados por las principales entidades alemanas.



Fig. 11. Gerda Lammers



Fig. 12. Caricatura de Gerda Lammers (soprano), Hildegart Von Kraft (violinista) y Gustavo Beck (pianista)

Los siguientes quince años de la carrera musical de Lammers se centraron en su trabajo como cantante de conciertos, en la doble vertiente de cantante de oratorio y de *lieder*. En esta etapa de la vida profesional se encontraba Gerda Lammers cuando llegó a Madrid y Salamanca de la mano del Instituto Alemán de Cultura el 16 de noviembre de 1942. Después de la Segunda Guerra Mundial y a partir de 1955, Gerda Lammers comenzó a actuar en grandes óperas y se especializó en papeles dramáticos de gran complejidad técnica. Así la soprano alemana se convirtió en Elektra de Richard Strauss, Senta en *Fliegender Holländer*, Isolda en *Tristán* y Brünnhilde en *El anillo de los Nibelungos*.

---

Cfr. Informaciones musicales, el primer concierto musical en la Universidad (1942, 19 de noviembre). *ABC*, 12. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/11/19/012.html>> [Consultado el 5-II-2013]. Consultada la prensa nacional hemos podido constatar que repiten concierto la soprano Gerda Lammers y el pianista Gustav Beck en el paraninfo de la Universidad de Madrid y en el Instituto Alemán de Cultura también de la capital de España.

Durante décadas, la gran soprano recogió grandes éxitos en el Covent Garden Opera de Londres y en el Metropolitan Opera de Nueva York<sup>377</sup>.

El último intérprete alemán que visita suelo salmantino es el pianista Erik Then-Bergh (\*1916-1982†), el 2 de abril de 1943, por iniciativa del Casino salmantino en el auditorio de San Eloy. El músico interpretó obras para piano de Scarlatti, Mozart y Chopin. *El Adelanto* de Salamanca lo calificó como “el pianista más perfecto y el artista más logrado que ha pasado por Salamanca desde hace algún tiempo” y es que “el joven pianista une a un mecanismo perfecto, una técnica fácil siempre al servicio de una feliz interpretación”<sup>378</sup>.



Fig. 13. Caricatura del pianista Erik Then-Bergh

El músico alemán se formó inicialmente con su padre de quien recibió las primeras clases de piano, complementadas más tarde con las lecciones en Hannover Clara Spitta. En su ciudad natal -Hannover- dio su primer concierto en público con tan solo trece años. Más tarde estudió piano en Frankfurt am Main con Alfred Hoehn y en Berlín con Carl Adolf Martienssen. En 1936, Then-Berg ganó el Premio Walter Bachmann en Dresden y dos años más tarde, el joven pianista debutó en la Deutche Opera de Berlín con obras para piano de Beethoven y Brahms.

<sup>377</sup> Cfr. *Bach Cantatas Website* (2012, Enero).

En < <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Lammers-Gerda.htm> > [Consultado el 2-III- 2014].

<sup>378</sup> *El Adelanto*, 3-IV-1943. Al consultar la bibliografía existente sobre este músico alemán, hemos podido constatar que el periódico no recoge correctamente su nombre en ninguno de los artículos alusivos a él.



El punto culminante de su carrera fue durante la Segunda Guerra Mundial, momento en que trabajó con directores de orquesta de renombre y además, recibió el Premio Nacional de Música al mejor joven pianista. *El Adelanto* de Salamanca hace hincapié en que dicho premio es otorgado “por el ministro de Propaganda del Reich, doctor Goebbels y significa la máxima consagración de un artista en los tiempos presentes”<sup>379</sup> Recordamos que el concierto de piano de Eric Then-Berg en el Casino de nuestra ciudad, es parte de una gira que incluye las ciudades de Madrid, Bilbao y Sevilla<sup>380</sup>.

Esta carrera europea de Then-Berg, se intensificó después de la guerra de la mano de directores de orquesta tan prestigiosos como von Karajan, Keilberth y Furtwängler y en otra etapa posterior, junto a la Orquesta Filarmónica de Berlín. Igualmente, Then-Berg fue profesor en la Escuela Superior de Música de Munich desde 1952 y grabó numerosas obras de Beethoven, Mozart y Max Roger<sup>381</sup>.

A modo de conclusión podemos afirmar que ha quedado de manifiesto que la presencia de orquestas y músicos alemanes, en suelo salmantino durante el periodo de la inmediata posguerra, fue escasa en número e intermitente en sus apariciones. Sin embargo, todos los intérpretes, el director de orquesta y Director General de Música del Reich, Hans von Benda, con la Orquesta de Cámara de Berlín, la soprano Gerda Lammers y el pianista Erik Then-Bergh, son de gran calidad y sus actuaciones se producen en el marco de los intercambios culturales hispano-alemanes anteriores a 1943, momento en que se inicia el declive del III Reich. Salamanca es parte de los circuitos musicales y culturales de la España de la inmediata posguerra junto a Madrid, San Sebastián, Bilbao o Sevilla. La presencia de intérpretes y músicos alemanes no volverá a ser tan fluida e importante hasta que no se consolide la actividad de la

---

<sup>379</sup> *El Adelanto*, 31-III-1943.

<sup>380</sup> Gracias al Archivo de Prensa histórica hemos podido constatar las críticas a sus conciertos en Madrid, Sevilla y Bilbao. De estos conciertos no hay referencia alguna en las investigaciones publicadas por la Dr. Pérez Zaldondo.

Almandoz, N. (1943, 11 de marzo). Informaciones musicales, Erik Then-Bergh, pianista. *ABC*, Sevilla, 12350, 16.

<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1943/03/11/016.html>> [Consultado 2-III-2014]

Del concierto de Madrid deja constancia *El Adelanto*, 31-III-1943.

<sup>381</sup> Cfr. Erik-Bergh (1982, 28 de junio). *Munzinger* (sitio web) en <<http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=0000006903>> [Consultados el 2-III-2014].

Sociedad Filarmónica de Salamanca en el primer quinquenio de los años cincuenta.

La presencia cultural alemana se limitó a la música. El Instituto Alemán de Cultura no tuvo sede en Salamanca y, se estableció en Madrid más tarde que el Instituto Italiano de Cultura. No hemos podido encontrar más información sobre actividades destinadas a promocionar la historia, lengua y literatura alemanas (como veremos que posteriormente ocurrió con los eventos organizados por el Instituto Italiano), los ecos de la labor cultural planeada por las autoridades alemanas fue menos perceptible que el de las italianas. Igualmente, no consta en la documentación que hemos examinado la participación de la Orquesta Filarmónica de Salamanca, la Coral Salmantina u otras agrupaciones musicales de la ciudad en alguno de los desplazamientos que se programaron en Alemania. En ese sentido, las relaciones musicales con el país germano fueron unidireccionales y no hubo intercambio musical y cultural alguno con el país germano desde Salamanca.

En las páginas siguientes vamos a analizar las actividades organizadas desde el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca. La música de la Italia de Mussolini<sup>382</sup> también estuvo muy presente en España y fue un referente constante. El Instituto Italiano de Cultura fue el agente principal en la presencia de intérpretes italianos en nuestro país. Sin embargo a diferencia de las

---

<sup>382</sup> Para los datos de carácter histórico sobre la relación del primer franquismo con la Alemania nazi y la Italia fascista, consultar la obra de Payne, S. G. (2008). *Franco y Hitler. España, Alemania, la segunda Guerra Mundial y el holocausto*. Madrid: La esfera de los libros. Tusell, J. (1995). *Franco, España y la segunda Guerra Mundial. Entre el eje y la neutralidad*. Madrid: ediciones Temas de hoy. Tusell, J. y Queipo de Llano, G. (1985). *Franco y Mussolini. La política española durante la segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Planeta. Preston, P. (1990). *The politics of Revenge: Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*. London: Unwin Hyman y del mismo autor *Franco's Foreign Policy 1939-1953* (1999). En C. Leitz. And D. J. Dunthorn (Ed.), *Spain in an International Context, 1936-1959*. New York: Berghahn Books. Payne, S. y Contreras, D. (1996). *España y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Editorial Complutense. Heiberg, M. (2003). *Emperadores del Mediterráneo. Franco, Mussolini y la Guerra Civil española*. Barcelona: Crítica. Carotenuto, G. (2005). *Franco e Mussolini*. Milán: Sperling and Kupfer Editori. Viñas, A. (Ed. y estudio) (2014). *Salamanca, 1936*. Barcelona: Crítica. El presente trabajo quiere contribuir al análisis de política exterior así como de su soporte orgánico, esto es, la carrera diplomática, de la España franquista durante la guerra civil. En este caso, el catedrático emérito de la Universidad Complutense se basa en las memorias de Francisco Serrat Bonastre, primer Secretario de Relaciones Exteriores de Franco. Viñas señala que “creemos que constituye una aportación crucial a la iluminación de un período muy oscuro. El comprendido entre octubre de 1936 y abril de 1937. El ángulo en el cual el autor [se refiere al autor de las memorias objeto de estudio, Francisco Serrat] se situó fue el de la interacción entre las necesidades de política exterior de la naciente dictadura (como tal la caracterizó repetidamente), la acción de los hombres que intervinieron en la formulación (en primer lugar los hermanos Franco), la deletérea atmósfera de Burgos y de Salamanca y el ambiente que reinaba en el Cuartel General” (p.13). En este sentido esta publicación nos ha parecido muy interesante para comprender mejor las relaciones del nuevo régimen con Alemania e Italia desde el comienzo mismo de la guerra.

orquestas y músicos alemanes, las actividades musicales organizadas desde la sección salmantina del Instituto Italiano de Cultura no recibieron ayuda económica alguna por parte de la Diputación Provincial de Salamanca.

A partir de 1926, coincidiendo con la consolidación interior del régimen de Mussolini, el fascismo italiano utilizó dos instrumentos para dar a conocer su ideario fuera de las fronteras italianas: las comunidades de emigrantes italianos en el mundo y las instituciones culturales en el extranjero. Estas instituciones de carácter cultural se centran en la difusión de la cultura italiana en otros países: el Instituto Italiano de Cultura, las escuelas en el extranjero y los comités de la *Società Dante Alighieri*.

Así como los años veinte estuvieron marcados por el esfuerzo mostrado por el estado fascista italiano para controlar las comunidades italianas en el mundo, la década de los treinta se caracterizó por la progresiva implantación de los Institutos Italianos de Cultura en el extranjero. “Con ellos se pretendía alcanzar a las capas de la alta cultura en los respectivos países fomentado los contactos entre intelectuales, el mundo académico y el ámbito universitario”<sup>383</sup>. Eso explica la llegada de la Sección del Instituto Italiano de Cultura a Barcelona (1934) si bien, no es hasta la conclusión de la Guerra Civil, cuando se implanta una red importante de Institutos Italianos de Cultura en España.

Domínguez Méndez pone de manifiesto que el objetivo de implantar los Institutos Italianos de Cultura en España se hizo más urgente tras la dictadura de Primo de Rivera:

Con la intención de neutralizar ese peso [se refiere a las simpatías e influencia que despertaba Francia y las actividades que desde la *Casa de Velázquez* en Madrid desplegaba la Universidad de Burdeos en la Ciudad Universitaria desde 1928, y que eran un referente indispensable para académicos españoles e hispanistas franceses], y en virtud de la posición estratégica de dos ciudades –Barcelona por el tamaño de la colonia migrada y Madrid por ser el centro de la vida política española, se estudiaron dos proyectos para la creación del primer *Instituto Italiano di Cultura* en el país<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Cfr. Domínguez Méndez, R. (2012). Dos instrumentos en la propaganda exterior del fascismo: emigración y cultura. *Hispania nova revista de historia contemporánea*. 10. <<http://hispanianova.redris.es/>> [Consultado el 8-II-2014].

<sup>384</sup> Cfr. Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España* (pp.42-43). Madrid: Arco/Libros.

Por razones fundamentalmente económicas fue inviable la ubicación del Instituto Italiano en la Ciudad Universitaria de Madrid y aunque se barajó ampliar la *Casa d'Italia* en la capital de España tampoco fue posible por estar muy vinculada al *fascio* local. De esta forma “el peso de la tradición asociativa y educativa en la ciudad condal acabó por ser determinante en la ubicación del organismo” que se ubicó en un domicilio social diferente al de la *Casa degli Italiani* muy vinculado a las actividades del *fascio* en la ciudad. El Instituto Italiano de Cultura se inauguró en Barcelona en enero de 1934. El domicilio se localizó en el número ciento treinta y dos del paseo de Gracia y fue dirigido por Giovanni Moro<sup>385</sup>.

Como ya hemos apuntado después de la guerra y más en concreto en mayo de 1939, la embajada italiana confirma la reapertura de las actividades del Instituto Italiano de Cultura en España y comienza así el despliegue de la estructura del centro a través de secciones en ciudades con sede universitaria y delegaciones en núcleos de población de importancia menor. La sede central se ubicó en Madrid.

En 1940 Salamanca era una ciudad con una importante tradición universitaria, relativamente poco afectada materialmente por la guerra y con una relevante comunidad docente favorable al nuevo régimen<sup>386</sup>. Las otras secciones creadas en distritos universitarios y dirigidas por un profesor, se ubicaron en Barcelona, San Sebastián, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Un total de siete sedes -inicialmente se pensó en nueve- y doce delegaciones localizadas por el país: Bilbao, Burgos, La Coruña, Gijón, Granada, Málaga, Oviedo, Pamplona, Santander, Santiago de Compostela, Tetuán y Vigo<sup>387</sup>. En ellas se habían desarrollado cursos de italiano elemental durante el periodo de la guerra, estaban dirigidas por un maestro en su mayoría.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>386</sup> Cfr. Pérez Delgado, T. y Fuentes Labrador, A. (1986). De rebeldes a cruzados. Pioneros del discurso legitimador del movimiento nacional. Salamanca julio-agosto 1936. *Studia histórica*, 4, 242-252. Los profesores Pérez Delgado y Fuente Labrador analizan el apoyo de la Universidad como institución o a través de destacados miembros a los rebeldes desde el inicio de la guerra.

Cfr. Pérez Delgado, T. (1986). Cruzados salmantinos. Contribución al estudio del discurso legitimador del Movimiento Nacional. Salamanca 1936-1940. *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 20-21, 217-261. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca.

<sup>387</sup> Cfr. Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana en España* (p. 72). Madrid: Arco Libros. Esta obra breve publicada por la editorial Arco/Libros de Madrid y realizada por el profesor Domínguez Méndez sorprende por la ausencia absoluta de notas a pie de página lo que dificulta notablemente la comprensión del texto sin obviar que también es una falta de rigor metodológico.

Estos datos difieren notablemente de los aportados por el estudio de Pérez Zalduondo que cita como única fuente una entrevista a Cesco Vián, director del Instituto Italiano, publicada por el periódico *Fe* de Granada con fecha de 9 de noviembre de 1941 y titulada: “El Director del Instituto Italiano de Cultura Italiana habla para *Fe*”. La autora no diferencia las secciones de las delegaciones del Instituto y así afirma: “Las ciudades que constaban con secciones en 1941 eran: Barcelona, San Sebastián, Salamanca, Valladolid, Valencia, Santander, Granada, A Coruña, Santiago de Compostela y Málaga” Además la autora afirma que “El Instituto Italiano de Cultura fue la institución que el gobierno fascista creó en 1940”<sup>388</sup>. Como hemos señalado en el párrafo anterior, el Instituto Italiano de Cultura llegó a España y más en concreto a Barcelona, en 1934.



Fig. 14. Avenida de Mirat de Salamanca en 1940

La sección del Instituto de Cultura Italiana en Salamanca tenía su sede social en el número ocho de la avenida de Mirat<sup>389</sup>. Una rápida mirada a la fotografía de arriba, que

<sup>388</sup> Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el “Nuevo Estado”. Música, ideología y política en el primer franquismo* (p. 153). Granada: Libarlo.

<sup>389</sup> Cfr. *El Adelanto*, 18-12-1940. No hemos podido localizar exactamente el número ocho de la avenida de Mirat en 1940. Las secciones del callejero y de urbanismo del Ayuntamiento nos remitieron al Archivo histórico municipal de la ciudad que no lo ha localizado (adjuntamos el correo electrónico donde nos lo

refleja las características de la avenida a mediados del siglo XX, nos permite apreciar los árboles en la parte central y la existencia de construcciones de poca altura intercaladas con calles que nacían en la avenida. Por su carácter se les llamó, “hotelitos de Mirat”, uno de los cuales sería la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca. Esta zona podía ser considerada entonces casi las afueras de la ciudad y la anchura excepcionalmente amplia con la que se le dotó en el momento de su construcción durante los primeros años del siglo XX (y que se mantuvo hasta los primeros años de la posguerra) permitía circular a los peatones y coches con gran comodidad.



Fig. 15. Edificio actual en la Avenida de Mirat, que albergó el Instituto Italiano de Cultura en Salamanca entre 1940-1945

Domínguez Méndez refiere como tareas fundamentales de dichos Institutos: “La celebración de actividades culturales; destacando las conferencias con especialistas de renombre [es el caso de doctor Armando Vené, director de Monumentos y Bellas Artes de las provincias de Emilia en su

---

comunica la directora de la entidad). Por su parte, la oficina del catastro de Salamanca sólo conserva planos de la ciudad a partir de 1975. Las fotografías no permiten distinguir la numeración al igual que los anuncios en prensa de algunos establecimientos comerciales muy conocidos. Han sido nuestros informantes quienes nos han ubicado el edificio actual que albergaba la sede del Instituto Italiano de Cultura: el edificio central de los tres que se conservan en la actualidad en la avenida de Mirat. *Cfr.* Entrevista a Guervós, Concha de 31-V-2014.

visita a los centros de Salamanca y Barcelona], los conciertos con músicos italianos de prestigio [por ejemplo, la pianista M. Luisa Fulgenzi y el violonchelista Antonio Janigro en los conciertos salamantinos] y las representaciones teatrales de obras clásicas italianas”. Además, el autor añade como otras funciones del Instituto “La organización de cursos de lengua y cultura italiana para captar al mayor número de alumnos” y “la apertura de secciones provinciales bajo la supervisión de la sede central”<sup>390</sup>. En la prensa de la época, hemos encontrado pruebas también de las actividades organizadas por otros tres Institutos Italianos de Cultura ubicados en Madrid-sede central del mismo-, en Sevilla y en Barcelona. Por ejemplo el crítico de arte Armando Vené a lo largo del mes de febrero impartió varias conferencias en Madrid. El 12 de marzo de 1941, este crítico de arte italiano, ofreció una conferencia en el Instituto Italiano de Cultura de Barcelona. El 13 de febrero, por su parte, el mismo conferenciante había ofrecido otra ponencia con distinto contenido en Salamanca a instancias del citado Instituto<sup>391</sup>.

El primer concierto de música italiana organizado por la sección del Instituto de Cultura Italiana en Salamanca tuvo lugar en el salón de actos de San Eloy el 21 de enero de 1940. La sección salmantina estaba al cargo del profesor Antonio Gaspareti quien, en esta primera audición, expone ante el público asistente el objetivo de los conciertos y otras actividades culturales, promovidos y organizados desde la entidad que presidía, esto es, divulgar “La cultura italiana en sus muy diversos aspectos especialmente en la música, en que el país hermano cuenta con renombradas figuras de la historia de la música aún poco conocidas en nuestro país”<sup>392</sup>.

Entre 1940 y 1944, el Instituto Italiano de Cultura organizó varios conciertos en la ciudad salmantina. Es cierto que la idea inicial era organizar dos audiciones mensuales pero, salvo los primeros meses del año 1940, las actividades se espaciaron y se convirtieron en aproximadamente seis por curso

---

<sup>390</sup> Cfr. Domínguez Méndez, R. (2012). Dos instrumentos en la propaganda exterior del fascismo: emigración y cultura. *Hispania nova, revista de historia contemporánea*, 10. <<http://hispanianova.redris.es/>> [Consultado el 8-II-2014]

<sup>391</sup> Conferencias, Armando Vené en el instituto italiano (1941, 11 de marzo). *La Vanguardia*, 4 <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1941/03/11/pagina4/33112224/pdf.html?search=%22conferencia%20de%20armando%20ven%C3%A9%22>> [Consultado el 10-II-2014]

<sup>392</sup> *El Adelanto*, 17-I-1940.

académico no necesariamente de carácter musical, como veremos a continuación.

Los conciertos organizados desde el Instituto eran interpretados por intérpretes italianos de primera fila, por profesores del Conservatorio Regional de Música de Salamanca o por músicos invitados. En el primer caso, las obras interpretadas solían pertenecer a la producción musical europea; en el segundo, el repertorio contenía una primera parte de obras compuestas por autores italianos o composiciones populares del país y, una segunda, con obras del folklore español o de autores como Falla, Albéniz, Granados o Turina.

Comenzamos el análisis de repertorios por los conciertos protagonizados por músicos italianos que llegaron a Salamanca. El concierto que inaugura las actividades musicales del Instituto Italiano de Cultura corre a cargo de profesores tan significados del Conservatorio salmantino como Arias, Gombau, Horna, Barrueco, Arce, González, Sánchez Fraile y García-Bernalt. El programa musical se conformaba así: 1<sup>a</sup> parte: *Concierto en “la”* de Vivaldi (interpretado a piano por Gerardo Gombau y por el violinista Antonio Arias) y *Capriccio y Pastoral* de Scarlatti (también de la mano de Gombau de quien dice el crítico musical del periódico –Guzmán Gombau Guerra– que “el piano sonaba a viejo clavecín”). 2<sup>a</sup> parte: Dos piezas de música coral: *Passio domini nuestro Jesú* de Palestrina y *Venecia bella* de Donati interpretada por Horna, Sánchez Fraile y Sanz. 3<sup>a</sup> parte: Canciones populares sicilianas armonizadas y transcritas por Favara: “Brindis del marino”, “La del Cielo” y “Riniddota”. García-Bernalt dirige una pequeña masa coral conformada por alumnos del conservatorio. Como es habitual en los actos públicos y tal y como señala la prensa local, la velada concluye con una interpretación del “Cara al sol”<sup>393</sup>.

---

<sup>393</sup> *El Adelanto*, 17 y 23 -I-1940.





Fig. 16. Programa de mano del primer concierto celebrado en el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca (21-I-1940)

Los conciertos celebrados el 2 de febrero, los primeros días de abril y 18 de diciembre de 1940 son interpretados por músicos italianos y el repertorio ya no es exclusivamente de música italiana. Nos referimos a las interpretaciones de la pianista M. Luisa Fulgenzi, el trío italiano Casella-Poltronieri-Bonucci<sup>394</sup> y el violonchelista Antonio Janigro acompañado al piano por Ataúlfo Argenta.

Fulgenzi nació en Florencia en 1922, inició sus estudios musicales a los seis años, poco después ingresó en el Real Conservatorio de Música de Florencia donde se diplomó y obtuvo la medalla de oro del Ministerio de educación Nacional en 1937. A partir de este momento inicia su carrera musical

---

<sup>394</sup> Este concierto aparece recogido sólo el resumen anual que el crítico musical del periódico *El Adelanto*, firma con el pseudónimo de Sigfried, realizó al iniciarse el nuevo año. *El Adelanto*, 1-I-1941.

por toda Europa. En 1940 la pianista italiana ofrece conciertos de mano del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca (3 de febrero)<sup>395</sup>, Madrid (4 de febrero)<sup>396</sup> y Sevilla (8 de febrero)<sup>397</sup>. En las tres ciudades ofrece idéntico repertorio: 1<sup>a</sup> parte: *Gavotta* de Zipoli, *Allegato en do mayor* de Pezcecci, *Sonatas en “do” mayor y en “re” menor* de Scarlatti, y *Fantasia cromática y fuga* de Bach-Busoni. 2<sup>a</sup> parte: *Berceuse* y *Sonata en “si” bemol menor opus 35* de Chopin. 3<sup>a</sup> parte: *La caccia* de Paganini, *Trobadorica* de Guerrini y *Moto perpetuo* por Bossi.



Fig. 17. Caricatura del trío italiano Casella-Poltronieri-Bonucci

El resumen anual que los primeros días del año realizaba el crítico musical de *El Adelanto* de Salamanca<sup>398</sup> recogía la actuación de Alfredo Casella (piano), Arturo Bonucci (violonchelo) y Alberto Poltronieri (violín), que formaron el «Trío Italiano» en 1930. Desde esta fecha los tres músicos recorrieron Europa y EEUU con gran éxito. En España nos queda constancia en la prensa nacional de los años treinta y cuarenta<sup>399</sup>. Así pues, tal y como la prensa nacional nos constata, antes de la Guerra

<sup>395</sup> Cfr. *El Adelanto*, 3-I-1940.

<sup>396</sup> Cfr. *Conciertos en España y en el extranjero* (1940, 4 de febrero). *ABC*, 19.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/02/04/019.html>> [Consultado el 13-III-2014].

<sup>397</sup> Cfr. *Informaciones musicales* (1940, 8 de febrero). *ABC*, Sevilla, 14.

<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1940/02/08/014.html>>. [Consultado el 13-III-2014].

<sup>398</sup> *El Adelanto*, 1-I-1941. El resumen anual sobre las actividades musicales desarrolladas en la ciudad del Tormes está firmada por Sigfried.

<sup>399</sup> El concierto salmantino tuvo lugar el 7 de abril de 1940, coincidiendo con el concierto que el Instituto Italiano de Cultura también organizó en la capital de España. Cfr. *Informaciones musicales* (1940, 7 de abril). *ABC Madrid*, 20

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/01/07/020.html>> [Consultado el 13-III-2014]

Civil española, ya era España un destino profesional de este trío que continuo viniendo a suelo hispano en la inmediata posguerra.



Fig. 18. Programa de mano del concierto de Casella-Poltronieri-Bonucci en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (7-04-1941)

Un segundo concierto fechado el 23-IV-1942 fue organizado por el mismo Instituto. En Sainz de la Maza, R. (1942, 24 de abril). *ABC*, 13.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/04/24/013.html>> [Consultado el 13-III-2014] y *ABC*, Madrid, 22-IV-1942, así como uno anterior, promovido en esta ocasión por la Asociación Cultural Musical de Madrid en 1935, *ABC*, Madrid, 10-I-1935 y 28-XI-1935. En *Informaciones musicales*. (1935, 10 de enero). *ABC*, 45.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1935/10/01/045.html>> [Consultado el 13-III-2014]

y Los conciertos de la asociación de cultura musical. (1935, 25 de noviembre). *ABC*, 48.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1935/11/28/048.html>> [Consultado 10-I-2014].

Casella escribió algunas obras para esas giras con el trío, como por ejemplo, el *Concerto triple* (1933) y una *Sonata a Tre* (1938). Entre sus obras de cámara son de destacar dos *Sonatas para violoncelo y piano* (1906 y 1926), varias obras para flauta y piano, como la *Barcarola e scherzo* (1903) y *Sicilienne et Burlesque* (1914), y *Sonata para arpa* (1943).

Alfredo Casella (\*1883-1943†) pertenece a la generación de los 80, grupo de compositores nacidos alrededor de 1880. La primera generación post Puccini que, además de Casella, incluye a Alfano, Malipiero, Pizzetti, y Respighi. Pertenecía a una familia de músicos, se formó en el Conservatorio de París para estudiar piano con Louis Diémer y composición musical con Fauré en una clase en la que Enesco y Ravel eran sus ayudantes. Durante este período parisino conoció a Debussy, Falla e Stravinsky y también estuvo en contacto con Busoni, Mahler, y Richard Strauss. Tras la Primera Guerra Mundial regresó a Italia y enseñó piano en la Academia Nacional de Música Santa Cecilia en Roma. Casella era un virtuoso del piano y desde esa fecha centró sus esfuerzos en componer y ofrecer conciertos. En 1923, junto con Gabriele d'Annunzio y Gian Francesco Malipiero, fundó una asociación para promover la difusión de la música italiana moderna, la «Corporación de la nueva música» que estrenaron obras con gran éxito<sup>400</sup>. El concierto salmantino del trío italiano estaba conformado por siguientes obras de la producción italiana: 1<sup>a</sup> parte: *Sonata a tres* de Vivaldi y *Trío en Re mayor* de Clementi, 2<sup>a</sup> parte: *Primo trío* de Casella y *Trío en La* de Pizzetti.

Por su parte, el último concierto de la temporada 1940 estuvo a cargo de Antonio Janigro y Ataúlfo Argenta e interpretaron obras de la mejor tradición italiana, rusa y centroeuropea. El programa estuvo conformado por las siguientes piezas musicales: 1<sup>a</sup> parte: *Concierto en Re mayor* de Vivaldi, *Adagio* de Nardidi, *Canzonetta* de Sammartini y *Variazioni* de Tartini, 2<sup>a</sup> parte: *Preludio en do mayor* de Bach, *Granadina* de Nin, *Canto popular oriental* de Brero-Janigro, *Hora staccato* (danza rumana) de Dinico, *Nocturno* de Chopin y *Il volo del moscone* de Rimski-Kórsakov<sup>401</sup>.

Antonio Janigro (\*1918-1989†) fue violonchelista, director de orquesta y pedagogo. Con tan solo once años comenzó sus estudios de violonchelo con Gilberto

---

<sup>400</sup> Cfr. Alfredo Casella (s. f.). *Bach Cantatas* (sitio web) en <<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Casella-Alfredo.htm>> [Consultado el 14-III-2014].

<sup>401</sup> *El Adelanto*, 18-XII-1940 y programa de mano del concierto ofrecido por Janigro y Argenta en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura. La información ofrecida en prensa se limitaba a dar un listado de compositores que no coincidía exactamente con los que aparecen en el programa de mano. No hemos podido localizar el repertorio de este concierto ni en archivos públicos ni en personales.

Crepax en el conservatorio de Milán. Janigro recibió consejo profesional de Pablo Casals y fue alumno de Alexanian en la *École Normale de Musique* de París. En 1934 Antonio Janigro hizo su debut oficial en Pavía. Esta fecha marcó el comienzo de una activa carrera como virtuoso del violonchelo. De 1939 a 1953 comenzó una segunda carrera como director de orquesta en Zagreb.

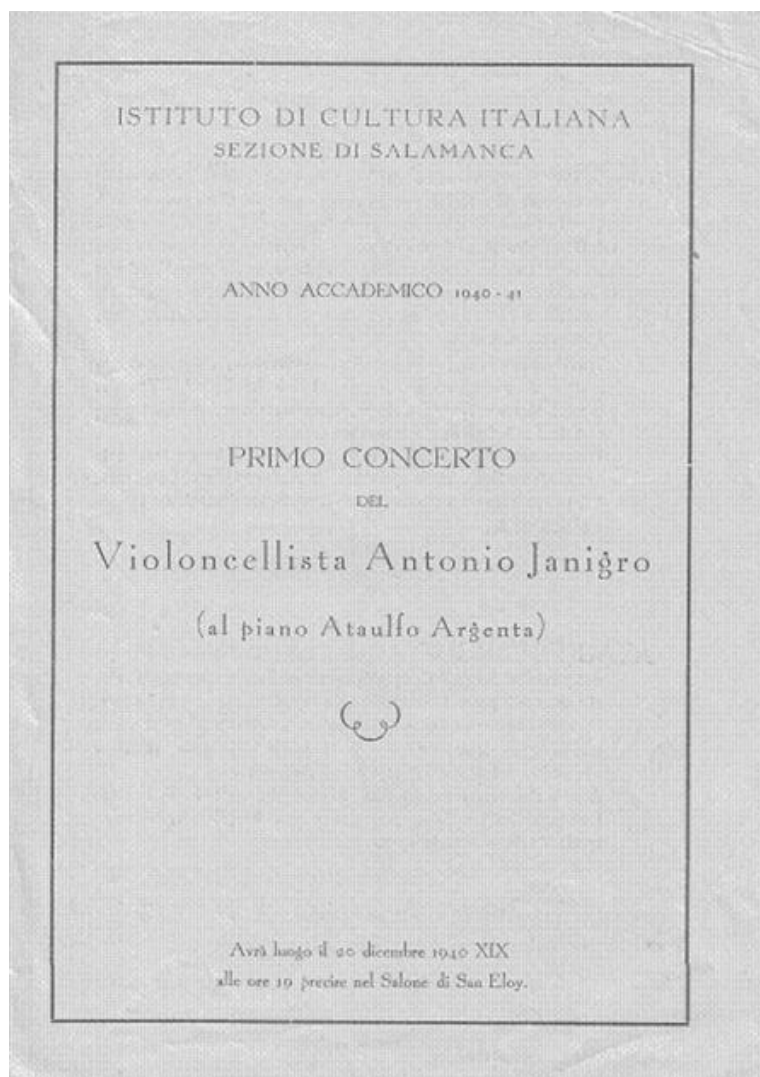


Fig. 19. Programa de mano del concierto del violonchelista Antonio Janigro, acompañado al piano por Ataúlfo Argenta, en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (20-XII-1940)

Más tarde, entre 1954 y 1964, desarrolló otras facetas como músico en la Radio y Televisión de la Orquesta Sinfónica de esta ciudad. En 1954 fundó la orquesta de cámara I Solisti di Zagreb, en 1965, dirigió la Orquesta Angelicum y desde 1968, la

Orquesta de Cámara de Radio Saarland en Saarbrücken. Su vocación docente se desarrolló como profesor visitante de violonchelo en el Conservatorio de Düsseldorf<sup>402</sup>.

La última de las intérpretes italianas que actuó en Salamanca fue Lilia D'Albore, de nuevo junto al joven pianista Ataúlfo Argenta. El músico español pisó suelo salmantino dos veces en el plazo de dos meses. En la década de los cincuenta lo hizo en numerosas ocasiones como director de orquesta en los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Nos parece interesante analizar el momento profesional y vital en que se encontraba Ataúlfo Argenta a finales de 1940 y principios de 1941, esto es, cuando visitó Salamanca como pianista acompañante de dos figuras de la música italiana como Janigro y D'Albore.

Al acabar la guerra se comienzan a reanudar poco a poco las actividades artísticas en Madrid. Argenta contacta con los gestores de la agencia Daniel fundada en 1916, Julián Uceda y Ernesto Quesada, para que le consigan actuaciones.

Paralelamente, consigue un trabajo a través del compositor salmantino Jesús García Leoz, pianista en aquel momento de la compañía de Jacinto Guerrero, en la orquesta del Coliseum que dirigía Agustín Moreno Pavón.

González-Castelao en su exhaustiva biografía sobre Ataúlfo Argenta recogió el testimonio de Eduardo Hernández Asiaín sobre las vicisitudes que vivieron los músicos durante la posguerra:

Al final de la guerra, no había nada, Argenta me dijo que había conseguido entrar en la orquesta del Calderón [...] Al poco tiempo me escribieron de San Sebastián que había una plaza de profesor de violín [...] Al terminar la guerra se fundó también la "Orquesta sinfónica 1939" [sic], y todos los mejores músicos fuimos allí [...]. Esa orquesta desapareció. Me fui a San Sebastián otra vez, y allí estuve veinticinco años, salvo cuando Argenta me llamó para su orquesta de cámara<sup>403</sup>.

La gran oportunidad profesional para Argenta llegó en 1939 en un recital de la Sociedad filarmónica en Oviedo como pianista y en sustitución de Hernández Asiaín. El concierto fue un gran éxito en prensa pero sobre todo

---

<sup>402</sup> Cfr. Antonio Janigro (s. f.). *Bach Cantatas* (sitio web) en <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Janigro-Antonio.htm>> [Consultado el 5-III-2014]; Lee, Y. (1999). *Janigro, Antonio (18th Jan. 1918- 1st May 1989)*. En *Here is the homepage of Youngrok Lee* (sitio web) <<http://fischer.hosting.paran.com/music/Janigro/janigro-e.htm>> [Consultado 14-III-2014].

<sup>403</sup> Testimonio de Eduardo Hernández Asiaín de 27-VII-2006 recogido por González-Castelao, J. (2008). *Ataúlfo Argenta. Claves de un mito de la dirección de orquesta* (p.51). Madrid. ICCMU.

supuso un número importante de contratos por las orquestas filarmónicas de toda España. Sin embargo, a partir de marzo de 1940, según González-Castelao, Argenta se convierte en empresario de sí mismo y comienza nuevos recitales primero en Madrid y después de gira por toda España “acompañando a los chelistas Antonio Janigro, Maurice Marechal y a la violinista Lilia d’Albore”<sup>404</sup>. En ese momento y, tras el encuentro en Madrid con el músico Wilfried Wolf, Argenta estaba intentando conseguir una beca para completar su formación en Alemania. “A comienzos de 1941 le llega por fin un comunicado de la Embajada alemana para que se presente ante el doctor Petersen, agregado cultural. Se le notifica la concesión de una beca del gobierno alemán para estudiar un curso bajo la dirección de Winfried Wolf en Postdam”<sup>405</sup>. La beca debe ser entendida en el marco de los acuerdos hispano-alemanes a los que ya hemos aludido en este capítulo.

En cuanto a Lilia d’Albore (\*1911-1988†), después de estudiar violín con Gioacchino Micheli y Aldo Perini, se graduó en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma en 1929. Prosiguió sus estudio con Carl Flesch en Berlín y Baden-Baden.



Fig. 20. Lilia d’Albore, Ataúlfo Argenta y Jesús García Leoz

A partir de 1931 colaboró con las orquestas, músicos y directores más importantes de Europa y directores tan conocidos como Hermann Abendroth, Ataúlfo Argenta, Peter Silver, Alfredo Casella, Oliviero De Fabritiis, Wilhelm Furtwängler, Carlo Maria Giulini, Bruno Maderna, Fernando Previtali y Carl Schuricht. En los años 1949-50 grabó con la Filarmónica de Berlín y la Orquesta Sinfónica de Londres. Entre 1960 y

<sup>404</sup> González-Castelao, J. (2008): *Op. Cit.*, p.56.

<sup>405</sup> *Ibíd.*, pp.57-58.

1966 formó parte del *Trío de Roma*. Desde 1955 hasta el 1961 fue el primer violinista de la *compleja Solistas Vivaldi* y de 1961 a 1967 de *Complejo Vivaldi en Roma*. Profesora de violín en el Conservatorio San Pietro a Majella en Nápoles desde 1941 y en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma desde 1943. Igualmente fue presidenta de ESTA-Italia (Asociación Europea de Profesores de Cuerdas)<sup>406</sup>.

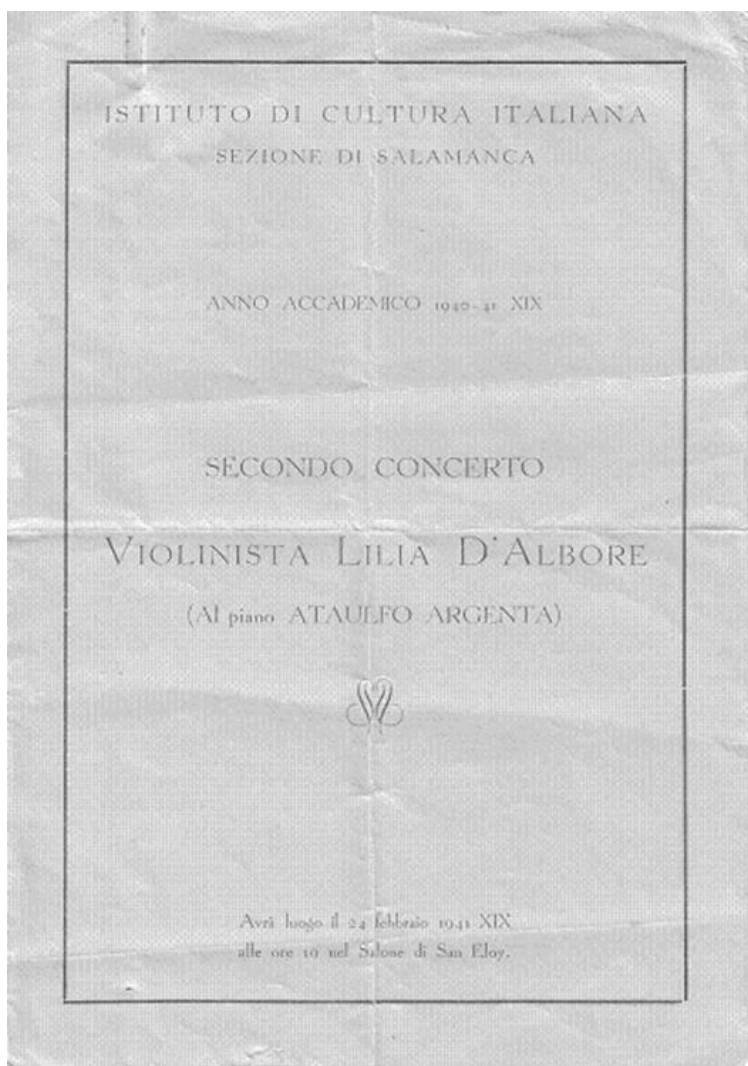


Fig. 21. Programa de mano del concierto de D'Albore y Argenta en el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca (4-II-1941)

El concierto salmantino de Lilia D'Albore y Ataulfo Argenta estaba conformado por obras no sólo de compositores italianos: 1<sup>a</sup> parte: *Sonata en Re mayor* de Vivaldi-Respighi, *Sonata en re Mayor, Op. 12, n<sup>o</sup> 1* de Beethoven y *Fantasia concertante* de

<sup>406</sup> ESTA, *European String Teacher Association* (s.f.). <<http://estastrings.org/de/conferences/past/44-1988-15-rome>>. [Consultado el 13 -III-2014].



Tommasini, 2<sup>a</sup> parte: *Variación de un tema* de Corelli de Tartini, *Largo* de Veracini y *Moto perpetuo* de Paganini<sup>407</sup>.



Fig. 22. Ilustraciones sobre el concierto realizadas por el Dr. Miguel Ferrer en última página del programa de mano del concierto de D'Albore y Argenta

<sup>407</sup> Programa de mano del concierto ofrecido por D'Albore y Argenta en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura.

Este es el último concierto organizado por el Instituto Italiano de Cultura interpretado por un músico italiano. A partir de esta fecha todas las audiciones están en mano de intérpretes y grupos españoles.



Fig. 23. Programa de mano del concierto ofrecido por don Anibal Sanchez Fraile en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (15-04-1940)

Las audiciones musicales del 12 y 15 de abril de 1940 están en manos de Aníbal Sánchez Fraile y cosechan críticas distintas. La primera tiene lugar en la iglesia de la Clerecía a las siete de la tarde. Es un recital de órgano interpretado por el propio Sánchez Fraile, organista de la catedral y profesor del Conservatorio Regional, junto a José Artero que realizó unas breves glosas a cada audición y los niños del coro de la Catedral que intervinieron en el intermedio cantando “O dulcísima María” de L. Viadana, y “Villanesca”, del P. Otaño. El programa estaba conformado de la siguiente

forma: 1<sup>a</sup> parte: *Cristo resuciti*, Anónimo; *Vinea mea*, responso a tres voces de Ravanello, *Magnificat* de Perosi; 2<sup>a</sup> parte: tres fragmentos del *Barbero de Sevilla*<sup>408</sup>.

El segundo concierto se desarrolló en el salón de actos de San Eloy -15 de abril de 1940- con un programa de producción puramente italiana: 1<sup>a</sup> parte: composiciones *Cristo risusciti*, anónimo; *Vinea mea* de Ravanello y *Magnificat* de Perosi; 2<sup>a</sup> parte: fragmentos del *Barbero de Sevilla de Rossini*; y 3<sup>a</sup> parte: *Quasi serenata* de Orlando di Lasso, *A Cristóbal Colón* de Leone Máximo, *Balletto* da un codice Della Biblioteca Nazionale di Firenze, anónimo<sup>409</sup>. Como era habitual al finalizar este tipo de acontecimientos musicales organizados por el Instituto Italiano de Cultura, se interpretaban los himnos italiano (“Giovinezza”) y español (“Cara al sol”)<sup>410</sup>. La incorporación de ambos himnos como parte del programa debe ser interpretado como elementos simbólicos que enfatizaban el carácter político-militar del acontecimiento, aparentemente cultural, en otras palabras, la audición en los salones de San Eloy de música italiana contribuía a reforzar la alianza política entre Italia y España. Semanas más tarde -7 de mayo de 1941- la Coral Zamora dirigida por el maestro Haedo interpreta un amplio programa estructurado en tres partes. Entre las obras ejecutadas se encontraban canciones castellanas y sicilianas. *El Adelanto* señala que Haedo añade instrumentos “campestres” a las obras de Tomás de Victoria y de Juan del Encina y enfrenta dos obras de Julio Gómez, de importante dificultad técnica, con la ayuda del solista Ángel de Horna. Se trata de “Camina la Virgen Pura” y “El romance del Cid”<sup>411</sup>. De la audición del 28 de mayo, tan sólo consta que fue un recital de piano y violín a cargo de Gombau y Arias<sup>412</sup>.

---

<sup>408</sup> *El Adelanto*, 16-IV-1940. La crítica se centra en la necesidad de más tiempo -apenas dispone Aníbal Sánchez Fraile de cuatro días- para poder preparar obras tan complejas como el *Barbero de Sevilla* y evitar “así actuaciones tan deficientes como ésta”.

<sup>409</sup> Además de Sánchez Fraile y otros profesores del Conservatorio Regional como Gombau (piano), Arias (primer violín), Martín (segundo violín), Ortiz (viola), Ceballos (violonchelo), Seisededos (contrabajo), Santos (primera trompeta), G. Andrés (segunda trompeta), Curto (primer trombón) y Sánchez (segundo trombón). Igualmente los alumnos del mismo centro junto a niños del coro de la Catedral, conformaron el coro que interpretó el repertorio seleccionado para la ocasión. *Cfr.* Programa de mano del Concierto dirigido por Aníbal Sánchez Fraile y celebrado el 15 de abril de 1940 en el Instituto Italiano de Cultura en su sede salmantina.

<sup>410</sup> Obsérvese que la “Giovinezza” (Juventud) fue el himno, entre los años 1924 y 1943 del partido fascista de Benito Mussolini y “Cara el sol” es el himno de la Falange Española de las JONS.

<sup>411</sup> *El Adelanto*, 7-5-1940. El ejemplo de la Coral Zamora y de la labor del maestro Haedo con motivo del concierto patrocinado por el Instituto de Cultura Italiana, aviva la polémica sobre la necesidad de crear una coral permanente en la ciudad para promocionar el folklore charro y la ciudad salmantina.

<sup>412</sup> *El Adelanto*, 1-I-1941.

PROGRAMA	
PRIMERA PARTE	
1	<i>Vece língües</i> . . . . . Tomás L. de Victoria (siglos xv-xvi).
2	<i>Ermitaño quiero ser</i> . . . . . Juan del Encina (siglo xvi).
3	<i>A casa de autores</i> , . . . . . Gabriel de Mira (siglo xvi).
4	<i>Camina la Virgen para</i> (romance) . . . . . Julio Gómez. (solista Srta. ANTON)
5	<i>Al piñuelito</i> (canción de serena) . . . . . Isocencio Haino. (solistas Sres. HORNA y ANTON).
6	<i>Así se ronda en Saandria</i> (castellana) . . . . . Isocencio Haino.
7	<i>Stiliana</i> . . . . . Luca Boccherini.
SEGUNDA PARTE	
1	<i>Congreent</i> . . . . . Tomás L. de Victoria (siglos xv-xvi).
2	<i>Villancico a la Circunelión</i> . . . . . Tomás Miches (siglo xvi). (solista Srta. RONCERO).
3	<i>El Principe Igo</i> (coto de aldeanos) . . . . . Iñis Boccherini (siglo xiv).
4	<i>Pardales</i> (castellana) . . . . . Isocencio Haino. (solista Sr. HORNA).
5	<i>La noche del rano</i> (castellana). . . . . Isocencio Haino. (solistas Sres. HORNA y ANTON).
6	<i>Mimeto</i> . . . . . Luca Boccherini.
TERCERA PARTE	
1	<i>Serucio de Resurrección</i> . . . . . J. García de Salazar (siglo xv). (solista Srta. RONCERO).
2	<i>Dicen de casar</i> (castellana) . . . . . Isocencio Haino.
3	<i>El río Sabu</i> (castellana) . . . . . Isocencio Haino. (solista Sr. HORNA).
4	<i>Estampas zamoranas</i> (castellana) . . . . . Isocencio Haino. (solista Srta. RONCERO).
5	<i>La jota en Castilla</i> . . . . . Isocencio Haino. (solistas Srta. ANTON y Sr. HORNA).
6	<i>Quimera</i> .

Fig. 24. Programa interpretado por la Coral Zamora en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (7-05-1941)



Fig. 25. Programa de mano del concierto ofrecido por la Coral Zamora en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (7-05-1941)

Gracias a la prensa histórica nacional<sup>413</sup> y local consultada sabemos que el Instituto Italiano de Cultura intercala entre las audiciones musicales otro tipo de actividades culturales que tienen por objeto la promoción política del régimen fascista. En este sentido debemos interpretar -por ejemplo- la conferencia del Padre Enrique Herrera sobre *La escuela en Italia* en el paraninfo de la

<sup>413</sup> En el BVPH hemos encontrado las críticas periodísticas sobre las conferencias organizadas por el Instituto Italiano de Cultura. Nos sorprende que la Dr. Pérez Zalduondo sólo cite la crítica del ABC fechada el 9 de febrero de 1941 en Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el "Nuevo Estado". Música, ideología y política en el primer franquismo* (p.153) Granada: Libarlo.

Universidad de Salamanca<sup>414</sup> una presentación de las bondades del régimen fascista italiano en materia de educación, esto es, un ejercicio de propaganda en un tema tan sensible en cuestiones de adoctrinamiento como la educación. La enseñanza estaba sujeta a normas estrictas: "El gobierno exige que toda la escuela en todos sus grados, en toda su enseñanza eduque a la juventud italiana a comprender el fascismo y a vivir en el clima histórico creado por la revolución fascista". Así por ejemplo, los profesores de la Universidad estaban sometidos a la obligación de prestar juramento de fidelidad al régimen. Tannenbaum considera que "El régimen fascista nunca tuvo éxito en la utilización de la enseñanza para la formación de una nueva clase dirigente" y sin embargo sí logró crear "un nuevo cuerpo de maestros de escuelas elementales, a muchos de los cuales les resultaría difícil renunciar a su primitivo adoctrinamiento y a sus costumbres una vez desaparecido el fascismo"<sup>415</sup>.

El segundo año de vida de la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura, no es tan extenso y prolijo en conciertos ni en músicos italianos ni locales. Las dos actividades más destacadas son dos conferencias impartidas por especialistas de prestigio. El primero de ellos es el doctor Armando Vené, director de Monumentos y Bellas Artes de las provincias de Emilia, quien dio una conferencia el 14 de febrero de 1941 sobre *Miguel Ángel*, ilustrada con proyecciones. "El ilustre orador viene de Barcelona y Madrid donde ha tenido un notabilísimo éxito por su profundo conocimiento sobre la historia del arte italiano"<sup>416</sup>.

Un breve acercamiento a las hemerotecas de dos periódicos nacionales como *ABC* y *La Vanguardia*, nos ha permitido reconstruir el ciclo de

---

<sup>414</sup> *El Adelanto*, 21-V-1940. La conferencia se limita a glosar los logros de Mussolini en materia educativa. Es una magnífica pieza de propaganda del régimen.

<sup>415</sup> Tannenbaum, E. R (1975). *La experiencia Fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*. Madrid. Alianza Universidad. El capítulo seis está dedicado a "La enseñanza" pp. 203-239. Las dos reformas educativas de la etapa fascista la llevaron a cabo Gentile y Bottai. La reforma de Gentile fue elaborada en estrecha colaboración con sus discípulos idealistas Radice y Codignola mientras que la reforma de Bottai se inspiró en el pensamiento de Volpicelli, admirador de John Dewey.

Giovanni Gentile (1875-1944†), ministro de Educación en el primer gobierno Mussolini y uno de los hombres más influyentes (y leales al Duce) en la formulación de toda la cultura fascista, proporcionaron las bases ideológicas para la legitimación del totalitarismo. "Todo en el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado". A él mismo se le debe, en 1925, la creación de un Instituto de Cultura Fascista-para llevar, como dijo Gentile, el fascismo a la cultura- y un año después, en 1926, una Real Academia Italiana, con la misión de promover los estudios de la cultura nacional y de velar por la pureza de la lengua y se impulsó con el mismo objeto la labor del Instituto Dante Alighieri.

<sup>416</sup> *El Adelanto*, 13-II-1941.

conferencias que Armando Vené ofreció en España de manos del Instituto Italiano de Cultura en 1941, en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En Madrid es presentado como “comisario de Bellas Artes en Italia y crítico de arte, de gran competencia, va desarrollar un ciclo de conferencias en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid [...] acerca de la personalidad de “Leonardo” y [...] “Miguel Ángel”. Las conferencias [...] irán ilustradas con numerosas proyecciones”<sup>417</sup>.

Sin embargo, la primera noticia que desarrolla la anterior se refiere a una primera conferencia dedicada a *Rafael* y presenta un aspecto diferente de la visa profesional del Armando Vené: “superintendente del alta Italia”. El ponente evocó “la obra de los tres genios inmortales que iluminan el renacimiento italiano”. El doctor Vené fue presentado por el doctor Zuani, director del Instituto, disertó sobre Rafael:

Quien parecía haber nacido, dijo, para dominar y revolucionar el mundo de la belleza y la gracia. El orador examina los distintos periodos de la vida del artista, desde sus obras juveniles, en las que aún bajo la influencia de sus maestros, ya deja transparentar la señal maravillosa de una gracia nueva, llegando hasta las obras de su último periodo- el “Pasma de Sicilia”, la “Virgen de la Perla” y la “Virgen del pez”<sup>418</sup>.

La segunda conferencia del Instituto italiano en Madrid se centró en la personalidad de *Leonardo* en el contexto artístico de su época.

De este hombre extraordinario -dijo- que todo lo quiere saber y conocer. Alude rápidamente a las vicisitudes de los preciosos manuscritos que se encuentran esparcidos en las bibliotecas de todo el mundo, muchos sin estudiar todavía, así como a las peripecias de las pinturas de Leonardo, y llega a la conclusión que sólo dos obras, “La última cena” y “La Gioconda”, pueden ser asignadas con seguridad. Lo demás, es un conjunto de fragmentos de los cuales

---

<sup>417</sup> Cfr. En el instituto de cultura italiano (1941, 9 de febrero). *ABC Madrid*, 8 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/02/09/008.html>> [Consultado el 30-III-de2014].

<sup>418</sup> Cfr. En el instituto de cultura italiana (1941, 11 de febrero). *ABC Madrid*, 7 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/02/11/007.html>> [Consultado el 30-III-2014].

sobresale, sin embargo, gigantesca, la obra del artista, pintor, escultor y arquitecto<sup>419</sup>.

La tercera y última conferencia está dedicada a la personalidad de *Miguel Ángel Buonarroti*, “destacando su vida como una continua lucha, tensión y contradicción. [...] Estudió el orador la obra de Miguel Ángel con relación al tiempo y a las vicisitudes de la vida política, que tanta parte tuvo en la vida del artista” El conferenciante evocó las obras principales del genio italiano: “La piedad”, el monumento al papa Julio II, “que le proporcionó más dolores y humillaciones que alegría y satisfacción”, los frescos de la Capilla Sixtina, la cúpula de los Medicis y la cúpula de San Pedro. “Terminó evocando la muerte de Miguel Ángel con un elocuente y brillante elogio de la obra grandiosa de este artista”<sup>420</sup>.

Una cuarta conferencia de Armando Vené tiene lugar en Madrid en este caso organizada por la Asociación Cardenal Albornozy sobre *Recuerdos españoles en el Palacio de los Gonzaga de Mantua*. El acto fue presidido por el director general de Bellas Artes, marqués de Lozoya, y en esta ocasión, el conferenciante es presentado como delegado de Bellas Artes en la región de Bolonia<sup>421</sup>. La noticia concluye haciendo una alusión a su viaje de regreso a Italia a través, primero, de Zaragoza y después, suponemos, de Barcelona donde nos consta dio una conferencia días más tarde.

En la noticia que recoge el periódico *La Vanguardia*, es presentado como “el famoso crítico de arte italiano, profesor Comm, Armando Vené. La conferencia en este caso versó sobre el tema “La Reggia di Mantova” y “El Palazzo Ducale del Gonzaga”. La fecha de celebración, según la misma fuente, es de 12 de marzo de 1941<sup>422</sup>.

La ponencia de Armando Vené en la ciudad salmantina coincide en el tiempo con el ciclo del Instituto Italiano de Cultura en Madrid puesto que tiene lugar al acabar éste

---

<sup>419</sup> Cfr. En el instituto de cultura italiana (1941, 12 de febrero). *ABC Madrid*, 6 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/02/12/006.html>>. [Consultado el 30-III-2014].

<sup>420</sup> Cfr. En el instituto de cultura italiana (1941, 13 de febrero). *ABC Madrid*, 9 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/02/13/009.html>>. [Consultado el 30-III-2014].

<sup>421</sup> Cfr. En la Asociación Cardenal Albornozy (1941, 8 de marzo). *ABC Madrid*, 6 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/03/08/006.html>>. [Consultado el 30-III-2014].

<sup>422</sup> Cfr. Conferencias (1941, 11 de marzo). *La Vanguardia*, 4 <[http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1941/03/11/pagina4/33112224/pdf.html?search="conferencia de armando vené"](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1941/03/11/pagina4/33112224/pdf.html?search=)>. [Consultado el 10-II-2014].



y antes de la conferencia presidida por el marqués de Lozoya en el centro madrileño de la Asociación Cardenal Albornoz.

Igualmente, dos datos referentes a los asistentes salmantinos a la ponencia del Doctor Vené nos aportan pistas sobre los mismos.



Fig. 26. Retrato en prensa del profesor Armando Vené

Tal y como informó *El Adelanto* de Salamanca<sup>423</sup>, se cursaron invitaciones a todos los amigos del Instituto y además, la sección de Salamanca puso a disposición de los aficionados un cierto número de invitaciones en sus locales. De estos datos deducimos que el Instituto cuenta con un número determinado y fijo de socios -se les denomina exactamente como socios agregados-<sup>424</sup> a los que se les haría llegar el programa cultural para asistir a las conferencias y conciertos del centro y las entradas, sólo en caso de que el aforo no se cubriera, se pondrían a “disposición el resto de invitaciones a otros aficionados no simpatizantes de ninguna tendencia política concreta”. Realmente resulta sorprendente que el articulista hable de tendencias políticas en la España de 1941.

El acto se desarrolló en el salón de actos de la Facultad de Letras y fue presidida el rector, autoridades eclesiásticas, civiles y militares. El director de la Sección, señor Gasparetti, presentó al conferenciante.

---

<sup>423</sup> *El Adelanto*, 13-II-1941.

<sup>424</sup> *El Adelanto*, 22-X-1941.

Nada más esclarecedor sobre el propósito de la actividad programada por el Instituto Italiano, que la crónica anónima periodística tras la disertación:

Toda la conferencia del doctor Vené es un himno alado al genio inmortal de la raza italiana que culmina en las criaturas soberanas, en los gigantes que dominan y sobrepasan a su tiempo, que recorren la historia y señalan y señalan a las generaciones del porvenir las rutas nuevas, destruyendo y construyendo. Son los hombres que por estar más cerca de Dios en el poder creativo de su genio, se colocan en la cumbre de la pirámide humana<sup>425</sup>.

Recordamos que el arte oficial se volvió hacia los modelos renacentistas y romano. De esta forma se exaltaron los grandes genios del arte italiano como Miguel Ángel. El fascismo hizo de la cultura vehículo de propaganda estatal y de “indoctrinación” ideológica. A lo largo de estos tres años de funcionamiento del Instituto Italiano en Salamanca, el tema de *Miguel Ángel* se repitió en dos conferencias impartidas por personas distintas.

La segunda conferencia que organiza el Instituto tiene menos eco social que la primera. El 31 de mayo de 1941, Ricardo Pérez Fernández -arquitecto municipal- ofreció una plática titulada *Los elementos de arquitectura italiana en el plateresco de Salamanca* en el palacio de Anaya, salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras. En esta ocasión la entrada es libre y la prensa local no ofrece ninguna valoración exaltando la civilización italiana<sup>426</sup>.

Cronológicamente tan sólo tenemos constancia de una actividad musical patrocinado por el Instituto en 1941. Se trata de concierto el día 24 de febrero, en el Salón de Actos de San Eloy. La concertista italiana Lilia D'Albore acompañada al piano por Ataúlfo Argenta<sup>427</sup>. El programa del concierto se conformó de la siguiente forma: *Sonata en Re Mayor* de Vivaldi-Respighi; *Sonata en Re Mayor Opus 1º, número 1* de Beethoven; *la Fantasía concertante* (novedad sensacional en España) de Tommasini; *Siete variaciones sobre un tema de Corelli;* "I trillo del diavolo" de Tartini; *Largo* de Veracina y Moto

---

<sup>425</sup> *El Adelanto*, 17-II-1941.

<sup>426</sup> *El Adelanto*, 31-V-1941.

<sup>427</sup> De ella señala la nota de prensa que pertenecía “a una noble y antigua familia napolitana, en cuyo seno se cultivaba la actividad musical”. Realizó sus estudios en Roma con Micheli y Perini primero y después con el famoso Carl Flesch que la consideró su alumna predilecta. La prensa europea la había calificado de “violinista de gran rango”. *El Adelanto*, 23-II-1941.

Perpetuo de Paganini, "Aires Bohemios" de Sarasate y "Canción amorosa" de Sanmartín<sup>428</sup>.

Sabemos que el centro organiza cursos de lengua y cultura italiana porque en junio, se convocan los exámenes de aprovechamiento para el primer y segundo curso<sup>429</sup>. Recordamos que el centro sólo lleva en funcionamiento dos cursos académicos que corresponden a los dos niveles que se habían impartido hasta el momento. Domínguez Méndez señala que la organización de dichos cursos se hace "para captar al mayor número posible de alumnos; con el posterior premio a los que hubieran obtenido los mejores resultados, consistente en bolsas de estudio para ampliar sus conocimientos en Italia"<sup>430</sup>.

En curso académico 1941-1942 presenta importantes novedades en la vida del Instituto con sede en Salamanca. La apertura de inscripción a nuevos socios agregados que implica derecho a asistir a las conferencias y conciertos que organiza el centro italiano, se ve acompañada por un deseo expreso de dar mayor desarrollo a "la enseñanza de los cursos superiores, con reuniones entre los alumnos, conversación, música, etc., con objeto de que todos se vayan compenetrando y familiarizando de un modo completo en los conocimientos de la lengua y la cultura italiana"<sup>431</sup>.

Los cursos de lengua y cultura italiana para el curso 1941-1942 quedaron organizados por niveles de la siguiente forma<sup>432</sup>:

---

<sup>428</sup> *El Adelanto*, 25-II-1941.

<sup>429</sup> *El Adelanto*, 2-VI-1941.

<sup>430</sup> Cfr. Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España*. Madrid: Arco/Libros. No nos consta en prensa ninguno posible becado pero si la existencia de los cursos.

<sup>431</sup> *El Adelanto*, 22-X-1941.

<sup>432</sup> *El Adelanto*, 13-XI-1941.

Tabla 2. Configuración de los cursos de lengua y cultura italiana, programados por la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura; curso 1941/42.

<b>Nivel/curso</b>	<b>Horas lectivas semanales</b>
Primer Curso	Tres horas
Segundo Curso	Dos horas
Tercer Curso	Cuatro horas
Primer Curso del SEU	Tres horas
Primer Curso del Frente de Juventudes (masculino)	Tres horas
Todos los niveles	Sábados/clase de conversación

Las clases se impartían en horario de tarde y saber el número de alumnos y docentes involucrados será objeto de futuras investigaciones. El anuncio oficial en prensa del Instituto de Cultura Italiana en Salamanca insiste en que “En el presente año [se refiere al curso 1941-1942] se piensa dar gran desarrollo a la enseñanza de los cursos superiores, con reuniones entre alumnos, conversación música, etc. Con objeto de que todos se vayan compenetrando y familiarizando de un modo completo en los conocimientos de la lengua y de la cultura italiana<sup>433</sup>. En este caso, el calendario escolar comenzaba a mediados de octubre y finalizaba los últimos días de mayo. A partir de esta fecha, se efectuaban los exámenes en presencia de “los cónsules o agentes consulares”<sup>434</sup>

Los cursos de idiomas continúan durante los siguientes años, de hecho, en 1944 es la única actividad que se sigue desarrollando en la ciudad. Si bien, a partir del curso 1942-43, se produce un importante cambio: el nuevo director de la Sección –doctor Penna- se hace cargo de los cursos de arte, historia, literatura, turismo y cultura italiana que acompañan a los cursos de idiomas, menos numerosos si consideramos la oferta de los mismos:

Tabla 3. Cursos de idioma italiano programados, según niveles, por la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca

<b>Nivel / cursos</b>	<b>Duración</b>
Principiantes	Trimestral
Iniciados	Trimestral
Superior	Bimestral

<sup>433</sup> *El Adelanto*, 22-X-1941.

<sup>434</sup> Cfr. Domínguez Méndez, Rubén (2012): *Op. Cit.*, p.73.

El precio anual de los cursos de idiomas y de cultura italiana, esto es, conferencias semanales sobre historia, literatura, arte y turismo italiano así como la entrada a posibles conciertos organizados desde el Instituto italiano, era de veinticinco pesetas en 1942<sup>435</sup>. Este precio podría variar en función de las actividades a las que se asistieran. El recibo mensual por sólo audiciones musicales para el curso académico 1940-1941 era de quince pesetas, tal y como evidencia el documento localizado en uno de los archivos privados entregados por nuestros informantes<sup>436</sup>. Precios, en cualquier caso, tremendamente elevados para ese momento y circunstancias socioeconómicas. En los años cincuenta recordamos que el precio de los dos conciertos organizados mensualmente por la Sociedad Filarmónica era de quince pesetas. El precio de la matrícula anual nos permite deducir que los socios agregados de la Sección salmantina conformaban una *élite* privilegiada que tenía acceso a una serie de actividades de gran interés cultural pero inaccesibles para la mayoría de los salmantinos de la inmediata posguerra.

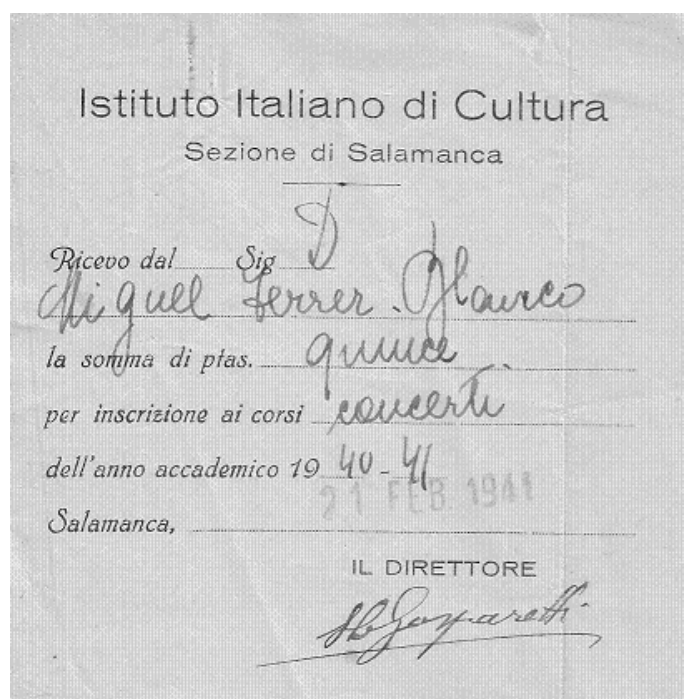


Fig. 27. Recibo firmado por el director de la sección salmantina del Instituto Italiano de Cultura, Antonio Gasparetti, correspondiente a la cuota anual (curso académico 1940-41) para poder asistir exclusivamente a los conciertos

<sup>435</sup> *El Adelanto*, 23-X-1942.

<sup>436</sup> Entrevista a Ferrer, Petra de 8-V-2014.

La segunda novedad de este curso académico es el relevo en la dirección de la sede salmantina del Instituto Italiano de cultura. El doctor Penna sustituye al que ha sido responsable del centro desde su llegada a la ciudad, Antonio Gasparetti. El nuevo director impartirá tres de las ponencias sobre cultura italiana que se organizan desde el centro<sup>437</sup>. Primer curso de cultura sobre *Historia de la pintura italiana desde los orígenes hasta Tintoretto*, segundo curso sobre *Valores plásticos y pictóricos en el arte italiano anterior al Renacimiento*<sup>438</sup> un tercer curso de cultura con el título de *Giotto y las nuevas tendencias del arte figurativo italiano*<sup>439</sup> y un último curso que cierra el año académico sobre *El naturalismo en la pintura florentina del cuatrocientos*<sup>440</sup>

El doctor Penna, como más tarde el doctor Attilio Venturi, responden a un nuevo perfil de director de la Sede del Instituto Italiano de Cultura: se trata de sustituir a maestros por profesores con el fin de que éstos desarrollen también conferencias, escriban artículos y “expusiesen, en consecuencia, en cada uno de sus actos toda la profundidad y grandeza de la cultura italiana”<sup>441</sup>. Antonio Gasparetti, primer director de la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura, desempeñó una labor de gestión político-cultural y nunca de docente como sucedió con sus sucesores.

De hecho, en 1943 Atilio Venturi también impartió un ciclo de conferencias dentro de los cursos de arte italiano que la sede salmantina organizaba anualmente. Los títulos de las mismas anuncian el contenido: *La arquitectura románica italiana*, *La arquitectura gótica italiana* y *la arquitectura gótica civil en Italia*<sup>442</sup>

Esta es la tercera gran novedad que ofrece la programación que se organiza desde la sede italiana: las audiciones musicales son más escasas y están en manos de músicos salmantinos y se potencian los cursos de idiomas, cultura,

---

<sup>437</sup> Consultado la BVPH no hemos podido constatar en ningún periódico nacional que los mismos cursos se impartieran en otras sedes españolas del Instituto Italiano de Cultura.

<sup>438</sup> *El Adelanto*, 28-II-1942.

<sup>439</sup> *El Adelanto*, 21-III-1942.

<sup>440</sup> *El Adelanto*, 11-IV-1942.

<sup>441</sup> Cfr. Domínguez Méndez, R. (2012): *Op. Cit.*, p.63. El autor de esta breve monografía sobre la cultura italiana en España durante la etapa de Mussolini señala que esta nueva orientación se produce desde el curso académico 1938/39 en el ámbito universitario que se concretaba en aquella fecha en Sevilla, Granada, Salamanca, Valladolid, Zaragoza y Santander. Todas estas sedes universitarias se encontraban en manos de los nacionales.

Existen contradicciones con la fecha de establecimiento de la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura que, según la prensa local, llegó en 1940 a la ciudad del Tormes.

<sup>442</sup> *El Adelanto*, 15-I-1943, 27-II-1943 y 9-IV-1943 respectivamente.

literatura, historia y arte italianos. En los próximos dos años de vida del centro salmantino, esta tendencia se mantiene junto a las conferencias de claro contenido político. Así debemos entender las ponencias de Giuliano Mazzoni sobre la nueva ordenación jurídica fascista en materia de derecho laboral y de José Artero acerca del Pacto de Letrán.

El 9 de mayo de 1942, el profesor Giuliano Mazzoni imparte una conferencia sobre *Los principios generales del ordenamiento jurídico italiano según la nueva codificación fascista*. En Madrid, el 28 de abril, Mazzoni había impartido una primera conferencia en esta ocasión invitado por el Instituto Francisco de Vitoria, institución perteneciente al CSIC, sobre *El principio corporativo en el ordenamiento jurídico italiano*<sup>443</sup>.

El profesor Mazzoni era doctor en jurisprudencia, catedrático de la Universidad de Catania primero y después de Florencia, miembro de varias academias, director y colaborador de importantes y conocidas revistas de derecho corporativo y prestigioso escritor. Entre otras publicaciones, este profesor redactó un volumen monográfico sobre esta rama del derecho y las fuentes jurídicas del mismo<sup>444</sup>.

Guiliano Mazzoni fue invitado por el decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Salamanca –Rodríguez Aniceto- en el marco del Seminario de Estudios Sociales. El Instituto Italiano de Cultura y el director de la sede en Salamanca, doctor Penna, respaldaron la conferencia con su asistencia. Además el profesor de la Universidad de Florencia es recibido por las autoridades civiles, militares, académicas y eclesiásticas, esto es, el rector de la Universidad que presidió el acto, Esteban Madruga; el vicario general de la diócesis, doctor Salcedo; el representante del ayuntamiento, José de Juan; el coronel del Regimiento de Infantería como representación del gobierno militar. Ángel Gutiérrez y, en nombre de Falange Española Tradicionalista de las JONS, Ángel Borrego Valle<sup>445</sup>.

Igualmente profesores, catedráticos, el rector del Seminario Conciliar, el rector del Colegio de los Nobles Irlandeses, el magistrado de Trabajo y otras

---

<sup>443</sup> Cfr. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1942, 29 de abril). *ABC Madrid*, 8 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/04/29/008.html>> [Consultado el 21-III- 2014]. En esta ocasión el obispo de Madrid, doctor Eijo, presidió el acto junto al ministro de Eslovaquia y el catedrático señor Luna.

<sup>444</sup> *El Adelanto*, 10-V-1942.

<sup>445</sup> *El Adelanto*, 10-V-1942.

personalidades destacadas acudieron al paraninfo de la Universidad salmantina para escuchar al profesor especialista en derecho corporativo lo que pone de manifiesto la importancia política e intelectual del conferenciante.

El profesor Giuliano Mazzoni -señala la crónica de *El Adelanto*- comenzó su disertación con un análisis de la *Carta del Lavoro* y a continuación, destacó la importancia constitucional de la ley que “declara el valor de los principios informativos del ordenamiento jurídico del Estado italiano y después encamina las distintas instituciones del Código civil que ha sido profundamente influenciado y transformado por los nuevos principios revolucionarios”<sup>446</sup>. El nuevo concepto de empresa y de trabajo, continua argumentando el ponente, se inspira en valorar el trabajo como un deber social con la consiguiente responsabilidad del productor y también del estado fascista que se responsabiliza de una mejor ordenación jurídica del trabajo en todos los aspectos<sup>447</sup>. Mazzoni señala en su conferencia en la Facultad de Derecho (Palacio de Anaya) que los principios ético-políticos de la *Carta del Lavoro* no solo penetran en los “institutos de carácter económico y patrimonial” sino que “llegan a las instituciones más tradicionales del Derecho Civil”. El catedrático de Florencia concluyó su disertación en estos términos: “La renovación de los códigos italianos presenta una síntesis feliz entre la revolución y lo tradicional, o sea, entre las dos fuerzas que han acompañado siempre la milenaria historia de Roma” y añade: “Tradición y revolución en vez de eliminarse ambas, se conjuntan siguiendo en la nueva ley codificada, una ley armónica”<sup>448</sup>. Por último Mazzoni hace un alegato de la civilización romana, católica e italiana y recuerda en un alegato político “la sangre vertida sobre las camisas negras por los campos de Europa en nombre de una más alta justicia social entre los individuos y los pueblos”<sup>449</sup>.

La conferencia del catedrático de Derecho corporativo de la Universidad florentina tiene una gran carga política y propagandística. Por esta razón es importante que contextualicemos y aquilatemos en su justa medida las palabras del conferenciante.

---

<sup>446</sup> *El Adelanto*, 10-V-1942.

<sup>447</sup> *Cfr. El Adelanto*, 10-V-1942.

<sup>448</sup> *El Adelanto*, 10-V-1942.

<sup>449</sup> *El Adelanto*, 10-V-1942.



El régimen fascista controló el movimiento obrero. Las grandes empresas cooperaron con el régimen en determinados momentos “pero nunca se comprometieron por completo”<sup>450</sup>. El régimen de Mussolini destruyó el movimiento obrero independiente e integró forzosamente a los trabajadores de la nación en los sindicatos creados por el nuevo estado.

El fascismo italiano trató de implantar un nuevo sistema de organización económica basado en las corporaciones fascistas. Los defensores del sistema mantenían que tenía las ventajas de las corporaciones medievales, esto es de los gremios, que, según argumentaban, “habían armonizado los intereses de los trabajadores y de los patronos en un esfuerzo colectivo común, con un control y regulación eficaces de los intereses de la sociedad en su conjunto, que solo podía proporcionar el estado totalitario moderno”. El corporativismo fascista se convertía en la solución válida a la lucha de clases y a la pobreza económica de la Italia de entreguerras. De hecho, “el corporativismo se empleó para encubrir una serie de acuerdos tanto jurídicos como *de facto* durante el final de la década de 1920 y en la década siguiente”<sup>451</sup>.

El corporativismo fascista se convierte en una vía intermedia entre el liberalismo y el socialismo. El papa Pío XI en 1931 defendió una alternativa intermedia en su encíclica *Quadragesimo anno* al retomar el denominado corporativismo católico. En la propaganda fascista, el régimen destacaba estos puntos en común con la doctrina expuesta por el Papa. Igualmente, ésta exaltaba la política del *New Deal* desarrollada por el presidente norteamericano Roosevelt para afrontar la crisis económica de los años treinta, en cuanto que la consideraban una política inventada por la Italia fascista<sup>452</sup>.

El estado corporativo fascista fue una construcción jurídica de Alfredo Rocco (\*1875-1935†)<sup>453</sup>. En este sentido se aprobaron las leyes laborales de 1926 y 1927 destinadas a controlar los sindicatos por parte del estado. El siguiente

---

<sup>450</sup> Cfr. Tannenbaum, E. R. (1975): *Op.Cit.*, p. 119.

<sup>451</sup> Las dos citas se corresponden con *Ibid.*, p. 120.

<sup>452</sup> Cfr. Tannenbaum, E. R. (1978): *Op.Cit.*, p.121.

<sup>453</sup> Nació en Nápoles en 1875 y murió en Roma en 1935. Fue profesor de derecho y redactor en *La tribuna*. Primero fue miembro del Partido Radical Italiano de carácter marxista y más tarde de la Asociación Nacionalista Italiana. También fue diputado en 1921 y subsecretario de Estado para el Tesoro y de Pensiones. Se unió a Mussolini y presidió la cámara de diputados (1924-1925). Ministro de Gracia y Justicia (1925-1932), fue el responsable de importantes leyes fascistas, especialmente las referentes a corporaciones y el Código Penal y el Código de Procedimiento Penal de 1930.

Cfr. Simone, G. (2012). *El guardián del régimen. El itinerario político y cultural de Alfredo Rocco*. Milán: Editorial Franco Angeli.

paso fue la creación de corporaciones en los sectores más importantes de la economía. El fin de las mismas era unificar a los representantes de las empresas y de los sindicatos en un mismo organismo. De esta forma se estaba eliminando a los sindicatos como agentes de negociación. La idea de Rocco de sustituir la Cámara de diputados por una Cámara de las corporaciones se llevó a cabo en 1939.

Mazzoni en una publicación de 1942 titulada *Los principios de la "Carta del Lavoro" en la nueva codificación italiana* nos señala con nitidez la importancia de la *Carta* que "inspiraba toda la nueva legislación fascista, no sólo la concerniente al ordenamiento sindical y corporativo, sino también la referente a las relaciones de Derecho Privado, especialmente las que tenían conexión con la actividad productiva y profesional". Como las referencias en prensa local y nacional eran muy escasas hemos buscado el texto original del profesor Mazzoni para analizar el contexto en el público salmantino del momento<sup>454</sup>. En este sentido, el catedrático de la universidad de Florencia argumentó en la conferencia que impartió en Madrid días antes que en Salamanca:

El principio corporativo, antes de ser un principio jurídico, es norma de ética, en cuanto que actúa sobre la conducta del individuo para inducirlo a obrar de modo tal, que su acción pueda valer como contribución y estímulo al progreso colectivo y en ese sentido, el trabajo [...] es proclamado "deber social"; es principio de solidaridad social porque proclama la igualdad de todos los ciudadanos, no solo frente a las leyes, sino también frente al trabajo; es principio de colaboración colectiva, porque enseña a los varios grupos de los que se compone la sociedad humana, que el interés de los particulares y de las diferentes colectividades profesionales, en las que los particulares se agrupan por necesidad social, no puede ser considerado sino en función del interés de todos, esto es, del nacional, del cual, individuos y grupos no son más que los exponentes<sup>455</sup>.

---

<sup>454</sup> Mazzoni, G. (1942). Los principios de la "Carta del Lavoro" en la nueva codificación italiana. *Revista de Estudios Políticos*, 6, 227-249. Recuperado de: <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2126260&orden> y en <<http://www.cepc.gob.es/gl/publicaci%C3%B3ns/revistas/revistas-electronicas?IDR=3&IDN=421&IDA=6938>>. [Consultados el 17-III-2014].

<sup>455</sup> *ABC Madrid* (1942, 29 de abril): <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/04/29/008.html>>. [Consultados el 14-II-2014].

Giuliano Mazzoni exalta que en el nuevo régimen italiano estos principios éticos se han convertido en jurídicos a través de la Carta de Trabajo y las Leyes laborales aprobadas en 1926 y 1927. En este nuevo ordenamiento jurídico entra un factor que antes no existía: “las asociaciones profesionales, que constituyen la organización jurídica de toda una colectividad de productores”<sup>456</sup>. El profesor italiano insiste en la conferencia madrileña en una idea desarrollada ya en la publicación de 1942 citada anteriormente:

El principio corporativo [...] penetra tanto en el Derecho Privado para afirmar la responsabilidad de los productores en el ejercicio de su actividad económica, frente a las propias asociaciones y frente al Estado corporativo, como en el mismo Derecho constitucional que transforma el órgano legislativo [se refiere a la Cámara de las corporaciones]-que vuelve a su primera y esencial técnica que es la que hace las leyes- en órgano de base corporativa en el sentido de que está compuesto por representantes designados por las diferentes asociaciones sindicales en las corporaciones, no solamente por el electo político, esto es, por el partido nacional fascista<sup>457</sup>.

Así pues, el profesor Giuliano Mazzoni se convirtió en correa de transmisión, en medio de propaganda de la política fascista y más en concreto de las reformas realizadas por Alfredo Rocco en el marco de las Universidades o del CSIC, esto es, entre las *élites* intelectuales del nuevo régimen franquista. Aunque no es objeto de esta tesis doctoral toda la labor de investigación y divulgación emprendida por la JAE va a intentar ser recogida por el IEM fundado en 1943 por el CSIC<sup>458</sup>.

No podemos obviar que esa legislación laboral del fascismo italiano y, especialmente la *Carta di Lavoro*, ejerció gran influencia sobre la legislación laboral del franquismo y sobre todo, sobre el Fuero del Trabajo de 1938. En

---

<sup>456</sup> *Ibíd.*

<sup>457</sup> *ABC Madrid* (1942, 29 de abril): *Op. Cit.*

<sup>458</sup> *Cfr.* In Memoriam y Centenario Higinio Anglés (1988). *Anuario Musical*, 43. Este volumen está dedicado al fundador de esta publicación en 1946, Higinio Anglés, director en aquel momento del Instituto Español de Musicología del CSIC. Más recientemente el estudio de Pilar Ramos López (2013). Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953). *Resonancia* n° 33, diciembre/ Artículos, aborda también el papel del IEM y de Higinio Anglés durante el Franquismo en materia de investigación y divulgación musical. y más recientemente el estudio de Ramos López, P. (2013). Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953). *Resonancia*, 33.

este punto y en el hecho de que también los sindicatos verticales fueron de raigambre fascista, coincide ampliamente la historiografía<sup>459</sup>.

El treinta de mayo el Instituto Italiano de Cultura organiza una segunda conferencia, en este caso no de carácter político, pero sí de exaltación de los valores culturales italianos. La conferencia se imparte en la sede del centro ubicada en la avenida de Mirat y está a cargo del profesor Juan José García<sup>460</sup> sobre el tema *Antonio Fogazzaro y el romanticismo italiano*, pretende ser un homenaje al novelista italiano con motivo del primer centenario de su nacimiento (25 de marzo de 1842).

La conferencia abordó la personalidad y obra del novelista italiano así como “un cuadro general de la época que vivió”, el origen y factores del Romanticismo y las diferencias entre el italiano y el alemán, “destacando con precisión los caracteres propios y específicos” del italiano<sup>461</sup>. La segunda parte de la charla se centra en el análisis de algunas obras de Fogazzaro, especialmente en su obra *Pequeño mundo antiguo* (1895), por ser “la más sana y artísticas de sus novelas, en la que la fantasía y la idealidad se unen felizmente a un insuperable espíritu de observación –no exento de fino humorismo-para resolver el dualismo religioso vivido por los protagonistas”<sup>462</sup>. Estas últimas palabras de la crítica de *El Adelanto* nos dan la pista del enfoque

---

<sup>459</sup> Montoya Melgar, A. (1992). *Ideología y lenguaje en las leyes Laborales de España (1873-1978)* (p.300). Madrid: Civitas. El autor apunta: "El período bélico en que el Fuero del Trabajo se promulga explica que sus declaraciones posean un tono retórico, programático y adoctrinador que excede al de la Carta de Trabajo italiana de 1926, la Ley alemana del Trabajo Nacional de 1934 y el Estatuto portugués del Trabajo Nacional de 1933; ello sin perjuicio de que algunas de las concretas formulaciones del Fuero tengan su homólogo en las citadas leyes".

Aunque existe influencia indudable de la Carta del Trabajo italiana sobre el Fuero del Trabajo español, no es la única. En general, sobre la legislación laboral española del franquismo influyen muchos otros factores, por ejemplo la doctrina social de la Iglesia. Yo creo que la influencia del fascismo se limita bastante a las primeras fases del régimen de Franco (esto es un comentario mío, no del autor antes citado). El mismo autor en otra página de esta obra señala: "La noción de 'servicio', claramente anclada en las ideas fascistas de acción y heroísmo, tan presentes en Mussolini como en José Antonio Primo de Rivera, es acogida en el Fuero del Trabajo (Declaración I.7: 'servicio es el trabajo que se presta con heroísmo, desinterés o abnegación' (p.305).

González-Posada Martínez, E. (1996). *El Derecho del trabajo. Una reflexión sobre su evolución histórica* (p. 96). Valladolid: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. El investigador afirma: "El Fuero del Trabajo de 1938 procederá a establecer los cimientos del nuevo orden, recreando las influencias nazis y fascistas, alemanas, italianas y portuguesas" y añade en la nota 123: La afirmación puede contrastarse fácilmente en Serrano, I. (1939). *El Fuero del Trabajo. Doctrina y Comentario*. Valladolid: Casa Martín.

Mi más sincero agradecimiento al profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Salamanca, don José Antonio Ramos Pascua, por su ayuda inestimable en este apunte bibliográfico.

<sup>460</sup> En el SAA no se ha encontrado documentación alguna de este profesor.

<sup>461</sup> *El Adelanto*, 31-IV-1942.

<sup>462</sup> *El Adelanto*, 31-V-1942.

que el conferenciante dio al análisis del novelista italiano y su obra como más tarde veremos.

Antonio Fogazzaro (\*1842-1911†) es considerado heredero de A. Manzini. Nació en el seno de una familia culta y acomodada, estudió Leyes en las Universidades de Padua y Turín, y se graduó en 1864. Trabajó como abogado pero pronto lo dejó en favor de la poesía y la literatura. Su primera obra, *Miranda* (1871), nos descubre una mujer de gran riqueza humana. Luego se inclinó por la novela y publicó *Malombra* (1881), *Daniel Cortis* (1885), *Fidel y otros cuentos* (1887), *El misterio del poeta* (1888), *Pequeño mundo antiguo* (1895) y *Pequeño mundo moderno* (1901).

Las miserias y debilidades morales de ciertos católicos, su hipocresía y el rechazo que le provocaban le llevó a satirizar a éstos en sus libros y a defender la necesidad de corregir estos defectos. En este sentido debemos interpretar varios textos polémicos y dos novelas: *Pequeño mundo moderno* y *El santo* (1905). Esta actitud le valió la hostilidad tanto de la Iglesia como de los círculos opuestos al catolicismo, pues temían que las reformas propuestas por el autor les privaran de bases en que apoyar sus acusaciones. Su obra *El santo* apareció en el *Index*<sup>463</sup> en 1906, paradójicamente tanto los agnósticos como los masones celebraron con agrado tal resolución, que perjudicó también a las restantes novelas de Fogazzaro.

Se salvó únicamente del *Index* y de los ataques de los opositores *Pequeño mundo antiguo*, eso explicaría porque fue objeto de estudio en la conferencia organizada por el Instituto Italiano de Salamanca en 1942. La crónica de *El Adelanto* señala que es una bella obra de arte dedicada a hombres y episodios del *Risorgimento*, “hora solemne en que se decidía el destino de Italia”<sup>464</sup>. La pregunta que nos planteamos es por qué se ha elegido a este autor como objeto de análisis literario en una conferencia del Instituto Italiano de Cultura en una ciudad como Salamanca en los años cuarenta. La clave pensamos que nos la aporta el profesor de la Universidad de Salamanca Vicente González Martín:

---

<sup>463</sup> El *Index librorum prohibitorum* es una lista de aquellas publicaciones que la Iglesia católica catalogó como libros contrarios a la ortodoxia de la fe. En su primera parte, se establecía además las normas de la Iglesia con respecto a la censura de los libros. En 1564 Pío IV promulgó por primera vez la petición en el contexto de la Contrarreforma católica y en pleno desarrollo del Concilio de Trento. El *Index* conoció más de cuarenta ediciones, siempre a cargo de la Congregación del Índice, creada con este fin por el papa Pío V en 1571. La última edición del *Index* fue la de 1948. El papa Pablo VI lo suprimió en 1966.

<sup>464</sup> *El Adelanto*, 31-V-1942.

En España se conocía a través de Fogazzaro el modernismo religioso. Santiago Luppoli en su artículo “*Il Santo* de Fogazzaro y *San Manuel Bueno* [Mártir] de Unamuno” intenta demostrar estableciendo un paralelismo entre ambas novelas, el influjo que aquel ha ejercido sobre el pensamiento religioso de Unamuno y especialmente su *San Manuel Bueno Mártir*. Es verdad que hay un cierto paralelismo entre ambas, pero puede deberse muy bien a que ambas parten de una parecida idea del hecho religioso<sup>465</sup>”.

No era por tanto Fogazzaro un autor exento de polémica, sin embargo, el ponente –profesor José Juan García–elige la obra mejor acogida por la crítica y los lectores para exaltar la historia reciente de Italia.

*Pequeño mundo antiguo* no es una novela histórica, sino una novela contemporánea en cuanto que brota de la memoria del autor. El propio Fogazzaro había dicho que “la mejor histórica es la novela contemporánea, de la cual nuestros descendientes extraerán con sana crítica muchos e importantes elementos de su juicio sobre nosotros”<sup>466</sup>. Así es necesario entender que la narración aborda aspectos muy diversos como el mundo social donde se desenvuelve, los factores humano y el elemento autobiográfico. Tampoco podemos obviar el paisaje de envolvente belleza plástica en que se desenvuelve la obra y a la que alude la crónica de *El Adelanto*, “la hermosa decoración del lago de Lugano y de sus montañas”<sup>467</sup>. El acercamiento a este paisaje muestra la nostalgia de un tiempo al que se le va diciendo adiós, puesto que, el progreso de una generación joven coincide con la decadencia literaria, “la última y mayor de mis batallas”, y con la convulsión que implica un cambio de siglo<sup>468</sup>.

*Pequeño mundo antiguo* es una narración basada en el recuerdo y la indagación, provista unos diálogos ricos y poéticos que reflejan los cambios de un siglo de gran importancia en la historia de Italia. Estos aspectos, así como el dualismo religioso característico de las novelas de Miguel de Unamuno, son resaltados por el profesor José Juan García ante el auditorio del Instituto

---

<sup>465</sup> González Martín, V. (1978). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno* (p. 200). Salamanca: Universidad de Salamanca, y González Martín, V. (2009). El Modernismo religioso italiano en Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, 55-68, disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=56755>> [Consultado el 7-IV-2014].

<sup>466</sup> Fogazzaro, A. (2012). *Pequeño mundo antiguo* (p.32). Madrid: Cátedra. Edición de Fernando Molina Castillo.

<sup>467</sup> *El Adelanto*, 31-V-1942.

<sup>468</sup> Cfr. González Miguel, J. G. (2001). *Historia de la literatura italiana. II. Desde la unidad nacional hasta nuestros días* (pp. 89-104). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Italiano de Cultura en Salamanca que “siguió con muchísimo interés la sugestiva lección del profesor que fue muy aplaudido y felicitado”<sup>469</sup>.

El tercer año de vida del Instituto Italiano en Salamanca ofrece en términos musicales, la desaparición de audiciones interpretadas por músicos italianos. Sólo dos conciertos son organizados desde la entidad italiana: el concierto que el *Trío Castilla*, Puga, Arias y Gombau, ofrece con motivo del centenario de Vivaldi<sup>470</sup> el 16 de abril de 1942 que tiene lugar en la Clerecía y un concierto de órgano interpretado por el organista y profesor del Conservatorio Regional de Música, Aníbal Sánchez Fraile. Las ilustraciones literarias al mismo son realizadas por José Artero, Rector Magnífico de la Pontificia Universidad Eclesiástica.

*El Adelanto* presenta la audición del 26 de enero de 1942 como “el concierto ítalo-español en el Conservatorio”<sup>471</sup> para conmemorar el II Centenario de Antonio Vivaldi e inaugurar el curso del Instituto Italiano de Cultura.

El Instituto Italiano valora el concierto como “homenaje a la memoria del insigne concertista y compositor italiano”<sup>472</sup>. El programa se completa con obras de Michele Mascitti (\*1664-1760†) quien conforma con Sulli, el padre Marais y Corelli “el más admirable cuarteto de autores italianos en cuanto a la emotividad musical”. Y se añade “su música, flexible y elegante, emotiva y suave en su expresión, se encierran sensaciones espirituales sublimes”<sup>473</sup>. A pesar del homenaje al músico italiano, el programa incluyó también obras del español Joaquín Turina (\*1882-1949†).

Los intérpretes del Trío Castilla son exaltados con elogios: “Antonio Arias, violinista ágil, de fina sensibilidad y singular dominio; Lorenzo Puga, de emotiva sonoridad por su belleza y por su expresión y Gerardo Gombau, pianista de recia contextura y de extraordinaria facilidad de recepción de la manifestación artística”<sup>474</sup>.

El programa que interpretó el Trío Castilla fue: 1<sup>a</sup> parte: *Sonata en sol menor* de Michele Mascitti. 2<sup>a</sup> parte: *Concierto en do para violín* de Antonio

---

<sup>469</sup> *El Adelanto*, 31-V-1942.

<sup>470</sup> *El Adelanto*, 27-I-1942.

<sup>471</sup> *El Adelanto*, 25-I-1942.

<sup>472</sup> *El Adelanto*, 25-I-1942.

<sup>473</sup> *El Adelanto*, 25-I-1942

<sup>474</sup> *El Adelanto*, 25-I-1942

Vivaldi. 3<sup>a</sup> parte: Trío -“Preludio y fuga”, “Tema y variaciones” y “Sonata” [sic]- de Joaquín Turina.

El discurso conmemorativo de Vivaldi estuvo a cargo del Rector Magnífico de la Universidad Pontificia, José Artero. Al acto asistió el director general de los Institutos Italianos de Cultura en España y agregado cultural a la embajada de Italia en Madrid, *commendatore* Ettore de Zuani además de las autoridades provinciales, esto es, Ximénez de Sandoval, gobernador de la provincia; el alcalde de la ciudad, Francisco Bravo; el delegado de Hacienda, Moisés Fernández y evidentemente, el doctor Penna, director de la Sección del Instituto Italiano de Cultura en ese momento.

El acto cultural se torna en político con las intervenciones de las autoridades que aluden a la participación común en el frente ruso durante la Segunda Guerra Mundial tanto de soldados italianos como españoles, estos últimos organizados en la División Azul. Ettore de Zuani “exhortó a todos a conocer Italia, como Italia pretende conocer a España, estrechando así los lazos culturales entre ambos países latinos y mediterráneos”. Estas palabras fueron respondidas por el gobernador civil de la provincia “aludiendo a los estrechos lazos que, sellados con sangre italiana vertidos en campos de España, culminaban en el abrazo de armas que actualmente se dan los soldados de ambos países en los campos de Rusia, finalizando con vítores al *Duce*, a Italia, a Franco y a España, entusiastamente contestados”<sup>475</sup>. El acto concluyó como es habitual con la interpretación de la “Giovinezca” y el himno nacional español. El evento cultural organizado como homenaje a Vivaldi se convirtió en un acto político y de propaganda<sup>476</sup>.

El segundo concierto y último, patrocinado por el Instituto Italiano de Cultura en 1942 estuvo a cargo de Aníbal Sánchez Fraile en la Clerecía salmantina. El programa se basó en obras compuestas por maestros italianos, y maestros españoles. 1<sup>a</sup> parte: *Redención* de Bossi, *Fuga* de Pallaroli, *Gavotta* de Martini, *Offertorio* de Zipoli, *Musette* de Remondi, *Preludio* de Scarlatti, *Canzonetta* de Frescobaldi y *Marcia di festa e armonía seráfica* de Ravello.

---

<sup>475</sup> *El Adelanto*, 28-I-1942.

<sup>476</sup> Nos sorprende que el artículo de Pérez Zalduondo, G. (2013): *Op. Cit.*, p.154. la autora no haga referencia a este hecho al referirse al concierto homenaje a Vivaldi en la Sección salmantina del Instituto Italiano de Cultura y además, confunde el Trío Castilla con el Trío Casella porque, si bien es cierto que cita como fuente a la revista *Ritmo* XIII/153 (febrero-marzo 1942, p.15) debía haberse consultado en otras fuentes.



2º parte: *Toccatina diafonica* de Thomas<sup>477</sup>, *Sonata* de Albéniz, *Pavana italiana* de Cabezón, *Fantasia* de Guridi, *Marcha nupcial* de Otaño<sup>478</sup>, *Navidad*, *ofertorio* [sic] e *Impresión teresiana* de Torres<sup>479</sup> y *Final* de Urteaga<sup>480</sup>. En el intermedio los niños del coro de la catedral cantaron *O dulcísima María* de Viadana y *Villanesca* de Otaño. La selección de músicos italianos desde el siglo XVI –Frescobaldi- hasta el siglo XIX –Bossi- fue glosada por José Artero<sup>481</sup>.

El año académico 1942-43 del Instituto Italiano de Cultura, Sección de Salamanca, fue inaugurada por el catedrático de Lengua y Literatura latinas, Antonio Tovar Llorente (\*1911-1984†) con una conferencia sobre *España en la obra de Tito Livio*. La ponencia sirvió también para conmemorar el bimilenario del historiador romano. Antonio Tovar obtuvo la cátedra de Latín en la Universidad de Salamanca en 1942<sup>482</sup> y a partir de entonces centró su vida profesional en la enseñanza y la investigación y abandonó la primera línea de la política.

En este sentido recordamos que Antonio Tovar fue subsecretario de Prensa y Propaganda (1940-1941) y que acompañó en estos años a Serrano Suñer a varios viajes a Alemania e Italia. Además Tovar fue nombrado Consejero Nacional.

Precisamente en 1941, el músico Joaquín Rodrigo compuso *Gran Marcha de los Subsecretarios* dedicada a Antonio Tovar y Jesús Rubio, que entonces eran Subsecretarios del Ministerio de Educación, y evidentemente está escrita con mucho humor.

---

<sup>477</sup> En Company Florit, J. (2002). Joan María Thomás Sabater. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen X, (pp. 288-289). Madrid: SGAE, la obra *Toccatina diafonica* interpretada en el concierto de órgano de Aníbal Sánchez Fraile celebrado en 1942, no aparece y en cambio si figura *Toccata post-Te Deum* fechada en 1943. Puede tratarse de la misma obra. Por otro lado, en *El Adelanto*, 12-IV-1939 señala que la obra está fechada en 1939.

<sup>478</sup> En López Calo, J. (2002). Nemesio Otaño. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen VIII, (pp. 293-295). Madrid: SGAE, la *Marcha nupcial* que interpretó Sánchez Fraile no aparece, si bien, el profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, apunta que la obra de Otaño no esta completamente catalogada debido a la magnitud y dispersión de la misma.

<sup>479</sup> Casares Rodicio, E. (2002). Eduardo Torres. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen X, (pp. 415-416). Madrid: SGAE. Eduardo Torres (1872-1934) pertenece a la segunda generación de la *Renaixença* valenciana; en el catálogo de sus obras no aparecen estas dos composiciones si bien carece de sentido la cronología que aporta el periódico *El Adelanto* que señala como fecha de composición de las mismas en 1936 y el organista valenciano murió en 1934.

<sup>480</sup> En Ansorena, J. L. (2002). Luis Urteaga Iturriuz. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen X, (pp. 600-601). Madrid: SGAE, la obra completa interpretada por Sánchez Fraile en Salamanca, se denomina *Tres finales* en lugar de *Final* como aparece en *El Adelanto*, 12-IV-1942 que también apunta como fecha de composición de la pieza musical el año 1918.

<sup>481</sup> *El Adelanto*, 12 y 14-IV-1942.

<sup>482</sup> La fecha de toma de posesión del cargo de catedrático numerario de Lengua y Literatura latinas fue 9 de abril de 1942. Cfr. SAA, expediente del profesor Antonio Tovar Llorente, AC caja n° 1330/23, folio 7r.

Joaquín Rodrigo escribió *Música para un códice salmanticense* (1953), sobre un texto de Miguel de Unamuno para la celebración del VII Centenario de la Universidad de Salamanca, tras el concierto, Tovar y Rodrigo interpretaron juntos al piano la *Gran Marcha de loa Subsecretarios*. Nuestros informantes nos han referido sobre el gran talento y formación musical de Tovar Llorente. Talento, formación y sensibilidad musical que se apreciaba, por ejemplo, al cruzarse con él por las calles cercanas al edificio histórico de la Universidad salmantina. Tovar siempre era descubierto entonando alguna pieza de música clásica. Esta vivencia personal de la música también quiso transmitir a sus hijas con una cuidada formación en la materia<sup>483</sup>.



Fig. 28. Antonio Tovar Llorente en los años 40

Antonio Tovar Llorente estudió Derecho en la Universidad María Cristina del El Escorial, Historia en la Universidad de Valladolid y Filología Clásica en las Universidades de Madrid, París y Berlín<sup>484</sup>. En septiembre de 1936 entra en contacto con los falangistas a través de su amigo Dionisio Ridruejo, Jefe Nacional de Propaganda, quien le confió el departamento de Radio y le nombró responsable de

---

<sup>483</sup> Entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013 y 11-VI-2013; Sánchez Pasos, José-Antonio de 11-VI-2013 y a Pascual, José Antonio de 16-IX-2013.

<sup>484</sup> La investigadora Ramos Ruiz afirma que Antonio Tovar “es pensionado [por la JAE] para llevar a cabo estudios de filología clásica en París, con los profesores Daín, Benveniste, Bloch; y en Berlín con J. Pokorny, W. Jäeger, Schwyzer”. Cfr. Ramos Ruiz, M. I. (2009). *Profesores, alumnos y saberes en la Universidad de Salamanca en el rectorado de Don Antonio Tovar (1951-1956)* (p. 103). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Radio Nacional de España cuando emitía desde Salamanca<sup>485</sup>. De 1940 hasta 1941 fue subsecretario de Prensa y Propaganda y un hombre muy cercano, no solo a Ridruejo sino también a Serrano Suñer, lo que le llevó en varias ocasiones a Alemania junto a ellos<sup>486</sup>.

Desde noviembre de 1943, Antonio Tovar era vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras, cargo que mantuvo hasta 1952<sup>487</sup>. El mismo año que pronuncia la conferencia en el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca y en pleno desarrollo de la segunda Guerra Mundial, Tovar se traslada a la Universidad de Berlín como profesor invitado<sup>488</sup>. Además éste acaba de ser nombrado Director del secretariado de Publicaciones, Intercambio científico y Extensión Universitaria<sup>489</sup>. En

---

<sup>485</sup> García Santiago, J. (2001). *Aquí, Radio Salamanca* (pp.54-58). Salamanca: Caja Duero. El autor afirma que “aunque el primer director de la nueva radio [se refiere a la emisora de Radio Nacional de España que inauguró Franco el 19 de enero de 1937] fue Antonio Tovar, el peso de la programación recayó en la práctica en la persona de Jacinto Miquelarena, colaborador del periodista y comandante de Ingenieros Arias Paz, responsable en la zona “nacional” del Servicio de Radio de la recién nacida Delegación de Prensa y Propaganda” (p.54). Al año siguiente y tras Franco formar gobierno en Burgos, “confía el Departamento de Radio del recién creado Servicio Nacional de Propaganda al joven falangista Antonio Tovar Llorente. A sus veintiséis años Tovar está absolutamente convencido de que la radiodifusión será la pieza básica de la futura educación cultural y política del pueblo español” (p.57). Orozco Galindo, J. (2009). *Radio Nacional de España. Nacida para ganar una guerra* (pp. 125-126). Madrid: Editorial Manuscritos. Este estudio detalla el papel del joven Antonio Tovar durante los años de la guerra. Así Orozco Galindo afirma que “Constituido el primer Gobierno de Franco [...] 30-I-1938 en Burgos, Tovar sería nombrado Jefe de Programas y Emisiones “cargo equivalente a Director de RNE” el 13-II-1938 en el momento en que RNE fue trasladada a Burgos. Este cometido lo desarrolló Antonio Tovar Llorente hasta el 9-XI-1939 otras fuentes la datan en la primavera ó en agosto de 1939 e, incluso, un documento confidencial escrito por Tovar y dirigido al director general de Prensa está fechado el 20 de abril de 1940 y en él describe personalmente la estructura y funcionamiento de la Radio Nacional de España que él dirige. Quizás aquí se confunde al Tovar Jefe de Programas y Emisiones de RNE con el Tovar Jefe del departamento de Radiodifusión, cargo superior al de “Director” de RNE [...] En febrero de 1938, cuando Jacinto Michaelena había dejado su sillón de *director* de RNE a Antonio Tovar Llorente, quien hasta entonces había trabajado para RNE en Salamanca, dentro del programa “Ondas Animadas”, en el que estaba el espacio *Primeras palabras* cuyo autor era precisamente él”. Sobre la importancia que concedía Tovar al papel propagandístico de RNE a través de sus emisoras, Orozco Galindo señala: “El fin esencial de su creación era –según Tovar- el de responder a la propaganda radiada por los rojos con la divulgación de la verdad” (p. 227).

<sup>486</sup> Las fuentes literarias nos aportan un punto de vista diferente de Tovar. Trapiello afirma que “el latinista Antonio Tovar, el más netamente pro alemán del grupo (no obstante procede del filosocialismo y la Casa del Pueblo de Valladolid), y director de Radio Nacional en el gabinete de Ridruejo” y añade “Tovar, que militó en la FUE y se pasó de bando al empezar la guerra, era un erudito, y terminó siendo por suerte, un pacífico profesor”. Cfr. Trapiello, A. (2010). *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)* (pp. 307-308). Barcelona: Ediciones Destino.

<sup>487</sup> Cfr. SAA., expediente del profesor Antonio Tovar Llorente, AC caja nº 1330/23, folios 9r y 63r.

<sup>488</sup> Cfr. SAA., expediente del profesor Antonio Tovar Llorente, AC caja nº 1330/23, folio 12r. La concesión del permiso corrió a cargo del Director General de Enseñanza Universitaria, folios 13r y 14r.

<sup>489</sup> Cfr. SAA., expediente del profesor Antonio Tovar Llorente, AC caja nº 1330/23, folio 16r. En 1946, el Gobernador civil de Salamanca y Jefe provincial del Movimiento, Diego Salas Pombo, nombra Jefe del Servicio Español del Profesorado de Enseñanza Superior de Falange Española Tradicionalista y de las JONS a Antonio Tovar, folio 32r.

Además desde el curso 1944-45, Tovar es nombrado, en años sucesivos y hasta al menos 1954, profesor encargado del curso de Formación Política de la Universidad de Salamanca, folio 19r.

esta situación profesional se encontraba Antonio Tovar cuando es invitado por el Instituto Italiano en Salamanca.

El 23 de enero de 1943 acompañaban a Tovar en el Paraninfo de la Universidad, el director general del Instituto Italiano de Cultura en España, comendador doctor Ettore de Zuani; el rector Madruga; el gobernador civil, José Ximénez de Sandoval; el coronel de ingenieros, Luis Serrano; el vicario capitular de la diócesis, Pedro Salcedo; el rector de la Universidad Pontificia, José Artero; el alcalde accidental, Antonio García Bernalt; catedráticos de las distintas facultades y centros de enseñanza y miembros destacados de la F.E.T. y de las JONS.

El director de la Sección salmantina del Instituto Italiano -doctor Venturi- además de presentar al conferenciante, puso de “relieve la trascendencia de la fecha que se conmemoraba, exaltandola en su profundo significado y simbolismo”.

Antonio Tovar Llorente, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, comenzó su conferencia sobre Tito Livio (59 a.C.-17d.C.) con estas palabras: “Dos mil años se cumplen en este que terminó, desde el nacimiento del mayor historiador romano, Tito Livio en quien se incorpora y reverdece para siempre la pasada gloria de Roma”. A continuación el catedrático de Latín se extiende en consideraciones sobre la obra y personalidadde Livio, diferente en forma y estructura del resto de los escritores e historiadores romanos. “En las páginas de Livio -dice Tovar- nos habla la propia Roma. Las virtudes del historiador, la claridad, el orden, la simetría, el ideal, la fe en los hados triunfales de Roma, son las virtudes de Roma misma”.

En una segunda parte de la conferencia se refiere a las opiniones de Tito Livio sobre España y sus habitantes, “que nos sirven para conocer las grandes virtudes militares de nuestros abuelos”. Tovar lamenta la pérdida del resto de obras del historiador y de forma especial aquellas que se refieren a la figura de Viriato. Livio exalta en sus escritos las virtudes de nuestros antepasados “siempre magníficos, belicosos y heróicos, tanto si se hallaban del lado de Roma, como si se encontraban enfrente”. Mención aparte merecen los mercenarios españoles “que eran apreciados sobremanera en ambos ejércitos : el romano y el cartaginés”. Tovar Llorente continua esta parte de la plática analizando el concepto de “*fides* personal por excelencia” y el romano “que patentiza la cordialidad y la hidalguia española de todos los tiempos”.

El catedrático de la Universidad de Salamanca concluye su alocución con la opinión de Livio acerca de la conquista romana de España y recoge su apreciación del momento en que aquella comenzó.

El acto académico finaliza con la interpretación del Himno de Roma a cargo de la Coral Salamanca que dirigía Bernardo García-Bernalt. De nuevo se cantó el Himno nacional español “ en posición firme y brazo en alto y el rector, señor Madruga, terminó con ¡Viva Italia! ¡Viva España! Clamorosamente contestado por los asistentes”<sup>490</sup>.

Este tema, aparentemente científico y en ese sentido, muy neutro, tiene una importante carga político-ideológica. En primer lugar no podemos olvidar la exaltación del pasado imperial romano que realiza Mussolini. El *Duce* nunca abandono su idea del *mare nostrum* que buscaba devolver a Italia el esplendor que tuvo durante el imperio romano. En este sentido, los dirigentes del régimen fascista italiano tienen una retórica imperial y expansionista. A través de la política exterior del nuevo régimen se produce una “resurrección del imperialismo “romano” como forma de estimular el entusiasmo y la unidad nacional”<sup>491</sup>.

Igualmente, Tito Livio en su obra *Ab urbe condita libri*, conocida como las *Décadas*, trata de engrandecer los orígenes de Roma y ensalzar las grandes figuras de su historia. De hecho, en el prefacio de la obra expone Tito Livio los motivos que le han impulsado a acometer tamaña empresa: “Será para mí una satisfacción haber contribuido a evocar los hechos gloriosos del pueblo que está a la cabeza de todos los del universo”. Tito Livio escribe una gran historia nacional, cuyo único tema es Roma (*fortuna populi romani*) y cuyos únicos actores son el Senado y el pueblo de Roma (*senatus populus que romanus*). Entronca así Tito Livio en su concepción de la Historia con los primitivos analistas, cuyos testimonios nos transmite en su primera década<sup>492</sup>. Su propósito general era ético y didáctico, similar al que apreciamos en la conferencia del catedrático de latín. Añadimos algo más, Tovar exalta los valores innatos de los hispanos en el contexto de la política expansionista cartaginesa y romana (“siempre belicosos y heroicos” señala en su conferencia y añade “la cordialidad y la hidalguía española de todos los tiempos”) y los actualiza, acercándolos a la realidad que le toca vivir.

Para ver la importancia que la Universidad de Salamanca y el Instituto Italiano de Cultura conceden a este acto de celebración del decimocuarto aniversario de la firma del

---

<sup>490</sup> Todas las citas referida a la conferencia de Antonio Tovar sobre *España en la obra de Tito Livio* aparecen en *El Adelanto*, 24-I-1943.

<sup>491</sup> Cfr. Tannenbaum, Edward R. (1978): *Op. Cit.*, p.105.

<sup>492</sup> Cfr. López Eire, A. y Schrader, C. (1994). *Los orígenes de la oratoria y la historiografía clásica*. Zaragoza: Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.

Pacto de Letrán, recordamos los orígenes de este concordato y el contexto histórico en que fue firmado.

En este sentido mencionamos que la política exterior de Mussolini se centró en dos direcciones: por un lado, y tal y como hemos visto, ofrecer una imagen internacional de Italia como gran potencia militar y colonial y por otro, restablecer relaciones con la Santa Sede.

Así en 1929, mediante los Pactos de Letrán, Mussolini normalizó sus relaciones con la Iglesia católica, muy tensas desde que en 1870, ocho años más tarde de la unificación italiana, el ejército italiano ocupara Roma. Mediante ese concordato (signado por el Rey de Italia, a instancias de Mussolini y el papa Pío XI) Italia reconocía la soberanía del Estado del Vaticano y, a cambio, se reconocía la religión católica como la oficial del Estado.

Desde 1870, fecha en que los italianos arrebataron Roma a los papas, hasta 1929, cuando el Estado fascista selló la reconciliación italiana con el papado, el Pontífice fue como “el prisionero del Vaticano”, como le llamaban los romanos. Cinco pontífices vivieron sin salir jamás de los confines de San Pedro. Benito Mussolini, deseoso de zanjar la “cuestión romana” y de ganar adeptos para la causa fascista, tendió la mano al papado con los pactos de Letrán, de cuya firma se cumplieron catorce años en 1943. La crónica de *El Adelanto* señalaba:

Es uno de los acontecimientos históricos no sólo para Italia que con este pacto puso fin a la discordia con la Santa Sede, sino también para todo el mundo católico, porque con él adquirió el Papado la soberanía sobre el Estado de la Ciudad del Vaticano y la plena libertad e independencia en el ejercicio de su ministerio<sup>493</sup>

De esos pactos nace jurídicamente Estado de la Ciudad del Vaticano. Los pactos fueron firmados por el Duce y el cardenal Pietro Gasparri el 11 de febrero de 1929 en el palacio de San Juan de Letrán, anexo a la basílica. que rechazó.” .

Los pactos de Letrán son, en realidad, dos textos: un tratado que crea el Estado de la Ciudad del Vaticano y garantiza su inmunidad como país, y un concordato que regula el estatuto de la Iglesia católica en Italia. Con aquella firma en Letrán surgió el Vaticano como ente jurídico, con el Papa como jefe de Estado con plenos poderes ejecutivo, legislativo y judicial, soberano de un país.

---

<sup>493</sup> *El Adelanto*, 11-II-1943.

Este acontecimiento fue conmemorado en Salamanca en un acto que tuvo lugar en el Palacio de Anaya organizado por el Instituto Italiano de Cultura en colaboración con las dos universidades salmantinas. El programa incluyó los actos siguientes, de entre los que tan sólo la segunda actividad fue de carácter musical:

- I - Conferencia impartida por el doctor profesor Attilio Venturi, director del Instituto Italiano de Cultura, con el título de: *La conciliación entre Italia y la Iglesia*.
- II - Se interpretó a tres voces “En el campo florido” de Lope de Vega[sic].
- III - El vicerrector de la Universidad Literario, Teodoro Andrés Marcos<sup>494</sup>, disertó sobre *Un acierto de Mussolini*
- IV - Proyecciones sobre la ciudad del Vaticano.
- V - El rector de la Universidad Pontificia de Salamanca, José Artero, centro su plática en Tres momentos hispanos percusores del Pacto de Letrán.
- VI - Himno Pontificio<sup>495</sup>.

Las últimas conferencias organizadas por el Instituto Italiano de Cultura estuvieron a cargo del arquitecto del ayuntamiento salmantino, Ricardo Pérez Fernández y Antonio García Boiza respectivamente. La primera de ellas versó sobre *Miguel Ángel* y la segunda sobre *La fundación Monterrey y un paréntesis italiano en Salamanca*.

La conferencia sobre *Miguel Ángel* fue pronunciada el 8 de mayo de 1943 en el salón de actos de la facultad de Filosofía y Letras en presencia del rector, Esteban Madruga y el director del Instituto Italiano, Attilio Venturi. La crónica de *El Adelanto*

---

<sup>494</sup> Teodoro Andrés Marcos (†1880-1952†) fue catedrático numerario de Derecho Canónico desde 1916 hasta 1950. A los doce años de edad abandona su localidad natal, Palencia de Negrilla, para formarse en el Seminario de Comillas. Durante esos años y hasta que se incorpora a la plaza de catedrático numerario en la Universidad de Salamanca (folio 2r), estudia Teología, Filosofía, derecho Canónico y Civil. Entre sus obras más representativas figuran: *Comentario al derecho Canónico, Vitoria y Carlos V en la soberanía hispano-americana, los Imperialismos en el Demócratas Alter, la Escuela salmantina de Derecho Internacional y el P. Suárez*.

El expediente de Andrés Marcos incluye la carta que dirige el Rector al Director General de Enseñanza Universitaria en 1950, año de su jubilación. En esta se recoge “el unánime deseo de las Juntas de Facultades de esta Universidad y en atención a los méritos que concurren en el catedrático jubilado don Teodoro Andrés Marcos” para que continuara al frente del cargo de Vicerrector de la Universidad, puesto que ostentaba en ese momento (folio 91r). Cfr. Archivo General de la Universidad de Salamanca. Expediente de Teodoro Andrés Marcos AC 1330/23.

Tomás Pérez Delgado (2002) afirma que el catedrático de Derecho de la Universidad de Salamanca, Sánchez Tejerina y “el vicerrector y catedrático de Derecho de Salamanca, Teodoro Andrés Marcos, fueron miembros hasta 1938 de la comisión “A”, encargada de llevarla a efecto bajo la supervisión de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del estado, primero y del Ministerio de Educación Nacional, después”. Dicha comisión se encargaba de depurar conductas en la línea de “hechos, opiniones, actitudes socio-profesionales e incluso privadas”. Cfr. Pérez delgado, T. (2001). Control e intervencionismo, 1936-1970. En L.E. Rodríguez-San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, volumen I. (p. 315). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>495</sup> *El Adelanto*, 11-II-1943.

se refiere a la ponencia en estos términos: “El señor Pérez Fernández esbozó de forma magnífica y con documentación interesantísima la recia figura de Miguel-Ángel en todos los aspectos de su arte: pintura, escultura, arquitectura y poesía e hizo acertados comentarios al desasarrollo de su vida artística y a las múltiples incidencias de su labor, comentando asimismo con precisa exposición y un claro criterio las obras de Miguel Ángel”<sup>496</sup>. De la segunda charla sólo sabemos que se celebró el 21 de mayo, en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras (Palacio de Anaya). No aparece dato alguno sobre su contenido en la prensa local.

La penúltima actividad musical en la que tan sólo colabora, no organiza directamente, el Instituto Italiano de Cultura es el homenaje a Manuel José Doyagüe en la Catedral salmantina a cargo de la Orquesta sinfónica de Salamanca, el Trío Castilla y la Coral Salmantina. El concierto tuvo lugar el 15 de marzo de 1943 con motivo del primer centenario de su muerte y fue presidido por el director general de Bellas Artes, el marqués de Lozoya; el secretario de la Comisaría General de Música, Federico Sopeña; el gobernador civil de la provincia, José Ximénez de Sandoval; el alcalde accidental y regente de la Escuela de San Eloy, Antonio García-Bernalt; el vicerrector de la Universidad Literaria, doctor Andrés Marcos; rector del Seminario, Abrahan Morente; rector magnífico de la Universidad Pontificia, José Artero; el coronel del regimiento de Infantería, señor del Valle; profesores, catedráticos y religiosos. La presencia del director general de Bellas Artes es interpretada por el periódico *El Adelanto* como una forma de dar a conocer “los valores musicales de nuestra ciudad con actuación de la Coral salmantina, la Orquesta Sinfónica y los alumnos del Conservatorio Regional de Música”<sup>497</sup>.

El acto constó de dos partes: una charla-conferencia realizada por el profesor García Boiza<sup>498</sup> y el Rector Magnífico José Artero para ayudar al auditorio a

---

<sup>496</sup> *El Adelanto*, 9-5-1943.

<sup>497</sup> *El Adelanto*, 18-II-1943.

<sup>498</sup> Antonio García Boiza (1881-1950†) era auxiliar numerario de la facultad de Filosofía y Letras donde impartió distintas disciplinas, cronista oficial de la ciudad y jefe provincial de la Obra Sindical de Artesanía, en una de cuyas comisiones de servicio le sorprendió la muerte. Desde 1914 fue director de la revista ilustrada *la Basílica Teresiana* y gran promotor de la construcción del templo dedicado a la santa en Alba de Tormes. Miembro de las Academias de Historia y de Bellas Artes de San Fernando, secretario de la Comisión Provincial de Monumentos y vocal del patronato del Museo de la ciudad. Fue un autor prolífico puesto que no sólo escribió varios libros sino que era muy frecuente leer sus columnas de carácter divulgativo en el periódico *El Adelanto*. El perfil profesional de García Boiza será completado en el capítulo siguiente al analizar su participación en festivales folklóricos y en piezas de teatro lírico puestas en escena durante la década de los cuarenta. *Cfr.* SAA, expediente del profesor Antonio García Boiza, AC caja n° 1334/23.



comprender mejor la obra y personalidad de Doyagüe y una segunda parte, en la que se interpretaron obras del homenajeado.

“Bajo la dirección de Bernardo García-Bernalt, la Coral Salmantina y una pequeña orquesta que, formada por profesores y alumnos del Conservatorio lograron dar a las obras una preparación adecuada”. El programa estuvo compuesto por las siguientes obras del compositor salmantino Manuel José Doyagüe (\*1755-1842†): *Christus factus est* para cuatro voces solas, el *Motete al Cristo de las Batallas* para coro y orquesta, *Magnificat* a ocho voces, orquesta y piano y el *Villancico a los Santos Reyes*. Las dos últimas obras fueron acompañadas al piano por Gerardo Gombau<sup>499</sup>.

En la misma visita a la ciudad del Marqués de Lozoya entrega al Trío Castilla el segundo premio nacional de Música de Cámara organizado por la Vicesecretaría de Educación Popular. En el mismo lugar donde recibieron el premio, el teatro Liceo de Salamanca, la agrupación musical interpretó *El trío número 1* de Schubert y a continuación Gombau dirigió a los componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en *La cuarta sinfonía* de Beethoven y para finalizar el acto la Coral Salmantina con García-Bernalt al frente y acompañada de la Orquesta Sinfónica interpretó: *Ovos omnos* de Victoria, “La canción de cuna” de Dámaso Ledesma, *Lied* de Mendelshon; el final de *Tannhaisser* y la jota de *la Dolores* de Bretón.

La visita de tan ilustres invitados finalizó tras el concierto con un paseo nocturno por la ciudad, acompañados por el alcalde y el director del Conservatorio Regional de Música.

Tan sólo unos días después, el Trío Castilla ofrece un concierto con obras italianas en el Instituto Italiano de Cultura de la ciudad. El programa fue el siguiente: 1ª parte interpretada por el Trío Castilla: Obertura de *Guillermo Tell* de Rossini y *Trío* de Moscitti. 2ª parte interpretada por Gombau al piano: Nocturno de Respighi, Tocatta de Casella, Concierto de Nardini -acompaña con el violín Antonio Arias-, Siciliana de Porgolossi y Sonata de Diabelli -en la interpretación de estas dos últimas piezas acompaña con el cello Lorenzo Puga. 3ª parte: *Il Trio* en la menor de Turina<sup>500</sup>.

El 17 de junio de 1943 profesores y alumnos del Instituto Italiano de Cultura de Madrid se acercan a la ciudad de Salamanca “con el exclusivo objetivo de visitar la

---

<sup>499</sup> *El Adelanto*, 16-III-1943. El mismo periódico publicó un amplio artículo titulado “Manuel José Doyagüe, el olvidado músico salmantino. Hombre modesto, genio de la armonía sacra y último catedrático de Música de la Universidad” y fechado el 18-XII-1942 con motivo del primer centenario de su muerte. La pieza periodística detallaba no tanto su producción musical, sino detalles de su vida personal y el contexto histórico nacional y local de Doyagüe.

<sup>500</sup> *El Adelanto*, 20-III-1943.

riqueza monumental y artística de nuestra ciudad”. El director de la Sección de Valladolid, doctor Capecci ; el director de la sección de Valencia, doctor Vian y los profesores Renzo Peliccioni, señor Giacomina Stolfa y la señorita María Pedrotti acompañado del director de la Sección salmantina, Attilio Venturi y el director del Instituto de Cultura Italiana en Portugal, doctor Ginno Gaviotti conforman la expedición que dirigen representantes de la Dirección General de Turismo.

El rector de la Universidad Pontificia, José Artero; el arquitecto municipal, Ricardo Pérez Fernández y el jefe de la oficina de Turismo de Salamanca, Santiago Posteguillo Lacalle acompañaron y guiaron con sus explicaciones a la comitiva por la zona monumental de la ciudad<sup>501</sup>. Al día siguiente fueron recibidos por el gobernador civil, alcalde y presidente de la Diputación que les obsequió con un vino español<sup>502</sup>.

Una de las últimas actividades culturales organizadas desde la Sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca fueron por un lado, el concurso sobre estudios relacionados con diversos aspectos de la cultura e historia italiana y por otro, una nueva convocatoria de los cursos de lengua y cultura italiana.

En el mes de noviembre de 1943 aparece en la prensa local, el anuncio de un concurso anual de estudios monográficos sobre relaciones culturales italo-españolas (Literatura, Historia, Arte, etc) tanto de la antigüedad como de los tiempos modernos. El concurso es promovido por el Instituto Italiano de Cultura y está destinado a los estudiantes españoles “de ambos sexos residentes en España”.

“El jurado calificador estará compuesto por personal directivo del Instituto de Cultura Italiano y por intelectuales españoles del mundo académico y universitarios [...]. El fallo del Jurado será inapelable y al autor se le adjudicará un premio de 1,000 ptas”. El trabajo premiado [una extensión aproximada de veinte o treinta cuartillas escritas a máquina por una sólo cara] sería publicado en la colección “Quaderni” del Instituto de Cultura. El centro concedía también un segundo premio valorado en quinientas pesetas<sup>503</sup>.

---

<sup>501</sup> *El Adelanto*, 29-VI-1943.

<sup>502</sup> *Cfr.* En actas de la SACGDP, folio 278v, 19-VI-1943.

<sup>503</sup> *El Adelanto*, 25-XI-1943.

*El Adelanto*, 1-II-1944. En el artículo del periódico aparece el listado de miembros del Jurado: Españoles: Cayetano Alcázar Molina, Antonio Ballesteros Beretta, Juan Beneyto Pérez, Joaquín de Entrambasaguas, Pascual Galindo Romero, Ernesto Giménez Caballero, Ángel González Palencia, Marques de Lozoya [el director general de Bellas Artes] y Ciriaco Pérez Bustamante. Italianos: Ettore de Zuani [Director del Instituto Italiano de Cultura], Attilio Venturi [Director de la sede salmantina del Instituto Italiano], Ippolito Galante y Carlo Constilio.

En 1944 el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca organiza las dos últimas actividades culturales de las que tenemos constancia. En enero se reanudan los cursos de lengua y cultura que se iniciaron a la vez que el curso académico de secundaria y universidad. Además el Instituto anuncia el comienzo del curso semanal *Interpretaciones de modernos y contemporáneos* a cargo del doctor Raffaello Viola, director en ese momento de la sede en Salamanca<sup>504</sup>.

El 26 de febrero de 1944 el Instituto Italiano de Cultura en la ciudad del Tormes organizó un acto solemne en homenaje a San Francisco de Asís en el paraninfo de la Universidad. Concurrieron al acto representaciones de las órdenes monásticas salmantinas, rector de Nobles Irlandeses, profesores y alumnos de ambas universidades.

El programa<sup>505</sup> desarrollado fue el siguiente:

I - Dedicatoria del acto a *San Francisco de Oriente* por parte del doctor Juan Domínguez Berrueta, jefe del distrito Universitario, en nombre del gobernador civil de la ciudad.

“A san Francisco de Oriente porque por Oriente viene la luz, por oriente sale el sol, al cual canta san Francisco en su cántico el *Frate Sole*, porque por oriente vino el Redentor y san Francisco ha sido el hombre que más se ha asemejado al Divino Maestro”.

II - *Visión franciscana de la Umbría* por José Artero. La disertación comenzó describiendo “el paisaje suave y delicado, verde y pacífico de la comarca italiana. En efecto, san Francisco -dice- nace en el único lugar que podía nacer. Aquí, en la Umbría, no se dan las flores ni los mirtos del paganismo, pero alzan al cielo sus afiladas copas los cipreses, se dan el castaño, allí está el olmo abrazado por los pámpanos verdes de la vida”.

El paisaje de la Umbría influyó en el santo y el santo en el paisaje —explica Artero— “en toda nuestra visión actual, y en el desarrollo de todas las manifestaciones posteriores”. El profesor de la Universidad Pontificia concluyó la charla recordando el paso del santo italiano por suelo español: como peregrino a Santiago de Compostela y su paso por Cataluña cuyo paisaje, más en concreto el de Vichi, se asemejaba a la Umbría “santificada por la presencia del “Poverello”.

---

<sup>504</sup> *El Adelanto*, 8-I-1944. El curso de *Interpretaciones de modernos y contemporáneos* tenía lugar los sábados en horario de tarde, de diecinueve treinta a veinte treinta.

<sup>505</sup> *El Adelanto*, 24 y 27-II-1947.

III - José Antonio de San Sebastián, padre franciscano capuchino, aborda el tema de *Las músicas franciscanas*. El ponente presenta al santo italiano como un ángel de la música y resalta el hecho de que san Francisco cuando renunció a las cosas mundanas, no adjuró de la música. La ponencia se centra después en el cántico de *Frate Sole* y en todas las músicas inspiradas por el santo: desde las antífonas y conmemoraciones hasta las misas de san Francisco y las más recientes creaciones con motivo del centenario de su muerte en 1926. Los contenidos de la disertación fueron ilustrados por el coro de los niños de la catedral dirigidos por Aníbal Sánchez Fraile. La agrupación coral interpretó *Canciones franciscanas* de Simone Plé<sup>506</sup>: “En el jardín de nuestra sor Clara, “La alondra” y “Agua fresca”.

“Finalmente el P. San Sebastián se sienta al piano y nos brinda las primicias de tres composiciones, un andante, una canción popular vasca y un pasodoble”<sup>507</sup>.

IV - El Cántico del *Frate Sole* de san Francisco, preámbulo y lectura por el director del Instituto Italiano en Salamanca.

V - “San Francisco predicando a los pájaros” de Liszt<sup>508</sup>, interpretado al piano por Carmen Moreno.

Antes de concluir esta breve síntesis sobre las actividades desarrolladas por la Sede del Instituto Italiano de Cultura, debemos resaltar la evolución de dichas actividades a lo largo de los cuatro años (1940-1944) de los que tenemos constancia clara en prensa de su funcionamiento en la ciudad salmantina y que hemos reflejado en el gráfico de barras.

El Instituto contó con tres directores en estos años, Gasparetti (1940-1941), Penna (1942) y Venturi (1943), una intensa actividad musical durante el primer año fue desarrollada tanto por músicos italianos como españoles de gran calidad y prestigio, actividad que fue languideciendo hasta 1944.

En 1940 el Instituto Italiano de Cultura organiza nueve conciertos la mayoría protagonizados por músicos italianos y programas basados en composiciones del mismo

---

<sup>506</sup> Simone Plé (†1897-1986†) fue compositora, pianista y pedagoga (publicó dos volúmenes de música para piano dedicada a los niños). Principalmente compuso música sacra para piano y órgano.

<sup>507</sup> *El Adelanto*, 24 y 27-II-1947.

<sup>508</sup> Franz Liszt (†1811-1886†) tuvo el primer contacto con los frailes franciscanos a partir de 1823 junto a su padre después de haber cosechado sus primeros grandes éxitos. Su relación con esta orden religiosa nunca se rompió si bien varió en intensidad a lo largo de su vida. En 1861 Liszt se estableció en Roma que se convirtió en su residencia habitual hasta su muerte. Previamente, en 1858, había sido recibido formalmente en la Orden franciscana (seglar) en el convento de Pest. Su devoción por el “Pobrecillo de Asís” llevó a Liszt a la Umbria y visitar la ciudad del santo en 1868. La meditación, el recogimiento, las lecturas de biografías sobre el santo italiano inspiraron la composición de dos piezas para piano: *El cántico de las criaturas de san Francisco* y *la leyenda de san Francisco que predicaba a los pájaros*.

origen. Entre los músicos italianos destacamos a Fulgueri; el trío formado por Casella, Poloniem y Benucci; Janigro y A'Albore.

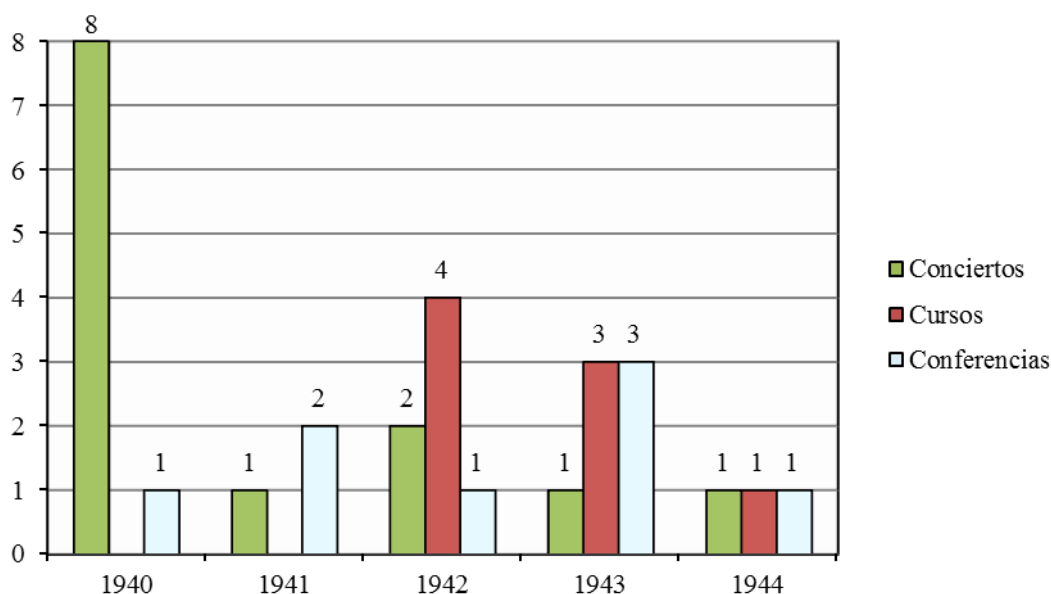


Gráfico I. Evolución cuantitativa de los cursos, conciertos y conferencias organizados por la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca que conformaron su programación entre 1940-1944.

Sin embargo, en los dos últimos años, los conciertos estuvieron exclusivamente en manos de profesores del Conservatorio Regional de Música de Salamanca. Los profesores del Conservatorio que participaron activamente en el Instituto Italiano, fueron músicos de la talla de Gombau, Arias, Sánchez Fraile, Pugas, Haedo, Horna o García-Bernalt.

Los cursos de lengua, cultura, historia y arte italiana fueron una parte importante de la programación a partir de 1942, momento en el que se produce un relevo en la dirección de la sede salmantina y se buscan gestores, doctores Penna y Venturi, con un perfil más adecuado a estas actividades que ellos mismos iban a impartir.

Se observa un importante desarrollo de las conferencias con una fuerte carga política y propagandística desde el año 1941. Las conferencias de Armando Vené, Giuliano Mazzoni, Antonio Tovar y José Artero sobre distintos aspectos de la política y legislación desarrollada por Mussolini, deben ser analizadas en ese sentido. Todos los ponentes italianos incluyen a la sede salmantina en el ciclo de conferencias diseñadas desde la central del Instituto en Madrid.

Hay un apoyo explícito de todas las autoridades salmantinas a las actividades del Instituto en un doble sentido: con la presencia de las mismas en los distintos actos y mediante la cesión de espacios concretos para el desarrollo de éstas, esto es, salón de actos de la escuela de San Eloy, paraninfo, salón de actos del Palacio de Anaya, etc.

De una forma más concreta, los decanos de las distintas facultades implicadas en las diversas actividades, el rector de la Universidad Pontificia, profesorado, etc. asisten a todas las actividades y colaboran activamente con el Instituto Italiano lo que confirma el esfuerzo que, desde esta institución, se realizó para acercarse al mundo académico y universitario a través de conferencias en que docentes investigadores y estudiantes de ambos países participasen.

El acceso a la BVPH nos ha permitido descubrir que músicos y conferenciantes italianos incluyen la sede salmantina en circuitos conformados por las principales sedes del Instituto Italiano de Cultura, esto es, San Sebastian, Madrid o Sevilla lo que pone de manifiesto la coordinación clara de la sede central y la falta de autonomía de gestión de las sedes locales.

No hemos podido acceder a las listas de socios agregados, sin embargo suponemos que el número no debía ser muy elevado si tenemos en cuenta el precio anual del curso (veinticinco pesetas)<sup>509</sup> que daba derecho asistir a todas las actividades del centro y de una manera más continuada, a los cursos de idiomas y cultura italiana. Domínguez Méndez nos refiere para todos los centros de España -sedes y delegaciones- la cifra de cuatro mil doscientos cuatro alumnos en el curso 1939/1940 y tan sólo dos mil trescientos sesenta en el curso 1942/1943 según los anuarios del Ministerio de Asuntos Exteriores italiano<sup>510</sup>. Si tenemos en cuenta la población de Salamanca en 1940 -setenta y un mil ochocientas setenta y dos personas según el Instituto Nacional de Estadística<sup>511</sup>- y el tipo de población por sectores económicos, probablemente los socios del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca apenas llegarán a los cincuenta y pertenecerían a familias vinculadas con la Universidad y el desarrollo de actividades

---

<sup>509</sup> A diferencia de lo acontecido en los cuatro años anteriores, esto es de 1940 a 1943, el anuncio de los cursos de lengua y cultura italiana no aparece en prensa hasta el mes de febrero, en lugar de durante el mes de octubre. En el anuncio recogido en uno de los periódicos locales se señala que dichos cursos se reanudarán el diez de febrero y esa misma semana, el sábado en concreto, tendrá lugar el curso titulado *Interpretando a modernos y contemporáneos* en horario de tarde. Cfr. *El Adelanto*, 8-II-1944.

<sup>510</sup> Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España* (pp. 72). Madrid: Arco/Libros.

<sup>511</sup> Instituto Nacional de Estadística (2014). Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842 en la provincia de Salamanca, disponible en <http://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=salamanca&btnBuscarDenom=Submit+selection&L=0> [Consultado el 30-III-2014].

liberales, esto es, notarios y registradores de la propiedad, médicos, docentes universitarios o arquitectos.

A partir de 1944, las actividades del centro salmantino languidecieron y se limitaron a los cursos anuales de lengua y cultura italiana. El declive de la sede salmantina coincide con el principio del fin del régimen de Mussolini y posiblemente, al igual que en la sede central de Madrid, con los problemas económicos.

Las conclusiones finales sobre los intercambios culturales y musicales con Italia y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, nos lleva a centrarnos exclusivamente en la recepción de músicos, orquestas y académicos de los dos países del eje, puesto que, no tenemos constancia de presencia cultural o musical salmantina en suelo alemán o italiano.

El Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca fue un importante dinamizador de la actividad cultural y musical de la ciudad del Tormes en la inmediata posguerra en un doble sentido: por un lado, como receptor de académicos y músicos italianos y por otro, como canalizador de la labor tanto de profesores del Conservatorio Regional de Música como de académicos de las dos Universidades salmantinas.

La presencia alemana fue más breve e intermitente y se limitó a tres actuaciones musicales de gran calidad. En este caso el mecenazgo es dispar y diverso: Diputación Provincial de Salamanca, Instituto Alemán de Cultura y Casino de la ciudad.

Tabla 4. Resumen de los cursos de idioma y cultura italiana, conciertos y conferencias programadas por la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca

Año	Conciertos e intérpretes	Cursos de cultura italiana e historia del arte	Conferencias
1940	- Arias, Gombau, Horna, Barrueco, Arce, González, Sánchez Fraile y García-Bernalt. (17 de enero) - Arias, Gombau, Horna, Barrueco, Arce, González, Sánchez Fraile y García-Bernalt. (23 de enero) - María Luisa Fulgueri (3 de febrero) - Sánchez Fraile (12 de abril) - Sánchez Fraile (16 de abril) - Casella-Poltronien-Bonucci (7 de abril) - Coral Zamora (7 de mayo) - Gombau y Arias (28 de Mayo) - Antonio Janigro y Ataúlfo Argenta (18 de diciembre)	-	- P. Enrique Herrera: <i>La escuela en Italia</i>
1941	- Lilia d'Albore y Ataúlfo Argenta (febrero de 1941)	-	- Armando Vené: <i>Miguel Ángel</i> - Ricardo Pérez Hernández: <i>Elementos de la arquitectura italiana en Salamanca</i> (mayo de 1941)
1942	- Trío Castilla: "Homenaje a Vivaldi" - Aníbal Sánchez Fraile y José Artero	- Historia de la pintura italiana desde los orígenes hasta Tintorero. - Valores plásticos y pictóricos en el arte italiano anterior al Renacimiento. - Giotto y las nuevas tendencias en el arte figurativo italiano. - El naturalismo en la pintura florentina del cuatrocientos Todas impartidas por el doctor Penna	- Profesor G. Mazzoni: <i>Los principios generales del ordenamiento jurídico italiano según la nueva codificación fascista</i> - Profesor José Juan García: <i>Antonio Fogazzaro y el Romanticismo italiano.</i>
1943	- Trío Castilla, Coral Salmantina y Orquesta Sinfónica. Homenaje a Doyagüe - Concierto del Trío Castilla.	- Arquitectura románica italiana. - La arquitectura Gótica italiana - Arquitectura gótica civil en Italia. Todas impartidas por el doctor Attilio Venturi	- Antonio Tovar: <i>España en la obra de Tito Livio.</i> - José Artero: <i>Conmemoración del Pacto de Letrán.</i> - Ricardo Pérez Fernández. <i>Miguel Ángel.</i> - Antonio García Boiza: <i>La fundación de Monterrey y un paréntesis italiano en Salamanca.</i>
1944	- Canciones franciscanas (piano y voz) de Simone Plé - San Francisco predicando a los pájaros de Liszt. Piano Carmen Montero	- Interpretaciones de modernos y contemporáneos. Todas impartidas por Raffaello Viola.	- A San Francisco de Oriente por Juan Domínguez Barrueta. - Visión franciscana de la Umbría por José Artero - Músicas Franciscanas por José Antonio de San Sebastián



## **1.5. Conclusiones del primer capítulo**

---

La década de los cuarenta es clave, en términos culturales y musicales, para entender el desarrollo posterior de las principales instituciones musicales de la ciudad salmantina, esto es, la Coral Salmantina, la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Filarmónica. Todas estas entidades musicales, nacidas en la posguerra salmantina, estuvieron condicionadas por los acontecimientos político-ideológicos y culturales de Europa y del régimen franquista. En este sentido, el objetivo de este capítulo ha sido reconstruir el contexto en el que se produce el nacimiento y posterior desarrollo de estas dos primeras instituciones musicales. En cualquier caso, tan sólo anunciaremos en este capítulo de la tesis la fundación de la Coral, Orquesta y Sociedad Filarmónica de Salamanca. En cambio, su desarrollo y estudio será objeto de los capítulos siguientes. De igual modo hemos expuesto brevemente el papel, en términos musicales, desempeñado por tres personajes: Bernardo García-Bernalt (1885-1957), José Artero Pérez (1890-1961) y Aníbal Sánchez Fraile (1903-1971). De los tres hemos trazado su perfil profesional y personal con el fin de comprender mejor su labor musical durante la década de los cuarenta.

Igualmente nos ha parecido necesario realizar un acercamiento a los principales teóricos del régimen en materia cultural en la medida en que, sus decisiones repercutieron en la política musical salmantina. Así, los dos primeros apartados de este capítulo han estudiado los principales discursos oficiales en torno a la producción artística tanto del periodo anterior a la guerra como del inmediatamente posterior. Todos estos discursos construyen el marco teórico-ideológico del primer franquismo en términos de proyectos culturales y musicales. Sin un análisis detallado de estas aportaciones teóricas, el estudio de los discursos emanados de los responsables de las principales entidades locales, quedaría incompleto y sería claramente insuficiente. El mecenazgo institucional, fomentado y muy justificado desde estas instituciones, es acorde con o es el reflejo de, las doctrinas que, a nivel nacional, generan y diseñan figuras de tanta proyección y significación como Jiménez Caballero, Sainz de la Maza, Otaño o Sopena. Todos ellos tienen una clara presencia física en la ciudad durante y después de la guerra. En el caso de Giménez Caballero y

Otaño, como parte de la corte que rodeó a Franco mientras la ciudad fue capital del nuevo estado y en lo que se refiere a Sainz de la Maza o Sopena, a través de las actividades diseñadas tanto por el Conservatorio como por la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

El propósito de este capítulo ha sido también acercarnos al papel desempeñado por las distintas instituciones locales -Ayuntamiento, Diputación Provincial y Gobierno Civil- y a las cabezas más visibles que, desde las mismas, fomentaron un programa de actividades culturales con unos fines muy claros y nada neutros. No olvidemos el contexto posbélico que vivía el país en general y las necesidades materiales concretas que tenía la ciudad. En este sentido las figuras de los alcaldes salmantinos Francisco Bravo (1940-1943) y Luis Fernández Alonso (1947-1953) fueron determinantes en el desarrollo musical de la ciudad durante esta década. La reconstrucción de su trayectoria personal y política, especialmente en la década de los cuarenta, ha sido esencial para entender el papel que desempeñaron después en el nacimiento de la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Filarmónica.

Por último, en el presente capítulo hemos analizado la presencia de músicas, orquestas, músicos, e instituciones alemanas e italianas en suelo salmantino durante los años de la inmediata posguerra y coincidiendo con los primera etapa de la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). Estas actividades musicales formaron parte de los intercambios culturales con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini -a través del Instituto Italiano de Cultura con sede en la ciudad del Tormes, a diferencia del Instituto Alemán de Cultura-, esto es, de la política cultural nazi y fascista. Estas relaciones culturales se produjeron en el marco de las instituciones oficiales, con el apoyo de las mismas que, por otro lado, tal y como hemos visto, tuvieron una gran proyección en los medios de comunicación locales.

De hecho, una de las aportaciones de esta investigación ha sido no sólo exponer de forma exhaustiva el programa cultural del Instituto Italiano de Cultura en términos de tipo de actividades, sino y eso es lo más significativo, en lo que se refiere al contenido de las mismas. La programación diseñada por los responsables de la sede salmantina del Instituto Italiano, respondía a un plan general que emanaba de una política concreta diseñada desde las filas del partido fascista italiano para toda la red de centros creados en nuestro país.

## **CAPÍTULO 2: El ritmo de los acontecimientos musicales en la ciudad salmantina. El nacimiento de la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica (1940-1948)**

---

**N**inguna de las instituciones musicales -la Coral Salmantina, la Orquesta Filarmónica de Salamanca y la Sociedad Filarmónica- que nacen en la década de los cuarenta, surgen de la nada ni en el medio de un desierto musical. En el siglo XX salmantino la llama de la música clásica se mantuvo con relativo éxito y de una forma muy especial en la inmediata posguerra gracias a la labor de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Salamanca, el Conservatorio Regional de Música y el Casino<sup>512</sup>. Puesto que en el capítulo anterior ya hemos analizado las actividades musicales y culturales organizadas desde el Instituto Italiano de Cultura y otras vinculadas al Instituto Alemán de Cultura, éstas no van a ser de nuevo explicadas en esta parte de la investigación pese a ser una parte importante de la oferta musical de la inmediata posguerra.

Conciertos, charlas, cursos y conferencias convocan a Querol, Sopena o Cubiles. Además se recuperan obras de la mejor tradición europea, rusa, alemana, austriaca, y española. Ésta última tradición es transmitida a través de agrupaciones instrumentales y corales en su doble dimensión: la clásica (repertorios de autores contemporáneos como Bretón, Falla, Turina, Albéniz y renacentistas como Cabezón y Victoria) y la popular-folklórica (las recopilaciones de Dámaso Ledesma, Aníbal Sánchez Fraile o Hilario de Goyenechea). Sin duda Salamanca vive una auténtica edad de plata y dista mucho de la valoración que realiza la profesora Pérez Zalduondo sobre este periodo y que describe como “la aletargada vida musical española”<sup>513</sup>.

En esta parte de la investigación hemos recurrido a documentos de procedencia oficial, existentes en el archivo de la Diputación Provincial de

---

<sup>512</sup> No es el objeto de esta investigación examinar exhaustivamente las actividades musicales organizadas por el Casino de Salamanca puesto que existe una monografía sobre esta institución que ya las analiza. Si es importante contextualizar los conciertos o charlas que sobre temática musical se produjeron en el Casino así como su relación con otras entidades musicales de la ciudad.

Martín Rodrigo, R., Martín Sánchez, L., Brasas Egado, J.C. y Portal Monge, Y. (2004). *El Casino de Salamanca. Historia y patrimonio*. Salamanca: Casino de Salamanca.

<sup>513</sup> Pérez Zalduondo, G. (2013). Música y músicos italianos. En *Una música para el “Nuevo Estado”*. *Música, ideología y política en el primer franquismo* (pp. 137-169). Granada: Libarlo.

Salamanca, Actas de la Comisión Gestora y Libros de Presupuestos, así como, documentación procedente del SAa.

La prensa histórica local, *El Adelanto* y *La Gaceta Regional*, o nacional nos han descubierto entrevistas, repertorios, intérpretes y críticas musicales que recogen la calidad de los conciertos e intérpretes y el auténtico pulso musical de la ciudad.

Las fuentes literarias<sup>514</sup> han ilustrado y completado la reconstrucción del marco social, cultural y sobre todo, la mentalidad de los salmantinos de la inmediata posguerra. Muchas de estas fuentes han sido referenciadas por nuestros informantes para reforzar y apoyar sus relatos de vida.

Subrayar por último la importancia de los informantes. Sus testimonios sobre experiencias vividas en primera persona, el acceso a documentación privada y sobre todo, pistas sobre acontecimientos que apenas han dejado huella visible en las hemerotecas, los convierten en la pieza clave de esta investigación.

---

<sup>514</sup> Recordar que en la introducción de esta tesis doctoral se enumeran las fuentes literarias (Martín Gaité, De Prada, etc.). En el punto 3.1 nos referimos también a ello.

## 2.1. Antecedentes de la producción y las instituciones musicales salamantinas (1900-1939)<sup>515</sup>

---

Desde el siglo XIX son muchas las instituciones y personalidades que contribuyeron a crear un ambiente musical en la ciudad.

La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy colaboró notablemente a mantener una cierta tradición musical en la ciudad. Esta escuela contó con una sección filarmónica que se planteó como principales objetivos de su funcionamiento y desarrollo en primer lugar, la enseñanza de la música y, en segundo, el ofrecer al público salmantino conciertos interpretados por profesores y alumnos. De ella surgen Tomás Bretón y Felipe Espino<sup>516</sup>. Ambos permanecieron vinculados a la ciudad natal<sup>517</sup> de forma intermitente después de su etapa de formación juvenil, lo que explica la influencia musical que ejercieron sobre sus conciudadanos, sobre todo, en el caso de Tomás Bretón. Sánchez nos analiza los vínculos del compositor con la capital charra:

La relación de Tomás Bretón con su ciudad natal no había sido demasiado estrecha a lo largo de su vida. Lo abandonó muy joven, con apenas quince años, desarrollando su actividad profesional en Madrid, donde vivió con su familia hasta su fallecimiento. Esto no impidió que fuese aclamado en Salamanca con motivo del éxito de algunas de sus principales obras<sup>518</sup>.

---

<sup>515</sup> Un primer acercamiento a esta investigación ha sido publicado en el libro: Gejo-Santos, M. I. (2013). El nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en la posguerra española (1940-1948). En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *Música acallada. Liber Amicorum. José María Laborda* (pp. 163-197). Salamanca: Editorial Amarú.

<sup>516</sup> Cfr. Maillo Salgado, S. (1999). *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno* (pp. 93-145). Salamanca: Athema Ediciones. La autora analiza la fundación de San Eloy y el desarrollo de la Sección de Música en los capítulos cuarto y quinto

<sup>517</sup> El propio Sánchez Fraile –tan activo musicalmente en la década de los cuarenta y cincuenta, aporta una pequeña investigación acerca del maestro Bretón. Sánchez Fraile, A. (1955). Partida de Nacimiento y Bautismo de D. Tomás Bretón. *Revista Monterrey*, 2. El breve artículo contribuye a aclarar el paradero de las dos partidas –nacimiento y bautismo– que “en 1950, con ocasión de la conmemoración del centenario de su nacimiento, se exhumaron diversos documentos de los episodios, anécdotas y acontecimientos de su biografía. Se buscaba entre otros la fe de nacimiento, pero no se dio con ella” porque se buscó en la parroquia de San Cristóbal en lugar de en la de San Román donde se bautizó. El profesor Sánchez Fraile aporta y transcribe la partida de nacimiento localizada en el número 40 del archivo parroquial de San Pablo, procedente de la desaparecida parroquia de san Román, libro del año 1842.

<sup>518</sup> Sánchez Sánchez, V. (2002). *Tomás Bretón, un músico de la Restauración* (p. 459-60). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

La noche del 12 de febrero de 1889, Bretón estrenó en el Teatro Real de Madrid *Los amantes de Teruel* con gran éxito<sup>519</sup>. El gran respaldo de crítica y del público supuso la confirmación definitiva del genio del autor salmantino<sup>520</sup>. Con este motivo, una delegación de la ciudad estuvo en el Teatro Real e invitó al maestro a visitar su ciudad natal. Bretón llegó a las pocas semanas del estreno. Los salmantinos lo acogieron masivamente. Recibió numerosos homenajes. Éstos se multiplicaron tras la representación de la ópera durante el mes de junio. Así lo recogía el cronista del periódico *El Adelanto*:

En varios centros de la ciudad se hacen discursos, banquetes y brindis por Tomás Bretón. El 28 de febrero de 1889 en la Plaza Mayor, bajo una simbólica lira se leía A Bretón. “La E (létrica) S (almantina)”. Y luego añadía, “el homenaje a Bretón en el Casino será en el salón del patio y estará alumbrado con luz eléctrica (...). El casino regaló a Bretón un álbum de peluche. Las fiestas en honor del insigne músico no acabaron aquí, el mismo mes estrenó la mencionada ópera, y la ciudad siguió celebrando orgullosa los sucesivos triunfos de Tomás Bretón<sup>521</sup>.

El compositor quiso agradecer a todos los ciudadanos tan cálida acogida con una función extraordinaria de carácter popular. Sin embargo, Salamanca no contaba con unas infraestructuras musicales adecuadas<sup>522</sup> y el maestro Bretón, que recorrió toda la geografía española con la Sociedad de Conciertos y la Orquesta Sinfónica, no pudo incluir su ciudad como él hubiera deseado. Tomás Bretón volvió a cosechar un gran éxito de público cuando representó y dirigió su obra *La Dolores*<sup>523</sup>. Sánchez añade: “a pesar de su ausencia, el cariño y la

---

<sup>519</sup> Sánchez Sánchez, V. (2002): *Op. Cit.*, pp.152-154.

<sup>520</sup> Adolfo Salazar valoraba en los siguientes términos al compositor salmantino en 1930: “Bretón fue el caudillo de la *Ópera Nacional* en una forma simplista que derivaba del patrón inmutable de la italiana, y que, a veces y como por gala, aceptaba el *leit motiv* wagneriano, aunque desprovisto de su dinamicidad expresiva. Condición indispensable era la de ser cantada en castellano (...), sin perjuicio de restituirlo todo al italiano, (...). Bretón, experimentado, creía, desde luego, en la eficacia contagiosa del canto popular, (...). La “Gran Opera” meyerberiana, con sus argumentos históricos o pseudo-históricos, parangón del “cuadro de historia”, suma ciencia del arte que iban a aprender en Roma nuestros pensionados, contribuía al concepto de la ópera nacional de Bretón”. Cfr. Salazar, A. (1981). *La música contemporánea en España* (pp. 89-90). Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos-Música (edición primera de 1930).

<sup>521</sup> *El Adelanto*, 22-I-1889;

Cfr. Martín Rodrigo, R., Martín Sánchez, L., Brasas Egido, J. C. y Portal Monge, Y. (2004): *Op. Cit.*, pp.180-181.

<sup>522</sup> Los dos espacios con más capacidad en la ciudad salmantina eran el teatro Liceo y el antiguo Teatro Hospital, rebautizado en estos años con el nombre de *Teatro Bretón*. El Casino de la ciudad y el Paraninfo de la Universidad acogían también audiciones musicales pero eran espacios de menor aforo.

<sup>523</sup> *La Dolores* se estrenó el 16 de marzo de 1895 en el Teatro de la Zarzuela por deseo del autor que desestimó los dos grandes teatros de ópera de Madrid, el Teatro Real o el Liceo, por las características específicas de la obra. Sánchez Sánchez, V. (2002): *Op. Cit.*, p. 246.

admiración de los salmantinos hacia su figura fue creciendo según aumentaba la popularidad de Bretón a nivel nacional”<sup>524</sup>.

Los salmantinos habían dado muestras del afecto que profesaban al maestro Bretón cuando respaldaron su vuelta al cargo de director del Conservatorio de Madrid en 1913. Dicho apoyo se concretó en una más que multitudinaria manifestación popular y en la formación de una comisión que llegó a ser recibida en el Ministerio. El músico quiso agradecer estos gestos de afecto y generosidad hacia él, componiendo, en el verano de 1916, un poema sinfónico.

La composición musical tomaba temas del *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma que había ganado el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1905. El propio Bretón fue miembro del jurado y prologó la primera edición de la obra<sup>525</sup>. Aún más, el maestro Tomás Bretón organizó su presentación en el Ateneo Literario y Artístico de Madrid, en mayo de 1906, con alumnas de canto del conservatorio que interpretaron algunos temas acompañadas al piano por el recopilador del folklore salmantino. La representación se repitió a los pocos meses en Salamanca, no sólo con el citado coro, sino también con un grupo de danzas y voces formado por miembros de orfeones de la región que dirigió personalmente Tomás Bretón.

El compositor basó su obra en tres temas del cancionero de Dámaso Ledesma: la arada “Navarrito, navarrito no me seas fanfarrón” que representaba a la zona del campo charro; la canción del muelo “A la mar se van los ríos” que servía de ejemplo musical de la amplia zona cerealista, y “Ya se murió el burro”, para la zona de Las Arribes del Duero<sup>526</sup>. Sánchez señala al referirse al *Poema Sinfónico Salamanca* que:

---

<sup>524</sup> Sánchez Sánchez, V. (2002): *Op. Cit.*, p. 460.

<sup>525</sup> Magadán Chao, P. (2011). Dámaso Ledesma: Trayectoria vital y profesional. En P. Magadán Chao, M. Manzano Alonso y F. Javier Rodilla León (Eds.), *Dámaso Ledesma Hernández. Cancionero salmantino. Segunda parte* (pp.28-29). Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses.

Pilar Magadán señala que Dámaso Ledesma “se lanza a los caminos, extrae la potencialidad encerrada en la tierra de su provincia y demuestra al mundo que ella, Salamanca, sí posee danzas y canciones, tantas, que el Cancionero premiado en 1905 por la Real Academia de San Fernando y editado en 1907, recoge ya cuatrocientos cuatro documentos transcritos y clasificados por Secciones y Grupos. El concurso había sido convocado por la Real Academia de Bellas Artes San Fernando en 1904”. La autora describe en las páginas siguientes el desarrollo del concurso de una forma muy exhaustiva.

<sup>526</sup> Recordamos que este tema formó parte del repertorio de la *Scola Cantorum* de Nueva York dirigida por Kurt Schindler entre los años 1907 y 1926. Fue publicado para coro mixto por la editorial Schirmer en

Bretón aprovechó el carácter de estos temas para escribir una composición colorista, tanto por los giros modales que incluyen como por la elaborada orquestación sobre un fino trabajo motívico. De hecho, los temas son presentados sin grandiosidad, quizás con la pretensión de reflejar su modesto origen<sup>527</sup>.

El estreno del *Poema Sinfónico Salamanca* fue un éxito, una obra sencilla, sin grandes pretensiones, que tan sólo quería ser un homenaje a su ciudad natal. La obra debe ser contextualizada en el denominado regionalismo musical, derivado del nacionalismo, que encontró una perfecta manifestación en las sinfonías durante estos años. Los ejemplos son muchos, *Rapsodias de la Mancha* de Luis Vega o *Sinfonía Sevillana* de Joaquín Turina<sup>528</sup>. Todos ellos utilizaron como base temas populares de cada zona del país, generalmente tomados de alguno de los cancioneros que comenzaban a recopilarse durante estos años. La Orquesta Filarmónica de Madrid fundada en 1915 incluyó sistemáticamente obras de autores españoles y, más en concreto, estas composiciones de carácter regionalista. El éxito estaba garantizado. Bretón desde su presidencia del Círculo de Bellas Artes apoyó entusiastamente a la Orquesta Filarmónica y los programas musicales populares. Así, la Filarmónica dirigida por el maestro Pérez Casas estrenó sus dos últimos poemas sinfónicos.

El 14 de octubre de 1916, la Orquesta Filarmónica de Madrid ofrece dos conciertos con obras exclusivamente del maestro salmantino en el teatro Bretón: el preludio *Guzmán el Bueno*, la serenata *En la Alhambra*, obertura de *Tabaré*, *Escenas andaluzas*, el estreno absoluto de *Salamanca*, el poema sinfónico *Los Galeotes* y la sardana de la ópera *Garín*. El estreno de *Salamanca* fue la única obra dirigida personalmente por el maestro Tomás Bretón. La ciudad acogió el acontecimiento con gran entusiasmo y lógicamente fue un gran

---

1919 con el tema del vital musical “El burro de Villarino”. Cfr. Olarte Martínez, M. (2009) El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de Musicología*, XXXII, 105-116.

<sup>527</sup> Sánchez Sánchez, V. (2002): *Op. Cit.*, p.461.

<sup>528</sup> Adolfo Salazar en 1930 apuntaba que “España es actualmente una de las naciones europeas que mejor ha sabido dar forma artística, (...), al color musical regional, al sentido peculiar de cada una de las regiones”. Además añade: “la invocación a nuestro canto popular ha sido práctica universal y constante a la que nuestros compositores han recurrido desde tiempo atrás(...), como medio de escapar a extraños estilos epidémicos y como procedimiento más directo y eficaz para restituir a nuestra música su carácter nacional. (...)Cosa curiosa, este movimiento que tiene una aspiración nacional como su nombre indica, ha producido en España, (...), un fenómeno que en esencia es antitético al concepto nacional: *el regionalismo*”. Salazar, A. (1981): *Op. Cit.*, pp. 267-270.



éxito, nada comparable a la frialdad con la que semanas después fue recibida la composición *Salamanca* en Madrid, dentro de los *conciertos del Price*. La obra, según la crítica de ese momento<sup>529</sup>, pecaba de tener muchas connotaciones localistas, populares y de haber renunciado a su carácter solemne, espectacular y brillante. Sánchez matiza en este sentido:

Lo cierto era que Bretón en Salamanca había renunciado a los efectos brillantes, a favor de un trabajo sinfónico que evocase la amplitud del paisaje del campo salmantino con sonoridades suaves. Quizás sea esta delicada y sofisticada elaboración musical la que el público no percibió, relegando al olvido un poema sinfónico de interés que era algo más que un simple homenaje a un viejo maestro a su generosa ciudad natal<sup>530</sup>.

La consulta de la edición *facsimile* de la partitura del Poema Sinfónico *Salamanca* realizada en 1997<sup>531</sup>, nos permite comprobar cómo en la página dos Bretón señala los únicos cuatro temas breves empleados en esta obra y que ha extraído de la edición del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, citando las páginas ciento diecinueve, ciento veintiuna y setenta y seis respectivamente. Toda la obra para orquesta de cuerda madera, viento metal y dos arpas utiliza un lenguaje sinfónico muy característico del empleado por los compositores acostumbrados a obras de gran textura orquestal donde los temas folklóricos se reutilizan en temas melódicos muy trabajados. Por lo que hemos podido comprobar es el estilo del repertorio español que se recepciona en Estados Unidos a través de Kurt Schilder.

Sin duda, el fallecimiento del maestro Bretón puso de manifiesto el inmenso cariño y admiración que la ciudad salmantina le profesaba. La trágica noticia llegó al Ayuntamiento en forma de telegrama emitido por su hijo Abelardo Bretón. El consistorio convocó una sesión en señal de duelo. La Escuela de Bellas Artes, donde el maestro había iniciado su formación musical, suspendió sus clases y envió a su regente para dar personalmente el pésame a la familia. La ciudad quedó consternada. Los funerales y actos se multiplicaron. Se abrió una suscripción popular para erigir un monumento y la Universidad

---

<sup>529</sup> La referencia concreta es a la crítica realizada por Matilde Muñoz en *El Imparcial* el 2 de diciembre de 1916, bajo el epígrafe de “Los conciertos de Bellas Artes”.

<sup>530</sup> Sánchez Sánchez, V. (2002) : *Op. Cit.*, p. 465.

<sup>531</sup> García Fraile, D. (1997). *Salamanca y Bretón. Edición Salamanca, Poema Sinfónico para Gran Orquesta*. Salamanca: Caja Duero.

acordó comenzar las gestiones para trasladar los restos del compositor a su ciudad natal. Abelardo Bretón entregó objetos personales de su padre al alcalde de la ciudad, objetos que fueron depositados en el museo de la Escuela de San Eloy. El diario *El Adelanto*, vehículo utilizado por el maestro Bretón en anteriores ocasiones para comunicarse con sus paisanos<sup>532</sup>, dedicó un número extraordinario a la figura del compositor.

Años más tarde y centrándonos en el periodo histórico que nos ocupa, el 6 de septiembre de 1941, se reabre el teatro Bretón tras haber sido reformado por la empresa *Taramona S.A. La Asociación de Prensa de Salamanca*<sup>533</sup> con la colaboración del director del Conservatorio Regional de Música, Bernardo García-Bernalt, organiza un homenaje al maestro salmantino que incluye: funeral en la Iglesia de la Purísima oficiado por el obispo de la ciudad y una representación de *la Verbena de la Paloma* a la que asiste María Bretón y todas las autoridades de la ciudad<sup>534</sup>: “Comienza la función (...) con la interpretación del himno nacional por la orquesta siendo escuchado brazo en alto en medio de un religioso silencio”<sup>535</sup>.

En 1948, el año en que comienza su andadura la Sociedad Filarmónica de Salamanca y veinticinco años después de la muerte del compositor salmantino, se inaugura un monumento, realizado por González Macías, dedicado a él. La ciudad que le vio nacer, recuerda los grandes éxitos del maestro en un acto multitudinario que tiene lugar en la Plaza Mayor<sup>536</sup>.

Tomás Bretón es una constante musical durante las dos primeras décadas del franquismo. Todas las entidades musicales que se crearon durante la década de los cuarenta, la Coral Salmantina, la Orquesta Filarmónica y la Sociedad

---

<sup>532</sup> Dos ejemplos de las cartas escritas por el maestro Tomás Bretón a sus paisanos y publicadas por el periódico salmantino *El Adelanto*. Bretón en una carta dirigida a este diario explicó sus pretensiones al componer el poema sinfónico *Salamanca*, *El Adelanto*, 6-I-1917 o, en agradecimiento al apoyo recibido por sus paisanos con motivo del estreno de alguna de sus composiciones musicales, *El Adelanto*, 22-II-1896.

<sup>533</sup> La SACGDP acordó abonar a la *Asociación de Prensa de Salamanca*, la cantidad de setenta y dos pesetas en pago del palco enviado a la Diputación para la función de gala como homenaje al compositor Tomás Bretón, la cantidad se abonará con cargo a gastos de representación librándose a favor del Tesorero de la citada Asociación de la Prensa. Cfr. En Actas de la SACGDP, Folios 308r y 309v.

<sup>534</sup> *El Adelanto*, 6-IX-1941. El Gobernador Civil, José Ármense de Sandoval, el Secretario del Movimiento en representación del Jefe provincial de Falange Española y Tradicionalista de las JONS, Ángel Borrego Vals, el alcalde de la ciudad, el presidente de la Diputación, Francisco García Revilla, el fiscal de la Audiencia, el rector Esteban Madruga, el comisario de Recursos, José Centeno, el secretario General de la Fiscalía de Tasas, el señor comisario de policía y el gobernador militar.

<sup>535</sup> *El Adelanto*, 28-VIII-1941 y 6-IX-1941.

<sup>536</sup> *El Adelanto*, 8-8-1948.

Filarmónica de Salamanca, incluyeron sistemáticamente las obras de Bretón en sus programaciones. Aún más, en la memoria colectiva de los salmantinos, la obra y personalidad de Bretón permanecieron vivas como parte de su patrimonio cultural durante mucho tiempo.

No podemos olvidar, en estos primeros años del siglo XX, la figura de Dámaso Ledesma, al que ya hemos citado vinculado a Bretón. Ledesma fue organista de la catedral de Salamanca por oposición desde 1896. Al año siguiente, se convirtió en rector y profesor del Colegio de los Niños del Coro<sup>537</sup>. Desde esta institución, Dámaso Ledesma impulsó la música coral en la ciudad. En este coro fue precisamente donde Bernardo García-Bernalt recibió una sólida formación musical<sup>538</sup>. Otro músico salmantino de proyección nacional, Gerardo Gombau, le debe también a Dámaso Ledesma parte de su primera formación musical y de su iniciación en “el movimiento musical preponderante en España durante toda la primera mitad del siglo XX: el nacionalismo musical”<sup>539</sup>. Los dos alumnos de Ledesma van a desempeñar un importante papel institucional en la posguerra salmantina. Bernardo García-Bernalt, desde su puesto de director del Conservatorio Regional de Música y fundador de la Coral Salmantina en 1941. Pocos meses después, en febrero de 1942, Gerardo Gombau se va a convertir en el primer director ejecutivo de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y García-Bernalt, en director honorario.

---

<sup>537</sup> Maillo Salgado, S. (1999): *Op. Cit.*, p. 95. La autora señala que “De esta manera, la ciudad de Salamanca, lugar de tan antigua raigambre en los estudios musicales, se había quedado sin el más importante de sus centros de estudio para la música [se refiere a las enseñanzas musicales de la Universidad de Salamanca]; a partir de ese momento los salmantinos sólo podrían contar con el Colegio de los niños de coro [fundado a finales del siglo XVII en una casa frente a la parroquia de San Pablo. Los alumnos recibían instrucción primaria y enseñanza musical; manteniéndose como colegio hasta bien avanzado el siglo XX. De él salió un músico tan brillante como Doyagüe], para la formación de jóvenes músicos y al que nada más tenían acceso los muchachos varones de buena voz, que en muchos casos nutrirían las distintas cuerdas del coro catedralicio”.

Nuestros informantes también nos han referido la figura del organista y profesor titular de la Universidad Laboral de Gijón, Mateo Bullón (1931-2007). Nació en un pequeño pueblo salmantino, Casillas de Monleón, y se trasladó a Salamanca para continuar sus estudios. Bullón formó parte del Colegio de los Niños del Coro durante los primeros años cuarenta del siglo XX. Esta circunstancia determinó su vida personal y profesional pues la música siempre estuvo presente en su vida. Tras estudiar Magisterio se trasladó a Gijón en 1958, como organista de la Universidad Laboral. Allí, dirigió el Orfeón Juvenil, el trío y el cuartero universitario de la Universidad Laboral, entre otras instituciones y agrupaciones musicales. *Cfr.* Entrevista a Bejarano, Eleuterio de 8-V-20014 y *Cfr.* García, I (2007, 21 de noviembre). Fallece a los 76 años el maestro de la música Mateo Bullón Pérez. *Elcomercio.es* (sitio web). En

<<http://www.elcomercio.es/gijon/20071121/gijon/fallece-anos-maestro-musica-20071121.html>>

[Consultado el 8-V-2014].

<sup>538</sup> Magadán Chao, Pilar (2011): *Op. Cit.*, pp. 26-29.

<sup>539</sup> García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia* (p. 31). Salamanca: Diputación de Salamanca.

En 1907 la ciudad salmantina es testigo del nacimiento de la Sociedad Filarmónica. En el siguiente capítulo de esta investigación dedicaremos un análisis más amplio al nacimiento de esta primera Filarmónica en cuanto antecedente local de la creada en 1948.

Mariano Reymundo y José Pequeño forman parte del corazón fundacional de la entidad. El primer artículo del reglamento de la nueva sociedad musical expone claramente cuáles son los objetivos de la misma: cultivar y fomentar la música mediante la celebración de conciertos instrumentales y vocales, para lo que se tratará de contratar artistas de reconocido mérito y valía profesional, además de organizar cualquier tipo de actividad que contribuyera al desarrollo y fomento de la cultura musical. La nueva institución musical concluye su andadura hacia 1911 tras haber organizado nueve conciertos durante la primera temporada (de 14 de enero de 1908 al 28 de mayo del mismo año), once conciertos durante la segunda (del 22 de septiembre de 1908 hasta el 19 de mayo de 1909), tres conciertos durante la tercera temporada (del 17 de octubre de 1909 hasta el 19 de febrero de 1909) y tan sólo dos conciertos en la cuarta y última temporada (del 3 al 4 de noviembre de 1910). García Laborda señala que “la Sociedad Filarmónica de Salamanca presentó en las dos primeras décadas del siglo XX el principal repertorio de música de cámara clásico-romántica, aunque con muy poca participación de compositores españoles”<sup>540</sup>. El número de socios en estos tres años no superó los 300. Éstos pagaban una cuota mensual de tres pesetas y veinticinco más por concepto de cuota de entrada, de la que las mujeres estaban exentas. La mayoría de los conciertos se celebraron en el Teatro Liceo, excepto el celebrado el 23 de septiembre de 1908 que tuvo lugar en el Ayuntamiento de la ciudad. A partir de marzo de 1909, las audiciones tuvieron lugar en el recién construido Salón Moderno. Un dato que resulta muy interesante es el que se refiere a la gratuidad para todos aquellos miembros de otras Sociedades Filarmónicas que estuvieran de paso por la ciudad<sup>541</sup>. Se establece así un nexo con las sociedades Filarmónicas más

---

<sup>540</sup> García Laborda, J. M. (2011). *La sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio* (p. 65). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

<sup>541</sup> Álvarez García, F. J. (2012). Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica salmantina a través de la prensa local (1907-1910). *El futuro del pasado*, 3, 439-458. El presente artículo es un resumen de la tesis doctoral desarrollada por el mismo autor con el título de *La actividad musical en Salamanca través de la prensa local (1900-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009. <<http://handle.net/10366/76208>>.

antiguas de España: la decana, ubicada en la industrial ciudad de Bilbao (fundada en 1896), la de Madrid (creada en 1901), la de Vitoria (1903), la de La Coruña (1904), la de Zaragoza (1905), la de Pamplona (1906), la de Oviedo, la de Salamanca y la de León (1907), la de Gijón y la de Santander (1908), la de Granada y la de Málaga (1910), la de Valencia (1911) y la de Valladolid (1918). Podemos observar por la fecha de fundación de las mismas que, a finales del siglo XIX y especialmente a comienzos del siglo XX, comienzan a proliferar en España las Sociedades Filarmónicas, como respuesta a un claro desarrollo de la afición musical en nuestro país y por la necesidad de escuchar un repertorio musical de carácter clásico-romántico. Las Sociedades Filarmónicas son un eslabón más del asociacionismo cultural y social nacido en el siglo XIX al abrigo del Romanticismo y liberalismo y promovido por una burguesía ávida de oír música de calidad. No sólo la burguesía demanda y se acerca a la música, también los intelectuales y el público en general comparten esta actitud. Salazar comentaba en 1930:

Los principales órganos de difusión de la música en España radican en las sociedades privadas del tipo de las tituladas Sociedades Filarmónicas, reunión de aficionados que satisfacen una cotización mensual, y cuyos ingresos se destinaban íntegramente a la contratación de artistas (...). Su influencia en la cultura musical española ha sido inmensa, porque la abundancia de asociados permitía celebrar un gran número de conciertos, contratando a altos precios a los más notables artistas extranjeros. Su criterio esencialmente conservador en la mayoría de los casos, hizo necesaria la fundación de la Sociedad Nacional de Música, de cuya significación nacional y defensora de la música moderna europea en general, se ha hecho mención. Esta misión complementaria quedó prácticamente realizada pocos años después, y en 1922 se sintió la necesidad de ampliar sus puntos de vista, democratizando de paso el criterio, un tanto aristocrático y cerrado, de las Sociedades filarmónicas<sup>542</sup>.

En estas primeras décadas del siglo XX, la ciudad salmantina es testigo de los recitales de café. “La mayor parte de los salmantinos viven en el café. El ambiente del café es pintoresco y alegre”<sup>543</sup>. Los cafés son el marco adecuado para la celebración de conciertos. Formaciones compuestas por cinco o más

---

<sup>542</sup> Salazar, A. (1981): *Op. Cit.*, pp. 304-305.

<sup>543</sup> *El Adelanto*, 24-I-1924.

músicos interpretan música en los lugares de ocio más exclusivos de la ciudad: El Sexteto del Pasaje, El Septimio del Novelty o el Quinteto de Hilario Goyenechea<sup>544</sup>. Los sectores más acomodados de la ciudad buscan estos lugares para escuchar pequeños conciertos a la vez que disfrutar de un café o un coñac. “La vida del café no es la vida del casino. Es la antítesis. Aquella monotonía, aquella rigidez, aquel orden del casino, siempre los mismos, siempre igual, no es la vida del café”<sup>545</sup>.

El Casino sigue siendo testigo de bailes-concierto en el propio patio del edificio:

En 1920 la orquesta fue dirigida por don Hilario Goyenechea. En 1923 hubo un sexteto, “que dirige el conocido maestro León Torreno” y ejecutó bailables de moda, los más nuevos *fox trots*, *shimmys*, tangos, etc. También en el mismo año tocaban melodías la orquesta de los Tziganes y la del *jazz* Bandette Marquet. Le siguió en 1925 la orquesta “Rambase”, (...). Dos años después, en 1927, figura la orquesta dirigida por el joven señor Bernardi. Finalmente, en 1929, llega un grupo de nueve estudiantes (...)<sup>546</sup>.

Los bailes en el Casino son magistralmente ambientados y descritos por Martín Gaité en su novela autobiográfica *Entre visillos*<sup>547</sup>. Esta fuente secundaria es citada constantemente por nuestros informantes. Ellos mismos recurren, con mucha frecuencia, a esta obra literaria para reforzar su descripción sobre el ambiente social y cultural de la ciudad durante la década

---

<sup>544</sup> Hilario de Goyenechea e Iturria cursó Estudios Pontificios Superiores en el Seminario de Salamanca. Además, el músico vasco se formó en armonio con Arín. Maestro de capilla en la catedral, profesor de solfeo y piano en la Escuela de San Eloy y director de un coro Niños de la Vega. Compositor de himnos, pasacalles y obras tan conocidas como “Ramillete de cantos charros” o el vals, “Una sonrisa”. Martín Rodrigo, R., Martín Sánchez, L., Brasas Egido, J.C. y Portal Monge, Y. (2004): *Op.Cit.*, p. 296.

Conrado del Campo y Benito de la Parra –ambos Profesores del Conservatorio madrileño – prologaron la obra de Goyenechea e Iturria, H. (1931). *Ramillete de cantos charros arreglados y armonizados para voces mixtas solas o con acompañamiento de piano*. Volumen 2º. Madrid: Unión Musical Española. Los dos profesores señalan en el prólogo que “la obra del señor Goyenechea, es un acierto y un modelo, por la sobriedad, elección justa del acorde, sentimiento delicado del matiz armónico que dentro del espíritu tonal conviene en cada caso, hasta por la fina intención humorística que algún momento y con la oportunidad apunta en la armonía, que todos debemos tener presente al intentar ensayos de adaptación coral de cantos populares en el sentido y con la finalidad que ha perseguido en esta publicación su afortunado autor señor Goyenechea. Nuestra felicitación sincera al músico, a la casa editorial “Unión Musical española” por su contribución poderosa al progreso educativo de nuestro pueblo con obras como las que hoy publica, y a los directores de toda especie de organismos corales [...] por el valioso aumento que en el repertorio coral de nuestra música obra de la importancia de este *Ramillete de Cantos Charros*”.

<sup>545</sup> *El Adelanto*, 24-I-1924.

<sup>546</sup> Martín Rodrigo, R., Martín Sánchez, L., Brasas Egido, J.C. y Portal Monge, Y. (2004): *Op.Cit.*, p. 277.

<sup>547</sup> Martín Gaité, C. (1987). *Entre visillos*. Barcelona: Ediciones Destino.

de los cuarenta. Recordamos que Martín Gaité intenta reflejar la época que ella vivió después de la Guerra Civil Española. Este es un periodo fácilmente identificable por la mentalidad y costumbres de los personajes, por los diferentes espacios en los que enmarca la obra. Los lugares públicos donde mayor cantidad de acontecimientos transcurren son: el Casino, la Plaza Mayor, el paseo del río o el café Castilla. El Casino, como lugar de encuentro social, de reunión y lugar donde conocer nuevas amistades. Pero también, tal y como es descrito en el párrafo anterior, el Casino es el marco de los bailes, reflejo de todos los tabúes y prohibiciones a las que se enfrentaban las mujeres de la época<sup>548</sup>.

Tras la contienda bélica y durante ésta, todo cambiará en la ciudad. La música continuó durante la guerra y se reconvirtió en “imagen y símbolo de ideas y poderes políticos, como representación sonora de emociones, sentimientos y estados de ánimo”<sup>549</sup>. Instituciones culturales y sociales como el Casino de Salamanca, intentaron continuar programando iniciativas musicales. La ciudad salmantina, como el resto del país, compartió el gusto por las marchas, las melodías de nueva creación, las coplas populares y los himnos<sup>550</sup>, que exaltaban la guerra y sus héroes. “Durante la Guerra Civil, la importancia de estos cantos patrióticos estuvo acorde con su condición de emblemas propagandísticos y vehículos de ideologización”<sup>551</sup>, apunta Pérez Zalduondo.

Finalizada la guerra e incluso con anterioridad en el caso de Salamanca, la actividad musical organizada por ciertas instituciones, la normalidad cultural y social de cualquier ciudad de tamaño medio, se reactivó antes del año 1939. Recordamos por ejemplo, que en la ciudad cayó una bomba que dañó la casa, no los cimientos, mandada construir por César Real y Rodríguez (\*1874-1935\*) en el chaflán de la calle Concejo y Zamora, hoy sede del banco *Deutsche Bank*. El

---

<sup>548</sup> El personaje de Rosa en la novela *Entre visillos* ilustra este punto. Rosa, la animadora del Casino, es, sin conocerla, ya etiquetada de fresca –le gusta beber y coquetear con los muchachos- sólo por no ser tan recatada como las otra muchachas.

<sup>549</sup> Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (Ed.) *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX* (p. 101). Madrid: Fondo de Cultura Económica

<sup>550</sup> *Cara al sol* con música de Juan Tellería y texto elaborado por intelectuales cercanos a José Antonio Primo de Rivera, la “Marcha Real”, convertida en himno nacional en febrero de 1937, se le añadieron posteriormente letras de Pemán y Marquina o *El himno de la legión* son ejemplos de composiciones musicales que superaron la barrera temporal de la guerra.

<sup>551</sup> Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (Ed.) *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX* (pp. 101-167). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

proyecto fue firmado por el arquitecto salmantino Francisco Gil Álvaro-González<sup>552</sup>. César Real y Rodríguez, además de presidente del Casino, fue un abogado de prestigio. Tenía un bufete de gran entidad que trabajaba no sólo en Salamanca sino también en Valladolid, Bilbao y Madrid. Sus dos hijos varones, Natalio y César Real de la Riva, también estudiaron leyes y trabajaron en el bufete familiar<sup>553</sup>. El mayor, César Real de la Riva, desempeñará un papel primordial en el desarrollo musical y cultural de Salamanca durante la década de los cincuenta y sesenta.

---

<sup>552</sup> En el libro escrito por Azofra Agustín, E. y Rupérez Almajano, M. N. (2009). Edificio para César Real de la Riva (p.32). En *El arte en la Salamanca contemporánea*. Salamanca: La Gaceta Regional El capítulo citado, se inicia con estas palabras “En 1935 el catedrático César Real de la Riva requería al Ayuntamiento la licencia...” y el título del mismo, atribuye la propiedad de la casa a César Real de la Riva, al igual que aparece en la obra de Brasas Egido, J. C.(2001). *El taller del arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*. Salamanca: Caja Duero. José Carlos Brasas coincide en el título del capítulo con la obra de Azofra y Ruipérez, pero expone de forma diferente el proceso de construcción de la vivienda en el capítulo titulado Casa para César Real de la Riva,: “Según expediente fechado en Salamanca el 27 de noviembre de 1935, el abogado y catedrático D. César Real de la Riva, en su nombre y en el de los demás herederos de su padre D. César Real y Rodríguez, solicitaba del Ayuntamiento licencia con el fin de construir una casa en los números 21 y 23 de la calle Zamora con vuelta a la de Pérez Pujol. El escrito se acompaña de memoria y dos planos firmados por el arquitecto Francisco Gil, estos últimos fechados en julio de 1937 (p. 138). Si bien, en la entrevista realizada a sus sobrinas, Carmen y Ángela Madruga Real, afirman que la casa perteneció a su abuelo materno, César Real y Rodríguez (1874-1935), quien murió una vez iniciado el proyecto de construcción de la vivienda. La muerte del propietario motivó que su hijo Cesar Real de la Riva se hiciera cargo de desarrollar y finalizar la obra para la familia. Cfr. Entrevistas a Madruga Real, Carmen y Ángela 19-VII-2013 y 8-VIII-2013.

<sup>553</sup> Entrevistas a Madruga Real, Carmen y Ángela, nietas de César Real y Rodríguez y sobrinas de César Real de la Riva, 19-VII-2013 y 8-VIII-2013.



## **2.2. La presencia de las Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid en Salamanca (1940-1948)**

---

La ciudad salmantina acogió los conciertos primero, de la Orquesta Filarmónica, en 1940 y 1941, y después, de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1941, 1942 y 1948.

El objetivo principal de estas agrupaciones musicales no era sólo dar a conocer y divulgar el repertorio de autores alemanes, austriacos y españoles, sino contribuir a una buena causa social, esto es, recaudar fondos para la Casa Hospicio dependiente de la Diputación. Filantropía y arte unidas en la inmediata posguerra, en una época de grandes necesidades sociales y económicas, para justificar el dispendio y esfuerzo de la Diputación en materia musical momento en que, sin duda, esta institución tenía otras prioridades. Este propósito es exclusivo de los conciertos ejecutados por la Orquesta Filarmónica de Madrid.

Antes de centrar nuestro análisis en los conciertos celebrados por las dos orquestas madrileñas en la inmediata posguerra, se hace necesario un breve acercamiento al origen y trayectoria histórica de las dos entidades instrumentales subrayando, de una manera especial, el momento profesional en que se encuentran cuando visitan la ciudad salmantina. Igualmente recogeremos los programas de los dos conciertos que ambas agrupaciones orquestales celebraron en Salamanca en el periodo anterior a la Guerra Civil, esto es, en mayo de 1935, concierto de la Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós y en enero de 1935, audición de la Filarmónica de Pérez Casas.

Distintas circunstancias históricas y musicales son las que rodean a la visita de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1948. En ese momento se está gestando el nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca con el propósito, entre otros, de salvar a la orquesta local que había fundado Gombau en 1942.

La Orquesta Sinfónica de Madrid fue fundada en 1903 por la mayoría de los componentes de la Sociedad de Conciertos. Ésta se había constituido en 1866 y fue la primera entidad orquestal fundada por músicos con el único objetivo de interpretar conciertos de música clásica.

Sobrino apunta que “La Sociedad de Conciertos de Madrid hace posible el auge de la música sinfónica en Madrid a partir de su creación” y añade “marcó un hito en la historia de la música orquestal española, y sirvió de modelo a otras entidades asociativas que nacían en la geografía nacional con idénticos fines”<sup>554</sup>. La Sociedad extendió sus actividades entre 1866 y 1903, con algunos conciertos esporádicos hasta 1906; atravesó diversas etapas dependiendo de la dirección de la misma: Francisco Asenjo Barbieri (1866-68), Joaquín Gaztambide (1868), Jesús de Monasterio (1869-76), Mariano Vázquez (1877-84), el salmantino Tomás Bretón (1885-1991), Luigi Mancinelli (1891-1893), Jerónimo Jiménez (segundo director en 1893) y desde esta fecha hasta su disolución, maestros casi siempre extranjeros contratados para dirigir series determinadas de conciertos.

La Sociedad permitió crear un *corpus* orquestal de música española contemporánea, de hecho, y como muestra del apoyo decidido de la entidad a la producción española, dos ejemplos: los numerosos conciertos monográficos de autores nacionales celebrados por la Sociedad y en 1899, la convocatoria por parte de la misma de un concurso para premiar obras orquestales de autores nacionales. Además, Sobrino señala que “La Sociedad dio a conocer las obras más importantes del repertorio clásico-romántico europeo, en su mayor parte desconocido en Madrid hasta ese momento, haciendo posible la consolidación del wagnerismo en Madrid en la década de 1890”<sup>555</sup>.

En 1903 la Sociedad de Conciertos de Madrid se disuelve por discrepancias entre los maestros y sobre todo, por su desastrosa situación económica. Los miembros más destacados de su orquesta deciden conformar una nueva agrupación con nuevos propósitos y perspectivas. Los modelos a seguir eran las orquestas europeas de la talla de la Orquesta Filarmónica de Berlín o la Orquesta de los conciertos Colonne de París que, por otro lado, habían podido ser oídas en directo gracias a los conciertos que celebraron en Madrid y Barcelona en los primeros años del nuevo siglo. Así, en diciembre de 1903 se constituyó la Orquesta Sinfónica de Madrid cuyo primer director fue Alfonso Cordelás que en aquel momento estaba al frente de la Orquesta de

---

<sup>554</sup> Sobrino, R. (2004). Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 156.

<sup>555</sup> Sobrino, R. (2004): *Op. Cit.*, p. 158.

Munich y también había estado al frente de la Sociedad de Conciertos. Algunas críticas desfavorables a Cordelás y las desavenencias entre los músicos forzaron la dimisión del primer director secundada por el concertino José Hierro. Sin director ni *concertino* la orquesta se encontraba perdida por lo que se hacía necesario un relevo inmediato.

Los miembros de la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica coincidían en la Orquesta del Casino de San Sebastián dirigida en aquel momento por Enrique Fernández Arbós, profesor de violín en el Conservatorio de Londres y director también de una orquesta en la capital británica. La directiva de la Orquesta Sinfónica ofrece la dirección de la misma a Fernández Arbós que acepta ser director provisional e incluso ser director-socio si el público, la crítica y los músicos de la entidad quedan satisfechos con su trabajo. La etapa Arbós se inicia en 1905 con el primero de cinco conciertos celebrados en el Teatro Real con gran éxito.

Fernández Arbós permanecerá al frente de la orquesta hasta su muerte en 1939 lo que llevará a que se identifique la entidad con el nombre de su director. En la prensa madrileña de los años cuarenta es habitual encontrar reseñas sobre la Orquesta Sinfónica que denominaban entre paréntesis “Orquesta Arbós” en parte, suponemos, como un marchamo diferenciador con respecto a la Orquesta Filarmónica de Madrid creada en 1915.

En 1940 le sucede al frente de la orquesta Enrique Jordá que permanecerá en este puesto hasta 1945 para sucederle después, durante la etapa franquista, Conrado del Campo (1946-1950), José María Franco (1951-1958) y Vicente Spiteri (1958-1977)<sup>556</sup>.

La temporada 1914-15 es especialmente significativa en el desarrollo sinfónico madrileño por coincidir la creación de la Orquesta Filarmónica y la de la Sociedad Amigos de la Música además de la aparición de los *Conciertos Populares* organizados por el Círculo de Bellas Artes cuya Sección de Música presidía Tomás Bretón. El nacimiento de estas nuevas entidades musicales coincide con una cierta crítica sobre el conformismo, pasividad, falta de espíritu de mejora y repetición de repertorios que imperaba en el trabajo de la Orquesta Sinfónica.

---

<sup>556</sup> Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994). *La orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza Música.

Ballesteros apunta sobre las motivaciones que llevaron a la creación de la nueva orquesta “la necesidad de renovar el repertorio sinfónico ya que la Orquesta Sinfónica de Madrid apenas introducía innovaciones”<sup>557</sup>. En 1914 eran frecuentes las críticas en prensa sobre la necesidad de renovar los repertorios orquestales. Miguel Salvador fue uno de los más activos analistas desde las distintas publicaciones especializadas. Era crítico musical, vicepresidente del Ateneo de Madrid, miembro de la sociedad Wagneriana, fundador en 1915 de la Sociedad Nacional de Música, primer presidente de la nueva sociedad que gestaría la Filarmónica de Madrid, es hombre clave no sólo en el nacimiento de la nueva entidad instrumental sino en la orientación de la misma y en el nombramiento de Pérez Casas como primer director de la misma<sup>558</sup>.

Por su parte, Bartolomé Pérez Casas (\*1873-1956\*) había trabajado entre 1897 y 1911 como director de la Banda de Alabarderos; entre 1904 y 1907 había sido violín segundo de la Orquesta Sinfónica de Madrid y desde 1911 ocupaba la cátedra de Armonía del Conservatorio de Madrid. La trayectoria profesional del maestro murciano le convierte en el mejor candidato para el puesto de director en la nueva orquesta.

Aunque Ballesteros afirma que Gómez Amat relata que fue Pérez Casas quien denominó a la nueva agrupación “Orquesta Filarmónica de Madrid debido a la grata impresión que le había producido la Orquesta Filarmónica de Berlín cuando visitó Madrid en 1903”, la cita no ha sido encontrada en la página y fuente que se referencia<sup>559</sup>.

El primer concierto dividido, como era habitual, en tres partes, se celebró el 18 de marzo de 1915. El programa estuvo compuesto por obras de Wagner, Rimski-Kórsakov, Beethoven, Mozart, Weber, Debussy y Borodín. Esto es, obras consagradas del repertorio sinfónico y la muy apreciada *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. La gran novedad para el público madrileño fueron las danzas de *El príncipe Igor* de Borodín y el estreno en la capital de *El mar* de Debussy.

La apuesta por lo nuevo y sobre todo, el deseo de difundir la música impresionista va a ser una constante a lo largo de la trayectoria artística del

---

<sup>557</sup> Ballesteros Egea, M. (2010). *La orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp.56-57. <<http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>>[Consultada el 16-IV-2014].

<sup>558</sup> Ballesteros Egea, M. (2010): *Op. Cit.*, pp. 57-62.

<sup>559</sup> Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994): *Op. Cit.*, p.38.

músico murciano<sup>560</sup>. Veinticinco años después, el maestro Pérez Casas repite una parte importante de este repertorio en los conciertos que dirigió en Salamanca en 1940 y 1941. Una diferencia significativa entre los repertorios de ambos momentos, por otro lado, muy distintos desde el punto de vista musical e histórico: la introducción en los programas de obras de autores españoles como Falla, Turina, Bretón o García de la Torre.

Pérez Casas imprimió un estilo muy determinado a la orquesta que dirigió durante treinta años en que fue titular (1915-1945). En muy pocas ocasiones el maestro cedió la batuta, solamente por enfermedad o a favor de un compositor el día que se estrenaba alguna de sus composiciones, lo que hizo crear unos fuertes lazos entre los músicos y su director. Esta característica permitió por un lado, una gran compenetración entre director y miembros de la agrupación y por otro, la creación de un grupo muy compacto.

Entre 1936 y 1945, la orquesta recibió el mayor porcentaje de directores invitados de toda su historia, la razón puede encontrarse, sólo en parte, en las nuevas obligaciones contraídas por Pérez Casas con la Orquesta Nacional de España.

Bartolomé Pérez Casas fue compositor, instrumentista, director y docente. Estudió clarinete y violín en la academia de música de su abuelo Juan Casas y más tarde Armonía y Composición con Juan Cantó y Felipe Pedrell por correspondencia postal. Pronto se convirtió en músico mayor del Regimiento de Infantería de España y más tarde su director. Su traslado a Madrid vino de la mano de la Banda del real Cuerpo de Alabarderos del que fue director durante catorce años, de 1897 a 1911. Ese mismo año asumió la cátedra de Armonía del Real Conservatorio de Música y Declamación de la capital de España.

El director de Lorca fue un constante estudioso reflejo de su afán de mejora y su rigor en el trabajo que debía afrontar. Iglesias señala que su amplia biblioteca fue legada por su viuda a su muerte a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid<sup>561</sup>. Sus inquietudes se aprecian claramente en su activa vida profesional: fue socio de la Sociedad Filarmónica de Madrid y de la Asociación Wagneriana, miembro del comité artístico de la Sociedad

---

<sup>560</sup> Cfr. Ballesteros Egea, M. (2010): *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>561</sup> Iglesias, A. (2002). Bartolomé Pérez Casas. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 631-632). Volumen VIII. Madrid: SGAE/ ICCMM.

Nacional de Música del jurado del Concurso Nacional de Música en varias ocasiones y desde 1925, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

*El Adelanto*, con motivo del primer concierto que se celebró en Salamanca, presenta al maestro Pérez Casas como “el caballero impecable, bondadoso, amable, que se convierte frente a sus huestes magníficas, en guión inflexible, de suprema sensibilidad sinfónica”<sup>562</sup>. Tal y como determinaba el Reglamento de la Sociedad “Orquesta Filarmónica de Madrid”, el director elaboraba los programas, fijaba los días de ensayo y determinaba el modo de agrupación en el escenario. Así pues, probablemente, el director de la Filarmónica decidiría el programa que se iba a interpretar en el primer concierto de Salamanca aunque las circunstancias personales y profesionales de Pérez Casas y las circunstancias históricas son muy distintas a las existentes antes de la Guerra Civil española. Lo cierto es que, en número de conciertos, los años de posguerra supusieron la etapa de mayor declive de la orquesta, en este periodo, el número medio de conciertos es de quince frente a los cuarenta de media que se celebraban en la década anterior al conflicto<sup>563</sup>.

La Orquesta Filarmónica de Madrid había reaparecido tan sólo nueve meses antes del concierto salmantino, el 21 de diciembre de 1939, en colaboración con Radio Nacional y bajo la dirección de Jesús Arámbarri. La orquesta había sufrido importantes bajas: músicos fallecidos, exiliados, otros abandonan para formar parte de la recién creada Orquesta Nacional por tener sueldos fijos y adquirir el status de funcionario y la dificultad para contratar a profesores extranjeros puesto que Europa y el mundo estaba en plena guerra mundial. Estas mismas dificultades fueron enfrentadas por la Orquesta Sinfónica con el agravante que supuso la muerte del que fue su director desde 1905 hasta 1939, Enrique Fernández Arbós.

Las razones por las que Pérez Casas no dirigió estos primeros conciertos han sido expuestas en el capítulo anterior de esta investigación.

Recordamos que, en las cartas que escribió Otaño tanto a José Artero en 1940 como al Padre Larrañaga en 1945, y que son recogidas en el libro de

---

<sup>562</sup> *El Adelanto*, 24-IX-1940.

<sup>563</sup> Cfr. Ballesteros Egea, M. (2010): *Op. Cit.*, pp. 87-108. La autora detalla el número de conciertos celebrados por la Filarmónica: 1ª temporada (1915-24): 41,4 conciertos, 2ª temporada (1924-36): 45 conciertos y 3ª temporada (1939-1945): 15,8 conciertos de media.

López-Calo<sup>564</sup>, el jesuita hace referencia a la situación política del director y cómo su mediación e intervención personal y directa salva la situación personal, profesional y política del director de Lorca. Ballesteros señala de forma poco concreta que “las causas por las cuales Pérez Casas no dirigió este primer concierto no quedan reflejadas en actas.



Fig. 29. Pérez Casas y su esposa en el hotel de Salamanca.  
*El Adelanto*, 24 de septiembre de 1940.

Lo más probable es que influyeran en ello motivos políticos”<sup>565</sup>. Este ambiente feroz contra Pérez Casas del que habla en su correspondencia Otaño<sup>566</sup> y que coincide con el punto de vista de Enrique Franco,<sup>567</sup> explica no sólo que no dirigiera el primer concierto de la Filarmónica sino también sus decisiones posteriores, esto es, la presentación de su dimisión como director-presidente de la orquesta madrileña por motivos de salud (11 de enero de 1940) y su no presencia en los primeros conciertos. Se aceptó su dimisión como presidente de la Junta Directiva pero no como director titular. En su lugar se nombra a Nemesio Otaño como presidente de la entidad y al director del Conservatorio de Lisboa, Ivo Cruz y a Otaño como directores de estos primeros conciertos en Madrid<sup>568</sup>.

<sup>564</sup> López-Calo, J. (2010): *Op. Cit.*, pp. 228-230. Madrid: ICCMU.

<sup>565</sup> Cfr. Ballesteros Egea, M. (2010): *Op. Cit.*, p.102.

<sup>566</sup> Cfr. López-Calo, J. (2010). *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España* (p. 229). Madrid: ICCMU.

<sup>567</sup> Franco, E. (1992). *Memoria de la Orquesta Nacional de España* (p. 30). Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Franco describe el periodo de “cuarentena” política que vivió Pérez Casas como un “calvario modestísimo” para Otaño.

<sup>568</sup> Se recoge la noticia del concierto de la Filarmónica que dirige Ivo Cruz en: *Informaciones teatrales* (1940, 28 de febrero). *ABC*, 12,

Pérez Casas reaparece frente a la Filarmónica madrileña en concierto celebrado el 17 de marzo de 1940. La crónica de Sainz de la Maza en *ABC* relata en estos términos la vuelta del maestro murciano:

La orquesta parecía sonar como nunca. En cada pupitre un colaborador fervoroso y disciplinado bajo la autoridad del gran maestro daba esa cohesión y calidad que se admira en esta orquesta. Las interpretaciones de nuestro gran director nos producen esa íntima satisfacción de la obra “bien hecha”. La emoción está lograda, sin arrebatos: procede del sentimiento del tacto que rige sus versiones, del perfecto equilibrio y la pureza y vigor de su expresión.

Noche triunfal para la orquesta Filarmónica, que inicia con este concierto una nueva etapa, que todos auguramos gloriosa. El maestro Pérez Casas recibió, emocionado, las ovaciones prolongadas del auditorio<sup>569</sup>.

En estas circunstancias llegan a Salamanca, director –“con palabra sencilla y con afecto innegable [...] tras el tiempo de ausencia obligada”<sup>570</sup> - y orquesta,

---

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/02/28/012.html>> [Consultado 12-II-2013]. Se recoge la noticia del segundo concierto de la Filarmónica [recordamos que el primero se produjo el 21 de diciembre de 1939], el 8 de marzo a las seis treinta, en el teatro de la Comedia con un programa basado en obras de Tschikowsky, Mozart, Albéniz y Wagner, *Cfr.* Orquesta Filarmónica de Madrid (1940, 5 de marzo). *ABC*, 14

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/03/05/014.html>> y *Cfr.* Orquesta Filarmónica de Madrid (1940, 7 de marzo). *ABC*, 16

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/03/07/016.html>> [Consultado 12-II-2013] El director Ivo Cruz cuenta con la colaboración de la pianista portuguesa Varella Cid. El precio de las butacas disponibles en Unión Musical era de diez pesetas.

La audición de música sagrada del 20 de marzo en el teatro Español estuvo a cargo de la Filarmónica y los Coros del Concierto de Madrid dirigidos por Otaño y el maestro Urrestarazu respectivamente. Se interpretaron: *Las siete palabras* de Haydn, *los Coros de Semana Santa* de Victoria y *la Pasión según san Mateo* de Bach. *Cfr.* Orquesta Filarmónica audición de música sagrada (1940, 19 de marzo). *ABC*, 15

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/03/19/015.html>> [Consultado 13-II-1940].

<sup>569</sup> El 17 de marzo de 1940, la Orquesta Filarmónica participa en el primer festival sacro junto a una Masa Coral de Madrid. La noticia no especifica quién dirige en esta ocasión a la Filarmónica de Madrid. *Cfr.* Orquesta Filarmónica y Masa Coral (1940, 14 de marzo). *ABC*, 16

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/03/14/016.html>> [Consultado el 15-II-2013].

El periódico madrileño recoge el doble concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid: en sesión matinal el maestro Izquierdo incluye en el programa el poema sinfónico de Joaquín Rodrigo *Por la flor del lirio azul*, obra que había sido estrenada hace años (posiblemente en 1934, puesto que el estreno absoluto fue ese año en Valencia en este caso por la Orquesta Sinfónica que dirigía José Manuel Izquierdo. Recibió el Premio del Círculo de Bellas Artes de Valencia al mejor poema sinfónico de ese año) por la misma orquesta bajo la dirección de Pérez Casas, *cfr.* Informaciones teatrales (1940, 19 de marzo). *ABC*, 15

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/03/19/015.html>> y una segunda noticia, crónica de Sainz de la Maza, que se refiere a la vuelta del maestro Pérez Casas a la dirección de la agrupación instrumental. No especifica el crítico ni la fecha del concierto ni el programa que interpreta la orquesta. *Cfr.* Sainz de la Maza, R. (1940, 19 de marzo). Orquesta Filarmónica, el maestro Pérez Casas. *ABC*, 15.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1940/03/19/015.html>> [Consultado el 15-II-2013]

<sup>570</sup> *El Adelanto*, 24-X-1940.



el 23 y 24 de septiembre de 1940, para ofrecer dos conciertos patrocinados por la Diputación de Salamanca a beneficio de la Casa Hospicio<sup>571</sup>. El marco es perfecto para Pérez Casas: una ciudad de provincias y un concierto organizado para una causa benéfica.

La Presidencia de la Diputación informa a los miembros de la Comisión Gestora de los trámites realizados con la Empresa de Teatros de la localidad para la celebración de los conciertos por la Orquesta Filarmónica de Madrid, en los días 23 y 24 de septiembre, “habiendo ya quedado ultimados los detalles, precios, programas, etc. alcanzando el presupuesto de la orquesta y teatros, la cantidad de trece mil doscientas pesetas; diez mil de orquesta y tres mil doscientas de arriendo del teatro *Coliseum*”. El Presidente añade que “Este presupuesto, aumentará algo más los gastos de los programas y otros, pero será una cantidad más pequeña”. García-Revilla es consciente que las prioridades presupuestarias de la Diputación salmantina deben ser y de hecho son otras y, que la cantidad requerida para esta actividad es importante.

“Se han fijado asimismo los precios de las localidades:

Palco principal.....70 ptas.

Palco 2º piso..... 9 ptas.

Butaca de patio.....10 ptas.

Delantera de 1er piso..... 9 ptas.

Sillón del 1er piso..... 9 ptas.

Delantera de 2º piso..... 5 ptas.

Y entrada general..... 4 ptas.

La Comisión Gestora aprueba todo lo hecho por la presidencia”<sup>572</sup>.

El concierto se convierte en un acontecimiento social al que asisten “las actividades civiles y militares, las más distinguidas familias salmantinas, y en general todos los amantes de la buena música, han tomado ya sus invitaciones para asistir a ellas”<sup>573</sup>. La crónica de *El Adelanto* transmite la idea de que la

---

<sup>571</sup> *El Adelanto*, 22-IX-1940. El periódico salmantino señala que el concierto se celebra a beneficio de la Casa Hospicio y las actas de la Comisión Gestora refieren el Hospital Provincial. En acta de la Comisión Gestora de la Diputación Provincial de Salamanca del 16 de septiembre de 1940, folios 311 r y v.

<sup>572</sup> *Cfr.* En acta de la SACGDP del 16 de septiembre de 1940, folios 311 r y v.

<sup>573</sup> *El Adelanto*, 22-X-1940.

demanda fue grande y sin embargo las actas de la Comisión Gestora de la Diputación recogen las pérdidas que debió asumir esta institución<sup>574</sup>.

**PROGRAMAS**

**PRIMER CONCIERTO**

I

**SCHERHEZADA.** Suite sinfónica inspirada en "Las mil y una noches", de R. Korsakoff.

I. Largo maestoso. - Allegro non troppo.  
 II. Lento. - Andantino. - Allegro molto.  
 III. Andantino quasi allegretto.  
 IV. Allegro molto.

II

**SINFONIA INCOMPLETA** (en si menor), de Schubert.

I. Allegro moderato.  
 II. Andante con moto.

**TANNHAUSER** (overtura), de Wagner.

III

**LA PROCESION DEL RÓCIO**, de Turina.  
**CAPRICHIO ESPAÑOL**, de R. Korsakoff.

I. Alborada. Variaciones. Alborada.  
 II. Escena y canto gitano. Fandango asturiano.

**SEGUNDO CONCIERTO**

I

**FREYSCHUTZ** (overtura), de Weber.  
**MARCHA MILITAR ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII** (orquestrada por el P. Otaño), de R. de Hitz.  
**LOS MAESTROS CANTORES** (fragmentos): Preludio del tercer acto. Danza de los Aprendices. Marcha de las Corporaciones, de Wagner.

II

**SEXTA SINFONIA** (Pastoral), de Beethoven.

I. Allegro. Apacibles sentimientos que despierta la contemplación de los campos.  
 II. Andante. Escenas junto al arroyo.  
 III. Scherzo. Alegre reunión de campesinos. Tempestad.  
 IV. Allegretto. Canciones pastoriles. Impresiones de alegría al renacer la calma después de la tempestad.

III

**LA ORACION DEL TORERO** (para instrumentos de arco), de Turina.  
**CORDOBA**, de Albéniz.  
**EL SOMBRERO DE TRES PICOS** (danzas), de Falla.

I. Los Vecinos.  
 II. Danza del Molinero (farruca).  
 III. Danza final.

Las invitaciones para asistir a estos dos GRANDES CONCIERTOS pueden ser recogidas, mediante donativo, en la Secretaría de la Diputación provincial (San Pablo, 16), o encargadas al teléfono 2102, para su entrega a domicilio.

**NOTAS IMPORTANTES.** - Los conciertos darán principio a las SIETE EN PUNTO DE LA TARDE y no se permitirá la entrada en la sala durante la interpretación de las obras.

Los niños menores de diez años no tendrán acceso al Teatro.

Fig. 30. Repertorios interpretados el 23 y 24 de septiembre (1940) por la Orquesta Filarmónica de Salamanca en el teatro Coliseum

<sup>574</sup> Cfr. En acta de la SACGDP del 14 de octubre de 1940, folios 344v. El acta recoge un déficit de 2 310, 88 ptas. "que se abonaría con cargo al Capítulo de Imprevistos pero al no haber capital disponible pasa al de "Otros gastos".

Cfr. En acta de la SACGDP del 28 de septiembre de 1940, folios 359 v. "La Comisión acuerda de conformidad, abonándose la cantidad de 2 130, 62 ptas. y que el resto 180,26 ptas. se incluya como crédito en el presupuesto que confeccione para el ejercicio próximo de 1941".

La orquesta mermada por las razones anteriormente expuestas, estaba formada por setenta y cinco profesores dirigidos por Pérez Casas<sup>575</sup>. En 1915, momento de fundación de la orquesta, y durante las décadas de los veinte y treinta, el número de profesores que conformaron la agrupación musical era cercano a los cien músicos<sup>576</sup>.

La Filarmónica optó por un programa basado en obras que habían sido interpretadas en numerosas ocasiones por la agrupación y, más en concreto, durante la etapa de la Segunda República. En este sentido el doble programa salmantino no es diferente ni supone una desviación en la programación habitual de la orquesta madrileña. Wagner fue el autor más interpretado por la Filarmónica desde su nacimiento y más en concreto la obra *Los maestros cantores* –no podemos obviar que Pérez Casas es miembro de la asociación wagneriana–, los autores rusos siguen estando presentes con las obras de Rimski-Kórsakov pese a que han perdido protagonismo en los repertorios musicales de los últimos años treinta a favor de la producción francesa, especialmente Debussy y Ravel, y de la española: Turina, Albéniz y Falla avanzan puestos en las programaciones de las orquestas madrileñas. Karl Maria von Weber, junto a Schubert y Beethoven representan a la primera generación romántica de músicos alemanes.

Pese a que Weber fue perdiendo protagonismo a favor de Wagner, en estos dos conciertos de 1940 se opta por los tres músicos alemanes y en el caso de Beethoven por una obra interpretada en numerosas ocasiones por la Filarmónica. *La marcha militar española del siglo XVIII* adaptada por Otaño es la única pieza que se sale de los programas habituales de la orquesta de Pérez Casas. Las circunstancias tan especiales que vive el maestro de Lorca y la intervención de Otaño a su favor así como la importancia política que adquirió en el organigrama musical del nuevo régimen, sin olvidar la buena recepción de la música militar en la inmediata posguerra, puede explicar la inclusión de esta pieza en el programa salmantino.

Un año después, la orquesta Filarmónica de Madrid celebró de nuevo dos conciertos en el teatro Bretón los días 15 y 16 de septiembre de 1941 a

---

<sup>575</sup> *El Adelanto*, 22 y 24-X-1940.

<sup>576</sup> Cfr. Ballesteros Egea, M. (2010): *Op. Cit.*, pp. 62-80.

beneficio de la Casa de Huérfanos<sup>577</sup>. La Diputación Provincial se hace cargo de la gestión de los abonos<sup>578</sup> y se establecen los precios de los mismos de la forma siguiente:

Tabla 5. Precios de los abonos para los conciertos de la orquesta Filarmónica de Madrid celebrados en Salamanca

Localidades	Precio (pesetas)
Butaca de patio	10
Delantera de 1er piso	10
Butaca de 1er piso	8,5
Delantera de 2º piso	6
Butaca de 2º piso	4
Palcos de 2º piso cinco entradas	20
Delantera de 3er piso	3
Palcos de 3er piso	12,5

De igual modo se reservan entradas tanto para los alumnos del conservatorio como para los alumnos de la Casa del Coro.

Los programas de estos dos conciertos no difieren sustancialmente de los celebrados el año anterior: producción alemana representada de nuevo por Weber, Beethoven y Wagner, la mejor tradición rusa de la mano de Rimski-Kórsakov y Musorgsky, *La Sinfonía del Nuevo Mundo* de Antonin Dvorak –obra compuesta en 1893 tras su marcha a Nueva York como director del Conservatorio Municipal y segunda partitura más interpretada por la Filarmónica tras la *Obertura de los tres cantores* de Wagner-, la producción impresionista de Debussy tan apreciada por el director Pérez Casas, Turina, muy presente en los conciertos de la última década y como un guiño a la ciudad el Poema Sinfónico *Salamanca* (1914) de Bretón (al que ya hemos aludido en este capítulo) que estrenó el maestro salmantino en su ciudad natal.

<sup>577</sup> *El Adelanto*, 7 y 11-IX-1941.

<sup>578</sup> *Cfr.* En acta de la S del 9 de septiembre de 1941, folios 11v Conciertos celebrados los días 15 y 16 de septiembre patrocinados por la Diputación a beneficio de la Beneficencia Provincial y en otra acta se refiere al Hospicio Provincial. En acta de la Comisión Gestora de la Diputación Provincial de Salamanca del 22 de septiembre de 1940, folios 323v y 324 r.

En las actas correspondientes a la sesiones celebradas el 22-IX, folios 323r y v, y 29-IX de 1941, folios 334r y v se recoge la liquidación económica de los conciertos celebrados por la Orquesta Filarmónica de Madrid, liquidación negativa pues los ingresos fueron de 13.241 ptas. y los gastos 14.787,25 como consecuencia de un abono extra de 1000 ptas. a favor de los miembros de la orquesta, en concepto de estancia de una noche más, al haberse suprimido el servicio ferroviario previsto inicialmente.

<b>PRIMER CONCIERTO</b>	
<b>I</b>	
BERON (Obertura) .....	C. M. Weber
PETITE SUITE .....	D. Bussey
I. En bateau.	
II. Cortège.	
III. Menuet.	
IV. Ballet.	
<b>II</b>	
CONCIERTO EN RE MAYOR.....	Beethoven
(Para violín y orquesta).	
I. Allegro ma non troppo.	
II. Larghetto.	
III. Rondó.	
Violín. LUIS ANTON	
<b>III</b>	
SALAMANCA (Poema sinfónico) .....	Bretón
TRIPTICO GALLEGO .....	García de la Fuente
I. Canción.	
II. Añoranza.	
III. En la aldea están de fiesta.	
ORGIA .....	Turina
<b>SEGUNDO CONCIERTO</b>	
<b>I</b>	
LOHENGRIN (Preludio) .....	Wagner
IDILIO DE SIGFREDO .....	"
LOS MÚRMULLOS DE LA SELVA.....	"
<b>II</b>	
QUINTA SINFONIA (en Mi menor).....	Dvorak
(Del Nuevo Mundo).	
I. Allegro-Allegro molto.	
II. Largo.	
III. Scherzo-Molto vivace.	
IV. Allegro con fuoco.	
<b>III</b>	
LA KOWANTCHINA (Introducción).....	Mussorgsky
UNA NOCHE EN MONTE PELADO.....	"
(Fantasía sinfónica).	
LA GRAN PASCUA RUSA .....	Rimsky-Korsakoff
(Obertura sobre temas litúrgicos de la Iglesia rusa).	

Fig. 31. Repertorios interpretados el 15 y 16 de septiembre (1941) por la Orquesta Filarmónica de Salamanca en el teatro Bretón.

El resultado de ambas actuaciones es calificado por el presidente de la Diputación como “halagüeño, puesto que el presupuesto de gastos lo hubiésemos cubierto, a no ser por la dificultad de la supresión de un tren, que obligó a los profesores de la orquesta a permanecer un día más en Salamanca, por lo cual ha sido preciso aumentar el presupuesto de gastos mil pesetas más de las primeramente convenidas”. De nuevo la institución provincial debe compensar el resultado económico negativo resultante de las dos actuaciones. “De momento –apunta el presidente García-Revilla –puede adelantarse un déficit aproximado de mil seiscientas pesetas, que habrán de satisfacerse con cargo al capítulo correspondiente del presupuesto provincial y consignación

específica, siendo factible de esta forma dar por lo menos tres o cuatro conciertos durante el año”<sup>579</sup>. El propio presidente se dirigió al público congregado en el teatro Bretón para explicar “el fin cultural de estos conciertos y el interés que la Corporación provincial tiene en llevarlos hasta el límite de sus posibilidades si el público colabora con su asistencia moral a esta obra”<sup>580</sup>. Se pone de manifiesto nuevamente el protagonismo de un gestor de lo público, en este caso el presidente de la Diputación, en la tramitación de las actividades musicales y en la utilización de las mismas con unos fines culturales precisos.

Así, si echamos un vistazo a la prensa provincial, apreciamos un esfuerzo notable de la misma por elaborar artículos de divulgación que acerquen cada una de las piezas musicales interpretadas por la orquesta<sup>581</sup>.

Esta segunda visita de la Filarmónica madrileña ofrece la novedad de la actuación de los coros del Conservatorio Regional de Música -“ochenta voces seleccionadas por el maestro García Bernalt-, que, en unión con la Filarmónica, interpretarán la versión española de Tannhäuser, premiada por el Ministerio de Educación Nacional, recientemente, y de la que como es sabido, son autores don Francisco Maldonado y don Bernardo García Bernalt”<sup>582</sup>. Se trata de un coro formado por alumnos del Conservatorio, aficionados, cantores eclesiásticos etc. que van a convertirse en el corazón de la futura Coral Salmantina, nacida apenas tres meses después de estos conciertos con el apoyo de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de la ciudad y tras un amplio debate en prensa protagonizado por músicos y periodistas muy significados en Salamanca.

La Orquesta Sinfónica de Madrid visita la ciudad de Salamanca en tres ocasiones a lo largo de la década de los cuarenta: en mayo de 1941 bajo la dirección de Conrado del Campo y Zabaleta (1879-1953) y Enrique Jordá

---

<sup>579</sup> Cfr. En acta de SACGDP del 22 de septiembre de 1941, folios 323 v y 324 r.

En la misma acta arriba señalada se recoge la liquidación provisional de gastos por los dos conciertos de la Filarmónica madrileña. “La liquidación quedo de la siguiente forma: Ingresos: 13 241 ptas. Gastos: 13 787, 25. Indemnización de la orquesta: 1000 ptas. Total gastos 14787,25. Déficit inicial: 1546,25. La Comisión acordó quedar enterada del abono de las 1000 ptas. a los profesores de la orquesta”.

Cfr. En acta de la SACGDP del 29 de septiembre de 1940, folios 334 r y v. El documento deja constancia de la aprobación definitiva de la liquidación y del agradecimiento al Ayuntamiento salmantino y al gobernador civil por su colaboración.

<sup>580</sup> *El Adelanto*, 16-XII-1941.

<sup>581</sup> *El Adelanto*, 11, 12, 13, 16 y 17-XII-1941.

<sup>582</sup> *El Adelanto*, 12 y 13-XII-1941.

Gallastegui (\*1911-1996†)<sup>583</sup>, este último primer director de la era pos-Arbós; en junio de 1942, dos conciertos conducidos también por Jordá y en junio de 1948, en este caso conducida por el maestro italiano Francesco Mander.

En cuanto que el director que se hizo cargo de esta agrupación musical tras la muerte de Fernández Arbós, Jordá fue el director que más veces condujo la orquesta en sus conciertos salmantinos.

Jordá se había formado en el conservatorio de París. Estudia Armonía y composición con Paul Le Flem, órgano con Marcel Dupré y dirección de orquesta con Francois Rulhman. En 1938 debuta como director al frente de la orquesta Sinfónica de París y Sinfónica de Bruselas. Tras la muerte de Enrique Fernández Arbós, ocupó su primer puesto como titular desde el 25 de septiembre de 1940 hasta 1945 al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>584</sup>.

El propio Enrique Jordá en una entrevista concedida en Bruselas los días 14 y 15 de junio de 1995 relata como sucedió su llegada a la Sinfónica de Madrid:

Yo llevaba unas cartas de presentación, y había hecho conocimiento en San Sebastián con el vicepresidente de la orquesta [...]. Me lo presentó un profesor de la Orquesta Filarmónica. Él sabía que yo había vuelto de París, vio que estaba preparado [...]. Entonces estaba vacante el puesto de director de la orquesta Arbós. Estaba dirigiendo José M<sup>a</sup> Franco y Conrado de Campo. José M<sup>a</sup> Franco había hecho los seis primeros conciertos del año y luego Conrado del Campo tenía que hacer otros seis, pero a Conrado del Campo le invitaron a que reorganizara el Misterio de Elche. [...] Una semana antes se anunció el programa siguiente: “Por tenerse que ausentar el maestro Conrado del Campo... dirigirá el concierto Enrique Jordá”.

Lo más importante era saber la opinión de la orquesta. Yo tuve dos medios de enterarme. En primer lugar, mi amigo Antonio Elvira, que fue profesor de violín en San Sebastián también. [...]. Y después este profesor de la orquesta Filarmónica. Ellos hicieron una labor de rebusca, y al final del primer ensayo me dijeron: “te esperan en la obertura de los Maestros Cantores”, porque yo empecé con dos obras que ellos no conocían mucho, que eran el “Gallo de oro” de Rimski, que no la tenían en el repertorio, que la monté, etc. Al final de la

---

<sup>583</sup> Cfr. Bagües, Jon (1997). *Homenaje a Enrique Jordá*. Donostia: Euskoikaskuntza. En <https://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/publicacion.php?o=1168> [Consultado el 23 de abril de 2014]

<sup>584</sup> Cfr. Bagües, J. (1997): *Op. Cit.*, pp. 27-28.

obertura de Maestros Cantores los mismos profesores de la orquesta, algunos soltaron “muy bien, muy bien...”. En el tercer ensayo ya había un contacto entre la orquesta y yo. [...] Se armó un escándalo fenomenal el día de mi presentación. Consecuencia, al intermedio estaba ya invitado para dirigir después Sorozábal, que estaba en una situación política delicada, que no iba a conciertos ni mucho menos, yo le invité a mi concierto, hizo una excepción y vino a mi concierto. Se lo agradecí mucho, naturalmente<sup>585</sup>.

La entrevista refleja con toda nitidez las circunstancias profesionales y personales, también políticas en algunos casos, en que se encuentran los profesionales de la música en la inmediata posguerra. Este testimonio y su formación en Francia nos revelan y aporta las claves sobre sus preferencias a la hora de diseñar los programas que la Sinfónica iba a interpretar con él al frente.

Apenas un año después de los acontecimientos relatados por el propio Jordá, llega la agrupación orquestal y el maestro al teatro *Coliseum* para interpretar el siguiente programa: 1<sup>a</sup> parte: *El buque fantasma* (obertura) de Wagner, *Rosamunda* de Schubert y *El gallo de oro* (introducción y cortejo de boda) de Rimski-Kórsakov. 2<sup>a</sup> parte. *Sinfonía n.º 13* de Haydn, *Danzas fantásticas* (exaltación, ensueño y orgía) de Turina, *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y *La condenación de Fausto* (minuetto, el vals de Sífides y la marcha húngara) de Berlioz<sup>586</sup>.

Este programa incluye obras del clasicismo vienés –Haydn-, romanticismo alemán -Schubert, Wagner, Mendelssohn-y francés -Berlioz- y de la producción española, Turina. Jordá incluye en este concierto una obra recién incorporada al repertorio de la agrupación madrileña, tal y como relata el maestro en la entrevista arriba reproducida: *El gallo de oro* de Rimski.

---

<sup>585</sup> Cfr. Bagües, J. (1997). Enrique Jordá, Director de Orquesta. Entrevista realizada en Bruselas los días 14 y 16 de junio de 1995. En J. Bagües (Ed.), *Homenaje a Enrique Jordá* (pp. 27-28). Donostia: Euskoikaskuntza.

<sup>586</sup> *El Adelanto*, 30 y 31-V-1941.





Fig. 32. Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Madrid para los conciertos de 29 y 30 de mayo de 1941.

Conrado del Campo había dirigido el primer concierto de la Sinfónica madrileña en su visita a Salamanca. Estos dos conciertos del 29 y 30 de mayo de 1941, deben ser interpretados en el contexto de las numerosas excursiones artísticas que la agrupación realizó desde 1940. Esta primera temporada completa de la orquesta es descrita con acierto por el violinista Hermes Kriales a través de los recuerdos de su padre, componente de la Sinfónica de Madrid en esos años:

Hicimos una excursión por España, dirigía Conrado del Campo, y no si también Jordá. [...] Hacíamos unas excursiones en aquella época de 40, 50 conciertos, cogíamos el sur de España e íbamos en un tren que lo pasaba de una estación a otra. En aquella época existía el sector del norte y del sur ferroviario y eran dos estaciones distintas, y el vagón y el furgón de la Sinfónica pasaban de

una a otra por donde se unían las vías. Cogíamos Galicia, Asturias, Barcelona, Valencia y llegábamos hasta Portugal<sup>587</sup>.

Conrado del Campo ejecuta en el teatro *Coliseum* de Salamanca un programa similar al que desarrollara dos días después Jordá, esto es, obras de producción rusa, alemana y española: 1<sup>a</sup> parte: Obertura n<sup>o</sup> 3 de *Leonora* de Beethoven, *Largo religioso* de Haendel y *Francesca de Rimini* de Tchaikovsky. 2<sup>a</sup> parte: *Séptima Sinfonía* de Beethoven. 3<sup>a</sup> parte: *En las estepas de Asia central* de Borodín, *Vuelo del Moscardón* de Rimski-Kórsakov, “Triana” de la suite *Iberia* de Albéniz y *Rienzi* (obertura) de Wagner<sup>588</sup>.

El programa de mano nos aporta una interesante información adicional. El precio por el abono a los dos conciertos en el teatro *Coliseum* de Salamanca es único: quince pesetas. Las audiciones se celebraron el jueves 29 a las diez y media y el sábado, treinta de mayo a las seis y media. La disponibilidad horaria los días de diario no sería la misma que durante el fin de semana, esto podría explicar los precios de las entradas significativamente bajos si comparamos con otros conciertos.

Un año después, llegan la orquesta y el maestro Jordá nuevamente al teatro *Coliseum* de la ciudad salmantina para celebrar dos conciertos con programas diferentes pero que tienen en común: piezas compuestas por intérpretes franceses como Ravel o Saint-Saëns, la presencia de producción musical de la tradición rusa –Rimski-Kórsakov-, piezas del repertorio romántico alemán –Weber y Beethoven- así como una significativa presencia hispana con la música de Turina y Usandizaga. Así pues se observa una continuidad muy clara en los repertorios ofrecidos por la orquesta madrileña en los años 1941 y 1942.

En la misma entrevista a la que nos hemos referido anteriormente, recordamos que fechada en 1997, Enrique Jordá habla de Maurice Ravel en estos términos: “A Ravel le he visto muchas veces, incluso dirigir. Le oí dirigir el Bolero, cosa que él dirigía muy rara vez; y después estuve en el estreno del Concierto para, y también de “Don Quixote à Dulcinée”...”<sup>589</sup>. Jordá conocía de

---

<sup>587</sup> El testimonio de Hermes Kriales es recogido en Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia* (p. 119) Madrid: Alianza Música.

<sup>588</sup> *El Adelanto*, 29 y 30-V-1941.

<sup>589</sup> Cfr. Bagües, J. (1997). Enrique Jordá, Director de Orquesta. Entrevista realizada en Bruselas los días 14 y 16 de junio de 1995: *Op. Cit.*, p. 21.

primera mano pues la producción de la escuela de música francesa de la que también formaba parte Debussy. Sin embargo, el director vasco llegó a la música francesa más reciente de la mano del P. Donostia (\*1886-1956†)<sup>590</sup> quien le animó a ir a París y le persuadió para no ir a la *Scola Cantorum* de París dónde trabajaba D'Indy del que el P. Donostia afirmaba tenía una actitud demasiado conservadora ante Debussy. Igualmente Jordá afirma que el admiraba a D'Indy por la visión que Turina -discípulo del maestro francés- le había transmitido en sus escritos (“entonces leía mucho la Enciclopedia Abreviada de Turina, lo leí a los quince años”<sup>591</sup> dice Jordá) y por la influencia de Usandizaga (\*1887-1915†), quien también había estudiado en la *Schola Cantorum* con D'Indy, era un referente musical para los jóvenes vascos que, como Jordá, escuchaban música en el Casino o el *Kursaal* de San Sebastián. Al P. Donostia también le debe la lectura del tratado de Beriloz y el Rimski Kórsakov Turina y Usandizaga dos referentes musicales para Enrique Jordá de quien elige obras suyas para programar las actuaciones salmantinas. En la misma entrevista, el músico vasco nos aporta las claves de su filiación musical alemana: estudió órgano con Olaizola (\*1883-1969†) y fue miembro del coro que los Marianistas formaron en el colegio donde estudiaba. Él señala que el director del coro y muchos profesores eran alsacianos como exponente de la influencia de maestros extranjeros. Éstos le hicieron descubrir la música alemana pero también a los maestros Victoria y Goicoechea.

El testimonio sobre su propia vida, magníficamente reflejado en la entrevista, nos da las claves sobre su conocimiento acerca de Turina, Olaizola, etc., es decir, sobre toda la idiosincrasia musical de la ciudad San Sebastián antes de la guerra que constituye las primeras raíces musicales del maestro Jordá.<sup>592</sup> Las raíces de su tierra natal fueron las primeras pero la formación en París determinará su apertura al mundo. “En aquella época [se refiere al año

---

<sup>590</sup> Querol Gavalda, M. (1986). *El P. José Antonio de Donostia (1886-1956)*. Disponible en <[www.navarra.es/appsext/bnd/GN\\_Ficheros\\_PDF\\_Binadi.aspx](http://www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx)> [Consultado el 2-V-2014]. Llama la atención al lector que en la introducción Querol defina despectivamente a Donostia “como uno de los compositores con más suerte en la historia de la música” (p.665). La división tripartita que hace del P. Donostia como folklorista, gregoriano y compositor, adolece del contexto adecuado de todo músico que trabajó en el primer tercio del siglo XX y que utiliza la música popular como fuente de inspiración para la composición de música de concierto.

<sup>591</sup> Cfr. Bagües, J. (1997). Enrique Jordá, Director de Orquesta. Entrevista realizada en Bruselas los días 14 y 16 de junio de 1995: *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>592</sup> Cfr. Bagües, J. (1997). Enrique Jordá, Director de Orquesta. Entrevista realizada en Bruselas los días 14 y 16 de junio de 1995: *Op. Cit.*, pp. 19-22.

1932 y siguientes] París era un sueño [...] Diaghilev vivía, Prokofiev venía muy a menudo, Stravinsky vivía allí, Ravel estaba allí, el Grupo de los seis estaba allí. Casella venía muy a menudo, qué sé yo, todo el mundo pasaba por allí. Falla incluso vino a dirigir unos conciertos”. En París comenzó a dirigir una orquesta de estudiantes: “Se hacía la primera sinfonía de Beethoven, la cuarta, se hacía lo que podía; *conciertos grossos* de Haendel, Pavana de Ravel, cosas abordables técnicamente”<sup>593</sup>.

Así pues, el doble programa que disfrutaron los salmantinos de 1942, era el resultado y el reflejo de una corta pero intensa vida profesional y musical de este joven director de orquesta.

El día 16 de junio la orquesta Sinfónica interpretó: la Sinfónica número 4 “El reloj” de Haydn, *Alborada del gracioso* de Ravel, *Procesión* de Turina, *Guillermo Tell* de Rossini, “Danza de los bufones” de la ópera *Snegonitchka* de Rimski-Kórsakov.

El día siguiente, el *Coliseum* salmantino escucha al conjunto orquestal que dirigía Jordá interpretar el siguiente programa: *Scherezade* de Rimski-Kórsakov, *Octava sinfonía* de Beethoven, *Oberón*, Obertura de Weber, *Danza macabra* de Saint-Saëns y “Pantomima” de *Las Golondrinas* de Usandizaga<sup>594</sup>.

El crítico habitual de *El Adelanto*, Sigfried, es tremendamente elocuente en su crónica posterior al primer concierto:

Enrique Jordá obtiene otro resonante éxito al frente de la Orquesta sinfónica de Madrid”. La crónica se centra en las cualidades del director vasco: “El dirigir de memoria, como lo hace Enrique Jordá, tiene la gran ventaja de poder dedicar toda su atención a la orquesta y a la matización; pero tiene un inconveniente, y es éste: el de que libre de toda sujeción, el gesto puede resultar exagerado. Tal achacan al joven maestro algunos de los que discuten su auténtica valía, más sobre ello Jordá ha triunfado plenamente pese a los obstáculos que ante los triunfadores ha levantado en todos los tiempos la sociedad<sup>595</sup>.

No coincide este punto de vista con el expresado por Sainz de la Maza en 1941 desde las páginas musicales del *ABC*: “Desde el escabel dictatorial,

---

<sup>593</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>594</sup> *El Adelanto*, 17 y 18-VI-1942. Los programas de las dos actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Madrid son desglosados por los dos artículos que aparecen en la prensa local el día después del primer concierto y el anterior al segundo.

<sup>595</sup> *El Adelanto*, 18-VI-1942

Enrique Jordá volvió a darnos pruebas de su capacidad frente a la orquesta. Él sabe bien sus posibilidades y límites, no presume ser un director hecho, cuajado; y ésta es su gran ventaja. Conoce las dificultades y problemas que el arte de dirigir presenta y no quiere caer en la trampa de los simuladores que creen engañar, siendo ellos los engañados”<sup>596</sup>. En la misma línea Rodrigo escribió en la revista de Radio Nacional sobre el joven director: “Jordá sigue una evolución decidida y precisa, y su manera de interpretar, su poder de centrar la orquesta y de captar todas sus incidencias, y aún podía decirse peripecias sonoras, es infinitamente superior al mostrado en sus actuaciones precedentes”<sup>597</sup>.

La ciudad del Tormes debe esperar hasta 1948 para volver a asistir a un concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la batuta del maestro italiano Francesco Mander (\*1915-2004†).

El mismo año del concierto salmantino, Mander acababa de ser nombrado director principal de la Orquesta Sinfónica de Madrid y se hizo cargo de extensas giras por España y Portugal que incluía la realización de conciertos en todas las ciudades más importantes.

La crónica de *El Adelanto*<sup>598</sup> hace una amplia reseña sobre el director italiano los días previos al concierto. Así la crónica describe con todo detalle su trayectoria personal. En Milán a donde se había trasladado la familia desde Roma, Francesco Mander continuó sus estudios de piano y también de violonchelo, su maestro fue Enzo Martinenghi, el violonchelista solista de la orquesta del *Teatro alla Scala* bajo la batuta de Arturo Toscanini.

De regreso a Roma fue a la universidad para estudiar literatura. También estudio en la capital italiana composición con Alfredo Casella y Cesare Dobici, obteniendo su titulación en composición en el Conservatorio de Santa Cecilia (1939) en Roma, en sólo cuatro años en lugar de los habituales diez años requeridos.

Estudió dirección de orquesta con Antonio Guarnieri en Viena y en Roma completó después su formación con Molinari. A partir de 1946 dirigió numerosos

---

<sup>596</sup> Sainz de la Maza, R. (1940, 4 de marzo). Notas teatrales, informaciones musicales, el maestro Jordá y la sinfónica. *ABC*, 10  
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/navégate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1941/03/4/10.html>> [Consultado el 1-III-2013].

<sup>597</sup> Rodrigo, J. (1997). Recordando a Enrique Jordá. En J. Bagües (Ed.), *Homenaje a Enrique Jordá*. (pp. 7-10.). Donostia: Euskoikaskuntza,

<sup>598</sup> *El Adelanto*, 22-V-1948.

conciertos en diversas ciudades italianas especialmente en Roma. Sucesor del maestro Carlo Zecchi al frente de la Orquesta italiana de Cámara, desde esta nueva responsabilidad ofreció conciertos por toda Italia hasta asumir su nueva responsabilidad al frente de la orquesta de Madrid<sup>599</sup>.

El concierto del día 6 de junio de 1948 es organizado por la Asociación de la Prensa de Salamanca. La crónica de *El Adelanto* describe en estos términos las circunstancias de la contratación de la agrupación orquestal:

Únicamente la posibilidad del paso de nuestra Salamanca de la Sinfónica, de regreso de su actual excursión por Andalucía y Portugal, ha permitido a los periodistas salmantinos organizar este gran concierto, que de otra forma no sería posible. Piense el lector lo que representa la movilización de esos ochenta profesores, con su archivo y su material e instrumentos<sup>600</sup>.

La Orquesta Sinfónica de Madrid desarrolló el siguiente programa en el teatro Gran Vía: 1<sup>a</sup> parte: *Quinta sinfonía en mi menor (del Nuevo Mundo)* de Dvořák, 2<sup>a</sup> parte: *Moldavia* de Smetana, *Zarabanda*, *Gija* y *Badinerie* de Corelli y *Preludio y muerte de Iseo* de Wagner.

José Artero en un artículo publicado días antes del concierto en *El Adelanto* introduce el programa que va a ser interpretado:

Nada mejor para entrarse en la inspiración y motivos generadores no sólo de la escuela bohemia o checa, sino en los procedimientos e inspiración del prolífico y cordial director de los conservatorios de Praga y Nueva York, Dvořák, y de la importancia creacional del que tuvo a Dvořák por viola de su orquesta, hasta que organista de San Alberto en Praga, el creador y máximo exponente De la escuela bohemia, el infortunado Federico Smetana<sup>601</sup>.

Corelli compuso música instrumental en el siglo XVII. En este concierto se interpretan sus sonatas de cámara de las que se parecían su búsqueda de contrastes. Así “Zarabanda” es una danza lenta y “Giga” tiene una mayor viveza. Por último, para Artero, que se hace eco de las palabras de Federico Sopena en su obra *Historia de la*

---

<sup>599</sup> Sainz de la Maza, R. (1948, 19 de noviembre). Musicales, Ida Haendel-Francisco Mander y la sinfónica. *ABC*, 17  
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/11/19/017.htm>> [Consultado el 12-V- 2014].

<sup>600</sup> *El Adelanto*, 26-V-1948.

<sup>601</sup> *El Adelanto*, 2-VI-1948.

*Música en Cuadros esquemáticos*, considera a *Tristán* la obra más hermosa y universal de Wagner y del romanticismo alemán<sup>602</sup>.

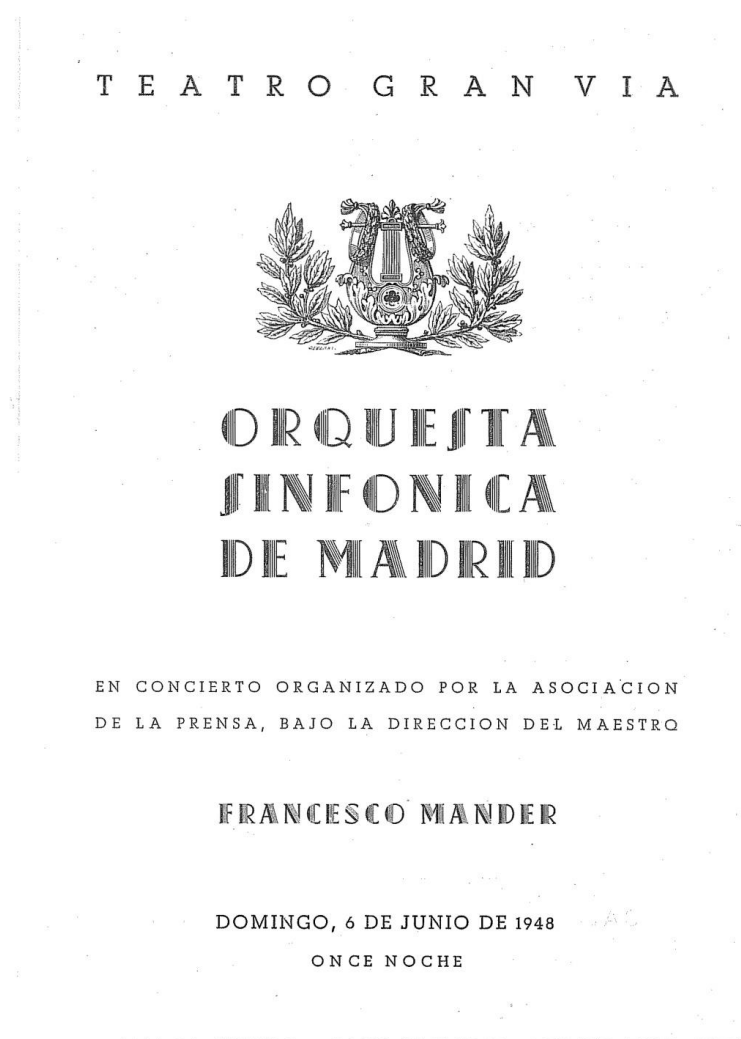


Fig. 33. Programa de mano del concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid celebrado en Salamanca 6 de junio de 1948

Nos sorprende el esfuerzo que desde este periódico se realiza siempre, los días previos a cualquier concierto, para dar a conocer y divulgar el programa musical que se va a interpretar. Artero afirma, con ocasión del concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid de 1948, que se trata de “ampliar su capacidad receptiva y emocional “oyendo la música con los ojos abiertos”; es decir, sabiendo lo que significa, lo que quiere decir su época, su escuela, sus tendencias, todo cuanto puede situar a la gente para percibir con mayor intensidad y comprensión las grandes creaciones de la historia musical”<sup>603</sup>.

<sup>602</sup> *El Adelanto*, 2-VI-1948.

<sup>603</sup> *El Adelanto*, 2-VI-1948.

El programa de mano nos aporta el precio de las localidades para este concierto en el teatro Gran Vía: veinticinco pesetas la butaca de patio, veinte pesetas la delantera de principal y quince la butaca de principal. Artero se refería al hacer la reseña previa al concierto al público culto que asistía a los conciertos, culto y con un nivel adquisitivo por encima de la media si tenemos en cuenta los precios de las entradas.

Al comienzo de este apartado hemos hecho referencia a las dos visitas que ambas agrupaciones orquestales realizaron en los meses previos a la guerra civil. Gracias a nuestros informantes hemos podido conseguir los programas de mano de ambos conciertos. Un análisis de los programas nos permite percibir una continuidad programática entre las obras interpretadas por ambas orquestas antes y después de la guerra.

El 6 de junio de 1935, en concierto de gala, la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del maestro Arbós visita el teatro Coliseum de Salamanca. El programa ejecutado se estructuró en tres partes. 1<sup>o</sup> parte: *Los murmullos de la selva* de Wagner, *la cajita de música* de Liadow y *Dafnis y Clóe* (Ballet. Cuadro tercero) de Ravel. 2<sup>a</sup> parte: *Quinta Sinfonía en mi menor* de Tschcikowsky. 3<sup>a</sup> parte *El amor brujo* (versión de concierto) de Falla y *la Fundición de acero* (música de máquinas) de Mossolow.

El programa combina una obra de Wagner con piezas estrenadas en la primera década del siglo XX, esto es, *Dafnis y Clóe* de Ravel estrenada en París en 1912 y *El amor brujo* de Falla en 1915. Se completa el programa con piezas de compositores rusos: Tchaikovsky y Musolov (†1900-1973). Este último compuso *La fundición de acero* en 1927. “Basada sobre el ritmo potente de una fábrica en febril labor, es un cuadro evocador, en el que mezclando con el chirriar del acero y el crujir de las máquinas se eleva el canto de los obreros. Canto glorioso que exalta el triunfo de la humana labor siempre en lucha y venciendo al fin a la Naturaleza [...]. Mussolow se inspira en un fuerte realismo, expuesto con la técnica característica de nuestra época”<sup>604</sup>. Lo cierto es que un breve acercamiento a la prensa histórica nacional nos revela que la Orquesta Sinfónica de Madrid incorpora esta obra a su corpus orquestal en 1931, tan sólo unos meses después de ser estrenada en Viena, y en 1935 aún lo mantiene en su repertorio<sup>605</sup>.

---

<sup>604</sup> Cfr. Programa de mano del concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid celebrado en el teatro *Coliseum* de Salamanca el 6 de mayo de 1935.

<sup>605</sup> En el programa de mano del concierto salmantino de 1935 se afirma que la obra *La Fundición de acero* fue estrenada en Moscú y después en Viena el 7 de octubre de 1930. El 8 de abril de 1931, la



La orquesta Filarmónica de Madrid llega a Salamanca el 8 de enero de 1935<sup>606</sup> de la mano de Pérez Casas con un programa eminentemente austro-alemán –Schubert, Beethoven y Wagner- acompañado de una pieza del salmantino Bretón.



Fig. 34. Programa de mano correspondiente al concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid celebrado en Salamanca el 8 de enero de 1935

---

orquesta de Arbós lo incorpora a su repertorio en el tercer concierto de la temporada. *Cfr.* Los conciertos de la orquesta sinfónica (1931, 8 de abril). *ABC*, 41.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1931/04/08/041.html>> [Consultado el 4-VI-2014].

En los conciertos de la Sinfónica de Madrid retransmitidos por Unión Radio en 1933 también se incluye la obra de Mossolow. *Cfr.* Conciertos radiados (1933, 13 de enero). *ABC Madrid*, 40

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1933/01/13/040.html>> y *Cfr.* Telefonía sin hilos (1933, 17 de enero). *ABC Sevilla*, 40

<<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1933/01/17/040.html>> [Consultado el 4-VI-2014].

<sup>606</sup> El programa de mano hace referencia al año XXI, concierto 728 de la agrupación que, como hemos señalado en este capítulo, fue fundada en 1915.

El programa se estructuró en tres partes: 1<sup>a</sup> parte: *Sinfonía incompleta* de Schubert y *Leonora* de Beethoven. 2<sup>a</sup> parte: *Quinta Sinfonía en Do menor* de Beethoven. 3<sup>a</sup> parte: *Tannhäuser* de Wagner y *La Dolores* (“la jota”) de Bretón.

Cuadrado Caparrós encuadra el concierto salmantino del 1935 dentro de la decimoquinta excursión artística de la orquesta en la temporada XXI (1934-1935). “La permanencia de treinta días fuera de la sede de Madrid, llevó a la orquesta a visitar trece localidades [entre ellas Salamanca] en las que intervinieron con ciento cincuenta y dos interpretaciones [...]. En esta excursión es de destacar el protagonismo dado al compositor Richard Wagner”<sup>607</sup>.

Se observa, en los dos programas interpretados por las dos agrupaciones orquestales de Madrid en los años anteriores a la guerra, una clara continuidad en las obras del repertorio ruso y austriaco-alemán junto a las composiciones españolas alguna de ellas, como *El amor brujo* de Falla, estrenada recientemente en el momento de ser interpretadas por la orquesta madrileña.

Salamanca recibe a dos de las orquestas más prestigiosas del panorama musical español en la década de los cuarenta: Las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid. Las dos contaban con una larga trayectoria a sus espaldas, sin embargo las circunstancias de ambas después de la guerra no son las mejores. Ambas se vieron influenciadas por el nacimiento de la Orquesta Nacional de España y por la situación de sus directores: Pérez Casas recuperado tras una delicada situación política y Jordá condicionado por la muerte del alma mater de la orquesta, Arbós, deberá imponer su propio estilo en una de sus primeras responsabilidades como director. Los dos, junto a Conrado del Campo y un joven director italiano llamado Francesco Mander, ofrecen conciertos con programas similares, esto es, lo mejor de la tradición musical alemana, rusa y francesa combinado con producciones españolas. La ciudad disfruta de toda aquella producción musical que los madrileños habían venido haciendo desde hace décadas y así lo seguirán haciendo en el marco de la Sociedad Filarmónica de conciertos que nacerá en 1948.

---

<sup>607</sup> Cuadrado Caparrós, M. D. (2007). *Bartolomé Pérez Casas y la orquesta Filarmónica de Madrid* (p. 171). Valencia: Editorial Germania. Según la autora, La Filarmónica volvió a visitar la ciudad el 13 de enero de 1936 (temporada XXII), p. 172.

Tabla 6. Conciertos de las orquestas Filarmónica (OF) y Sinfónica (OS) de Madrid entre 1940 y 1948

Orquesta / fecha	Programa	Director	Lugar	Colaboración
OF 23-IX-1940	1ª parte: <i>Scherzade</i> de Rimski-Kórsakov, <i>Sinfonía incompleta</i> de Schubert y <i>Tannhäuser</i> de Wagner. 2ª parte: <i>La procesión del Rocío</i> de Turina; y <i>Capricho español</i> de Rimski-Kórsakov.	Pérez Casas	Teatro Coliseum	Diputación Provincial de Salamanca
OF 24-IX-1940	1ª parte: <i>Freyschutz (obertura)</i> de Weber, <i>Marcha militar española del siglo XVIII</i> (orquestrada por el P. Otaño) de R. de Hita y <i>Los maestros cantores</i> de Wagner. 2ª parte: <i>Sexta Sinfonía (Pastoral)</i> de Beethoven. 3ª parte: <i>La oración del Torero</i> de Turina, <i>Córdoba</i> de Albéniz y <i>El sombrero de tres picos</i> de Falla.	Pérez Casas	Teatro Coliseum	Diputación Provincial de Salamanca
OS 29-V-1941	1ª parte: Obertura nº 3 de <i>Leonora</i> de Beethoven, <i>Largo religioso</i> de Haendel y <i>Francesca de Riminide</i> Tchaikovsky. 2ª parte: <i>Séptima sinfonía</i> de Beethoven 3ª parte: <i>En las estepas de Asia central</i> de Borodin, <i>Vuelo del Moscardón</i> de Rimski-Kórsakov, “Triana” de la suite Iberia de Albéniz y <i>Rienzi</i> (Obertura) de Wagner.	Conrado del Campo	Teatro Coliseum	Solistas: Corvino (violín) y Pequeño (arpa)
OS 30-V-1941	1ª parte: <i>El buque fantasma</i> (Obertura) de Wagner, <i>Rosamunda</i> de Schubert y <i>El gallo de oro</i> (Introducción y cortejo de boda) de Rimski-Kórsakov. 2ª parte: <i>Sinfonía nº 13</i> de Haydn 3ª parte: <i>Danzas fantásticas</i> (exaltación, ensueño y orgía) de Turina, “Scherzo” de <i>El sueño de una noche de verano</i> de Mendelssohn y <i>La condenación de Fausto (minuetto, el vals de Sífides y la marcha húngara)</i> de Beriloz.	Jordá	Teatro Coliseum	
OF 15-IX-1941	1ª parte: <i>Oberon</i> (obertura) de Weber y <i>Petite suite</i> de Debussy 2ª parte: <i>Concierto en Re mayor</i> de Beethoven 3ª parte: <i>Salamanca</i> (Poema Sinfónico) de Bretón, <i>Tríptico gallego</i> de García de la Torre y <i>Orgía</i> de Turina.	Pérez Casas	Teatro Bretón	Diputación Provincial de Salamanca
OF 16-IX-1941	1ª parte: <i>Lohengrín</i> (Preludio), <i>Idilio de Silfredo</i> y <i>Los murmullos de la selva</i> de Wagner. 2ª parte: <i>Quinta sinfonía en mi menor (del Nuevo Mundo)</i> de Dvořák. 3ª parte: <i>La Kowantchina</i> (Introducción) y <i>Una noche en un monte pelado</i> de Mussorgsky y <i>La gran Pascua rusa</i> de Rimski-Kórsakov.	Pérez Casas	Teatro Bretón	Diputación Provincial de Salamanca
OS 16-VI-1942	1ª parte: <i>La Sinfónica número 4 “El reloj”</i> de Hayden, <i>Alborada del gracioso</i> de Ravel, <i>Procesión</i> de Turina, <i>Guillermo Tell</i> de Rossini, “Danza de los bufones” de la ópera <i>Snegúrochka</i> de Rimski-Kórsakov.	Jordá	Teatro Coliseum	
OS 17-VI-1942	<i>Scherzade</i> de Rimski-Kórsakov, <i>Octava sinfonía</i> de Beethoven, <i>Oberón</i> . Obertura de Weber, <i>Danza macabra</i> de Saint-Saëns y “Pantomima” de <i>Las Golondrinas</i> de Usandizaga	Jordá	Teatro Coliseum	
OS 6-VI-1948	1ª parte: <i>Quinta sinfonía en mi menor (del Nuevo Mundo)</i> de Dvořák 2ª parte: <i>Moldavia</i> de Smetana, <i>Zarabanda</i> , <i>Gija</i> y <i>Badinerie</i> de Corelli y <i>Preludio y muerte de Iseo</i> de Wagner.	Mander	Teatro Gran Vía	

### **2.3. El Conservatorio Regional de Música (1940-1948): Conciertos de divulgación musical y cantera de músicos**

---

En este apartado de la investigación queremos describir el papel desempeñado por el Conservatorio Regional de Música en el contexto musical de la ciudad salmantina durante la década de los cuarenta. Nos interesa no tanto hacer una historia administrativa de la entidad sino analizar su labor divulgadora. Gracias a las fuentes orales empleadas, nuestros informantes nos han proporcionado programas de mano sobre los conciertos organizados desde esta institución y nos han transmitido su experiencia como alumnos del mismo. En el programa de mano del concierto organizado por el Conservatorio el 10 de enero de 1936, se señala que “este centro, [...] además de la enseñanza de sus alumnos cuida también con esmero todo lo que a extensión de la cultura musical en Salamanca pueda referirse”<sup>608</sup>.

El Conservatorio salmantino se convirtió desde su creación y hasta la segunda mitad de los años cuarenta en foco musical de la ciudad. No sólo el Conservatorio formó académicamente a jóvenes salmantinos en materia musical, sino que además, acogió bajo su techo a importantes solistas –pianistas y violinistas fundamentalmente- del panorama nacional, como más tarde veremos. En la inmediata posguerra, el Conservatorio Regional de Música se convierte así en una importante entidad organizadora de conciertos de gran calidad, actividad que cesa en las décadas siguientes. Igualmente el Conservatorio programó Conciertos de Divulgación Musical a cargo de los profesores del Centro de forma gratuita y a partir de 1940, cursos de divulgación extraordinarios con músicos de renombre, financiados por los abonados al precio por entrada de tres pesetas<sup>609</sup>.

Nuestros informantes conformaron ese grupo de salmantinos que recibieron las audiciones de grandes maestros como Cubiles, Querol, Antón, Casaux o Berdión entre otros. Muchos de estos maestros tenían la doble condición de músicos profesionales y docentes, mayoritariamente en el Conservatorio de Madrid.

---

<sup>608</sup> Programa de mano del concierto de Miguel Berdión, el 10 de enero de 1936, en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca.

<sup>609</sup> Acta de la SACGDP con fecha 23 de marzo de 1940, folio 109v. En dicha acta no consta si la financiación fue realizada exclusivamente con el precio de los abonos.

No en vano, éstos son invitados por un centro académico donde se impartía la enseñanza de la música y el aprendizaje del piano y violín.

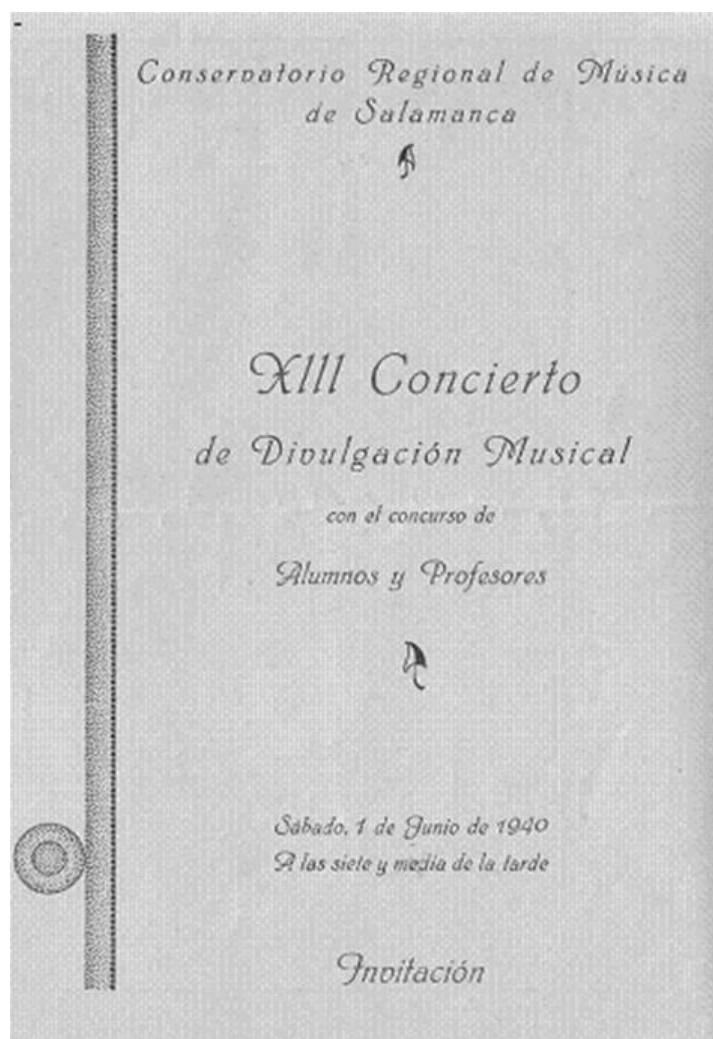


Fig. 35. Programa del XIII Concierto de Divulgación Musical celebrado por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca el 1 de junio de 1940.

En este sentido el Conservatorio salmantino desempeñó una doble función: docente (la calidad técnica y pedagógica de profesores como Arias y Gombau debe ser subrayada) y divulgadora de música clásica entre una minoría de amantes de este tipo de audiciones que más tarde apoyó a la Orquesta Sinfónica y a la Sociedad Filarmónica de la ciudad. Además el Conservatorio salmantino fue el organismo donde se formaron los músicos que conformaron la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de la ciudad, las dos entidades musicales más importantes de la inmediata posguerra.

Bernardo García-Bernalt fue el director del Conservatorio, dirigió la Coral y fue director honorario de la orquesta salmantina. Por su parte, Gerardo Gombau fue profesor del Conservatorio y director efectivo de la Orquesta Sinfónica, junto a él, Antonio Arias, profesor de violín y promotor de los “Conciertos de Divulgación” y “Conciertos Infantiles” de esta entidad<sup>610</sup>. Aníbal Sánchez Fraile, autor del *Nuevo Cancionero Salmantino*, también fue profesor y secretario de la institución.



Fig. 36. Programa del XI Concierto de Divulgación Musical celebrado por el Conservatorio Regional de Salamanca el 16 de marzo de 1940

<sup>610</sup> Cfr. Gallego, J. M. (1990). Homenaje a Antonio Arias-Gago Marino. En *Fundación Juan March. Biblioteca de música española contemporánea* (p. 5). Madrid: Fundación Juan March. Disponible en <[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC387.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC387.pdf)> [Consultado el 27 de junio de 2014].

En el capítulo anterior ya hemos mencionado que el 22 de noviembre de 1935, el Conservatorio Regional de Música es inaugurado como resultado de una propuesta formulada por Fernando Íscar Peyra. La nueva entidad educativa se instaló en la planta baja del edificio de la Escuela de San Eloy, aunque con total independencia de ésta, las enseñanzas que en principio ofreció -todas, lógicamente con validez académica- fueron solfeo, piano, violín, armonía, acompañamiento al piano, historia de la música y estética<sup>611</sup>.

El primer director de esta institución, puesto que mantuvo durante la década de los cuarenta, fue Bernardo García-Bernalt. Éste conformó el claustro de profesores junto a Aníbal Sánchez Fraile, Gerardo Gombau, Antonio Arias, Dolores Esperabé, José Martín y Pablo Ceballos<sup>612</sup>. Todos ellos van a formar parte del proyecto musical que constituiría la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

Así pues, en 1940 el Conservatorio Regional de Música se convierte en la entidad organizadora de conciertos y conferencias bajo la denominación de “Divulgación de la Música”, actividad que se inició desde el momento mismo de su creación y que se mantuvo durante la guerra civil.

Igualmente el Conservatorio salmantino creó el concurso anual “Premio Casino de Salamanca”<sup>613</sup> para estimular entre los jóvenes el amor a la música. Este premio se destinó exclusivamente a instrumentistas de violín y piano puesto que eran las dos únicas enseñanzas que en ese momento se impartían, si bien, en las bases del certamen, se preveía la inclusión de nuevos instrumentos en caso de que estos formarían parte de las enseñanzas del Conservatorio. El concurso consistía en un premio en metálico de quinientas pesetas, una medalla y la participación en el concierto de la festividad de Santa Cecilia, patrona de la música. En cuanto que es un premio financiado por el Casino de la ciudad cualquier modificación de las bases queda supeditada a la aprobación de la Junta del Casino. El concurso era público y se realizaba en junio en la semana siguiente a finalizar los exámenes libres que organizaba el Conservatorio.

---

<sup>611</sup> Cfr. De Luís Martín, F. (2010). La cultura. La política. En E. de Vega (Coord.), *El siglo XX en Salamanca* (p. 139). Salamanca: Grupo Promotor Salmantino.

Maillo Salgado, S. (1999). *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno* (pp. 179-181). Salamanca: Anthema Ediciones.

<sup>612</sup> De Luis Martín, F. (2010): *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>613</sup> *El Adelanto*, 30-IV-1942.

En 1943 se introduce en las bases iniciales que “siendo obra obligada para optar a él [se refiere al premio] el primer tiempo, *Allegro con Spirito*, de la *Sonata en Do mayor de Mozart*<sup>614</sup>.”

Las bases del concurso anual que concedía el Conservatorio Regional de Música y que financiaba el Casino de Salamanca se hicieron públicas en la prensa salmantina<sup>615</sup>. Como veremos a continuación dichas bases insisten en el propósito de las mismas, “estimular la juventud musical salmantina”, y el ámbito al que va dirigido, esto es, para aquellos nacidos en la ciudad de Salamanca o que sean vecinos de la localidad y se encuentren cursando estudios en el Conservatorio.

Tabla 7. Bases del concurso concurso anual “Premio Casino de Salamanca”

<b>Bases del concurso anual “Premio Casino de Salamanca”</b>
1. El Casino de Salamanca concede a al Conservatorio de esta ciudad, un premio anual de quinientas pesetas, para estimular la juventud musical salmantina.
2. Este premio se destina a los instrumentistas de violín y piano, solamente, en tanto no se cursen otras enseñanzas en este Conservatorio.
3. Cada año se destinará este premio a violín y piano alternativamente, correspondiente al año 1942 a los violinistas, de acuerdo con los deseos de la Junta directiva del Casino.
4. Pueden presentarse los nacidos o avecinados en Salamanca y su provincia que, no habiendo cumplido veinte años, hayan aprobado en un Centro oficial la enseñanza elemental del instrumento correspondiente, hasta dos años inclusive desde de haber finalizado el tercer curso.
5. El tribunal se compondrá de un representante del Casino, y el señor director del Conservatorio y un profesor de violín o piano, de acuerdo con el instrumento que sea destinado el premio.
6. El examen consistirá en una obra de libre elección, una obra impuesta y otra repentizada.
7. La obra obligada será determinada por el señor director del Conservatorio de acuerdo con el profesor del instrumento correspondiente y será anunciada públicamente el primero de mayo anterior al concurso.
8. El premio será adjudicado al concursante que a juicio del tribunal sea considerado como el mejor, sin que pueda declararse desierto ni ser repartido.
9. El instrumentista premiado será invitado a actuar en el concierto que el conservatorio organiza anualmente el veintidós de noviembre con motivo del reparto de los premios.
10. El representante del Casino será designado por su Junta directiva entre sus socios o persona de la localidad que, ajena al Conservatorio, sea capaz de emitir voto en el concurso.
11. El concurso tendrá lugar públicamente en el Conservatorio en la semana siguiente de finalizar los exámenes libres del mes de junio.

<sup>614</sup> *El Adelanto*, 20-III-1943. En el periódico se dice, explícitamente, que se utilice la edición Peteri [sic] con el número 8.

<sup>615</sup> *El Adelanto*, 30-IV-1942.



- 
12. El premio consistirá en 500 pesetas en metálico, que hará efectivas el tesorero del Casino, una vez conocido el concursante premiado; una medalla con la inscripción “Premio Casino Salamanca -violín o piano- 1942” y un diploma extendido por el Conservatorio de Salamanca.
- 
13. Si no hubiera concursantes del instrumento que toque en turno, se anunciará en la segunda semana de mayo el concurso para otro instrumento, quedando cambiado, el turno en lo sucesivo.
- 
14. Si el Conservatorio tuviera un día más enseñanzas instrumentales o vocales diferentes de las ya existentes, podrán entrar en turno estas nuevas disciplinas, siempre que a propuesta del director sea aprobado por la Junta directiva del Casino de Salamanca.
- 
15. Un mismo concursante puede presentarse en diferentes instrumentos –violín y piano- o presentarse dos veces, si hubiera sido eliminado anteriormente, pero siempre dentro del plazo de dos años posteriores al examen de 5º curso aprobado.
- 
16. Los concursantes deberán justificar haber nacido en Salamanca mediante partida de nacimiento, o ser vecino de Salamanca, certificación de la alcaldía y un certificado oficial de haber realizado los estudios elementales.
- 

Gracias al trabajo que hemos realizado con las fuentes secundarias del SAAHDP, hemos descubierto que, pese al papel que siempre se le ha dado al Conservatorio Regional como institución de divulgación musical, la institución que realmente apoyó económica y socialmente al Conservatorio Regional de Música, fue la Diputación Provincial de Salamanca. Pese a las numerosas necesidades sociales que la entidad provincial tenía que afrontar en Salamanca y su provincia después de la guerra, como fue la construcción del Hospital Provincial, del Hospital de Tuberculosos de los Montalvos, la reconstrucción de caminos vecinales y otros servicios de mantenimiento en los numerosos pueblos de toda la provincia<sup>616</sup>.

En 1941 y antes de comenzar el primer concierto de la Orquesta Filarmónica de Salamanca, el entonces presidente de la Diputación, García-Revilla, se refirió al papel de divulgación musical del Conservatorio en un discurso que hemos analizado ya en el capítulo primero de esta investigación. En el capítulo anterior de esta tesis doctoral, hemos examinado con detalle la gestión del presidente de la Diputación Provincial de Salamanca García-Revilla, donde se observa un gran interés y esfuerzo por las actividades culturales que debe patrocinar la Comisión Gestora de dicha institución. En este sentido, el presidente recuerda que uno de las finalidades de dicha Comisión

---

<sup>616</sup> Cf. las Actas de la Diputación Provincial, años 1940 a 1945. Son varios tomos encuadernados, uno por año, sin signatura.

Gestora era “el fomento de los intereses morales de la provincia”. El gestor de dicha entidad provincial añade:

A tal efecto, procuró por todos los medios a su alcance hacer factible que la provincia de Salamanca elevase su nivel cultural, en lo que al arte músico afecta, con la audición de las mejores orquestas nacionales, previa una preparación adecuada de la divulgación de las obras de los grandes compositores.

Para lograr este propósito, nos pusimos en contacto con el Conservatorio Regional de Música y ayudamos económicamente a los 23 conciertos de divulgación musical que el Conservatorio ha organizado este año [se refiere al año 1941]<sup>617</sup>.

El presidente García-Revilla se refiere a los conciertos que el Conservatorio Regional de Música denomina de “Divulgación Musical”. Estos conciertos no sólo contribuyen a la formación musical y cultural de los salmantinos sino que además son el marco adecuado para dar a conocer el trabajo de sus alumnos y profesores a lo largo de todo el año, como se sigue haciendo hasta la actualidad. Dichos propósitos no son nuevos ni son una consecuencia directa de los nuevos gestores que rigen los destinos de la provincia salmantina en materia de cultura. En enero de 1936, por tanto antes de que estallara la guerra, ya hemos señalado que en el programa de mano que servía de presentación al concierto de Miguel Berdión, se expresa en términos similares a los expuestos por García-Revilla al referirse a las actividades programadas desde el Conservatorio. El apoyo de la Diputación Provincial de Salamanca durante la década de los cuarenta y las siguientes no se limitó a un mero apoyo público que obedeciera a unos determinados propósitos políticos. Un estudio de los Libros de Presupuestos de la entidad nos descubre una aportación constante al “Conservatorio Regional de Música para dotar las cátedras de piano y violín”<sup>618</sup>. Las partidas para el Conservatorio, independientemente de la cantidad concedida, son constantes desde 1942. En cuanto a los dos años previos, las actas de la SACGDP de 1940 recogen

---

<sup>617</sup> *El Adelanto*, 17-IX-1941.

<sup>618</sup> Los Libros de Presupuestos ordinarios de la Diputación recogen una partida anual en el concepto de “Presupuestos de Gastos”, artículo de “Subvenciones y becas”, concepto de “Subvenciones” para el Conservatorio Regional de Música hasta 1959, a partir de esa fecha el concepto es “para subvencionar a otros organismos públicos”.

exclusivamente una suscripción de esa entidad a los conciertos extraordinarios del Conservatorio:

Se dio cuenta de la carta circular dirigida por el Delegado-Director y Profesores del Conservatorio regional de Música, significando que figurando en la lista de los invitados a los Conciertos de Divulgación Musical que gratuitamente vienen dando los profesores de dicho Centro, esta Diputación, indica que en lo sucesivo para ampliar el marco de los artistas, dando así mayor variedad e interés a los programas, han proyectado que mediante una cuota mínima de tres pesetas por cada concierto extraordinario, artistas de tanto renombre como Cubiles, Aroca, Iniesta, Berdión, etc., podrían ser contratados en futuros y próximos conciertos, advirtiendo que los abonados tendrían el derecho a continuar asistiendo gratuitamente a los conciertos ordinarios del Conservatorio.

La Comisión acordó suscribirse con la cantidad de quince pesetas por cada concierto extraordinario, cantidad que se abonará con cargo a gastos de representación<sup>619</sup>.

Puesto que el Libro de Presupuesto de Gastos de la Diputación salmantina correspondiente a 1941, no se imprimió ni aparece en las actas de la SACGDP ninguna referencia a la financiación del Conservatorio, por lo que no podemos saber si ese año el centro ubicado en san Eloy recibió ayuda económica del gobierno provincial. A partir de 1942, la cantidad varió entre las cuatro mil pesetas anuales y las seis mil. En 1958 la cantidad asignada se multiplicó por cuatro y alcanzó las dieciséis mil anuales.

---

<sup>619</sup> Acta de la SACGDP con fecha 23 de marzo de 1940, folio 109v.

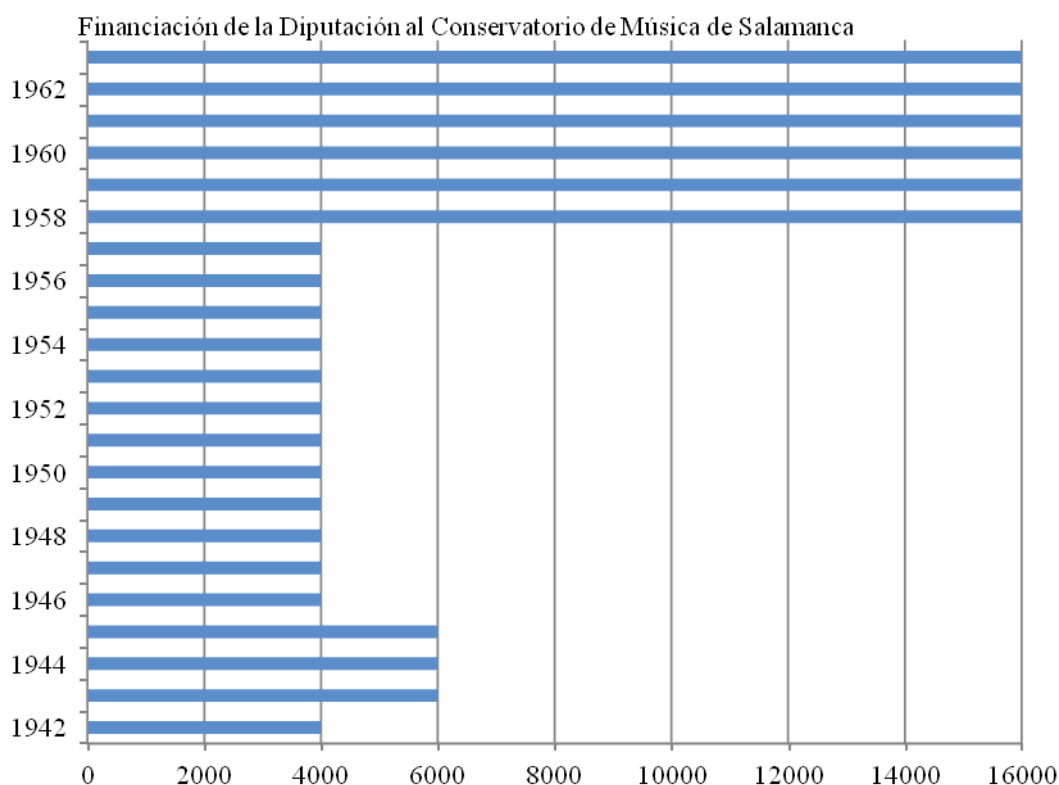


Gráfico II. Contribución económica de la Diputación Provincial de Salamanca al Conservatorio salmantino entre 1942 y 1962

Las actas de la SACGDP dejan también constancia de la existencia de que el Conservatorio recibía al menos una segunda subvención del Estado así como del propósito del centro en impartir estudios de Grado Superior. Con este propósito habrían solicitado dichos estudios a la Dirección General de Bellas Artes o al Ministerio de Educación Nacional.

Vista la instancia promovida por don Bernardo García-Bernalt, director del Conservatorio elemental de música, significando que no ha percibido la subvención que para dicho Centro figura en el presupuesto en el año 1943, y que siéndola imprescindible al percibo de la misma que no han sido concedida, para subvenir a las múltiples atenciones que han quedado desatendidas con la rebaja que ha sufrido de 10.000 pts. la subvención que venía percibiendo del estado, solícita sea librada dicha subvención haciendo constar que no han sido concedidos a dicho Centro de estudios de grado superior que tenía solicitados.

La Comisión, visto el informe de Intervención acuerda el pago de la subvención que figura en el presupuesto del ejercicio de 1943<sup>620</sup>.

<sup>620</sup> Acta de la SACGDP de 19-I-1944, folios 15r y v.

El acta es un esclarecedor documento que pone de manifiesto las dificultades económicas que el Conservatorio sufriría en cuanto que dependía de la llegada o no de las diferentes subvenciones oficiales. No menos elocuente es el acta del mismo organismo emitida al mes siguiente:

Acordando en la sesión de 19 de enero último el pago de la subvención que figuraba en el presupuesto del ejercicio de 1943 al Conservatorio elemental de Música de esta capital y siendo dicha subvención de 6.000 ptas., condicionada a que por la Dirección General de Bellas Artes o Ministerio de Educación Nacional se concediera a dicho Conservatorio el grado superior, pues de lo contrario quedaría reducida a 4.000 ptas., igual a la del año anterior y como quiera que según manifestación del Director del Conservatorio no han sido concedidos los estudios de Grado Superior, la Comisión acuerda ampliar el adoptado en la referida sesión de 19 de enero último, en el sentido de que la subvención a abonar al Conservatorio Elemental de Música de esta capital correspondiente al año 1943, se la de 4000 ptas.<sup>621</sup>.

Dado que no hemos podido localizar documentación alguna sobre la administración del Conservatorio, estos dos puntos sobre subvenciones estatales y aprobación de estudios de Grado Superior deberán completarse en futuras investigaciones.

La existencia de esas dos únicas cátedras explica que la mayoría de los solistas invitados por el conservatorio en el ciclo de Conciertos de Divulgación fueran mayoritariamente pianistas, violinistas y violonchelistas frente a las agrupaciones de cámara o cuartetos que apenas participó en los mismos

No hemos podido completar los conciertos que se desarrollaron en el Conservatorio a lo largo de los años cuarenta puesto que ninguno de los Conservatorios actuales en la ciudad salmantina (el Superior y el Profesional de Música) ni ningún otro organismo oficial, conserva la documentación del Conservatorio Regional de Música fundado en 1935. Sin embargo la muestra que nuestros informantes nos han proporcionado si es lo suficientemente amplia como para poder analizar y comparar repertorios e intérpretes.

---

<sup>621</sup> Acta de la SACGDP de 2-II-1944, folios 32 v.

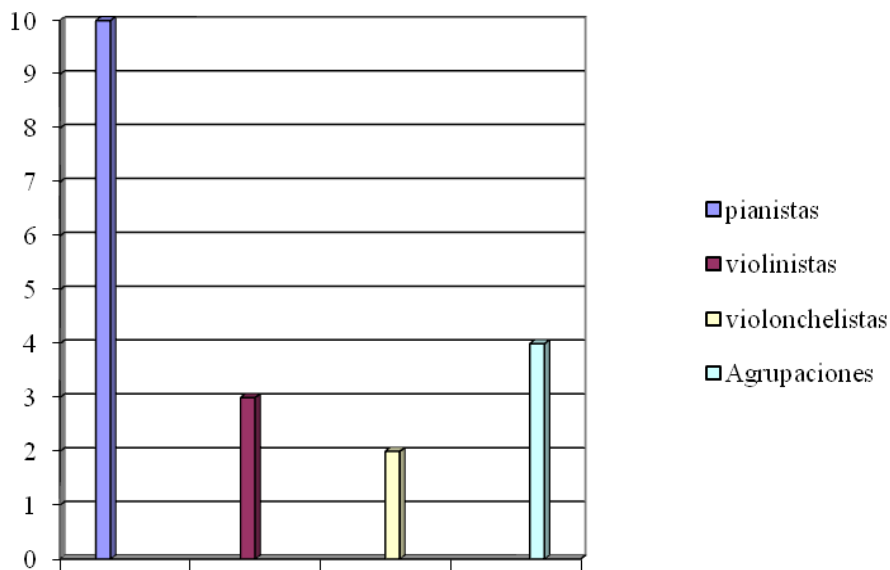


Gráfico III. Solistas y agrupaciones que visitaron el Conservatorio Regional de Música entre 1936-1946

La mayoría de los músicos invitados al Conservatorio Regional de Música durante la década comprendida entre 1936 y 1946 fueron solistas. Más en concreto, pianistas tan destacados ya en el momento que visitan la ciudad del Tormes como Miguel Berdión, José Cubiles, Leopoldo Querol, Enrique Aroca y Federico Quevedo. Otros, como Rosa Sabater, Antonio Martín o Ángeles Abruñedo comenzaban sus carreras profesionales en la década de los cuarenta cuando son invitados por el Conservatorio salmantino. En cambio, no son muchas las agrupaciones recibidas por el Conservatorio: El Cuarteto del Conservatorio -Arias, Muñoz, Ortiz y Ceballos-, Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional, Trío Castilla y la Coral Salmantina.

Algunos de ellos como Berdión, Cubiles, Querol o Quevedo dieron más de un concierto no sólo en el Conservatorio sino también en el Casino y junto a la Orquesta Sinfónica de Salamanca. En 1946 *El Adelanto* se refería por ejemplo a Querol con motivo de un nuevo concierto en el Conservatorio en estos términos: “Anualmente nos regala con su siempre preciada visita. [...] Por ello estos programas de las actuaciones del pianista valenciano tienen siempre la innovación estimabilísima dentro de un rango que sólo con su virtuosismo puede vencer”<sup>622</sup>.

<sup>622</sup> *El Adelanto*, 13-I-1946.

El compositor y pianista Miguel Berdión Álvarez (Zamora \*1897- Zamora 1968†) visita el Conservatorio en dos ocasiones, en 1936 y en 1940. Berdión fue pensionado por la Diputación de Zamora. Más tarde se desplazó, primero, al Conservatorio de Madrid para completar su formación con el maestro Tragó y posteriormente, pensionado por la JAE, a París donde trabajó con el pianista Cortot y con el compositor Maurice Ravel. Berdión debutó en Madrid y después fue contratado por el *Metropolitan Musical Bureau* lo que le llevó a ofrecer conciertos en Estados Unidos y Canadá.

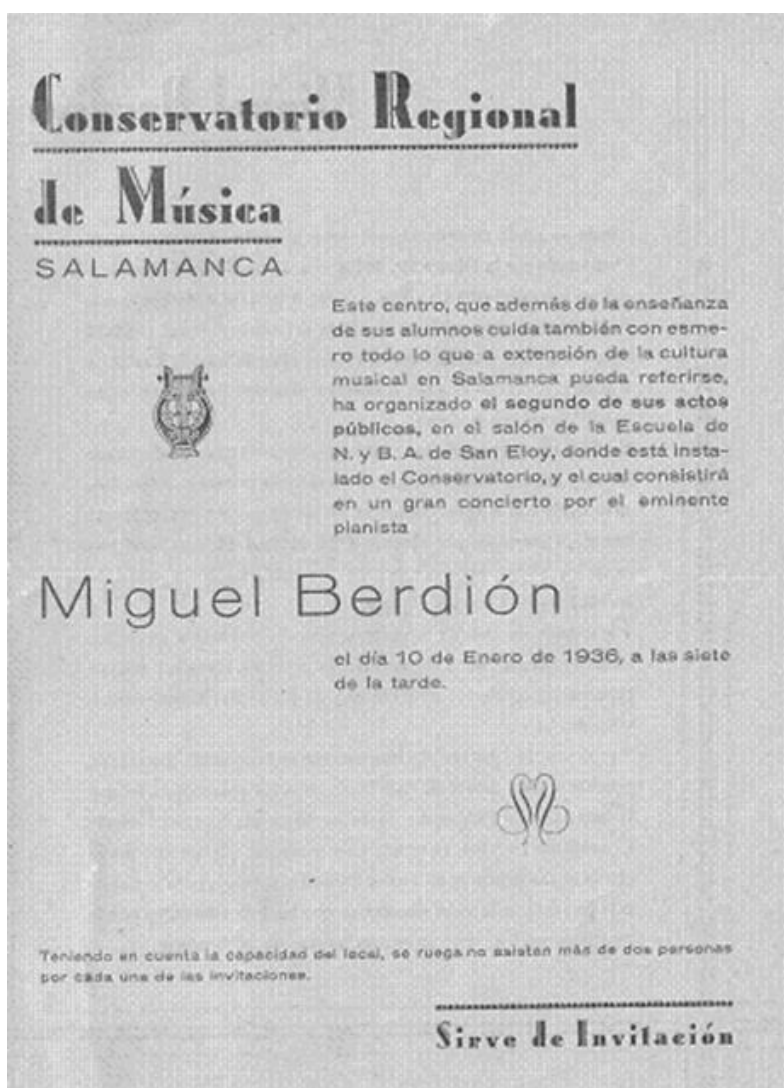


Fig. 37. Programa del concierto de Miguel Berdión celebrado en el Conservatorio Regional de Salamanca el 10 de enero de 1936

En sus dos conciertos en Salamanca interpreta repertorio de Debussy, Vivaldi, Chopin, Stravinsky, Albéniz, Granados y Falla. Un acercamiento a la

hemeroteca de prensa histórica nos descubre a Miguel Berdión acompañando al piano a la bailarina *La Argentina* en 1929 y dos años más tarde, en el teatro *Principal* de Zamora y organizado por la Sociedad Filarmónica, dio un concierto en el que ejecutó obras de Chopin, Turina, Granados, Falla y Liszt<sup>623</sup>.

El pianista y pedagogo José Cubiles (Cádiz 1894-Madrid 1966)<sup>624</sup> también ofreció dos conciertos en el Conservatorio salmantino en marzo y diciembre de 1940, donde interpretó composiciones de Bach, Liszt, Rameau, Chopin, Soler, Ernesto Halffter, Albéniz, Schubert, Debussy, Skryabin, Beethoven, Granados, Falla, Mussorgsky y Albéniz.

Comenzó a estudiar piano en el Conservatorio de su ciudad natal, Cádiz, para más tarde trasladarse a Madrid donde protegido por la infanta doña Isabel de Borbón, se matriculó en el conservatorio de dicha ciudad para cursar sus estudios de teoría musical y piano con Pilar Fernández de la Mora. En esta primera etapa Cubiles ya recibió premios extraordinarios de Bellas Artes en solfeo, piano y armonía. Más tarde se trasladó a París donde en 1914 Cubiles es obsequiado con el primer premio de piano del Conservatorio. Dos años más tarde forma parte, como profesor, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a la vez que inicia su carrera internacional como concertista. Su amistad con Manuel de Falla le llevó a estrenar en 1916 su obra *Noches en los jardines de España* junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid que dirigía Enrique Fernández Arbós. No nos detenemos en su labor como director de orquesta puesto que nos interesa, sobre todo, su trabajo como pianista y docente. Estas dos facetas profesionales son las que le acercaron dos veces al Conservatorio salmantino en 1940. Tres años más tarde, Cubiles obtuvo la cátedra de virtuosismo del Real Conservatorio

---

<sup>623</sup> Cfr. Programa de mano del concierto organizado por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca el 10 de enero de 1936.

El 10 de noviembre de 1949, después de un concierto en el "Círculo de Zamora", un grupo de melómanos, entre ellos, el pianista Berdión junto a Bautista, Prieto, Pulido, Nafría, Gómez, Robles, Sánchez, Lozao, Torrén, etc., constituyen y fundan la Asociación Zamorana de Bellas Artes. Cfr. *Breve historia de la asociación*. (2011). Asociación zamorana de la música "Bellas Artes". Recuperado de <<http://www.azmusicabellasartes.es/historia/breve-historia-de-la-asociacion.php>>

Cfr. Éxitos de un artista (1929, 16 de octubre). *La Vanguardia*, 28 <<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1929/10/16/LVG19291016-028.pdf>>

Y cfr. Manifestación estudiantil pro-amnistía (1929, 29 de marzo). *La Vanguardia*, 27 <[http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/10/16/pagina-27/33170103/pdf.html?search="Miguel Berdión"](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/10/16/pagina-27/33170103/pdf.html?search=)> [Consultadas el 24-VI-2014].

Cf. sus datos biográficos en Casares Rodicio, E. (1999). Miguel Berdión Álvarez. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 376-377). Volumen I. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>624</sup> Cf. sus datos biográficos en Fernández-Cid, A. (1999), José Cubiles. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 276). Volumen IV. Madrid: SGAE/ ICCMM.



Superior de Música de Madrid y accedió a la plaza de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>625</sup>.

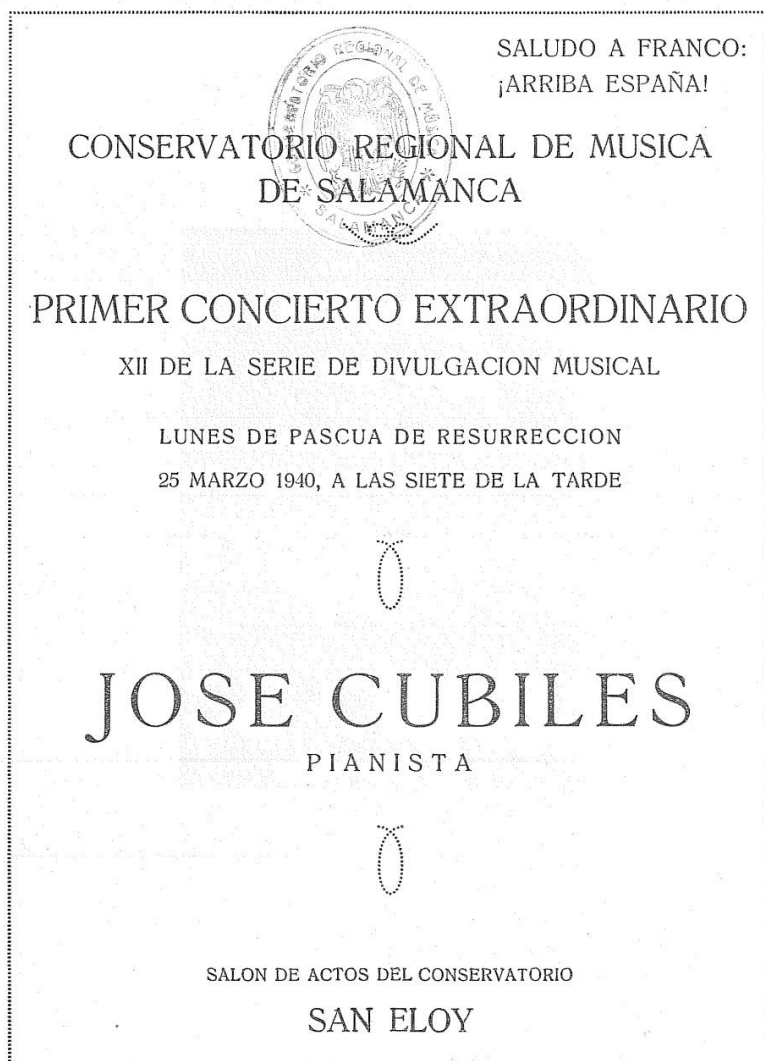


Fig. 38. Programa de mano del concierto del pianista José Cubiles organizado por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca el 25 de marzo de 1940.

En cuanto al pianista y musicólogo Leopoldo Querol Rosso (Vinaroz \*1899-Benicassim 1985†)<sup>626</sup> visitó la ciudad salmantina anualmente invitado o por el Conservatorio -en tres ocasiones- o por el Casino de la ciudad, en otras tantas

<sup>625</sup> García del Busto, J. L. (2005). *José Cubiles, una vida para piano*. Madrid: Sociedad Didáctica Musical. Nos ha interesado la parte dedicada a los años posteriores a la guerra y titulada "Tercer tiempo: 1939-1971. Pianista y otros menesteres" (pp. 83-134)

<sup>626</sup> Cfr. sus datos biográficos en Galbis López, V. (2001). Leopoldo Querol. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 1035-1038). Volumen VIII. Madrid: SGAE/ ICCMM.

oportunidades<sup>627</sup>. Siempre ejecutó obras de los músicos Bach, Liszt, Beethoven, Chopin, Albéniz, Falla, Schumann, Granados, Albéniz, Ravel, Debussy y Rachmaninoff.

Querol cursó estudios en el Conservatorio de Valencia con Bellver y Eduardo López Chávarri. Obtuvo primeros premios en las asignaturas de armonía, piano y composición. Al mismo tiempo que su carrera musical, Querol realizó estudios de Filosofía y Letras. Más tarde completó ambos estudios; primero en Bolonia (Italia) donde investigó el código musical latino de Johannes Tinctoris y otros tratados (comparando las versiones de la universidad de Valencia con la de Bolonia); más tarde, pensionado por la JAE, estudió en y París tratados medievales y tomó lecciones de Poulenc, Ravel y Ricardo Viñes. En 1927 se doctoró con una tesis sobre *La poesía y la música en el Cancionero de Uppsala* gracias a los materiales transcritos por Rafael Mitjana y donados por su viuda; la publicó parcialmente en 1932. En 1964, becado por la Fundación March, completó sus estudios sobre Tinctoris; al año siguiente le concedieron el premio Francisco Franco de CSIC por el trabajo *Las obras teóricas de Juan Tinctoris, según el ms de la Universidad de Valencia* (inédito). Querol fue catedrático interino de Piano del Conservatorio de Madrid y catedrático de francés en varios institutos españoles de Enseñanza Media (1930-1967). Paralelamente, desarrolló una importante carrera como concertista en Europa, África y Asia, con más de mil conciertos.

Otro músico que vino a Salamanca es el pianista y pedagogo Enrique Aroca Aguado (Madrid \*1896 - Castellón 1966†)<sup>628</sup> acudió al Conservatorio Regional de Música de Salamanca como solista y como integrante de la Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional en tres ocasiones; como pianista interpretó obras de Bach, Bussoni, Beethoven, Chopin, Falla, Turina y Granados. Aroca se formó en el Conservatorio de Madrid y en el de París. Más tarde, en 1933, se convertiría en catedrático de piano del Conservatorio madrileño. En sus últimos años fue miembro del Quinteto Nacional.

---

<sup>627</sup> Cfr. Leopoldo Querol, músico (1985, 28 de agosto). *ABC*, <[http://elpais.com/diario/1985/08/28/agenda/494028001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/08/28/agenda/494028001_850215.html)> [Consultada el 25-VI-2014] y *El Adelanto*, 13-I-1946.

<sup>628</sup> Sorprendentemente su biografía no se recoge en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, a pesar de que Adolfo Salazar en su libro *La música contemporánea en España* (1930) lo cita como “pianista de alta nota” junto a otros como Miguel Berdión, José Cubiles y Leopoldo Querol (p. 310).



Fig. 39. Programas de mano de los conciertos ofrecidos por los pianistas Querol y Aroca, de 3 diciembre de 1940 y 2 de junio de 1941 respectivamente.

Sobre el pianista Federico Quevedo, aunque son escasos los datos biográficos, la hemeroteca de prensa histórica nos descubre al músico como profesor del Conservatorio de Valencia, que había sido cesado de su puesto como profesor de piano del Conservatorio de Madrid en 1937 por causas desconocidas<sup>629</sup>. El Conservatorio Regional salmantino acogió al pianista también en tres momentos diferentes: en 1944 y 1945. El crítico habitual de *El Adelanto*, Sigfried, lo definió como “soberbio pianista y artista de sólida base y profundo sentimiento. Su sonido [...] ha de cautivar forzosamente al oyente y éste ha de irrumpir en la más estruendosa y admirable ovación. [...] Con su sentido musical y su técnica admirable”<sup>630</sup>. Este músico interpretó en la ciudad charra obras de Beethoven, Brahms, Liszt, Chopin, Bach, Schumann, Mompou y Granados.

Los hermanos Jesús García Leoz y su hermano Esteban actúan en el Conservatorio de música en una única ocasión, el primero como pianista y el segundo como tenor junto al Cuarteto del Conservatorio en febrero de 1940. Interpretaron obras de Mendelssohn, Respighi, Mozart, Rodríguez Marín y Puccini.

Jesús García Leoz (Olite \*1904-Madrid 1953†)<sup>631</sup> inició sus estudios musicales en Pamplona y en 1921 emigró a Argentina, donde obtuvo el título de piano por el Conservatorio de Buenos Aires. Regresó cuatro años después a Madrid y completó su formación en el Real Conservatorio Superior de Música donde fue alumno de Conrado del Campo y de Joaquín Turina en sus clases de composición. García Leoz ganó en dos ocasiones el Premio Nacional de Música de España.

Desde 1932 fue miembro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). En 1933, comenzó su atracción por el cine y la composición de música para películas. Pasada la contienda civil, se convirtió en un prolífico compositor de música para el cine.

En lo que se refiere al tenor Esteban García Leoz (\*1911-2009†), muy joven decidió entrar en el “Orfeón Pamplonés” entonces dirigido por el maestro Remigio Múgica. En 1931, le concedieron una beca de la Diputación gracias a la cual pudo trasladarse a Madrid para estudiar canto en el Conservatorio, entre otros, con el maestro

---

<sup>629</sup> *El Adelanto*, 10-IV-1945. Cfr. Asociación de escritores y artistas españoles (1946, 23 de enero). ABC, 17 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/01/23/017.html>> [Consultado el 27-VI-2014].

Su biografía no se recoge en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

<sup>630</sup> *El Adelanto*, 10-IV-1945.

<sup>631</sup> Cfr. sus datos biográficos en Fernández-Cid, A. (1999). Jesús García Leoz. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 460-461). Volumen V. Madrid: SGAE/ ICCMM.

Eladio Chao. Leoz debutó profesionalmente en el Teatro Fuencarral de Madrid, en los años treinta, en la zarzuela de Federico Moreno Torroba, *Luisa Fernanda*. Desde entonces y una vez acabada la guerra, se dedicó a cantar frecuentemente con óperas en varios teatros españoles en algunos casos con obras a las que su hermano Jesús había puesto música<sup>632</sup>.

No sólo acuden al conservatorio salmantino figuras de gran prestigio nacional e internacional sino también jóvenes pianistas como Rosa Sabater, Antonio Martín y Ángeles Abruñedo.



Fig. 40. Caricatura de la pianista Ángeles Abruñedo y el bajo Chano Gonzalo

La pianista y docente Rosa Sabater i Parera (Barcelona\*1929-Madrid 1983†)<sup>633</sup> era hija del director del Teatro del Liceo y de la Orquesta clásica de Barcelona, José Sabater. Estudió composición y piano con su padre y con Frank Marshall -discípulo de Enrique Granados- en la Academia Frank Marshall-Granados. En dicha academia se especializó en música española.

---

<sup>632</sup> En 1949 Jesús García Leoz puso la música a la obra “La duquesa del Candil” y Esteban compartió escenario con Josefina Canales, Eladio Cuevas, Manuel Gas, Mariano Ibars, Ana María Iriarte, Celia Langa y Matilde Vázquez. Cfr. Falleció el tenor navarro Esteban García Leoz (2014, 20 de diciembre). *Hagaselamúsica.com* (sitio web) <<http://www.hagaselamúsica.com/noticias/fallecio-el-tenor-navarro-esteban-garcia-leoz-a-los-98-anos/>> [Consultado el 2-VII-2014] y Cfr. Fallece a los 98 años el compositor de Olite Esteban García Leoz (2009, 20 de septiembre). *Diariodenavarra.es* (sitio web) <<http://www.diariodenavarra.es/20090920/culturaysociedad/fallece-98-anos-tenor-olite-esteban-garcia-leoz.html?not=2009092001455774&idnot=2009092001455774&dia=20090920&seccion=culturaysociedad&seccion2=culturaysociedad&chnl=40>> [Consultado el 2-VII-2014].

<sup>633</sup> Cfr. sus datos biográficos en Sánchez, M. (2002). Rosa Sabater. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 515). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM

En 1942, apenas unos meses antes de su concierto en Salamanca, debutó a los 13 años en el Palacio de la Música Catalana con la Orquesta Ibérica bajo la dirección del maestro alemán Hugo Balzer. Esta colaboración fue considerada el punto de partida de una carrera internacional brillante con un notable éxito y actuaciones en toda Europa y también en América<sup>634</sup>.

En el Conservatorio salmantino, con 14 años, interpretó obras de Bach, Mozart, Schumann, Debussy, Falla, Mompou, Albéniz y Mendelssohn.

Por su parte, Antonio Martín es presentado en el Conservatorio salmantino en 1944 como “este eminente pianista representa uno de los valores más positivos entre la nueva generación de artistas”; en este gran concierto de tres partes ejecutó obras de Daquin, Vivaldi, Bach, Beethoven, Chopin, Geza Zichy, Mussorgsky, los Albéniz, Turina, Wagner y Liszt. Este pianista madrileño se formó en el Conservatorio de la capital con Pilar F. de la Mora y Pedro Fontanilla. El programa de mano del concierto salmantino añade a la presentación del pianista unas importantes precisiones: “intérprete genial de la música española, puede decirse que hoy no tiene rival de su insuperable dicción y justo matiz, hasta el punto que los más inteligentes críticos españoles han proclamado a Antonio Martín el pianista que sabe llevar al teclado el alma de la raza hispana”<sup>635</sup>. Hay constancia de su participación en el concierto de fin de la contienda bélica en 1939 en el Palau de la Música Catalana.

De la joven pianista asturiana, Ángeles Abruñedo, que visita el conservatorio en 1941, el archivo de prensa histórica nos permite rastrear su exitosa carrera años después de esta fecha. En el momento que visita el Conservatorio es introducida como una joven y brillante pianista que está iniciando su carrera profesional.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Programa de mano del L Concierto de la serie de “Divulgación Musical” a cargo de Rosa Sabater, 24 de marzo de 1943.

<sup>635</sup> Programa de mano del LV Concierto extraordinario de la serie “Divulgación Musical” a cargo de Antonio Martín, 17 de mayo de 1944.

<sup>636</sup> *El Adelanto*, 12-III-1941. En 1945 Abruñedo ofrece un concierto en Oviedo de manos de la Filarmónica de esa ciudad. Cfr. Una historia centenaria (s.f.). *Sociedad Filarmónica de Oviedo* <<http://www.sociedadfilarmónica.es/historia-centenaria/>> [Consultado el 15-V-2014].

En Madrid, Abruñedo ofrece un concierto junto al bajo Cano Gonzalo en la “Asociación de Escritores y Artistas Españoles”

Cfr. Sainz de la Maza, R. (1943, 19 de diciembre). Informaciones musicales. *ABC*, 53 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/12/19/053.htm>> [Consultado 10-IV-2014].

En las sesiones de tarde de la Cultural y recién llegada de París, la pianista asturiana actúa en Barcelona en marzo de 1949. Cfr. Música, Ateneo Barcelonés. (1943, 9 de marzo). *La Vanguardia*, 2 <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1949/03/09/pagina-2/32830436/pdf.html>> [Consultado el 28-VI-2014].

Su biografía no se recoge en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Si los pianistas invitados por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca en la inmediata posguerra fueron de primer orden, no se puede decir menos de los violinistas. Antonio Arias, Enrique Iniesta y Luis Antón conformaron la mejor representación nacional del violín moderno español.



Fig. 41. Programa de mano del XXX Concierto de Divulgación Musical celebrado en el Conservatorio Regional de Salamanca el 3 de junio de 1941

Los tres pertenecen a una de las ramas violinísticas que florecen en Europa en el siglo XIX, la rama belga, aunque también reciben formación de los maestros de la escuela francesa y en menor medida de la alemana, las tres derivadas del mismo tronco, del maestro Giovanni Battista Viotti (\*1755-1824†), procedente de la rama belga y discípulo directo de los alumnos de Viotti, más en concreto de Beriot y de éste, Ysaye.

A Mathieu Crickboom (\*1871-1947†) se debe uno de los métodos esenciales de violín en las últimas décadas. En sus clases se formó Antonio Arias. Otro alumno de

Beriot fue Jesús de Monasterio (\*1876-1903†) que transmitió la escuela franco-belga a Enrique Fernández Arbós y a Antonio Fernández-Bordas (\*1870-1950†) profesor del Conservatorio de Madrid donde se formó Luis Antón y Enrique Iniesta.

Así pues, los tres violinistas invitados por el Conservatorio salmantino además de ser piezas clave de la historia del violín moderno español, proceden de una misma escuela o escuelas violinísticas europeas entre las que no se encontraba la checa, lo que no significa que su influencia no existiera. En este sentido, el método creado por Otokar Sevcik (\*1852-1934†) circuló ampliamente también por Europa y formó entre otros a Eric Casals que a su vez fue maestro de Domingo Tomás.

En el contexto musical salmantino, nos interesa especialmente descifrar la labor de formación que ejerció Antonio Arias, figura clave en el devenir musical de la ciudad junto a Gerardo Gombau.

Antonio Arias-Gago Mariño (Zamora \*1909-Madrid 1988†)<sup>637</sup> comienza sus estudios de violín con el maestro Eduardo Sánchez. En 1927 y tras finalizar sus estudios de bachillerato, es becado por la Diputación Provincial de Zamora. Entre 1927 y 1932 continua su formación en el Real Conservatorio de Música de Madrid donde estudia con Fernández-Bordas. En 1929 Arias ya es ayudante de concertino de la Orquesta de Cámara de Madrid, en 1932 recibe el prestigioso premio Sarasate. Desde 1933 hasta 1935 perfecciona su formación en el Real Conservatorio de Bruselas con el ya citado profesor Mathieu Crickboom. Arias fue profesor del Conservatorio Regional desde el año de su fundación y hasta 1944 que se traslada a Madrid para ocupar la plaza de profesor de violín de la Orquesta Nacional. Crea los “Conciertos de Divulgación Musical” a los que nos hemos referido ampliamente y un conjunto instrumental destinados a los “Conciertos infantiles” para los niños de las escuelas Nacionales y Centros de Beneficencia. En 1939 el violinista también crea el “Cuarteto del conservatorio” en el que toman parte sus alumnos. Un último apunte sobre la labor de Antonio Arias en el Conservatorio salmantino: su obra *Antología de estudios para violín* comenzó a ser escrita en 1934<sup>638</sup>. No hay duda de que su experiencia docente en la capital del Tormes fue una fuente de inspiración.

---

<sup>637</sup> Su biografía no se recoge en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

<sup>638</sup> Cfr. Gallego, J. M. (1990). Homenaje a Antonio Arias-Gago Marino. En *Fundación Juan March. Biblioteca de música española contemporánea* (p. 4). Madrid: Fundación Juan March. Disponible en <[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC387.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC387.pdf)> [Consultado el 27 de junio de 2014].



Así encontramos, el 29 de abril de 1936, a Antonio Arias interpretando una obra maestra compuesta para violín y piano del compositor italiano de la era barroca, Tomaso Antonio Vitali (\*1663-1745†), *la Chacona* según el método del profesor Chickboom. En noviembre de 1938, Arias acompaña a alumnos de la clase de violín en la celebración de Santa Cecilia y ejecutan obras de Schumann y Zimmerman.



Fig. 42. Programas de dos conciertos protagonizados por Antonio Arias y los alumnos de violín del Conservatorio Regional de Música (24 de abril de 1936 y 22 de noviembre de 1938 respectivamente)

P R O G R A M A

I

1 CHACONA Vitali-Chickboom  
 Violín: Sr. Arias :: Piano: Sra. Esperabé

2 a) PRELUDIO en mi bemol menor J. S. Bach  
 b) VALS op. 64 n.º 1  
 c) VALS n.º 14 (obra póstuma) Chopin  
 d) EL PUERTO Albéniz  
 Piano: Sr Gombau

II

TRIO EN DO MENOR op. 1  
 (Piano, Violín y Violoncello)  
 Allegro con brio  
 Andante Cantabile con Variacioni  
 Menuetto. Quasi allegro  
 Finale. Prestísimo Beethoven  
 Sres. Bernalt, Arias y Ceballos

III

a) LECCION DE SOLFEO Sanchez Fraile  
 A dos voces: Alumnos del primer curso

b) IMPROMPTU G. Gombau  
 A cuatro voces: Alumnos de tercer curso

c) EJERCICIO DE SOLFEO B. G. Bernalt  
 Composición sobre una Marcha Nupcial charra de Ledesma  
 Para cuatro voces y cuarteto de cuerda

d) ... SOBRE UN CANTO POPULAR SALMANTINO Gombau  
 Para cuatro voces y cuarteto de cuerda




Fig. 43. Programa del Conservatorio Regional de Música de Salamanca, 29 de abril de 1936, a cargo de Antonio Arias y sus alumnos de violín. Obsérvese la interpretación de una pieza musical según el método del profesor Mathieu Chickboom.

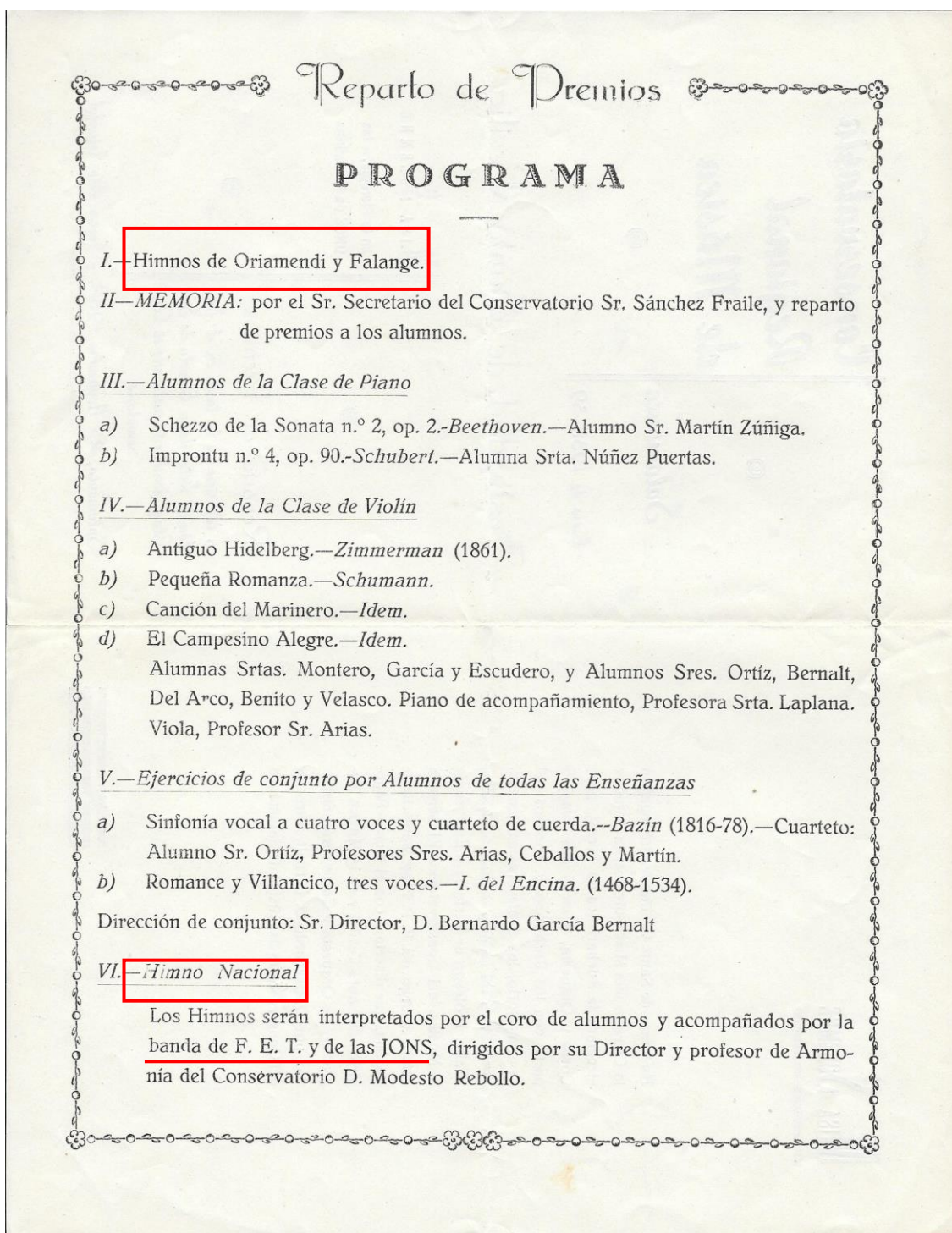


Fig. 44. Programa interpretado por los profesores y alumnos del Conservatorio Regional de Música de Salamanca con motivo de la festividad de Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1938.

En una entrevista concedida en 1986 al diario madrileño *El País*, Antonio Arias explica la gestación y el propósito de *Antología de estudios para violín*:

La *Antología* es el fruto de toda una vida dedicada por Arias a la música con la intensidad de un temperamento todo fuego y entusiasmo. Obra de larga realización, su confección ha sido posible aprovechando ratos libres en una actividad intensa. Primero, en el conservatorio de Salamanca y en su orquesta sinfónica, en la que Arias colaboró con el llorado compositor charro Gerardo Gombau. Más tarde, con la Orquesta Nacional y el Cuarteto Clásico, del que Arias fue fundador en 1945.

“Bien [apunta Antonio Arias] puedo decir que no sé lo que son ratos libres, dedicados al ocio, y, por supuesto, la palabra aburrimiento no figura en mi diccionario, como tampoco he sentido lo que llamamos jubilación. Diría más, desde que me han jubilado no tengo tiempo para nada”

Pequeño, nervioso, sumamente cordial y delicado, Arias ha sentido siempre, como buen pedagogo, el deseo de ayudar a los que empiezan. Ese deseo de orientar a los jóvenes, evitándoles las fatigas que él pasó durante su pensionado en Madrid, donde malos profesores sin método y sin vocación le causaron grandes decepciones.

“No es cosa fácil [continúa el violinista] para mí precisar el momento en que surgió la idea de esta *Antología*, cuando han pasado 52 años desde sus inicios. Creo que el estudio iniciado en Bruselas, gracias a una beca de la Diputación de Zamora, después de haber obtenido en Madrid el Premio Sarasate, es el origen de todo. Mi maestro, el célebre Mathieu Crickboom, nos hacía repasar los 12 cuadernos de estudios que él tituló *Los maestros del violín*. A mí me parecía excesivo el número de estudios allí recogidos, y además no se abordaban sino tímidamente maestros como Bériot, Vieuxtemps, Wieniawski y Dont”.

“Se ignoraba totalmente la obra cumbre del virtuosismo, representado por el genio irrepetible de Paganini, y no se conocían los célebres *Diez preludios* de Ysaye”, añade. Además de estos preludios, estoy satisfecho de haber incorporado otros dos grandes nombres a la *Antología*, los de Alard y Monasterio. Si el nombre de Alard va ligado al de su maravilloso discípulo Sarasate, el de Jesús de Monasterio fue piedra angular en la carrera de Pablo Casals, que dijo de él: “Después de Monasterio nadie me ha enseñado nada nuevo”<sup>639</sup>.

En 1942 Arias crea con Gombau y Puga el *Trío Castilla* que va a estar muy presente en la vida musical de la ciudad a través del Instituto Italiano de Cultura, del casino y también del Conservatorio salmantino. Ese mismo año el violinista toma parte activa en la creación de la Orquesta Sinfónica de Salamanca junto a Gerardo Gombau.

---

<sup>639</sup> Ruiz Tarazona, A. (1986, 14 de julio). Antonio Arias. *El País*, <[http://elpais.com/diario/1986/07/14/ultima/521676007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/07/14/ultima/521676007_850215.html)>. [Consultado el 29-VI-2014].

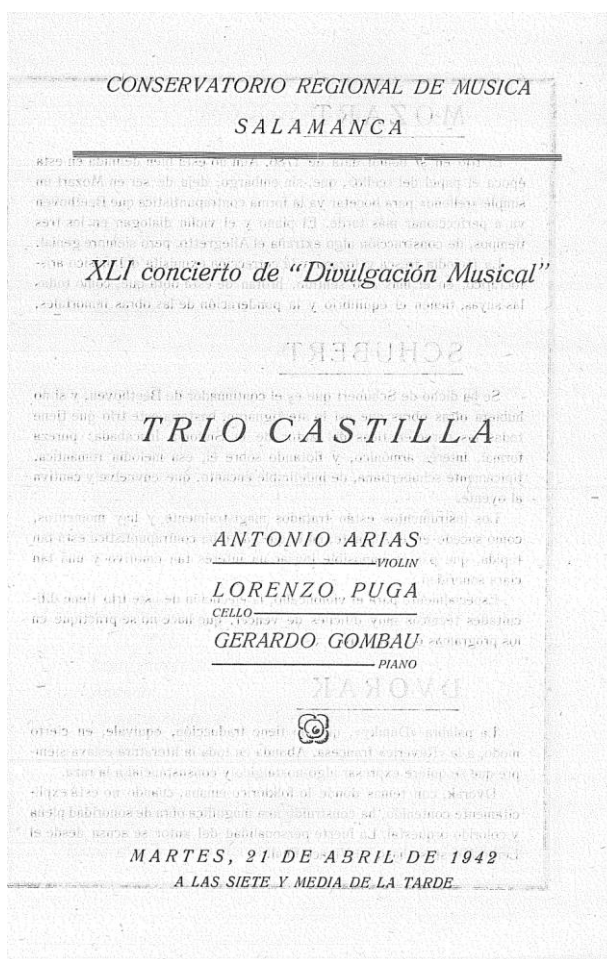


Fig. 45. Programa de mano correspondiente al concierto del Trío Castilla en el Conservatorio Regional, 21 de abril de 1942.

El salto definitivo a Madrid se produce en 1944 momento en que obtiene por oposición la plaza de profesor de violín de la Orquesta Nacional. Al año siguiente crea el "Cuarteto clásico de Madrid" e ingresa en la Orquesta Sinfónica de Madrid. El mismo año funda la Orquesta de Cámara de Madrid que dirigió el maestro Ataúlfo Argenta. En 1947 Arias es nombrado viola-solista de la Orquesta Filarmónica de Madrid y desde 1951 y hasta su jubilación, es elegido, a petición de Pérez Casas, viola-solista de la Orquesta Nacional.

Antonio Arias es por tanto un músico excepcional en el que se conjuga una técnica cuidada y esmerada con una profunda vocación didáctica. Esta dimensión pedagógica se apreciaba en las piezas seleccionadas para ejecutar con sus alumnos y en la creación de los "Programas Infantiles" y de los "Conciertos de Divulgación". En el marco de estos conciertos llegan a la ciudad solistas de primera fila en el panorama musical nacional. Ese grupo de salmantinos amantes de la música clásica están presentes no sólo en los

conciertos del Conservatorio sino también de la Orquesta Sinfónica y después, de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Otros dos violinistas de gran calidad, Enrique Iniesta y Luis Antón, visitan la ciudad invitados por el Conservatorio.

Enrique Iniesta (Madrid\*1906-Buenos Aires 1991†)<sup>640</sup> fue discípulo de Fernández-Bordas desde los cinco años en el Conservatorio de Madrid. En 1928 recibió el Premio Extraordinario Sarasate. Tras ampliar su formación en Francia con Jacques Thibaud regresa a España y funda el Quinteto Español de Música de Cámara. A partir de 1948 inicia su carrera en Hispanoamérica y acaba asentándose en Chile donde fue catedrático de violín del Conservatorio Nacional, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile y de la Filarmónica Municipal.

Iniesta visita el Conservatorio regional de Música por primera vez en 1940. En ese momento era Catedrático del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid y miembro de la Agrupación de Música de Cámara junto a Aroca (piano), Meroño (viola) y Casaux (cello). En esta ocasión le acompaña al piano Gombau para interpretar un programa conformado con obras de Haendel, Corelli, Fiocco, Mendelssohn, Dvorak, Chopin, Sarasate y Kreisler<sup>641</sup>.

Luis Antón (\*1906-1991†)<sup>642</sup> interpreta junto a Gombau un programa con obras de Grieg, Bruch, Bach, Schubert, Sarasate, Pugnani y Dinieff en abril de 1941. El violinista bilbaíno inició sus estudios en la capital vizcaína con el maestro Cissorio y más tarde con el belga Marsik. En Madrid Antón completó su formación con Fernández-Bordas y después se trasladó a París para ampliarla con los grandes maestros Reiny y Thibaud. Luis Antón fue concertino de la Orquesta Filarmónica desde su fundación por Pérez Casas en 1915, y cultivó especialmente con maestría los géneros de cámara en el cuarteto AMIS (anagrama de Antón, Meroño, Iglesias y Santos), con el que estrenó, poco antes de la guerra civil, el *Cuarteto en sol*, de Guridi. Al igual que Iniesta, recibió el Premio Sarasate en 1929. Desde 1940 formó en la Agrupación Nacional de Música de Cámara, con la que dio casi cuatro mil conciertos por toda España y el extranjero. En estos estarían incluidos los ciclos completos de Beethoven,

---

<sup>640</sup> Cfr. sus datos biográficos en Alfonso, M<sup>a</sup>. A. (2000), Enrique Iniesta. En E. Casares Rodicio (Ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 428). Volumen VI. Madrid: SGAE/ ICCMM

<sup>641</sup> Cfr. Programa de mano del III Concierto Extraordinario, XV de la serie de "Divulgación Musical" del Conservatorio Regional de Música de Salamanca, 16 de octubre de 1940.

<sup>642</sup> No se recoge su biografía en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Schumann y Brahms y el estreno de muchas obras de autores españoles como Conrado del Campo, Julio Gómez, Muñoz Molleda, Rodríguez Albert, Moreno Buendía, Dúo Vital, Francisco Escudero, José María Franco, Ángel Martín Pompey, Gerardo Gombau y Cristóbal Halffter.

También desde su fundación, la Orquesta Nacional tuvo entre sus filas a Luis Antón. Desde 1943, esta labor fue compatibilizada con la docencia en el Real Conservatorio y en el colegio nacional de ciegos integrado después en la ONCE. Al igual que Antonio Arias, Antón escribió un trabajo sobre *Técnica y estilo violinística en las obras maestras* por encargo de la Fundación Juan March.

Juan Ruiz Casaux (San Fernando \*1889-Madrid 1972†)<sup>643</sup> fue invitado como solista por el Conservatorio salmantino en 1941 y como miembro de la Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional<sup>644</sup>. En esta visita interpretó obras de los compositores extranjeros R. Strauss, Senaillé-Salmon, Boccherini, Saint-Saëns, Ph. Scharwenka, Popper y Karjiasky. Casaux ingresa muy joven en el Conservatorio de Madrid donde estudia con el maestro Víctor Mirecki. En 1908 termina sus estudios y obtiene el primer premio del Conservatorio. Ese mismo año forma con Telmo Vela el cuarteto que lleva su nombre de éste bajo la supervisión de Jesús de Monasterio con quien además estudia música de cámara en el Conservatorio madrileño.

Es pensionado por la JAE para estudiar en París con André Hekking (violonchelo) y con Pierre Marsik (música de cámara). En esta etapa parisina Casaux reside en casa del violonchelista Luis Amat, coincide habitualmente con Manuel de Falla y otros músicos españoles. Además, en Francia, desarrolla durante varios años una intensa carrera como solista, vinculado especialmente a la Sociedad de Conciertos Scchiari. Hasta 1915 alterna su actividad como solista con conciertos en Oporto, Lisboa, París y Madrid. Ese mismo año Enrique Fernández Arbós le ofrece la plaza de violonchelo solista en la Orquesta Sinfónica de Madrid. Con esta agrupación orquestal estrena en España *El Quijote* de Richard Strauss. En 1925, Casaux volvería a interpretar esta obra, esta vez, dirigido por el compositor alemán.

---

<sup>643</sup> Cfr. sus datos biográficos en Suárez-Pajares, J. (2002). Juan Ruiz Casaux. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 475-477). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM

<sup>644</sup> La Agrupación de Música de Cámara estaba integrada por Enrique Aroca (piano), Enrique Iniesta y Luís Antón (violines), Pedro Meroño (viola) y Juan R. Casaux (violoncello).

En 1920 gana la cátedra de violonchelo del Conservatorio de Madrid, en la que sucede a su maestro Víctor Mirecki, y que ocupa hasta su jubilación en 1962, continuando la formación de violonchelistas dentro de la escuela *violonchelística* madrileña. Después de la Guerra Civil, Casaux se centró en la promoción de la música de cámara. En 1940 funda la Agrupación Nacional de Música de Cámara, ese mismo año visitan el Conservatorio salmantino para ofrecer dos conciertos “concedidos oficialmente por la Comisaría General de Música, compuesta por el Rvdo. P. Otaño, D. Joaquín Turina y D. José Cubiles”<sup>645</sup>. En 1951 Casaux crea la Asociación Española de Música de Cámara cuya actividad continúa hasta finales de la década de los sesenta cuando el violonchelista enferma y se retira de su actividad concertística.

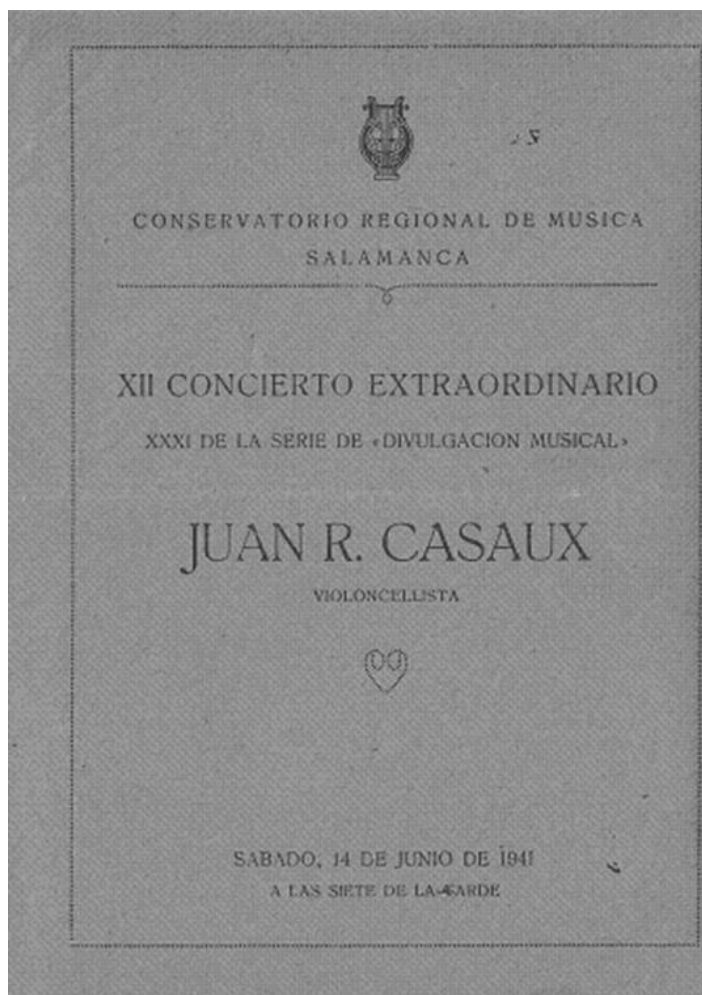


Fig. 46. Programa de mano del concierto de Juan Ruiz Casaux en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca, 14 de abril de 1941

<sup>645</sup> *Cfr.* Programa de mano del VII y VIII Conciertos Extraordinarios, XXII y XXIII de la serie de “Divulgación Musical” de la Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional, 27 y 28 de diciembre de 1940.



En 1940 el guitarrista y compositor granadino Luis Sánchez Granada (Granada \*1900-1979†)<sup>646</sup> ofrece un concierto extraordinario en el Conservatorio salmantino. Fue discípulo de Prieto y Ángel Barrios. El guitarrista trabajó especialmente en Francia, Austria, Inglaterra, en donde era miembro honorario de la Sociedad Filarmónica de Guitarristas<sup>647</sup>.

La actuación de Luis Sánchez Granada es una excepción en la programación del conservatorio que normalmente acoge e invita a pianistas y violonchelistas, los dos instrumentos que se estudian en el centro salmantino. El guitarrista interpretó un repertorio con obras fundamentalmente de sus dos grandes maestros: Ángel Barrios (*La "Pertenera", Farruca y danza, El zacateque y Angelita*) y Manuel de Falla (*Danza del Molinero*). Igualmente el programa fue completado con obras de Bach (*Allegro moderato en Gavota y Gavota*), Albéniz (*Cádiz*), Granados (*Danza X*), Tárrega (*Reverie*), Mozart (*tema con variaciones*), Fernando Sor (*Dos minuetos*) y del propio guitarrista (*Homenaje a Sor y Cantando en la rueda*).

Una vez examinados los principales intérpretes que vienen invitados por el Conservatorio Regional de Salamanca, vamos a estudiar los repertorios recepcionados por el público de esta ciudad, donde se aúnan tanto los alumnos de dicha institución, como el público asistente, germen de los futuros proyectos de sociedades musicales que van a comenzar en la ciudad en esa misma década.

Un análisis de los programas ofrecidos por el Conservatorio salmantino en la primera parte de la década de los cuarenta nos permite sacar conclusiones claras en cuanto a repertorios escogidos por los distintos intérpretes. Puesto que todos los músicos invitados son pianistas o violinistas, salvo el guitarrista Sánchez Granada y los violonchelistas Ruiz Casaux y Puga, las piezas que conforman los distintos repertorios son para piano y violín. El autor más interpretado es Chopin y en segundo lugar, músicos alemanes y austriaco-húngaros y españoles, entre estos destacamos a Manuel de Falla puesto que

---

<sup>646</sup> Cfr. sus datos biográficos en Suárez-Pajares, J. (2002). Juan Ruiz Casaux. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 682-683). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>647</sup> Programa de mano del Conservatorio Regional de Música de Salamanca, IV Concierto Extraordinario, XVI de la serie de "Divulgación Musical", ofrecido por Luis Sánchez Granada el 25 de octubre de 1940 y la hemeroteca histórica nos ofrece una breve reseña con motivo de su fallecimiento, Recuerdo de Sánchez Granada (1979, 10 de octubre). *El País*, < [http://elpais.com/diario/1979/10/10/cultura/308358002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/10/10/cultura/308358002_850215.html) > [Consultado el 4-VII-2014].

muchas de sus obras fueron difundidas entre los alumnos y abonados del Conservatorio salmantino de una forma muy inmediata a su estreno nacional.

Por tanto los autores románticos y “nacionalistas” españoles abundan, si bien, otras grandes figuras musicales del pasado como Bach y Mozart, y redescubiertas en el Romanticismo, también estas presentes.

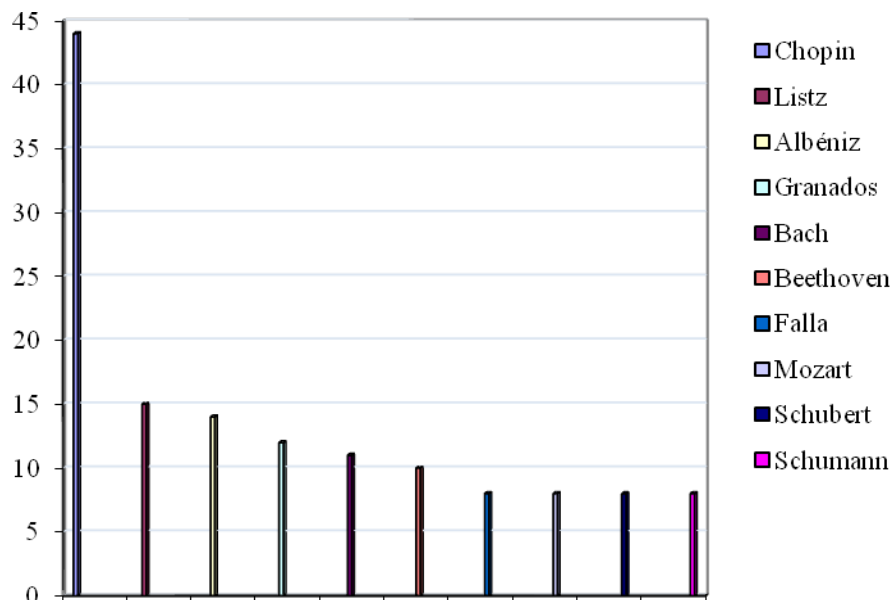


Gráfico IV. Número de interpretaciones por compositor que formaron parte de la programación del Conservatorio Regional de Música de Salamanca.

Entre los compositores románticos, Chopin es el más destacado seguido, en número de obras interpretadas, por Liszt. Los españoles Granados y Albéniz conforman el grupo siguiente en número de obras ejecutadas, por delante de dos compositores en aquel momento en boga, Bach y Beethoven. El resto de obras interpretadas se reparten por igual entre, compositores germanos como Mozart, Schubert y Schumann y el maestro español Falla.

Otras actividades de difusión cultural programadas desde el conservatorio fueron las conferencias, impartidas en su mayoría por las figuras destacadas del momento como Federico Sopena y Gerardo Diego.

En 1943 Federico Sopena en aquel momento crítico musical de *Arriba* y también Secretario de la Comisaría General de Música<sup>648</sup> ofreció una charla en

<sup>648</sup> Federico Sopena fue crítico musical del diario *Arriba* entre 1939 y 1943 y secretario de la Comisaría General de Música en los mismos años, periodo previo a ingresar en el Seminario de Vitoria (1943) de

el Conservatorio Regional de Música. La conferencia fue introducida por José Artero e ilustrada por la Coral Salmantina que dirigía García-Bernalt. El tema expuesto fue un análisis de las composiciones de Barbieri y su influencia en la zarzuela española; además, se trató exhaustivamente la evolución de dicho género, “con citas interesantísimas de casos y autores que encumbraron la zarzuela y le dieron un carácter clásico en la pura acepción de ese calificativo” En la segunda parte Sopeña se centró más en la personalidad de Barbieri, en su labor de recopilación del *Cancionero* y a su estancia en Salamanca “donde, al mismo tiempo que era maestro, estudiaba en los archivos la obra de Juan del Encina y la riqueza folklórica en general”<sup>649</sup>.

La visita de Sopeña a la ciudad se alarga tres días. Así, el crítico musical puede oír en directo, no sólo a la Coral Salmantina que ilustra su disertación, sino también asistir al concierto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca con motivo de la Semana de la Hispanidad. “Federico Sopeña conoce las actividades musicales de Salamanca y sus agrupaciones en parte y coloca a nuestra ciudad en este terreno, a la cabeza de las ciudades castellanas”<sup>650</sup>.



Fig. 47. Recortes de prensa referentes a la conferencia de Federico Sopeña en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca

donde pasó a la Universidad Pontificia de Salamanca. Conviene recordar que la Comisaría de Música fue creada en 1939. En un primer momento fue dirigida conjuntamente por Joaquín Turina, José Cubiles y Nemesio Otaño, pero formalmente el primer comisario de música fue Turina. La actividad de la entidad durante los primeros años de su existencia se centró en crear y gestionar la Agrupación Nacional de Música de Cámara (que, hemos visto, visitó Salamanca de mano del Conservatorio regional de Música) y la Orquesta Nacional.

Moreda, E. (2012). Federico Sopeña, crítico musical: los años formativos (1939-1949). En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.). *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 279-308). Sevilla: Doble J. Editorial. La investigadora de la Universidad de Glasgow estudia la primera década de actividad crítica de Sopeña a través de sus publicaciones en *Arriba*, *Arbor*, etc. La autora considera a Federico Sopeña “una personalidad imprescindible para quien desee estudiar la vida y la política cultural durante toda la totalidad del Franquismo”; “es uno de los pocos que tienen en la crítica y el periodismo musical su actividad principal” y “no había tenido ninguna actividad pública de relevancia con anterioridad a la Guerra Civil. Por tanto, en este sentido es un producto del régimen franquista (o más precisamente, de los años iniciales del régimen dominados en el terreno cultural e informativo por los intelectuales falangistas)”. Precisamente, la presencia de Sopeña en Salamanca durante la década de los cuarenta fue muy importante.

<sup>649</sup> *El Adelanto*, 13-II-1943.

<sup>650</sup> *El Adelanto*, 12-II-1943 y 14-II-1943.

En marzo de 1943 el poeta Gerardo Diego imparte una conferencia en el Conservatorio sobre Manuel de Falla. Para comprender el alcance de la conferencia, se hace necesario realizar un breve apunte sobre la importancia de la música en la vida y obra del poeta. Gerardo Diego se dejó influir en su obra poética por la música, de hecho es la materia que más aparece en sus escritos. La música es el tema literario más tratado. “Son tres mil trescientos veintinueve los textos en prosa de Gerardo Diego y, de todos ellos, novecientos dos son de temática musical”<sup>651</sup>.

El poeta de la Generación del 27 poseyó una sólida formación musical, de hecho había actuado en público interpretando a Chopin, Beethoven, Falla, Stravinsky o Fauré y “el que más frecuentemente ha conjugado versos y notas musicales en un acto que él ha prodigado: el recital-concierto”<sup>652</sup>. La música es esencial para interpretar su obra poética. Así Gerardo Diego establece cuatro modos de mediación musical. El primero se refiere a la música como sonsonete, como timbre. El segundo está muy vinculado al creacionismo: valores musicales que portan imágenes múltiples. El tercer modo es asumido por los simbolistas: la música como inspiración del poema. El cuarto, la música como estructura del poema y una quinta posibilidad sería la música como patrón rítmico”. Para Diego, el ritmo y la métrica son determinantes no sólo en música sino también en poesía”<sup>653</sup>.

Gerardo Gombau, testigo de excepción, nos transmite el contenido de la ponencia en términos que ponen de manifiesto la unión entre poesía y música:

Va delineando los contornos de lo que quiere que llegue a la mente y al espíritu del oyente, y su verso, vestido de prosa, dice el concepto exacto, fluido, que acaba de nacer de su cerebro y sale al exterior, pasando antes por su sentimentalidad [sic] transparente, sin exuberancias pasadas, pero con un sincero sentir y pensar.

Y así, la monografía de Falla se hace palpitante al discurrir de su palabra y bajo la presión de sus dedos sobre el teclado.

---

<sup>651</sup> Benavides, A. (2009). Gerardo Diego. Un artista de doble vocación. En M. Nagore, A. de Sánchez, E. Leticia y Torres, (Eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)* (pp. 97-10). Madrid: ICCMU, 97. Los datos que aporta Ana Benavides se basan en el estudio de Diego, E. (2000). La obra en prosa de Gerardo Diego: Preludio de una edición. En *Obras Completas* (pp.197-198).VI. Madrid: Alfaguara,

<sup>652</sup> Benavides, A. (2009): *Op. Cit.*, p.106. La autora recoge esta cita de Gallego Morell, A. (1955). *Vida y poesía de Gerardo Diego* (p.127). Barcelona: Aedo.

<sup>653</sup> Benavides, A. (2009): *Op. Cit.*, p.106.

Interesante, amena, y en todo momento lúcida y viviente, la conferencia de ayer<sup>654</sup>.

A lo largo de estas páginas hemos expuesto como el Conservatorio Regional de Música se convierte, especialmente durante el primer lustro de la década de los cuarenta, en un importante motor musical para la ciudad salmantina. Desde esta institución académica se organizan conciertos de gran calidad con figuras tan relevantes como Casaux, Querol, Cubiles, Berdión o Quevedo y agrupaciones de cámara tan significadas como la Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional o el Cuarteto del Conservatorio. Todas estas audiciones se enmarcaron en los denominados Conciertos Extraordinarios de la Serie de Divulgación musical que se formalizó desde el mismo instante en que nace el Conservatorio (1935). La Diputación Provincial de Salamanca financió y apoyo este programa desde 1940 tal y como aparece reflejado en las Actas de la Comisión Gestora y en los Libros de Presupuestos.

Conciertos, conferencias y sobre todo una intensa vida académica en manos de músicos con una formación nacional y europea. Gombau y Arias impartían las asignaturas relacionadas con los dos únicos instrumentos cuya enseñanza estaba implantada en el centro: violín y piano. Arias diseñó y concibió el plan de “Conciertos infantiles” y “Conciertos de divulgación musical” que desde la entidad se ofreció a los salmantinos. Además en esta ciudad, el violinista zamorano comenzó a escribir su obra *Antología de estudios para violín*. Arias como otros músicos invitados por el Conservatorio –Iniesta o Antón entre otros- tuvieron esa doble dimensión de docentes y profesionales de la música, solistas o componentes de alguna agrupación de cámara. De las filas del claustro surgió el Trío Castilla (Puga, Gombau y Arias) y el Cuarteto del Conservatorio (Arias, Muñoz, Ortiz y Ceballos). Igualmente, los maestros que compusieron la Orquesta Sinfónica de Salamanca procedían del Conservatorio. La Coral Salmantina, la otra agrupación nacida en la inmediata posguerra, también contó con el apoyo del centro que dirigía García-Bernalt.

La dimensión académica del Conservatorio se vio reforzada con la creación del premio “Casino de Salamanca” que premiaba anualmente a los

---

<sup>654</sup> *El Adelanto*, 20-III-1943.

alumnos de violín y piano. La ceremonia de entrega se producía en el marco de las celebraciones por la festividad de Santa Cecilia.

Así pues, el Conservatorio Regional de Música, ubicado en el Palacio de san Eloy, fue un importante motor musical para la ciudad en un doble sentido: formaba musicalmente a los jóvenes de las clases acomodadas, tal y como nos lo han transmitido nuestros informantes<sup>655</sup> y realizaba una importante labor de divulgación a través de conciertos ejecutados por figuras muy reconocidas a nivel nacional e incluso internacional. La marcha de profesores tan significados como Arias o Gombau a Madrid debilitaría significativamente la marcha del centro y de muchas de las actividades y entidades musicales de las que formaban parte.

---

<sup>655</sup> Cfr. Entrevista a Ángela y Carmen Madruga Real de 16-VII-1013 y Petra Ferrer de 5-V-2014.

Tabla 8. Conciertos programados por el Conservatorio Regional de Música, de 1936 a 1946

Fecha	Intérpretes	Programa	Serie
10-I-1936	Miguel Berdión	1ª parte: <i>Concierto en re menor</i> de Vivaldi, <i>Estudio número 9, Op. 25</i> y <i>Balada en sol menor</i> de Chopin. 2ª parte: <i>Carnaval, Op. 9</i> de Schumann. 3ª parte: <i>Minstrels</i> de Debussy, <i>El amor brujo</i> de Falla, <i>Rondeña</i> de Albéniz y <i>Petrouchka</i> (la feria rusa) de Stravinsky.	
29-IV-1936	Gombau, Esperabé, García-Bernalt, Arias, Ceballos, Sánchez Fraile y alumnos del conservatorio.	1ª parte: <i>Chacona</i> de Vitali-Crickboom, <i>Preludio en mi bemol menor</i> de Bach, <i>Vals op. 64 n° 1</i> y <i>vals n° 14</i> de Chopin y <i>El puerto</i> de Albéniz. 2ª parte: <i>Trío en do menor op. 1</i> de Beethoven. 3ª parte: Lecciones de solfeo a dos voces por Sánchez Fraile, <i>Impromptu</i> a cuatro voces de Gombau, Ejercicios de Solfeo. Composición sobre una marcha nupcial charra de Ledesma para cuatro voces y cuarteto de cuerda de García Bernalt y Sobre un canto popular salmantino para cuatro voces y cuarteto de cuerda de Gombau	III de la serie de Conciertos de Divulgación Musical
22-XI-1938	Alumnos premiados acompañados de los profesores Laplana, Arias Ceballos, Martín, Rebollo y García Bernalt.	I-Himnos de Oriamendi y Falange. II- Memoria III-Alumnos de clase de piano: <i>Scherzo de la Sonata n° 2, op. 90</i> de Beethoven y <i>Improntu n° 4, op. 90</i> de Schubert. IV- Alumnos de clase de violín: Antiguó Hidelberg de Zimmerman,	Festividad de Santa Cecilia. Entrega de premios.
5-VI-1939	Sánchez Fraile, Gombau, Arias, Rebollo y García Bernalt	1ª parte: Breve estudio de <i>Lied</i> de Schubert, 2ª parte: Sonata (dedicada a Kreutzer) de Beethoven, 3ª parte: Clase de armonía (interpretación de un bajete) Clases de violín y piano: <i>Romance del pescador</i> de Falla, Canción del Pastor Joven de P.J.A. San Sebastián, Canciones con todos los alumnos: “Tres escenas infantiles” de Guridi, “Alborada” de Aldeadávila de la Ribera, “Tonada” de Villarrubias.	VII
14-II-1940	Cuarteto del Conservatorio (Arias, Muñoz, Ortiz, Ceballos) Esteban y Jesús García Leoz.	1ª parte: <i>Cuarteto en Re</i> de Haydn, <i>La oración del Torero</i> de Turina. 2ª parte: <i>Nella Verzura</i> de Mendelssohn, <i>Nebbie</i> de Respighi, <i>Alleluja</i> de Mozart, Dos sonetos – <i>Anhelos</i> y <i>Va de retro-</i> de Rodríguez Marín; <i>Verde Verderol</i> de Juan Ramón Jiménez y <i>La Boheme</i> (“Che Gelina Manina”) de Puccini.	IX
2-III-1940	Gombau y Arias	1ª parte: <i>Sonata número 6, en fa, para piano</i> de Mozart. 2ª parte: <i>Sonata en re, op. 108</i> de Brahms y 3ª parte <i>sonata para violín y piano</i> de Franck.	X
16-III-1940	García-Bernalt y Artero.	1ª parte: Melodías para niños (“Noche de invierno”, “El tejedor”, “Cu-cut”, “El Ángel del sueño”, “Pascua florida”, “El alba”, “El ruiseñor” y la muerte del ruiseñor”) de P.I.A. de San Sebastián; dos canciones vascas ( <i>Cheru</i> y “En noche estival”) de Norberto Almandoz y <i>Ronda popular</i> de Schumann. 2ª parte: <i>Ave María</i> de Victoria, <i>Ave verum</i> de Mozart, <i>Stabat mater</i> (Aria y coro) de Rossini, <i>Te Deum laudamus</i> de Griesbacher y <i>La Pasión de Cristo</i> (final de la 1ª parte). -Ilustraciones a cada pieza musical de Artero.	XI
25-III-1940	José Cubiles	1ª parte: <i>Preludio y fuga en la menor</i> de Bach-Liszt, <i>Serenata en do mayor</i> , <i>El gorjeo de los pájaros</i> de Rameau, <i>Vals núm. 14 en mi menor</i> de Chopin y <i>Andante spianato</i> y <i>Gran Polonesa</i> , en mi bemol mayor de Chopin. 2ª parte: <i>Serenata en sol menor</i> de Soler, <i>Danza de la gitana</i> (del ballet “Sonatina”) de E. Halffter, Caballitos (de la suite	XII

		“Cuatro piezas españolas”) y <i>El Albaicín</i> (de la suite “Iberia”) de Albéniz. 3 <sup>a</sup> parte: <i>Impromptu</i> en la bemol de Schubert, <i>Fuegos artificiales</i> (del segundo cuaderno de preludios) de Debussy, <i>Nocturno</i> de Scriabine y <i>Rapsodia núm. 9</i> , “El Carnaval de Pesth” de Liszt.	
1-VI-1940	Alumnos y profesores	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sonatina</i> (para violín y piano) de Schubert, Ejercicio rítmico e <i>Infantina</i> de Gombau. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Serenata</i> de Mozart.	XIII
16-X-1940	Enrique Iniesta (al piano Gombau)	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sonata</i> en mi menor de Haendel, <i>La Folia</i> (Tema de variaciones) de Corelli y <i>Allegro</i> de Fiocco. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Concierto</i> en mi menor de Mendelssohn. 3 <sup>a</sup> parte: <i>Danza Eslava</i> de Dvorak-Kreisler, <i>Vals, op. 70, núm. 1</i> de Chopin, <i>Introducción</i> y <i>Tarantela</i> de Sarasate, <i>Schön Rosmarín</i> de Kreisler y <i>Jota Aragonesa</i> de Sarasate.	XV
25-X-1940	Sánchez Granada	1 <sup>a</sup> parte: <i>Dos minuetos</i> de Fernando Sor, <i>La “Pertenera”</i> , <i>Farruca</i> y <i>Danza</i> , <i>El zacateque</i> y <i>Angelita</i> de A. Barrios. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Allegro moderato en Gavota</i> y <i>Gavota</i> de Bach, <i>Soivejgs-Lied</i> de Grieg, <i>Tema de variaciones</i> de Mozart y <i>Cádiz</i> de Albéniz. 3 <sup>a</sup> parte: <i>Homenaje a Sor</i> y <i>Cantando en la Rueda</i> (sobre temas infantiles) de Sánchez Granada, <i>Danza del molinero</i> de Falla, <i>Danza X</i> de Granados y <i>Reverie</i> de Tárrega.	XVI
22-XI-1940	Miguel Berdión	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sonata</i> en mi menor de Haydn y <i>Variaciones</i> de Paganini-Brahms. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Tres estudios</i> de Chopin, <i>Ondina</i> de Ravel y <i>Petrouchka</i> (La feria rusa) de Stravinsky. 3 <sup>a</sup> parte: <i>La maja y el ruiseñor</i> de Granados, <i>Sonata en re</i> de Albéniz, <i>Danza del miedo</i> de Falla, <i>Evocación</i> y <i>Lavapiés</i> de Albéniz.	XX[sic]
3-XII-1940	Leopoldo Querol	1 <sup>a</sup> parte: <i>Preludio y fuga</i> en la menor de Bach-Liszt y <i>Sonata op. 57 “Appassionata”</i> de Beethoven. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Dos estudios, op. 25 Nos. 3</i> , <i>Berceuse, op. 57</i> , <i>Vals en la bemol, op. 34, n° 1</i> y <i>Andante spianato y Gran polonesa brillante op. 22</i> de Chopin. 3 <sup>a</sup> parte: <i>Evocación</i> y <i>Navarra</i> de Albéniz, <i>Danza de “La Vida Breve”</i> [sic] de Falla y <i>Rapsodia Húngaro n° 6</i> de Liszt.	XX
19-XII-1940	José Cubiles	1 <sup>a</sup> parte: <i>Rondó en sol mayor op. 51 n° 2</i> de Beethoven, <i>Fantasia en do mayor op. 15</i> (El viajero) de Schubert. 2 <sup>o</sup> parte: <i>Balada n° 1 en sol menor</i> , <i>Nocturno en fa mayor op. 15 n° 1</i> , <i>Estudio en la menor op. 25 n° 11</i> , <i>Mazurca op. 24 n° 4 en si bemol menor</i> , <i>Vals n° 11 en sol bemol mayor</i> y <i>Gran Polonesa op. 53 en la bemol mayor</i> de Chopin. 3 <sup>o</sup> parte: <i>Sonata en re bemol mayor</i> de Soler, <i>Quejas a la Maja y el Ruiseñor</i> (de Goyescas) de Granados, <i>Danza de la Vida Breve</i> de Falla, <i>La Costurera</i> (Scherzino) de Moussorgsky y <i>Venecia</i> y <i>Nápoles</i> de Liszt, <i>Navarra</i> de Albéniz.	XXI
26-XII-1940	Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional	1 <sup>a</sup> parte: <i>Cuarteto n° 1 en re menor</i> de Arriaga. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Cuarteto en mi bemol, op. 12</i> de Mendelssohn. 3 <sup>a</sup> parte: <i>Cuarteto en do menor, op. 15</i> de Fauré.	XXII
27-XII-1940	Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional	1 <sup>a</sup> parte: <i>Cuarteto en sol, op. 18, n° 2</i> de Beethoven. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Cuarteto en fa, op. 96</i> de Dvorak. 3 <sup>a</sup> parte: <i>Quinteto en mi bemol, op. 44</i> de Schumann.	XXIII
12-III-1941	Ángeles Abruñedo	1 <sup>a</sup> parte: <i>Pastoral</i> y <i>Capricho</i> de Scarlatti, S.L. de Mozart, <i>Carnaval</i> de Schumann y <i>Vals</i> de Chopin	
16-IV-1941	-	Conciertos infantiles	
30-IV-1941	Luis Antón (al piano Gerardo)	1 <sup>o</sup> parte: <i>Sonata en do menor, op. 45.</i> de Grieg. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Concierto en sol menor, op. 26</i> de	XXVIII



	Gombau)	Max Bruch. 3ª parte: <i>Gaboto en Rondó</i> de Bach, <i>Preludio</i> y <i>Allegro</i> de Pugnán-Kreisler, <i>Ave María</i> de Shubert-Wilhemj, <i>Hora Staccato</i> de Dinieu-Heifetz e <i>Introducción</i> y <i>Tarantela</i> de Sarasate.	
2-VI-1941	Enrique Aroca	1ª parte: <i>Chacona</i> de Bach-Bussoni y <i>Sonata, op. 27, en do sostenido</i> de Beethoven. 2ª parte: <i>Preludio en re bemol, Estudio, op.10 en mi mayor, Mazurca</i> y <i>Balada en la bemol</i> de Chopin. 3ª parte: <i>Jueves Santo a media noche</i> de Turina, “Evocación” y “El Puerto” de <i>La Suite Iberia Farruca</i> de Falla y <i>Allegro de Concierto</i> de Granados.	XXIX
3-VI-1941	Cuarteto del Conservatorio	1ª parte: <i>Cuarteto, op. 76, n° 3</i> de Haydn. 2ª parte: <i>Cuarteto, op. 125, n° 1</i> de Schubert. 3ª parte: <i>Allegro Molto Vivace</i> de Chapí, <i>Caprichos románticos</i> de Conrado del Campo y <i>La Canción del torero</i> de Turina.	XXX
29-X-1941	Rafael Martínez Gandía y Quevedo	-	
14-VI-1941	Juan R. Casaux	1ª parte: <i>Sonata en fa</i> de R. Strauss. 2ª parte: <i>Zarabanda</i> y <i>Allemande</i> de Senaillé-Salmon y <i>Adagio, Allegro</i> y <i>Rondó</i> de Bocche-rini. . 3ª parte: <i>Romanza</i> de Saint-Saëns, <i>Capricho eslavo</i> de Ph. Scharwenka, <i>Goyescas</i> de Granados, <i>Papillon</i> de Popper, <i>La fille aux cheveux de lin</i> y <i>Pliaska</i> de Karjiasky.	XXXI
9-XI-1941	Leopoldo Querol	1ª parte: <i>Tocata</i> de Paradises y <i>Carnaval</i> de Schumann. 2ª parte. <i>Fantasia Improntu, Dos estudios, Dos Mazurcas</i> y <i>Polonesa en la bemol</i> de Chopin. 3ª parte: <i>Quejas, La Maja o el Ruiseñor</i> de Granados, <i>Rondeña</i> de Albéniz, <i>Sueño de amor</i> y <i>Venecia-Napoleón</i> [sic] de Liszt.	XXXIV
28-III-1942	Coral Salmantina	1ª parte: <i>Christus factus est</i> de Doyagüe, <i>O vos omnes</i> de Victoria, <i>Miserere</i> de Goicoechea, <i>Camina la Virgen pura</i> y <i>Campos de Galilea</i> de Julio Gómez y Aclamaciones al Generalísimo Franco- <i>Christus vincit</i> [sic] de J. Valdés. 2ª parte: <i>Lied</i> de Mendelssohn, <i>Victorioso Vuelve el Cid</i> de Julio Gómez, <i>Folklore Charro</i> (“La Charrascona”, “Si la nieve resbala”, “Las Alforjas caídas”, “Por entrar en el cuarto” y “Ya se murió el burro”). <i>Himno Nacional</i> .	XL
21-IV-1942	Trío Castilla	1ª parte: <i>Trío núm. 3</i> de Mozart (1ª vez). 2ª parte: <i>Trío núm. 11. op. 99</i> de Schubert (1ª vez). 3ª parte: <i>Trío Dumky</i> de Dvorak (1ª vez)	XLI
12-XI-1942	Leopoldo Querol	1ª parte: <i>Fantasia cromática</i> y <i>Fuga</i> de Bach, <i>Sonata op. 27, número 2</i> “Claro de Luna” de Beethoven. 2ª parte: <i>Impromptu en la bemol op. 29, Nocturno en fa sostenida, dos valsos en re bemol</i> y <i>mi menor mi menor. Estudio op. 10, número 12, Scherzo en do sostenido, op. 39</i> de Chopin. 3ª parte: <i>Variaciones sobre un tema salmantino</i> de Julio Gómez (primera vez). <i>Ronda de Gnomos. Estudio de concierto, Rapsodia húngara n° 12</i> de Liszt.	
12-II-1943	Coral Salmantina	1ª parte: “Los diamantes de la corona” (bolero), “Jugar con fuego” (concertante) y “Pan y toros” (seguidilla). 2ª parte: <i>Romance</i> y <i>Villancico</i> de Juan del Encina y <i>Dindirindin</i> , anónimo del cancionero de Barbieri, <i>Ave María</i> de Victoria y “ <i>Marcha Tannhäuser</i> ” de Wagner. Fuera de programa: <i>O vos omnes</i> de Victoria.	Conferencia de Sopena
24-III-1943	Rosa Sabater	1ª parte: <i>Preludio en La menor</i> de Bach y <i>Sonata en Fa mayor</i> de Mozart. 2ª parte: <i>Crepúsculo vespertino</i> y <i>Elevación</i> de Schumann,	L

		<p><i>Polonesa en do sostenido menor, Nocturno en Re bemol, Impromptu-Fantasia y Vals en mi menor</i> de Chopin.</p> <p>3<sup>a</sup> parte: <i>Arabesca</i> de Debussy, <i>Farruca</i> de Falla, <i>Canción y daza n<sup>o</sup> IV</i> de Mompou, <i>Rumores de la caleta</i> de Albéniz y <i>Rondó Caprichoso</i> de Mendelssohn.</p>	
24-IV-1944	Federico Quevedo	<p>1<sup>a</sup> parte: <i>Sonata en fa menor</i> de Beethoven, <i>Capricho y Rapsodia en sol menor</i> de Brahms.</p> <p>2<sup>a</sup> parte: <i>Sonata</i> (dedicada a Schumann) de Liszt.</p> <p>3<sup>a</sup> parte: <i>Scherzo en si menor, Nocturno, Vals y Tres estudios</i> de Chopin.</p>	LIV
17-V-1944	Antonio Martín	<p>1<sup>a</sup> parte: <i>L'hirondella y Le coucou</i> de Daquin, <i>Concierto en fa mayor</i> de Vivaldi-Bach y <i>Rondó a capriccio</i>. Op. 129 de Beethoven.</p> <p>2<sup>a</sup> parte: <i>Dos mazurcas, Vals y Nocturno</i> de Chopin, <i>Vals d'Adèle</i> (para la mano izquierda) de Geza Zichy y "La puerta de los Boyardos" de Kiev de <i>Cuadros de una Exposición</i> de Moussorgsky.</p> <p>3<sup>a</sup> parte: <i>Sonata en re</i> de Mateo Albéniz, <i>Malagueñas</i> de Isaac Albéniz, "Zambra" de <i>Danzas gitanas</i> de Turina, "Muerte de Iseo" de <i>Tristán e Iseo</i> de Wagner-Liszt y <i>Polonesa en Mi mayor</i> de Liszt.</p>	LV
28-III-1945	Coral Salmantina	<p>1<sup>a</sup> parte: <i>O vos omnes</i> de Victoria, <i>Miserere</i> de Goicoechea, <i>Coenantes illis</i> de Haller, <i>Vexile</i> de Martín Peña y <i>Horas místicas</i> de Boëlman.</p> <p>2<sup>a</sup> parte: <i>Himno al santísimo Cristo de las Batallas</i> de Doyagüe, <i>Stabat mater</i> de Rossini, <i>Estrofa Eucarística</i> de Busca y "Alleluja" del <i>Mesías</i> de Haendel.</p>	Concierto Sacro
10-IV-1945	Federico Quevedo	<p>1<sup>a</sup> parte: <i>Tres sonatas</i> del P. Soler y <i>Concierto de estilo italiano</i> de Bach.</p> <p>2<sup>a</sup> parte: <i>Estudios sinfónicos</i> de Schumann, <i>El hombre de Aristón</i> (Preludio 5) y <i>Charmes</i> de Federico Mompou y <i>Serenata del espectro</i> y <i>Allegro de Conciertos</i> de Granados.</p>	
22-XI-1945	Nacor Blanco (alumno de piano), Juan Sánchez Quintero y Magnético Mérida (violín). Coral Salmantina	<p>1<sup>a</sup> parte (piano): <i>Minueto</i> de Paderewsky, <i>Torre Bermeja</i> de Albéniz y <i>Vals</i> de Chopin (piano y violín) <i>Chanchon y Pavana</i> de Couperin, <i>Nocturno</i> de Chopin y <i>Chacona</i> de Vitali.</p> <p>2<sup>a</sup> parte (Coral Salmantina): <i>Crepúsculo</i> de Palomo; <i>Zuregatik</i> de Escala [sic], <i>Coros en estilo madrigalesco</i> de P. Prieto, <i>Duérmete niño mío</i> de Arabaolaza, <i>Maite</i> de Sorozabal el <i>Lied crepuscular</i> de Mendelssohn</p>	LXX
18-I-1946	Leopoldo Querol	<p>1<sup>a</sup> parte: <i>Bendición de Dios en la soledad</i> y <i>Ronda de Gnomos</i> de Chopin, <i>Rapsodia húngara n<sup>o</sup> 4</i> de Liszt y <i>Un barco en el océano</i> de Ravel.</p> <p>2<sup>a</sup> parte: <i>Claro de luna</i> de Debussy, <i>Preludio en si bemol</i> de Rachmaninoff, <i>Lavapiés</i> de Albéniz y <i>Polonesa en la bemol</i> de Chopin.</p>	

## 2.4. El nacimiento de La Coral Salmantina (1941- 1948)

---

El acontecimiento musical más significativo de principios de los años 40, desde el punto de vista institucional, es el nacimiento de la Coral Salmantina, el 13 de diciembre de 1941. La presentación de la Coral se produjo en el Teatro Liceo, en función de gran gala, en homenaje y a beneficio de la División Azul.

En el periódico *El Adelanto* se recoge como “un verdadero acontecimiento artístico” y se añade en el mismo artículo que:

Aparte de este motivo, tan sentido y tan justo, del homenaje a los voluntarios españoles que luchan en las tierras soviéticas, del programa atrayente y variado que ha sido confeccionado y del espíritu de fraternidad hispano-alemana, como lo es también en los campos de batalla, hemos de sentir motivos de íntima satisfacción al observar en un camino de feliz realidad la idea que con constancia hemos venido defendiendo de la necesidad de una agrupación Coral Salmantina<sup>656</sup>.

Los intentos previos de crear agrupaciones corales de cierta entidad en la ciudad habían fracasado<sup>657</sup>, el nacimiento de ésta es pues un logro en parte por contar con un “apoyo oficial decidido y completo”<sup>658</sup>. El apoyo vendría de Falange Española Tradicionalista y de las JONS que va a patrocinar esta fiesta homenaje. Efectivamente, Falange Española fue la organización que dotó al nuevo Estado de toda una simbología y en ella la música tuvo un papel muy significativo. Se alude en el extracto periodístico de *El Adelanto*, reproducido en la página anterior, a la amistad con Alemania de gran relevancia en todos los

---

<sup>656</sup> *El Adelanto*, 12-XII-1941.

<sup>657</sup> En 1940, Javier de Montillana desde su columna “La Atalaya” de *El Adelanto*, recordaba los numerosos intentos que han existido en la ciudad para crear un grupo coral de entidad. “Muchos refiriéndome a los últimos años. Recordemos que hubo dos corales universitarias que dirigió don Hilario Goyenechea y la última, allá por el año 1936 bajo el patronato de San Eloy y que no pudo hacer ni su salida”. Igualmente recuerda la masa coral que se organizó con motivo del homenaje a Dámaso Ledesma bajo la dirección de García-Bernalt. El maestro “Ha sido el más consecuente batallador en estas lides, pocas veces le ha faltado un grupito de jóvenes que alguna ocasión diera alguna audición de canciones charras pero la mayor intensidad de estos coros fue cuando la región castellano-leonesa hacía frecuentes concursos de masas corales”. Bernalt acudió con una agrupación pequeña a Palencia y Valladolid junto a las corales de Burgos, Valencia, Palencia y Santander. El repertorio interpretado por la coral de Salamanca incluía la obra del Padre Otaño “Calangrejo” y otras piezas del folklore charro como “El burro de Villarino”, “Lucero de la mañana”, “Apagando”, “Aceitunas”, “La Charrascona” y “Canda de siega”. Cfr. *El Adelanto*, 16-V-1940.

<sup>658</sup> *El Adelanto*, 12-XII-1941.

aspectos en general y en la música en particular, tal y como se aprecia en escritos sobre música y en los intercambios de repertorio e intérpretes.

Franco evitó un enfrentamiento directo con el régimen soviético y envió a dieciocho mil voluntarios entrenados en Alemania y dirigidos por Muñoz Grandes. Este grupo de voluntarios se denominó la División Azul, a ellos va dirigido este primer concierto de la Coral Salmantina que tuvo lugar en el teatro Liceo a finales de 1941. El teatro, según las crónicas periodísticas del momento, presentaba el siguiente aspecto

El teatro se hallaba adornado con banderas nacionales y del Movimiento, emblemas y ramos de laureles y la sala presentaba un soberbio aspecto con profusión de trajes de etiqueta en los espectadores y de vestidos de gala en las damas. En los palcos y plateas asistieron al acto las autoridades, jerarquías del Movimiento y representaciones oficiales de numerosísimos organismos<sup>659</sup>.

La División Azul entraría en combate en octubre de 1941 bajo el mando alemán, en el sector norte del frente oriental, al sur de Leningrado. Esta unidad luchó en tierras soviéticas desde octubre de 1941 a noviembre de 1943<sup>660</sup>.

De hecho, la Coral Salmantina<sup>661</sup> surge como consecuencia inmediata de la actividad musical realizada por el director del Conservatorio Regional de Música, Bernardo García-Bernalt, y por Francisco Maldonado, cuando en 1940,

---

<sup>659</sup> *El Adelanto*, 14-XII-1941.

Cuando el fragmento periodístico arriba recogido señala que, “asistieron las autoridades, jerarquías del movimiento y representaciones oficiales de numerosos organismos”, se refiere en concreto al Gobernador Civil, al Secretario del Movimiento en representación del Jefe provincial de Falange Española y Tradicionalista de las JONS, al alcalde de la ciudad, al presidente de la Diputación, al fiscal de la Audiencia, el rector de la Universidad de Salamanca, al comisario de Recursos, al secretario General de la Fiscalía de Tasas, al señor comisario de policía y el gobernador militar.

El envío de localidades y pago de las mismas por valor de ciento cincuenta pesetas, a cargo del capítulo de imprevistos del presupuesto de la Diputación del ejercicio de 1942, aparece recogido en las actas de la SACGDP, folio 2v y 3r con fecha 5 de enero de 1943.

<sup>660</sup> De Prada, J. M. (2012). *Me hallará la muerte*. Barcelona: Ediciones Destino. El personaje de Antonio en la novela *Me hallará la muerte* analiza alguna de las motivaciones que llevan a un joven español a alistarse en la División Azul. El protagonista se une a la División Azul para huir de la justicia. En Rusia, en el contexto de la guerra, sufrirá todo tipo de penalidades.

Para completar este apunte sobre la División Azul son interesantes los siguientes estudios sobre el tema: Caballero Jurado, C. (2009). *Atlas ilustrado de la División Azul*. Madrid: Editorial Susaeta. Martínez Canales, F. *Leningrado 1941-1944: La División Azul en combate*. Madrid: Editorial Almena, serie Guerreros y Batallas nº 52. Morales Delgado, G. y Togores Sánchez, L. E. (2008). *La División Azul: las fotografías de una historia*. Madrid: La Esfera de los Libros. Jurado, C. (2011). *División Azul: estructura, fuerza y combate*. Valladolid: Galland Books. Martínez Reverte, J. (2011). *La División Azul*. Barcelona: RBA y Moreno Juliá, X. (2004). *La División Azul. Sangre española en Rusia (1941-1945)*. Barcelona: Crítica.

<sup>661</sup> Cfr. Entrevista a García Pilo, Victoriano de 2-IV-2013. Este trabajo de campo es un amplio e interesante testimonio acerca de la música coral salmantina.

organizaron un festival *Tannhäuser*<sup>662</sup> en el citado Conservatorio y después, en el teatro Bretón con motivo de la actuación de la Orquesta Filarmónica de Madrid<sup>663</sup>: “Con la mayor parte de elementos de la Coral Salmantina, interpretaron la marcha de *Tannhäuser* según la adaptación al castellano de don Francisco Maldonado y don Bernardo García-Bernalt, premiado por el Ministerio de Educación Nacional”<sup>664</sup>.

Es importante dejar constancia que en el momento en que nace la Coral Salmantina, el público salmantino aficionado a la música se repartía entre los conciertos patrocinados por el Instituto Italiano de Cultura, el Casino de la ciudad o por el Conservatorio Regional de Música. Este último recibía a figuras tan significadas en el panorama musical del momento como José Cubiles, Leopoldo Querol, Sánchez Granada o a la Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional, conformada por Hiniesta, Aroca o Casaux. A estas audiciones debemos añadir las ofrecidas por profesores del conservatorio como Gerardo Gombau, Antonio Arias, Esteban y Jesús García Leoz.

Este es el contexto cultural y musical en el que nace un proyecto larga y ampliamente deseado por las autoridades musicales, culturales, políticas y por el público asistente a las veladas del Conservatorio o del Instituto. Igualmente, la prensa local amplificó este movimiento de tal forma que adquirió las características de una polémica en algún momento muy concreto<sup>665</sup>.

---

<sup>662</sup> Para completar las breves coordenadas europeas y alemanas que vamos a exponer a continuación, les remitimos a la obra de Ross, A. (2013). *El ruido eterno* (pp. 383-423). Barcelona: Seix Barral.

La fusión de música alemana con política reaccionaria se remonta a Wagner. La breve obra escrita en 1850, de carácter más panfletario que bibliográfico, *El Judaísmo en la música (Judetum in der Musik)*, condenó la “judificación” de la música alemana y exigió que los judíos sufrieran extinción y autoaniquilamiento. Aún en vida de Wagner, los charlatanes y gesticulantes villanos de las óperas se tomaban en ocasiones por caricaturas de judíos. Hitler había adorado a Wagner desde temprana edad y en varias ocasiones afirmó que una representación del drama romano de *Wagner Rienzi* le estimuló a entrar en política. La familia Wagner cayó desde muy temprano bajo el hechizo del dictador. Winifred Wagner consideró a Hitler el salvador de Alemania y Siegfried Wagner había previsto conmemorar la victoria de Hitler [nos referimos al Golpe de Munich en noviembre de 1923] dirigiendo su poema sinfónico más reciente, *Glück*, en un concierto en Munich. Es cierto que la música de Wagner se identifica especialmente con el régimen hitleriano pero tampoco debemos olvidar lo que el dictador denominaba “la gran tradición musical alemana” [en la que evidentemente incluía a Wagner]: Mozart, Beethoven, Bruckner.

<sup>663</sup> Nos referimos a los conciertos celebrados los días 15 y 16 de septiembre patrocinados por la Diputación a beneficio de la Beneficencia Provincial que ya hemos ampliamente estudiado en el apartado anterior de este capítulo.

<sup>664</sup> *El Adelanto*, 14-XII-1941.

<sup>665</sup> Nos estamos refiriendo, y ya hemos aludido en el capítulo anterior, al cruce de cartas entre el presidente de la Diputación -García-Revilla- y Ángel de Horna o más tarde, desde los dos periódicos locales, voces muy significadas, se manifiestan a favor de crear primero la Orquesta Sinfónica y después la Filarmónica de Salamanca.

Se presenta, por tanto, la Coral Salmantina, el 12 de diciembre de 1941, en homenaje a la División Azul<sup>666</sup>, con una obra ya representada con anterioridad y premiada por la autoridad competente. Completaba la programación en su 1<sup>a</sup> parte con las siguientes obras: *Crepúsculo* de Mendelssohn; *la Pasión de Cristo* de Perosi; *Ave María* de Vitoria; *Romance del Cid* de Julio Gómez; *Berceuse* de Brahms y dos canciones charras de Dámaso Ledesma.

Según Pérez Zalduondo, “el programa, en términos de la literatura artística y musical de la posguerra, es símbolo de orden, armonía, proporción y simetrías clásicas frente al “caos de la vanguardia”. También está surcada de referencias al misticismo de los compositores que trabajaron en la época imperial”<sup>667</sup>. Se produce una clara identificación de la cultura española con los autores clásicos del siglo XVI y XVII así como con la religión durante la posguerra española. En este caso, el nombre de Tomás Luis de Victoria<sup>668</sup> encajaría en este tipo de autores y obras musicales. La obra de Lorenzo Perosi, pese a estar compuesta en el siglo XX, es una obra religiosa con claras influencias de las obras gregorianas y de la polifonía del siglo XVI<sup>669</sup>. Por otro lado, rechazado el pasado artístico más inmediato, se busca en el pasado mitificado e idealizado, el modelo de la creación musical contemporánea, que encontró su esencia en la tradición musical, recogida a nivel salmantino por la obra de Dámaso Ledesma. Como ha escrito Martín Gaité: “Frente al espejuelo de riqueza y “modernidad” de aquellos otros países [se refiere a Estados Unidos y a los países no alineados en el eje] que nos despreciaban, se levantaba el banderín de la tradición

---

<sup>666</sup> Los miembros salmantinos de la División Azul recibieron tres homenajes por parte de la Diputación a lo largo de 1942, tal y como aparecen recogidas en las actas de la Comisión Gestora de dicha entidad. Cfr. Folios 194r, 362v y 399v.

<sup>667</sup> Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (Ed.) *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX* (pp. 101-167). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

<sup>668</sup> El IV centenario de Victoria se conmemoró mediante un concurso que recordara la obra y personalidad del músico español. Orden de 19 de febrero de 1940 (BOE del 24 de febrero de 1940).

<sup>669</sup> Más que eso, los principios establecidos por San Pío X en su *Motu Proprio* (1903) destinados a justificar desde el derecho, la razón y la estética, los nuevos principios de la música religiosa y poner fin a siglos de disputas sobre cuestiones estético musicales que afectaban a la Iglesia. Francisco-Javier Carbayo Montabes señala que “con su rescripto, el Santo Padre pretendía lograr la restauración final del espíritu impercedero de la auténtica música sagrada y de manera especial del canto litúrgico. Conseguir que ésta tuviese un carácter verdadero, atemporal y universal (...) fue a partir de entonces la principal directriz que movió en su labor a un gran número de compositores que ocuparon todo el siglo XX (...), desde Lorenzo Perosi hasta Messiaen [también debemos incluir en el caso español a Nemesio Otaño y José Artero]”. Cfr. Carbayo Montabes, F. J. (2004). José Artero (1890-1961), cronista, exegeta e ideólogo del *Motu Proprio* en España. *Revista de Musicología*, XXVII (1), 523-551.

autóctona”<sup>670</sup>. Tradición que incluía no sólo nuestro pasado histórico y cultural, sino también todo nuestro folklore y tradiciones.

La obra de Julio Gómez debe interpretarse como una obra sinfónica de inspiración literaria de carácter histórico pero también nacional. El tema representado en esta obra refleja muchos de los arquetipos ideológicos de la posguerra con connotaciones heroicas y religiosas<sup>671</sup>. Por último, las composiciones de Mendelssohn y Brahms representarían parte de la mejor producción cultural alemana del siglo XIX.

En cuanto a *La Gran Marcha Tannhäuser* ya hemos señalado que había sido representada el 13 de septiembre de 1941<sup>672</sup> por un grupo coral conformado por ochenta voces de alumnos del Conservatorio, aficionados y cantores eclesiásticos dirigidos por Bernardo García-Bernalt al concluir su programación La Orquesta Filarmónica de Madrid que, como hemos analizado en este capítulo, visitó la ciudad en esas fechas.

De hecho, en la crítica de *El Adelanto*<sup>673</sup>, se habla de “una repetición de aquel *Festival Tannhäuser* del Conservatorio, interpretado ahora por un número muy superior de elementos y acompañado por una más nutrida orquesta, con lo que los fragmentos de la ópera de Wagner ganaron en grandiosidad (...)”. Los solistas Carmen Gallegos y Mary W.R. de la Torre, Ángel García y José Marín “escucharon una estruendosa ovación”.

El primer presidente de la agrupación coral, el catedrático de Químicas Manuel González Calzada (\*1869-1942†)<sup>674</sup>, fallece antes de cumplirse el primer

---

<sup>670</sup> Martín Gaité, C. (1994) *Usos amorosos de la posguerra española* (p. 22.). Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>671</sup> Julio Gómez (\*1886-1973†) compone varias obras con estas características, además de *Romance del Cid*, destacamos *Maese Pérez el organista* o las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio en la fantasía sinfónica *Un miragre vos direi*, la *Elegía heroica* dedicada a los grandes capitanes españoles. Cfr. Martínez del Fresno, B. (1999). *Julio Gómez: una época de la música española* (pp. 390-447). Madrid: ICCMU.

<sup>672</sup> *El Adelanto*, 14-IX-1941.

<sup>673</sup> *El Adelanto*, 14-XII-1941.

<sup>674</sup> Cfr. Hernández Díaz, J. M. (2002). Entre las resistencias al cambio y la Universidad deseada, 1900-1936. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Trayectoria histórica e instituciones vinculadas* (p.306), volumen I. Salamanca: Universidad de Salamanca. Manuel González Calzada fue catedrático de Químicas desde 1897 y junto al profesor González Domingo representa “la continuidad con el siglo anterior dentro de la Facultad de Ciencias y es una de las figuras emblemáticas del renacimiento de los estudios experimentales de la Universidad de Salamanca”.

En el primer aniversario de su muerte se celebró una misa por el que fue primer presidente de la coral en la iglesia de las religiosas Adoratrices. A continuación las voces masculinas de la Coral Salmantina interpretaron *Libera me* de Perossi. Cfr. *El Adelanto*, 24-VII-1943.

aniversario de la creación de la misma y es sustituido por un abogado de prestigio en la ciudad, Ricardo Sánchez Martínez<sup>675</sup>.

El nuevo presidente asumirá la dirección en el mes de septiembre coincidiendo con la celebración de las ferias en honor a la Virgen de la Vega, momento de gran significado para la ciudad y la provincia que va a ser aprovechado por la Coral Salmantina con dos conciertos para dar a conocer su trabajo.

Cada una de las actuaciones de la agrupación coral es acogida en la prensa local con grandes caracteres tipográficos y con grandes elogios por parte de los editorialistas, de tal forma que, la prensa salmantina y más en concreto el periódico *El Adelanto*, se convierte en el mejor valedor de la entidad que dirige el profesor García-Bernalt. En este sentido se expresa el columnista de *El Adelanto* ante los próximos conciertos que la agrupación coral iba a celebrar durante las ferias de septiembre en Salamanca:

Esta entusiasta labor que se han impuesto por su afición artística y por su cariño hacia esta agrupación que tanto enaltece a nuestros círculos artísticos, y al comentar ese trabajo ímprobo que todos y cada uno de los componentes de la Coral Salmantina han venido a sumar con un desinterés digno de todo encomio por conseguir los más rotundos triunfos para su agrupación y para Salamanca<sup>676</sup>.

Es importante recordar el apoyo económico e institucional que la Coral Salmantina recibió del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial de Salamanca durante la década de los cuarenta y que ya hemos analizado ampliamente en el capítulo anterior. La prensa local refuerza este apoyo y convierte a la agrupación coral en un símbolo cultural de la ciudad, un vehículo de divulgación musical en general y del folklore salmantino en particular. Nada más revelador en este sentido que el discurso encendido que dirigió el alcalde Francisco Bravo a los nueve meses de la fundación de la masa coral y con motivo de la “imposición de la corbata” por parte de la corporación municipal “en señal de reconocido homenaje”<sup>677</sup>:

En nombre del Ayuntamiento, fiel intérprete de los sentimientos de Salamanca respecto a la Coral Salmantina impongo a su guión esta corbata de

---

<sup>675</sup> *El Adelanto*, 5-IX-1942.

<sup>676</sup> *El Adelanto*, 10-IX-1942.

<sup>677</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1942.



honor, débil muestra del reconocimiento que la ciudad debe a esta meritísima agrupación. Todos sus componentes, animados de pasión por el arte y también de cariño hacia la ciudad, colaboran en la exaltación del prestigio colectivo. Antes que la Coral naciera nos cansábamos todos de pedir que se crease. Sería imperdonable para Salamanca que cuando la obra está en marcha, cuando la Coral se mantiene en el camino de los triunfos artísticos, los salmantinos no hiciesen por ella todo lo que de tutela y asistencia precisa una empresa como esta, inspirada por el más decantado espíritu de desprendimiento, al servicio de la vocación entusiasta, pura y sencilla.

La Coral –pudiera decir con una imagen adecuada para mi gusto- ha representado tanto como tallar bajo relieve de Della Robbia sobre la dura berroqueña del egoísmo y de la indiferencia. No es reprochable para las generaciones anteriores, no. Mas hay que decir que este renacer espiritual salmantino en Letras, en Artes y en Música, rescata errores de varias décadas que pretendieron hacer de nuestra Salamanca un burgo excesivamente vital en lo económico pero situado un poco al margen del espíritu. Y eso no puede ser en la ciudad universitaria, sede de la cultura, luminaria secular abrasada en ardores generosos. Sin menoscabo de lo que hace nuestra riqueza, de los que elaboran nuestro prestigio comercial e industrial, nosotros tenemos que desear una Salamanca equilibrada, en la que los valores supramateriales se les rinda la primacía que les corresponde. En este movimiento, que aspira a recobrar para nuestra fama la finura del espíritu y del Arte, la Coral Salmantina ocupa un lugar destacado por su valía, por su actuación y por la cálida generosidad de sus componentes todos entre los que destaca su director, el maestro Bernalt, al que nada ha fatigado en su empresa, ni siquiera las peores campañas de almas resentidas incapaces de apreciar el desinterés de su tarea.

Y nada más. Que para gloria de nuestra Salamanca la Coral Salmantina viva mucho tiempo que sirva para afinar la sensibilidad de nuestras gentes, para divulgar el culto por la canción vernácula, por el canto bello y el amor a la música y que al servicio de la ciudad en toda ocasión contribuya en su ámbito al desarrollo cultural de la patria. ¡Arriba España!<sup>678</sup>

El alcalde Francisco Bravo, cuyo perfil personal y profesional ha sido esbozado ampliamente en el capítulo anterior de este trabajo de investigación, se presenta como el portavoz oficial de los sentimientos de sus conciudadanos

---

<sup>678</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1942.

con respecto a la Coral Salmantina. Tras una lectura detallada del discurso, apreciamos que el edil centra su discurso en dos aspectos clave en el nuevo estado: en primer lugar, la generosidad y valía de los componentes de la agrupación coral al servicio del arte, del prestigio, de la gloria de la ciudad y del desarrollo cultural de la patria. Esto es, los artistas al servicio de la comunidad y de una voluntad suprema. Ambas ideas, como hemos expuesto con anterioridad, desarrolladas por ideólogos del fascismo como Giménez Caballero<sup>679</sup>. En segundo lugar, la Coral Salmantina debe contribuir a divulgar la “canción vernácula” y a la vez, educar al público en el amor a la música con el fin de modelar su sensibilidad y potenciar un espíritu más elevado y menos apegado a lo material.

En el capítulo anterior analizamos con detalle el discurso del presidente de la Diputación Salmantina, García-Revilla<sup>680</sup>, discurso que se desarrollaba en idénticos términos. Coinciden por tanto las dos autoridades provinciales en el papel que deben desempeñar las autoridades políticas para educar a las masas y divulgar un determinado tipo de música a través de entidades musicales creadas, apoyadas y financiadas por iniciativa gubernamental, en este caso, la Coral Salmantina y más tarde, la Orquesta Filarmónica de Salamanca. En este sentido, la SACGDP, en sesión de 19 de enero de 1942, se expresaba en estos términos:

Vista la instancia promovida por el Director, Vocal y Secretario de la Coral Salmantina solicitando se consigne en los presupuestos como subvención una cantidad que sirva de puntal al sostenimiento decoroso y digno de dicha Agrupación artística, que llevaré preferentemente en su repertorio el rico folklore charro; y dictaminándose por la Comisión de Hacienda que se conceda la cantidad de 2.000 pesetas con cargo al Capítulo de subvenciones del Presupuesto en ejercicio.

LA COMISIÓN acordó de conformidad con lo que se propone<sup>681</sup>.

---

<sup>679</sup> Esta cuestión ya ha quedado expuesta ampliamente en el Capítulo 2 del presente trabajo.

<sup>680</sup> Recordamos, puesto que ha sido ampliamente analizado en el capítulo anterior, que el discurso del presidente García-Revilla fue pronunciado antes del concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid del 15 de septiembre de 1941 y el periodista de *El Adelanto* lo tituló precisamente “La obra de divulgación musical de la Diputación”. *Cfr. El Adelanto*, 17-IX-1941.

<sup>681</sup> *Cfr.* En acta de la SACGDP del 19 de enero de 1942, folio 20 v.

Esta cantidad anual de dos mil pesetas aprobada por la Comisión Gestora de la Diputación Provincial de Salamanca apenas dos meses después de la formación de la Coral Salmantina, se mantendrá constante hasta 1950 tal y como ya explicamos en el capítulo anterior de este trabajo de investigación, pese a las peticiones de incremento<sup>682</sup>. El acta no sólo aborda una cuestión económica sino que justifica el gasto en una coyuntura económica difícil como un medio de divulgar el folklore de la provincia.

Manzano Alonso apunta en este sentido que “El segundo de los elementos [el primero sería la *Institución Libre de Enseñanza*] que activaron el trasvase de las canciones populares tradicionales [el alcalde salmantino Francisco Bravo las denomina “canciones vernáculas”] al ámbito urbano fueron las agrupaciones corales fundadas y recogidas por maestros músicos”. En este caso García-Bernalt transmitió fundamentalmente el trabajo de su maestro Dámaso Ledesma uno “de los primeros recopiladores de la tradición oral musical”<sup>683</sup>.



Fig. 48. La Coral Salmantina con el maestro Bernardo García-Bernalt al frente, en 1943

La Coral Salmantina estaba conformada inicialmente por noventa y cuatro voces agrupadas en siete tipos diferentes de cuerdas esto es, voces en función

<sup>682</sup> Actas de la SACGDP de 10 de marzo de 1943, folios 110v y 111r y de 11 de marzo de 1943, folio 118v donde se confirma la subvención ya concedida de dos mil ptas.

<sup>683</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio* (p. 117). Valladolid: Junta de Castilla y León.

En este mismo sentido de refolklorización debemos entender las actividades de los grupos y cantantes folk que, mediante grabaciones discográficas y recitales ante el público, llevan desde los años sesenta recuperando y manteniendo el repertorio tradicional con arreglos y elaboraciones libres o mediante imitaciones miméticas. A partir de 1960 los responsables de la cátedra Francisco Salinas incluyeron en la programación a diversos cantantes y grupos folk. *Cfr.* Entrevista a Díaz, Joaquín, 2-V-2013.

de su tesitura o registro<sup>684</sup>. En este caso la masa coral estaba formada por hombre y mujeres estructurados en siete cuerdas. Las cincuenta y una mujeres fueron reunidas en tiples primeras, tiples segundas y altos; por su parte los cuarenta y tres hombres en tenores primeros, tenores segundos, barítonos y bajos. La crónica de *El Adelanto* resalta que no son intérpretes profesionales sino “aficionados selectos que acudieron desde el primer momento a formar parte de la Coral y que siguen con entusiasmo sincero la labor que don Bernardo García-Bernalt ha orientado de la mejor forma”<sup>685</sup>.

---

<sup>684</sup> El listado completo de miembros de la coral apareció publicado en *El Adelanto*, 10-IX-1942. Sin embargo apenas un año después la misma fuente se refiere a la Coral Salmantina como una agrupación de ochenta voces (*El Adelanto*, 15-X-1943). y no de noventa y cuatro, por lo que suponemos que el número de componentes de la misma variaría a lo largo de los años que estuvo trabajando.

<sup>685</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1942.

Tabla 9. Componentes de la Coral salmantina en 1942

<b>Tiples primeras</b>		
1. Elvira López Jiménez	10. Anuncia Gómez de Liaño	19. Lolita Charro Prim
2. Elvira Losada Gómez	11. Carmen Marcos García	20. Pepita Frade Campo
3. Paz Losada Gómez	12. América Sánchez de la Peña	21. Amparito Gómez
4. Pepita García Galán	13. Pepita García Rodríguez	22. Bernardina Guerra Vicente
5. Angelita Sánchez Gómez	14. Chelo Rodrigo Larruscain	23. Araceli Pedraza
6. Purita López Santamarta	15. Isabel Rodrigo Larruscain	24. Asunción Muñoz Leonis
7. Angelita Hernández Álvarez	16. María Luisa León Urech	25. Isabel Hernández Morante
8. Pilar Chamorro Benito.	17. Mary W. R. de la Torre.	26. María Montserrat Bermejo
9. Vicenta Marcos García	18. Pilar Sánchez y Sánchez	27. Ángeles Hernández
<b>Tiples segundas</b>		
1. Teresita Crespo García	5. Julia García Hernández	9. Pepita Álvarez
2. Carmina Ansede	6. Maruja Charro Prim	10. Amelia Crespo Cañizal
3. Asunción Espina	7. Carmen R. de la Torre	11. Felicidad Santos
4. Mercedes Sánchez y Sánchez	8. Lucia Villoría	12. Eloísa Mateos
<b>Altos</b>		
1. Luisa Guerra Vicente	5. Pepita Beato González	9. Consolación Muñoz
2. Modesta Ramos	6. María Josefa Serrano Pavía	10. Carmen Hernández
3. Pilar García Alonso	7. Pilar Escudero Sánchez.	11. Juanita Castañón
4. Manuela Muñoz Leonis	8. Carmen Rodríguez Muñiz	12. María Josefa Silva Herráez.
<b>Tenores primeros</b>		
1. Isidro Fraile	5. Amador Benito	9. Antonio Martín
2. Manuel Rollán Coca	6. Ángel García Rodríguez	10. Andrés Sánchez
3. Miguel Bueno Martín	7. Gaspar F. del Campo	11. José María Arzo
4. José Bueno Martín	8. Juan Manjón	
<b>Tenores segundos</b>		
1. Ángel Horna Iglesias	5. Ángel Seseña de Ben	9. Jesús Ongay
2. Manuel Alonso	6. Miguel Silva Herráez	10. José Luis González
3. Emiliano Ramos Barrueco	7. José M. Hernández Caballero	11. Eustaquio Hernández.
4. Joaquín Cotobal	8. Enrique Sánchez	
<b>Barítonos:</b>		
1. José Martín Lorenzo	5. Alejandro Sanjuán	9. Castor Martín Vázquez
2. Félix Moreno Centeno	6. Jesús García Hernández	10. Manuel Rodríguez
3. Miguel Valero Gómez	7. Francisco de la Rúa	11. Germán Ramos Barrueco
4. Guillermo Hernández	8. José Vegas Rodríguez	
<b>Bajos</b>		
1. Máximo Sanz	5. Felipe Barroso Carabias	9. Marín Mateos
2. Antonio Herrero Añoz	6. Manuel Hernández Paradinas	10. Blas Ramos
3. Bonifacio Marcos Martín	7. Ramón Miñambres	
4. Arsenio Vicente Vicente	8. Francisco Sánchez Sánchez	

A diferencia de lo que ha ocurrido con otras instituciones musicales de la ciudad de Salamanca, no hemos podido reconstruir todas las audiciones que la Masa Coral Salmantina ofreció a lo largo de la década de los cuarenta. La consulta de las fuentes de hemeroteca sólo nos ha proporcionado detalles de los conciertos con mayor trascendencia. Tenemos constancia de la amplia presencia de la agrupación puesto que la prensa histórica así lo refleja:

La Coral es, por otra parte elemento con que los salmantinos cuentan de antemano para todas sus más solemnes festividades y conmemoraciones. En todo acontecimiento conmemorativo, la Coral tiene un puesto de honor, y con ello muestra también su entusiasmo, al contribuir a la esplendidez de nuestras fiestas con el regalo de esa labor incansable y perenne que a lo largo de cinco años ha realizado ya, bajo el mando y la dirección de don Bernardo García Bernalt<sup>686</sup>.

Así pues a lo largo de estas líneas vamos a analizar los conciertos más destacados de la Coral Salmantina desde su nacimiento hasta la creación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948.

A lo largo de 1942 la Coral Salmantina celebró ocho conciertos en los que coinciden, no la mayoría de las obras, pero sí, los compositores. Este primer año de vida de la coral es especialmente intenso, tras la fundación de la Orquesta Filarmónica la actividad de las dos entidades coincidirá en el tiempo y en la programación o, por el contrario, en muchas ocasiones, incluso se programaran las actuaciones de forma conjunta. Las dos opciones supondrán una pérdida de protagonismo para la entidad que dirigía García-Bernalt.

El II Concierto de la Masa Coral Salmantina se celebró el 5 de febrero de 1942 a beneficio de la Asociación Salmantina de Caridad. El programa interpretado se componía de las siguientes obras: *Ave María* de Victoria, "Coro de ancianos peregrinos" de *Tannhäuser* de Wagner, *Crepuscular* de Mendelssohn, *Berceuse* de Brahms y *Campos de Galilea* de Julio Gómez<sup>687</sup>.

La obra de Julio Gómez *Campos de Galilea*, con texto del soneto "Misterium Sacrum" de Luis Felipe Contardo, fechada en 1941, se interpretó por vez primera a nivel mundial en este concierto de 5 de febrero de 1942, en el

---

<sup>686</sup> *El Adelanto*, 22-XI-1945.

<sup>687</sup> *El Adelanto*, 6-II-1942.

Teatro *Coliseum* de Salamanca por la Coral Salmantina como parte de este segundo concierto de la agrupación<sup>688</sup>.

El 28 de marzo de 1942, en el Conservatorio Regional de Música, se celebró el III Concierto de la Coral y con motivo de la conmemoración del centenario de Manuel José Doyagüe. Se interpretaron con este motivo: *Christus factus est*, obra del homenajeado; *Miserere* de Goicoechea; tres piezas de Julio Gómez: “Camina La Virgen Pura”, “Campos de Galilea” y “Victorioso vuelve el Cid”; obras del folklore charro de Ledesma y García-Bernalt. Completaba el programa obras de Mendelssohn, Victoria y Valdés.<sup>689</sup>.

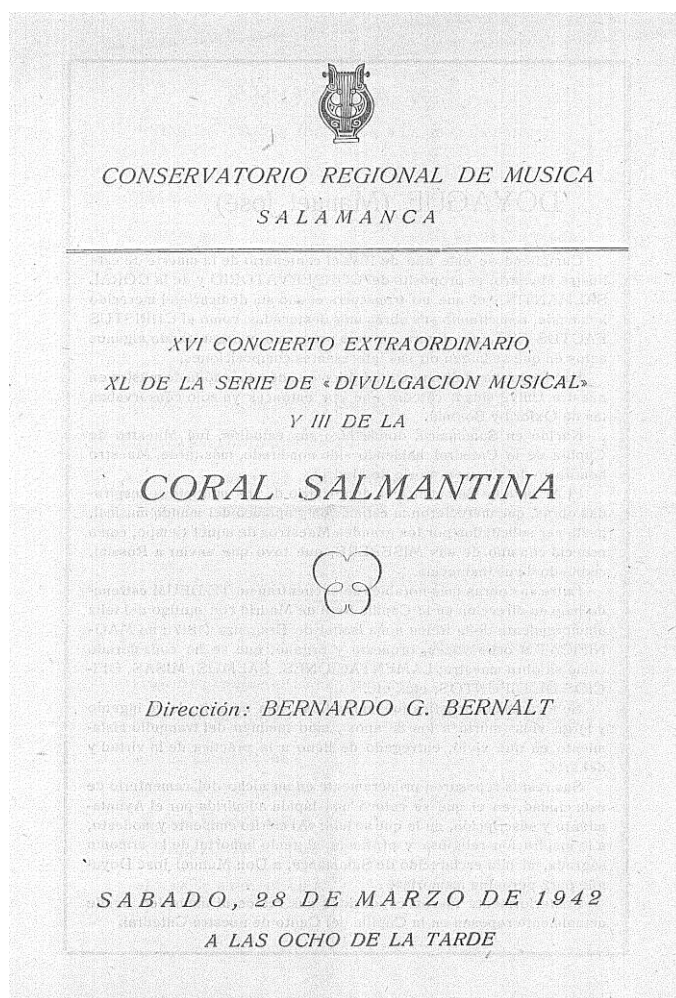


Fig. 49. Programa de mano concierto de la Coral Salmantina en el Conservatorio regional de Música de Salamanca, Serie de Divulgación Musical, 28 de marzo de 1942.

<sup>688</sup> Cfr. Conciertos desde 1975 (s. f.). *Fundación Juan March*. Disponible en <[http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?l=1&p0=2&p2=1625&p3=1608&keepThis=true&TB\\_iframe=true&width=700&height=600](http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?l=1&p0=2&p2=1625&p3=1608&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600)> [Consultado el 19-IV-2014].

<sup>689</sup> *El Adelanto*, 28-III-1942.

La Masa Coral ofrece un segundo concierto en el mes de mayo, coincidiendo en día y hora con otro de la recién creada Orquesta Sinfónica de Salamanca<sup>690</sup>. Con tan sólo unos días de diferencia, las nuevas citas de la agrupación coral tuvieron lugar el 5 y el 28 junio de 1942, en este caso en el Casino de la ciudad. El programa del primer concierto contenía obras de Juan de Encina, Vitoria, Mendelssohn, *Berceuse* de Brahms, *la Gran Marcha Tannhäuser* y para finalizar, composiciones de Ledesma y García-Bernalt<sup>691</sup>. El segundo concierto fue presentado como un homenaje de la Coral Salmantina a Dámaso Ledesma<sup>692</sup>.

El VII concierto de la Coral Salmantina –recordamos que en ese concierto recibe un galardón del ayuntamiento salmantino además del elogio de las autoridades por su labor musical- tuvo lugar el 18 de septiembre en el teatro *Coliseum*. La agrupación interpretó en la 1<sup>a</sup> parte: *O vos omnes* de Victoria, *Campos de Galilea* de Julio Gómez, *A la toma de Granada* de Juan del Encina, el “Aleluya” del Oratorio *Judas Macabeo* de Haendel; 2<sup>a</sup> parte: “El calangrejo” de Nemesio Otaño, “Canción de cuna” y “El lucero de la mañana” de Dámaso Ledesma, “El borrico travieso” de Morató Maynou , el “Molondrón” de Sáez de Aldana ;y “Tonada charra” de García-Bernalt. Como era habitual la velada concluyó con la interpretación del Himno Nacional “en interpretación del mismo grave y solemne”<sup>693</sup>.

El VIII concierto de la Coral Salmantina aconteció apenas dos días después en esta ocasión en el patio del Seminario o del Colegio de los nobles irlandeses. Puesto que el concierto fue catalogado de popular, la entrada al mismo fue gratuita. El programa era muy similar al anterior: 1<sup>a</sup> parte: *Responsorio* de Victoria, el “Aleluya” del Oratorio *Judas Macabeo* de Haendel, “El calangrejo” de Nemesio Otaño, , “El borrico travieso” de Morató Maynou y el “Molondrón” de Sáez de Aldana; 2<sup>a</sup> parte: “Apañando aceitunas”, “Por entrar en tu cuarto”, “Lucero de la mañana”, “La Charrascona”, “Las alforjas caídas” y “El burro de Villarino” de Dámaso Ledesma<sup>694</sup>.

---

<sup>690</sup> *El Adelanto*, 31-V-1942.

<sup>691</sup> *El Adelanto*, 5-VI-1942.

<sup>692</sup> *El Adelanto*, 28-VI-1942.

<sup>693</sup> *El Adelanto*, 19 y 25-IX-1942.

<sup>694</sup> *El Adelanto*, 20-IX-1942. Este programa se repite en el concierto que días después ofrece la coral, tal y como recoge el periódico *El Adelanto*, 25-IX-1942.



En el teatro Bretón, el 27 de octubre de 1942 la Orquesta Sinfónica, la Coral Salmantina y el grupo de danzas de la Sección Femenina coinciden en el festival de la Asociación de la Prensa. El programa interpretado por la masa coral en la segunda parte de la fiesta fue el siguiente: *Ave María* de Victoria, “Canción de cuna” de Ledesma, “El borrico travieso” (canción burgalesa) de Morató, “Lucero de la mañana” (canción charra) de Ledesma y Bernalt, “Molondrón (canción montañesa) de Sáez de Adana y *Lied* de Mendelssohn<sup>695</sup>.

“En el teatro Liceo, con asistencia de autoridades y jerarquías, representaciones de la División Azul y de Excombatientes y numerosísimo público se celebró el concierto matinal y a beneficio de la División Azul”. Con estas palabras comienza la crónica musical de *El Adelanto* sobre el concierto conjunto de la Coral y la Orquesta de la ciudad salmantina. No tenemos detalles sobre el programa interpretado. Si sabemos que fue a base de obras religiosas y populares entre las que la crónica destaca “El Molondrón” de Sáez de Aldana y “El lucero de la mañana” de Ledesma y Bernalt. El acto concluyó como era habitual cantando la Coral y la Orquesta conjuntamente el “Cara al sol” y el Himno Nacional “escuchados brazo en alto, dando los gritos de rigor, el jefe Provincial del Movimiento”<sup>696</sup>.

La crónica musical del 15 de octubre de 1943 acerca del concierto celebrado por la Coral salmantina en el teatro Bretón enfatiza “su constante progreso, sino su ductilidad para la labor multiforme que viene a desarrollar”. La crónica exalta la incorporación al repertorio de la Coral de obras de Rossini, Perossi, Haller y Doyagüe así como fragmentos de las zarzuelas compuestas por Barbieri y Vives. Esto es el Concertante de *Jugar con fuego* y el bolero de “Los diamantes de la corona” de Francisco Asenjo Barbieri y el coro de románticos de *Doña Francisquita* y *Bohemios* de Amadeo Vives. La incorporación de estas obras y autores casi dos años después de la creación de la Coral que en ese momento contaba con ochenta voces es valorada como un signo de progreso y versatilidad de la agrupación. Completa la programación obras del folklore

---

<sup>695</sup> *El Adelanto*, 27-X-1942. la primera parte estuvo a cargo del Grupo de Danzas de la Sección Femenina: I. “El cordón” II “La charrada” III. “Jota Charra”. Acompañado a dulzaina y tamboril por el tamborilero de los Villares de la Reina. La tercera parte estuvo al cargo de la Orquesta Sinfónica, el programa interpretado por ésta aparece detallado en el siguiente apartado de este capítulo.

<sup>696</sup> *El Adelanto*, 15-XII-1942. la crónica musical está firmada por Sigfried como es habitual.

salmantino: “Pardalas” de Haedo, “canción de cuna” de García-Bernalt, “Fandango” de Ledesma, y “canta el pueblo” de José García-Bernalt<sup>697</sup>

En 1942 comienzan las salidas de la Coral Salmantina fuera de la capital charra. Excepto la salida inicial a la ciudad de Albacete, las restantes *excursiones* fueron a lugares no muy alejados de Salamanca lo que facilitaba los desplazamientos.

La nueva entidad musical realiza sus primeras salidas a lo largo de los primeros meses después de su creación. El propósito de estas excursiones musicales no es otro que divulgar el folklore salmantino a la vez que ser de seña de identidad cultural de Salamanca.

## **La Coral Salmantina propaga nuestro cancionero por toda España y realiza una amplia labor artística**

**Dió conciertos en Albacete, Zamora, Avila, Peñaranda, Ciudad Rodrigo y Salamanca**

**Su colaboración es obligada en todo acontecimiento y conmemoración**

Fig. 50. Conciertos de la Coral Salmantina en distintas localidades españolas

Así, la Coral Salmantina hace su primera salida por la geografía hispana en mayo de 1942, noticia que es recogida ampliamente por la prensa local. En concreto el periódico *El Adelanto* titula la noticia como “El éxito de la primera salida de la Coral Salmantina. El homenaje de la capital manchega a Salamanca”. Los conciertos de Albacete en el teatro Capitol y en la Central Nacional Sindicalista, se disponen con obras de Victoria, Julio Gómez, Wagner, Mendelssohn, Dámaso Ledesma y García Bernalt, es decir un repertorio ya clásico en esta agrupación salmantina<sup>698</sup>.

Sabemos que la segunda salida de la Coral es a Ciudad Rodrigo, pero no tenemos constancia del programa, aunque podemos intuir que no diferiría significativamente de los interpretados hasta este momento por la Coral Salmantina. Una segunda salida a esta misma ciudad se volvió a producir en mayo de 1945, en doble concierto celebrados el 22 y 23 en el Teatro Nuevo, con el siguiente programa: *Ave María* de Victoria, *El Himno al Cristo de las*

<sup>697</sup> *El Adelanto*, 15-X-1943.

<sup>698</sup> *El Adelanto*, 5 y 9-V-1942.

*Batallas* de Doyagüe, *Benedictus* de Perossi, un romance de Julio Gómez, “Las Pardalas” del maestro Haedo, “El Molondrón” de Sainz de Adaha, una adaptación de “Canto al pueblo” de José García-Bernalt, una pieza de Sorozabal y dos canciones charras de Dámaso Ledesma entre ellas, el himno a Miróbriga. No sorprende que en el programa el maestro García Bernalt incluyera piezas de Dámaso Ledesma, “cuyo nombre se evoca en las calles mirobrigenses y en el monumento a él dedicado, el lugar que a la Coral Salmantina ha de darle máximos entusiasmos y más cariñosa expresión”<sup>699</sup>.

En junio de 1943 la Coral visita la ciudad de Ávila por iniciativa de la Sociedad Filarmónica de la ciudad<sup>700</sup> y acompañados del presidente, Ricardo Sánchez Martínez, que alabó “su misión divulgadora de nuestro folklore” y a una agrupación de jóvenes que “lejos de toda idea de lucro, en torno al maestro Bernalt, esforzados en conquistar por el arte, por el difícil medio de la voz humana, un nombre de fama para su ciudad”<sup>701</sup>. En el programa se interpretaron las siguientes obras: 1<sup>a</sup> parte: *O vos omnes* de Victoria, *Crepúsculo* de Mendelssohn, el “Molondrón” de Sáez de Aldana y “Aclamaciones” de Valdés; 2<sup>a</sup> parte: “Apañando aceitunas”, “Por entrar en tu cuarto”, “Canción de cuna”, “Lucero de la mañana”, “La Charrascona”, “Las alforjas caídas” y “Ya se murió el burro” de Dámaso Ledesma.

Puesto que la entidad organizadora es la Sociedad Filarmónica de Ávila, el grupo es recibido por el vicepresidente y secretario de la misma, “alma de esta organización”, el comandante Domingo Alvarado. La gala musical fue acompañada de un recital poético a cargo de Jesús R. Ricardo Resueros (Ávila, \*1918-Salamanca, 1986†) que recitó las poesías “Ávila”, “Fusión”, fragmentos de la obra “El alto de los leones”, “Mujer”, “atardecer”, “Estival” y “El Gañán”. Las dos últimas poesías fueron “ilustradas líricamente por el tenor señor Horna y la violinista señorita Consolación Muñoz”<sup>702</sup>. La cercana localidad de Peñaranda de Bracamonte fue también visitada por la Coral en el mes de octubre con gran éxito de crítica y público<sup>703</sup>.

Con ocasión de visita que la Coral Salmantina realizó a Zamora en 1944, ésta interpretó las siguientes obras.- 1<sup>a</sup> parte: *Ave María* de Victoria, “Aleluya”

---

<sup>699</sup> *El Adelanto*, 22-V-1945.

<sup>700</sup> *Cfr. El Adelanto*, 4-VI-1943.

<sup>701</sup> *El Adelanto*, 4-VI-1943.

<sup>702</sup> *Cfr. El Adelanto*, 4-VI-1943.

<sup>703</sup> *Cfr. El Adelanto*, 24-X-1943.

del Oratorio *Judas Macabeo* de Haendel, *Benedictus* de Perossi, *Romance y villancico* de Juan del Encina, *Campos de Galilea* de Julio Gómez y *Crepuscular* de Mendelssohn; 2<sup>a</sup> parte: “Pardalas” de Haedo, el “Molondrón” de Sáez de Aldana, “Duérmeme mi niño” de Arabaolaza, “La Virgen del Castañar” de Ledesma, “Fandango”, “Alborada”, “Taberna” (del folklore charro) [sic] y “Canta el pueblo español” de José G. Bernalt.<sup>704</sup> Éste último es presentado en la prensa local como un joven valor de la música salmantina.

En Zamora son recibidos por el maestro Haedo *alma mater* de la Coral Zamora y referente para la Coral Salmantina, los directivos y numerosos miembros de la agrupación zamorana. En el programa interpretado por la Coral Salmantina se incluyeron dos obras de dos referentes musicales en la Zamora de los años cuarenta: el maestro Haedo y el maestro Arabaolaza.

Gaspar Arabaolaza y Gorospe (\*1885-1957†) fue maestro de capilla (1908-1948) y profesor de Música de la Escuela Normal de Magisterio y del Seminario Conciliar desde 1908 hasta 1957. En el mismo año de su fallecimiento le fue concedida la Gran Cruz de Alfonso X «el Sabio» por sus extraordinarios méritos musicales.

La Coral Zamora fue fundada en 1925 por Inocencio Haedo y recordamos, puesto que ya hemos aludido a ello ampliamente en otra parte de esta investigación, que siempre fue tomado como modelo a imitar por aquellos que desde la tribuna de prensa (el columnista de *El Adelanto*, Javier de Montillana), desde el campo de la música (Ángel de Horna) o desde los despachos institucionales (presidente de la Diputación y alcalde ) apostaron por la creación de una masa coral que representara a la ciudad del Tormes y divulgara el patrimonio folklórico de la ciudad y provincia charra.

Inocencio Haedo Ganza (Santander \*1878- Zamora 1957†) se inició en la música en la Banda Municipal de Santander que su padre fundó y dirigió. Posteriormente y por motivos políticos, en concreto su manifiesta filiación republicana, se vio obligado a abandonar su tierra y exiliarse en Zamora donde llega en 1895. Haedo se convirtió en el primer recopilador del folklore zamorano. El maestro recorrió a comienzos del siglo XX la provincia de Zamora, en burro y con una simple libreta, para recopilar el folklore de la tierra que le había acogido.

---

<sup>704</sup> *El Adelanto*, 23 y 27-II-1944.

Manzano recuerda que “nutrió una buena parte del repertorio de la Real Coral Zamora de canciones recogidas por él mismo (las transcripciones fueron reunidas y publicadas por su discípulo predilecto Salvador Calabuig, en un tomo titulado *Cancionero zamorano de Haedo*)”<sup>705</sup>. Precisamente Manzano Alonso recoge en la década de 1970 y publica en 1982 la tradición popular zamorana en *El Cancionero de folklore zamorano* un referente musical y metodológico para cualquier trabajo de recopilación del folklore musical.

El maestro Haedo es también un músico muy apreciado en Zamora por ser el primero en adaptar para banda de música la marcha fúnebre de Thalberg e incorporarla después a la Semana Santa zamorana, aunque, su difusión posterior al resto de España se debe a la versión realizada por Ricardo Dorado Janeiro.

Gracias a nuestros informantes que nos han proporcionado el programa de mano de la audición, tenemos constancia del concierto que la agrupación ofreció en enero de 1937 en el Teatro *Coliseum*. La Coral estaba formada en aquel momento por ochenta voces mixtas bajo la dirección del maestro Haedo. El importe de la gala se destinó a los comedores gratuitos de Auxilio de Invierno, esto es, para “los comedores gratuitos para niños necesitados de toda condición e ideología”<sup>706</sup>.

El programa se estructuró en tres partes con obras del siglo XVI y del maestro Haedo fundamentalmente. Al final de cada una de ellas se pudieron escuchar los himnos alemanes, italiano, portugués y de F.E. de las J.O.N.S. Primera parte: *In adoratione crucis* de Victoria, *Ermitaño quiero ser* de Juan de la Encina, *Al pimpinillo* y *Ven, sueño, ven* del maestro Haedo y *Pepita* de Muller; segunda parte: *Villancico a la circuncisión* de Tomás Micieres, *Estampas zamoranas* y *La noche del ramo* del maestro Haedo y *Minuetto* de Boccherini; tercera parte: *Responsorium IX Caligaverunt* de Victoria, *Victimae paschali laudes* de García de Salazar, *El tío tabú* y *Zamorana* del maestro Haedo.

---

<sup>705</sup> Manzano Alonso, M. (2011): *Op. Cit.*, p.136.

<sup>706</sup> Programa de mano del concierto de la Coral Zamora en el teatro *Coliseum* del 19 de enero de 1937.



Fig. 51. Programa de mano del concierto de la Coral Zamora en el teatro Coliseum a favor de “Auxilio de Invierno”, 19 de enero de 1937.



Fig. 52. Coral Zamora con el maestro Haedo al frente, a finales de la década de 1940.

Recordamos que en mayo de 1940 la Coral Zamora<sup>707</sup> ofreció un concierto en la ciudad salmantina de mano del Instituto Italiano de Cultura. Dos años más tarde y coincidiendo con la etapa más activa de la Coral Salmantina, la coral del maestro Haedo visita de nuevo la ciudad del Tormes para interpretar en esta

<sup>707</sup> Foto obtenida en <http://www.laopiniondezamora.es/ultima/2012/02/12/guardian-folklore-zamorano/579561.html>. Consultado el 3 de marzo de 2014.

ocasión fragmentos de zarzuelas y óperas. En esta ocasión la agrupación vocal es presentada como la Coral Zamora de Educación y Descanso.

El programa que interpreta la masa coral Zamora los días 18 y 19 de julio de 1942 se estructura en dos partes: 1<sup>a</sup> parte conformada por fragmentos de óperas de Puccini, Mascagni, Rossini y Verdi; 2<sup>a</sup> parte la zarzuela *La viejecita* de Fernández Caballero. La crónica de *El Adelanto* resalta el trabajo de la soprano María Luisa García Guinea acompañada al piano por el maestro Haedo y el trabajo bien conjuntado del coro. El segundo día la función fue doble: la sesión de tarde repitió el programa del día anterior y la de noche estuvo dedicada a la obra del maestro Emilio Arrieta (música) y Francisco Camprodón (libreto), *Marina* que se había estrenado en Madrid en 1855<sup>708</sup>.

Tabla 10. Reparto en la representación *Marina* del teatro Bretón de Salamanca, a cargo de la Coral Zamora en 19 de julio de 1942

Personajes	Reparto	Tesituras
Marina	María Luisa Guinea	soprano
Jorge	José Forns	tenor
Roque	Manuel de Dios	barítono
Pascual	Carlos Cotrina	bajo
<b>Resto del reparto</b>		
	José Ruiz de la Torre	
	Rosita García	
	Andrés Fernández	
	Pilar Haedo	
	Maruja Román	

La última de las excursiones musicales de la que tenemos constancia se produjo a la localidad natal de Bernardo García-Bernalt, esto es Vitigudino donde se celebró en febrero de 1947 un doble concierto. Por la mañana, la agrupación es recibida en la ermita de Nuestra Señora del Socorro donde interpretan: *Ave María* de Victoria, “el Himno a Nuestra Señora de los Desamparados” y “el Himno a la Virgen del Socorro”, cuya música había

<sup>708</sup> Cfr. *El Adelanto*, 19 y 27-VII-1942. La versión operística fue realizada diecisiete años después por Ramos Carrión quien por encargo de Arrieta y fallecido Campodrón, le encargó la adaptación del libreto. La Coral Zamora optó por el libreto original de zarzuela en dos actos.

La función, organizada por la Obra Sindical de Educación y Descanso, la Coral Zamora de dicha obra, se realizó a beneficio de los productores modestos: el precio de la butaca fue de dos ptas. y el resto de localidades a cincuenta céntimos. La crónica anónima aparecida en prensa hace hincapié en “el trabajo de los Coros semejante al de las compañías líricas “y” la actuación del trompa de la orquesta”

compuesto García-Bernalt mientras que la letra era obra del magistral de la catedral de Zamora, oriundo también de esa localidad charra. La agrupación es recibida por las autoridades a la que le entrega un donativo de quinientas pesetas. El programa interpretado constaba de tres partes: 1<sup>a</sup> parte: *Coenantibus Illis* de Haller, *Benedictus* de Victoria, *Cetro efímero* del Padre Prieto, “Canción de cuna” de Arabaolaza y *Lieder* de Mendelssohn; 2<sup>a</sup> parte: “Las alforjas caídas” de Bernalt, “Alborada” de Ledesma, “canción de muelo” de Bernalt, “Fandango” de Ledesma y “Ya se murió el burro” de Bernalt; 3<sup>a</sup> parte: “¿Dónde los pondré?” de Bernalt, “Ambo-Ato” de Bernalt, “sardana” de Morera, “Zoritzico” de Sorozabal y “Jota” de Torner. Y fuera de programa: “Por entrar en el cuarto”, “Apañando aceitunas” y “Ya se murió el burro”<sup>709</sup>.

El mismo año que la Coral visita Zamora, esto es 1944, ésta desarrolla una importante actividad en la ciudad. En la prensa histórica hemos podido rastrear cuatro conciertos.

El 22 de febrero de 1944, la Coral participa en el programa organizado para los jóvenes de Acción Católica con el siguiente programa: “Aleluya” (*Judas Macabeo*) de Haendel, *Benedictus* de Perossi, *Dindirindin*, obra anónima del siglo XV, *Campos de Galilea* de Julio Gómez y “Canta el pueblo español” de José Bernalt<sup>710</sup>.

En el contexto de la Semana Santa, la Coral Salmantina protagoniza un concierto sacro en el salón de actos del Conservatorio regional de música: 1<sup>a</sup> parte: Miserere de Goicoechea; 2<sup>a</sup> parte: *Motete (Domine non sum dignus)* de Victoria, *Responsorio (O vos omnes)* de Victoria, *Coenantibus Illis* de Haller y *Campos de Galilea* de Julio Gómez 3<sup>o</sup> parte: *Camina la Virgen pura* de Julio Gómez, *Benedictus* (de la misa segunda *Pontificalis*) de Perossi, *Motete de Pasión de Doyagüe*, *Stabat Mater*, *Inflamatus* de Rossini<sup>711</sup>.

El 25 de mayo de 1944 coinciden la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca en el teatro Liceo donde la agrupación vocal interpreta en la segunda parte del concierto *Al Cristo de las batallas* de Doyagüe y *Tannhäuser* de Wagner.

---

<sup>709</sup> *El Adelanto*, 25-II-1947.

<sup>710</sup> *El Adelanto*, 20-II-1944.

<sup>711</sup> *El Adelanto*, 1-IV-1944.





Fig. 53. Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y la Coral Salmantina, correspondiente al 25 de mayo de 1944 en el teatro Liceo de Salamanca.

En el marco de las fiestas de septiembre, la Coral Salmantina ofrece un “concierto popular” en el claustro del Seminario de la ciudad con el siguiente programa: 1<sup>a</sup> parte: “Canción de zambomba” (Medina Sidonia) de José María Gálvez. Solista: Mary W. R. de la Torre; “El Calangrejo” (danza burgalesa) del Padre Nemesio Otaño; “Duérmete, niño mío” (popular) de Gaspar de Arabaolaza; “Crepúsculo en la aldea”. Escena. (Primera vez) de Constancio Palomo. Solista Elvira López; “¿Dónde los pondré? (Canto asturiano) (Primera vez) de Bernardo García-Bernalt. Solista: Germán Ramos Barrueco. 2<sup>a</sup> parte: “Camina la Virgen pura” (romance) de Julio Gómez; “Tengo de subir, subir” (Canción asturiana) (1<sup>a</sup> vez) de Baldomero Fernández; “Otoñal” (1<sup>a</sup> vez) de Jesús Guridi. Solista: Araceli Pedraza; “Pardales” (cuadro lírico) de Inocencio Haedo. Solista Ángel de Horna; “Fandango charro” de Dámaso Ledesma<sup>712</sup>.

<sup>712</sup> *El Adelanto*, 29-IX-1944.

El 10 de noviembre de 1944, en el teatro Bretón y en función benéfica, se presenta la Coral con el siguiente programa: *Scherzo* del P. Martín (siglo XVII), *Otoñal* de Guridi, Maite de Sorozabal, “Dónde los pondré” (canción asturiana) de García Bernalt y “A la mar no van los ríos” de García Bernalt.

La prensa histórica nos aporta una imagen fija de la masa coral que dirigía Bernardo García-Bernalt en 1945 con motivo de la festividad de Santa Cecilia<sup>713</sup>.

La situación de la Coral Salmantina cuatro años después de su creación ha variado en cuanto al número de componentes y cuerdas en las que está estructurada. Ésta tiene menos componentes: de noventa y cuatro voces que configuraron la agrupación en el momento de su creación y siete cuerdas, tres femeninas y cuatro masculinas, a tan sólo sesenta y ocho voces organizadas en cuatro cuerdas, dos femeninas –triples y altas- y dos masculinas –tenores y bajos. El presidente de la agrupación continuaba siendo Ricardo Sánchez Martínez. Con él conformaban la Junta Directiva como vicepresidente, Ángel de Horna; contador, Manuel H. Paradinas; tesorero, Emiliano R. Barrueco; vocales: Mary W. R. de la Torre, Eloísa Mateos, Martín Mateos y secretario, Felipe Barroso y director Bernardo García Bernalt.

---

<sup>713</sup> *El Adelanto*, 22-XI-1945.

Tabla 11. Componentes de la Coral Salmantina en 1945

<b>Tiples</b>		
1. Felicitas Vázquez	8. Pilar Chamorro Benito	15. Carmen Pelayo
2. Elvira Losada Gómez	9. María Luisa Rodríguez	16. María Antonieta Pelayo
3. Paz Losada Gómez	10. Florentina López	17. Mary W. R. de la Torre.
4. Cándida Hernández	11. Magdalena Forteza	22. Bernardina Guerra Vicente
5. Angelita Sánchez Gómez	12. Antonia medina	23. Asunción Muñoz Leonis
6. Emilia García	13. Pilar Martínez	
7. Angelita Hernández Álvarez	14. Agustina Justel	
<b>Altos</b>		
1. Teresita Crespo	6. Pilar García Alonso	11. Esperanza Rasueros
2. Carmen R.de la Torre	7. Pilar Escudero	12. Amelia Arévalos
3. Amelia Crespo	8. Juanita Castañón	13. Mercedes Hernández
4. Eloísa Mateos	9. María Josefa Silva	14. Isabel H. Morante.
5. Luisa Guerra	10. Lolita Calderón	
<b>Tenores</b>		
1. Joaquín Cotobal	6. Ángel de Horna	11. Antonio Medina
2. Manuel Rollán Coca	7. Gaspar F. del Campo	12. Andrés Sánchez
3. Miguel Bueno Martín	8. Juan Manjón	13. Ernesto Vicente
4. Emiliano R. Barrueco	9-Ángel Seseña	14.Germán Sánchez
5. Amador Benito	10.Enrique Sánchez	15-Martín de Horna
<b>Bajos</b>		
1. Alejandro San Juan	7. Domingo Rubio	13. Antonio Herrero
2. Jesús García Bernalt	8. Germán Pérez	14. Bonifacio Martín
3. Francisco de la Rúa	9. Lorenzo Rodríguez	15. Felipe Barroso
4. Germán R. Barrueco	10. Castor Martín	16. Manuel H. Paradinas
5. Ramón Miñambres	11. José Luis Piñel	
6. Martín Mateos	12. Ángel Gamazo	

Tenemos constancia de cuatro conciertos que ofreció la Coral Salmantina en 1945, a partir de esta fecha la prensa histórica apenas deja huella de las audiciones que ofreció la agrupación vocal. Hasta este momento son cuarenta los conciertos ofrecidos en “teatros de la localidad, patios de Seminario y de Anaya, Escuelas Menores, Paraninfo Universitario y Prisión Provincial. Fuera de nuestra ciudad y dentro de la provincia”<sup>714</sup>.

La Coral Salmantina ofreció su tradicional concierto en la feria de septiembre. En el patio del Palacio de Anaya, el 19 de septiembre la agrupación interpretó un programa estructurado en dos partes: 1º parte: *Scherzo* del P. Martín, *Usquecua* [sic] de Doyagüe, *Ecce panis* de Riemann; 2ª parte: *Tengo de subir al puerto* de Fernández, *Canción de muelo* de García-Bernalt, *Otoñal* de Guridi, *Maite* de Sorozabal, *Fandango* de Ledesma y *Canciones españolas* (jota) de Torres.

<sup>714</sup> *El Adelanto*, 22-XI-1945.

La Coral celebra un doble concierto por la festividad de Santa Cecilia. El día 22 de noviembre de 1945, en el Casino de Salamanca, el rector de la Universidad reparte los premios “Casino de Salamanca”; los premiados ofrecen una audición y por último, la Coral Salmantina interpretó: *Crepúsculo* de Palomo; *Zuregatik* de Escala [sic], *Coros en estilo madrigalesco* de P. Prieto, *Duérmete niño mío* de Arabaolaza, *Maite* de Sorozabal y el *Lied crepuscular* de Mendelssohn. Al día siguiente el coro junto a la Orquesta Sinfónica –dirigida en esa ocasión por Bernardo García-Bernalt y con la ayuda de José Artero– interpreta en la Iglesia de María Auxiliadora la misa *Regina Martyrum* de Licinio Refice (obra de 1925) y la *Cantata CXL* de Bach y el motete en honor a Santa Cecilia *Cantántibus Organis* del P. Otaño<sup>715</sup>.

El 22 de diciembre de 1945, la Comisión Rectora de la Suscripción Pro-Navidad de los Necesitados organizó un concierto-velada a cargo de la Orquesta Sinfónica, La Coral Salmantina y la compañía de teatro Luis B. Arroyo. En la segunda parte de la velada, la coral interpretó *Coenantibus Illis* de Haller, *Ecce panis angelorum* de Boelmann, *Coro en estilo madrigalesco* del P. Prieto, *Canción de muelo* de Bernalt, *Maite* de Sorozabal y *Fandango charro* de Ledesma.

En diciembre de 1941 nació la Coral Salmantina, “este proyecto tan anhelado y esperado fuese realidad efectiva tras tantos fracasos como los años anteriores se hicieron” recuerda Guzmán Gombau Guerra en *El Adelanto*. El fin inicial de la agrupación, ya lo hemos explicado ampliamente en los anteriores capítulos de este trabajo, era propagar, divulgar “la riqueza folklórica por todas las tierras de España”<sup>716</sup>. Es cierto que un análisis de los repertorios programados por el director de la agrupación coral, Bernardo García-Bernalt, incluía una parte importante de obras pertenecientes al folklore charro, pero no exclusivamente, también hubo una significativa presencia de obras religiosas y clásicas. Fragmentos de *Tannhäuser* de Wagner, *Crepuscular* de Mendelssohn, *La Pasión de Cristo* y *Benedictus* de Perossi, *Ave María*, *Responsorio*, *O vos homes* de Victoria, *Romance del Cid* de Julio Gómez, *Berceuse* de Brahms, *Cristus factus est*, *Al Cristo de las batallas*, *Villancico de los Santos Reyes* y *Aria* de Doyagüe, *Miserere* de Goicochea, *Camina la Virgen Pura* de Julio

---

<sup>715</sup> *El Adelanto*, 21-XI-1945.

<sup>716</sup> *El Adelanto*, 22-XI-1945.

Gómez, Romance a la *toma de Granada*, Alleluya de *Judas Macabeo* de Haendel o *Stabat Mater* de Rossini. La zarzuela española estuvo presente en el repertorio de la Coral con obras de Barbieri - *Los diamantes de la corona* y *Bohemios*- y Vives -*Jugar con fuego* y *Doña Francisquita*, si bien no fue lo habitual.

El proyecto de la Diputación Salmantina es presentado como un símbolo de la ciudad, “del espíritu lírico de nuestro pueblo” afirma Guzmán Gombau Guerra en la crónica sobre la Coral a la que ya hemos hecho referencia en líneas anteriores. La Coral se convirtió en la institución musical presente en todas las festividades y conmemoraciones académicas, religiosas o institucionales de las que fue testigo la ciudad del Tormes durante toda la década de los cuarenta. Precisamente esta presencia tan frecuente en pequeñas y grandes celebraciones, sola o acompañada de la Orquesta Sinfónica puede explicar que no haya un seguimiento tan sistemático en la prensa histórica de cada una de sus actuaciones.

## 2.5. La fundación de la Orquesta Sinfónica (1942-1948)

---

“Salamanca tiene su orquesta”<sup>717</sup>. Con este entusiasta titular comienza la crónica musical del periódico salmantino *El Adelanto*, crónica que recoge la formación de la primera orquesta formal que tiene la ciudad del Tormes. El 24 de febrero de 1942, apenas dos meses después de la fundación de la Coral salmantina, el alcalde de la ciudad, Francisco Bravo Martínez, convoca a la primera reunión a todos los profesionales de Salamanca y en especial al director y profesores del Conservatorio Regional de Música. Los profesores del Conservatorio convocados fueron: Ángel Ortiz, Consolación Muñoz, Luis Prieto, Luis González, Juan S. Quintero, José Martín, Elvira Losada, Felicísimo Santalía, Francisco Mulas, Sebastián Esteban, Rafael Beato, José Bernalt, Teodoro Hernández, Pablo Caballos, Enrique Barba, Tomás Terrero, Joaquín Terrero, Ignacio Yagüe, José Velasco, Miguel García, Serapio García, Manuel del Solar, León Terrero, Adrián Sánchez Curto, Bernardo García-Bernalt, Aníbal Sánchez Fraile, Gerardo Gombau y Antonio Arias<sup>718</sup>.

Los argumentos esgrimidos por la corporación musical que preside el alcalde son claros: “Llenar una necesidad en la obra de divulgación musical de nuestra ciudad, dar a conocer las nueve sinfonías de Beethoven, junto a otras obras clásicas y modernas de reconocido valor artístico y también las bellezas de la música regional, incluso creando el “ballet charro”<sup>719</sup>.

Bajo esta convocatoria del alcalde salmantino subyace una concepción del arte, de la música, al servicio del Estado, representado a nivel local por la corporación municipal. Ya hemos visto anteriormente que sobre esta idea del arte en general y la música en particular, había escrito el teórico falangista

---

<sup>717</sup> *El Adelanto*, 1-III-1942.

<sup>718</sup> *Cfr. El Adelanto*, 24-II-1942.

<sup>719</sup> *El Adelanto*, 16-V-1942.

Queda claro que la fundación de la Orquesta Sinfónica se debe a la iniciativa de la corporación municipal y no a Gerardo Gombau, a quien se le convoca como al resto de profesionales de la música vinculados al Conservatorio, tal y como afirma Ricardo Fernández (1999) en su artículo *Adagio. Un siglo de música en Salamanca*. El autor afirma textualmente que “A él [se refiere a Gerardo Gombau] se debe que, a partir de 1942, la ciudad de Salamanca contara con una Orquesta Sinfónica”. VV.AA. *25 Años de Música. 1974-1999. Memoria y Documento* (1999). Salamanca: Sociedad de Conciertos y Caja Duero, p. 29. Por su parte, Manuel Parada (1972) escribe “[Gombau] funda la Orquesta Sinfónica de Salamanca con gran éxito y sigue su vida casi de músico nómada y aparece por todas partes”. Parada, M. (1972). *Profesional de la música*. Artículo publicado en el folleto que se edita con motivo del homenaje que la ciudad de Salamanca ofrece al compositor después de su fallecimiento, el 11 de diciembre de 1972, pp. 61-64. Estos son dos ejemplos bibliográficos de algunas de las afirmaciones que atribuyen erróneamente a Gombau la fundación de la Orquesta Filarmónica de Salamanca.

Giménez Caballero en su libro *Arte y Estado* de 1935. Recordamos que el autor defendía la idea de que para considerar una creación artística, ésta debía desempeñar una función ideologizadora y propagandística a favor del estado totalitario. Sin lugar a dudas, la música seleccionada de forma adecuada, podía cumplir esta función. Como ejemplos ilustrativos, nos centramos en dos que van a conformar muchos de los repertorios de la Orquesta o de la Coral salmantina. Por un lado, la canción y el baile folklórico, considerados vehículos adecuados para la transmisión de los valores tradicionales y por otro, la música creada en los siglos XVI y XVII convertida también en el instrumento de comunicación eficaz de valores místicos y religiosos.

No debemos valorar la creación de la Orquesta Filarmónica de Salamanca de forma aislada, no ya sólo en el contexto de la ciudad, sino en el marco nacional, sin, por supuesto, obviar diferencias socioeconómicas muy destacables en cada uno de los casos. La Orquesta Nacional de España, a la que hemos aludido en otro apartado de este capítulo, se creó durante la Guerra Civil por el gobierno republicano pero su regulación en BOE sucedió el 20 de junio de 1940. Problemas de todo tipo impidieron su normal funcionamiento hasta que fue remodelada en 1941. En ese momento la dirección pasó a manos de Joaquín Turina y Federico Sopena, mientras que la presidencia recayó en Nemesio Otaño. Además de la ONE, en Bilbao surgió una orquesta dirigida por Jesús Arámbarri<sup>720</sup> y en Barcelona, la Orquesta Municipal de Barcelona, bajo la batuta del intérprete, compositor y pedagogo Eduard Toldrá desde 1943.

El 26 de febrero de 1943, bajo la presidencia del alcalde, se celebró la reunión de músicos salmantinos convocados para constituir la Orquesta Filarmónica de Salamanca. Asisten treinta y dos músicos, cinco más de los inicialmente convocados.<sup>721</sup>

El alcalde Francisco Bravo procedió a designar la siguiente Junta Directiva de la Orquesta: presidente, el alcalde y en su nombre Antonio Peláez; director honorario, Bernardo García-Bernalt; director efectivo, Gerardo

---

<sup>720</sup> Nos referimos a la Orquesta Municipal de Bilbao fundada en 1939. Jesús Arámbarri es considerado el *alma mater* de la orquesta desde sus inicios. Esta orquesta visitó la ciudad salmantina en numerosas ocasiones dentro de las actividades programadas por la Sociedad Filarmónica en la década de los cincuenta.

La Orquesta Municipal de Bilbao actuó en Salamanca el 5 de mayo de 1943 con el apoyo de la Diputación por deseo expreso del alcalde de Bilbao que así lo solicitó. *Cfr.* folio 169r de las actas de la SACGDP, fechado el 14 de abril de 1943.

<sup>721</sup> *El Adelanto*, 27-II-1942.

Gombau; vocal de representación de los músicos, Rafael Beato; secretario, Antonio Arias y asesor administrativo, Andrés Agapito.

El local para los primeros contactos entre profesionales y también domicilio social de la orquesta fue, en estos sus primeros pasos, el Conservatorio Regional de Música. La lista de músicos convocados que hemos detallado con anterioridad, se vio completada con los nombres de Gloria América, Santiago Rodríguez, Eduardo Pérez, Marciano García Zapata, Ricardo Gutiérrez Jiménez y Ángel Ortín<sup>722</sup>. Desde su constitución, ya se piensa en crear un corpus orquestal que sirviera de base para los programas de sus primeras actuaciones:

Las nueve sinfonías de Beethoven culminando en la última el esplendor con la cooperación de la Coral salmantina y junto a este cimiento supremo del arte musical, la obra moderna y también la nueva, abriendo posibilidades a las actividades del compositor novel. Después, la Orquesta Sinfónica de Salamanca, bajo la protección del municipio, puede ser también el punto de partida para las bandas municipales. [...] La Orquesta Sinfónica de Salamanca ha de influir poderosamente en la actividad musical de Salamanca<sup>723</sup>.

Se insiste mucho en considerar a la orquesta como “el mejor elemento de divulgación al servicio de nuestro municipio”<sup>724</sup>, además de cantera para la futura Banda Municipal<sup>725</sup> y como lugar de prácticas para los nuevos músicos que fueran saliendo del Conservatorio y, al mismo tiempo, sirvieran éstos para aumentar el número de componentes de la orquesta. Lo cierto es que la orquesta se conformó con apenas treinta músicos-profesores fijos, incluidos los dos directores, y doce colaboradores. Los miembros fijos de la orquesta<sup>726</sup> fueron organizados de la siguiente forma en 1942:

---

<sup>722</sup> El primer ensayo, convocado por el alcalde, tiene lugar el 18 de marzo de 1942, en el Grupo Escolar Central situado en la calle Vázquez Coronado. *El Adelanto*, 17-III-1942.

<sup>723</sup> *El Adelanto*, 1-III-1942.

<sup>724</sup> *El Adelanto*, 14-IV-1942.

<sup>725</sup> Hasta entonces las funciones de la Banda Municipal las realizaba la Banda Provincial de Música tal y como aparece detallado en el Libro de actas de sesiones de la SACGDP. Esta colaboración aparece reflejada en las actas de 1948 y 1949, momento en que la Orquesta Sinfónica ya depende de la Sociedad Filarmónica y no del Ayuntamiento, así pues uno de los objetivos de la orquesta, la creación de una Banda Municipal, no se logró en la década de los cuarenta. En el folio 60v de las actas de la Diputación, correspondientes al año 1948, se describe la Banda Provincial de Música como una formación de trece componentes más el director, José Rodríguez, sustituido en esa fecha, por Antonio Martín.

<sup>726</sup> *El Adelanto*, 14-IV-1942



Tabla 12. Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1942

<b>Orquesta Sinfónica de Salamanca. Director:</b> Gerardo Gombau		
<b>Seis violines primeros</b> Antonio Arias Gago (concertino) Luis Prieto Alonso Ángel Ortiz Consolación Muñoz José Martín Felicísimo García Santalla	<b>Seis violines segundos</b> Juan Sánchez Quintero Luis González, Francisco Mulas Elvira Losada Sebastián Esteban Eduardo Pérez Valle	<b>Tres violas</b> Rafael Beato José García H. Bernalt Teodora Hernández
<b>Un violonchelo</b> Pablo Ceballos	<b>Dos contrabajos</b> Enrique Barba Tomás Terrero	<b>Flauta</b> Serapio García
<b>Dos clarinetes</b> Manuel del Solar Joaquín Sáez	<b>Fagot</b> León Terrero	<b>Dos trompetas</b> Miguel García José Velasco
<b>Trompa</b> Ignacio Yagüe	<b>Trombón</b> Adrián Sánchez Curto	<b>Timbal</b> Joaquín Terrero <b>Batería</b> Ricardo Gutiérrez Jiménez

Además, se nombra a un grupo de colaboradores que, no de forma continuada, trabajan con la orquesta. Entre este grupo de colaboradores se encontraban: Aníbal Sánchez Fraile, José Artero, Gerardo Martín Peña, Lorenzo Puga, Virgilio Alonso Prieto, Jesús Medina de Arriba, Benito Sánchez Blázquez, Jesús Hernández López, Agustín Moltó, Gloria América Sánchez, Santiago Rodríguez y José Santos<sup>727</sup>.

Muchos de los músicos fijos y colaboradores ya fueron convocados a la reunión inicial por el Ayuntamiento. Aunque no asistieron todos los que luego formaron parte de la orquesta, si lo hicieron los más significativos como José Artero o Aníbal Sánchez Fraile, sin olvidar por supuesto a los dos directores citados con anterioridad.

Nos centramos en la figura de Gerardo Gombau (\*1906-1971 †), del que el periódico *El Adelanto* resalta estar en posesión del título académico correspondiente<sup>728</sup>, “su juventud estudiosa y emprendedora” como garantía de que “la Sinfónica se formará con sujeción a las normas de trabajo disciplinado y de pureza artística<sup>729</sup>”. De hecho la prensa –en el momento en que se está gestando el nacimiento de la Orquesta Sinfónica de Salamanca- pondera

<sup>727</sup> *El Adelanto*, 14-IV-1942.

<sup>728</sup> Ingreso en el Cuerpo de directores de Bandas de Música civiles. Oposiciones celebradas en 1941. Además en prensa se señala que dirigió “la Orquesta Clásica, la banda de infantería de Marina de Cartagena”. Cfr. *El Adelanto*, 16-V-1942.

<sup>729</sup> *El Adelanto*, 27-II-1942.

enormemente su colaboración con significadas orquestas y notables directores como Arbós, Pérez Casas, Saco del Valle, Franco, Bacarisse, Arambarri, Samper, Ruy Coelho, Villa, Freitas Branco y Kleirber y “bajo el consejo de maestros y de instrumentistas célebres como Nin, Cales, Carlota Dhamen, Tragó, Manen, Uriaski y Conrado del Campo”<sup>730</sup>. En este sentido Marco afirma que “Gombau fue un músico completo e integral. Formado en el piano con Balsa y en la composición con Conrado del Campo, su actividad se aplicó al piano, a la dirección orquestal y a la pedagogía”<sup>731</sup>

Durante la década de los treinta, Gombau desarrolla su doble faceta de compositor e intérprete, si bien, la primera, quedará en esta etapa un tanto relegada por la falta aún de dominio técnico para elaborar grandes obras y por el deseo de priorizar su aspecto como intérprete. Gombau interpretará a piano obras españolas y extranjeras muy significativas de autores como Ernesto Halffter, Esplá, Schönberg, Satie, Poulenc, Tailleferre, Bautista, Auric, Pittaluga, Bacarisse, Ascot, etc. El músico salmantino demuestra tener una gran inquietud interpretativa y una gran pericia, lo que le lleva a colaborar con importantes entidades musicales como por ejemplo, la Orquesta Filarmónica de Madrid.

En estos años el compositor tampoco abandona su formación y, en 1932, gana el primer premio de Armonía del Conservatorio madrileño, continúa con su formación como pianista y se inicia en la técnica del violín con Cecilio Görner. Gombau compone en esta década obras de pequeña dimensión, la mayoría para piano o para canto y piano en general. Muchas de ellas serán transformadas en la década siguiente en versiones para orquesta. Es el caso de *Escena y danza charra*, versión para piano en 1933 y para orquesta en 1946 y 1953 o *Dos canciones castellanas*, composición para piano de 1936 y versión orquestada en 1946. En este sentido, señala García Manzano que:

Del análisis de estas obras, parece sacarse la conclusión de que el autor no domina todavía las grandes formas de música, ni tampoco posee un gran dominio de las características de la orquesta. Las escasas obras orquestales que aparecen

---

<sup>730</sup> *El Adelanto*, 16-V-1942.

<sup>731</sup> Marco, T. (1982). *Historia de la música española* (pp. 199-200). Tomo 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Música.

en este periodo están inacabadas (...) o la orquestación se pondrá en épocas posteriores<sup>732</sup>.

Gombau demuestra también una gran maestría a la hora de instrumentar tangos, pasodobles, *fox-trot*, rancheras, obras del folklore americano. Este interés por música ligera va disminuyendo a finales de la década de los treinta. Notario recuerda los primeros años de formación de Gombau “la pluralidad de ofertas musicales al alcance del joven estudiante inquieto que era Gombau se traducen en un eclecticismo inevitable. La oferta, fragmentaria y fragmentada, se repartía entre el café, la zarzuela, la banda del kiosco de la Plaza Mayor, las clases de solfeo, Piano y Violín o las orquestinas de los primeros cines”<sup>733</sup>.

En cualquier caso, las primeras composiciones importantes de Gombau corresponden a obras que podrían entroncarse en “un nacionalismo de tintes regionalistas, que aún intenta acercarse a las características del canto popular”<sup>734</sup>. En este grupo debemos integrar *Aires de Castilla* de 1932 y la ya citada *Escena y danza charra* de 1933.

## Orquesta Sinfónica

Por el presente aviso se recuerda a los señores profesores, que el próximo ensayo general (incluso batería) tendrá lugar mañana, lunes, día 8, a las cinco en punto de la tarde, en el local de costumbre.

Fig. 54. Aviso habitual en prensa de ensayo para los profesores de la Orquesta Sinfónica de Salamanca

En 1935, Gerardo Gombau se traslada a Salamanca para iniciar su labor docente en el Conservatorio Regional de Música de la ciudad, labor

<sup>732</sup> García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia* (p. 45). Salamanca: Diputación de Salamanca.

<sup>733</sup> Notario Ruiz, A. (2006). *Gerardo Gombau. Estética y música* (p.13). Salamanca: EDIFSA.

<sup>734</sup> García Manzano, J. E. (2004): *Op. Cit.*, p. 46.

interrumpida por la Guerra Civil lo que le deja aislado en Madrid. Sabemos que en la capital de España, continúa su trabajo como intérprete y compositor junto a músicos tan significativos como Ernesto Halffter o José María Franco. En 1936, el músico salmantino compone *Dos canciones castellanas* basadas en temas populares de las comarcas zamoranas.

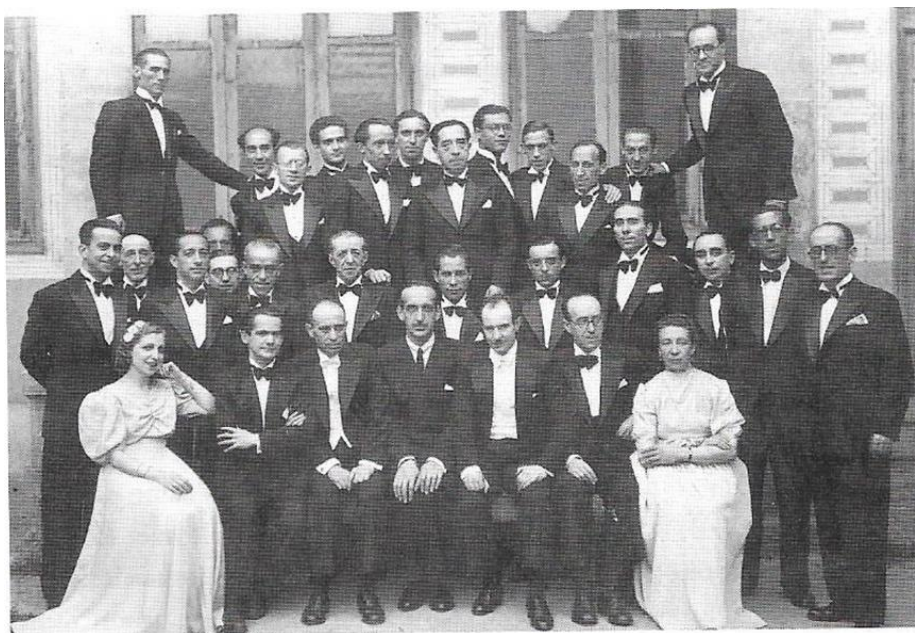


Fig. 55. Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. En el centro, parte inferior, el presidente de la agrupación, Ignacio de Abajo, flanqueado por Gerardo Gombau y Bernardo García-Bernalt (1943)

Acabada la Guerra Civil, Gerardo Gombau regresa a su ciudad natal y continúa como profesor en el Conservatorio. No es difícil imaginar el regreso del músico, que había demostrado tener grandes inquietudes personales y artísticas, a una ciudad pequeña con enormes dificultades materiales y profesionales. En este sentido Marco afirma:

La guerra es ciertamente un momento muy crítico en la carrera de Gombau, pues si para todos fue traumática, más aún lo es para quien le llega a punto de cumplir los treinta años disponiéndose a iniciar una carrera musical que no sólo quedará interrumpida sino que luego hay que realzar en las circunstancias particularmente difíciles de la posguerra. Aún así, Gombau podrá desarrollar una amplia labor como compositor, como intérprete y como pedagogo<sup>735</sup>.

---

<sup>735</sup> Marco, T. (2013). *Gerardo Gombau* (pp.4-5). Madrid: Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, ORCAM. Disponible en <[http://www.orcam.org/media/docs/3\\_gerardo\\_gombau.pdf](http://www.orcam.org/media/docs/3_gerardo_gombau.pdf)> [Consultado el 24-IV-2014].

Así es, durante estos años, además de cómo docente, forma parte del Trío Castilla junto al violinista Antonio Arias y el cellista Lorenzo Puga. Con los dos va a coincidir en la Orquesta Filarmónica de Salamanca. En 1943, el Trío ganó el Concurso Nacional de Música de Cámara organizado por la Vicesecretaría de Educación Popular. Esta agrupación desarrolló una gran actividad musical no sólo en el café que le dio nombre, sino también en el Conservatorio y en el Casino de la ciudad.

El nuevo proyecto del que va a formar parte el profesor Gombau, director efectivo de la recién creada Orquesta Sinfónica de Salamanca, no le encuentra sin actividad profesional alguna; muy al contrario, como muchos profesionales de su época, para sobrevivir económicamente, simultanea varias actividades al mismo tiempo, lo que va a favorecer un tipo de músico con gran experiencia práctica de oficio. El también compositor salmantino Manuel Parada de la Fuente (\*1911-1973†) describe en estos términos la vida profesional de Gombau en los años previos a su marcha definitiva a Madrid: “Todo son nervios, agitación, andar de prisa. Alterna la dirección de orquesta con la composición, con la interpretación, acude a las grabaciones de discos y películas y llega la oposición a la cátedra de Acompañamiento del Conservatorio de Madrid que, naturalmente, gana”<sup>736</sup>.

El 16 de marzo de 1942, el alcalde convoca a todos los jóvenes profesionales de la orquesta a su primer ensayo en el Grupo Escolar Central situ en la calle Vázquez Coronado<sup>737</sup>. El crítico musical del periódico *El Adelanto* señala que: “Al frente de la orquesta Gombau va estructurando ese trabajo, en el ensayo, al que imprime una intensa efectividad, mediante la adopción de sistemas modernos”<sup>738</sup>.

Apenas dos meses después, el 21 de mayo, se presenta la Orquesta Sinfónica en el Teatro Liceo en sesión de diez treinta de la noche. El precio de las entradas debe ser interpretado en el contexto de comienzo de los años cuarenta con fuerte escasez de recursos para una parte importante de la población que debía acceder a

---

<sup>736</sup> Parada, M. (1972). Profesional de la música. En *Homenaje nacional a Gerardo Gombau* (p. 63). Salamanca: “Cátedra Salinas” de la Universidad de Salamanca, Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>737</sup> *El Adelanto*, 17-III-1942.

<sup>738</sup> *El Adelanto*, 14-IV-1942

productos básicos a través de los cupones de racionamiento. La platea, con seis entradas, cuarenta y cinco ptas., el mismo precio que el palco con cinco entradas. Butaca, siete ptas.; delantera de palco, seis ptas., butaca de palco cinco ptas.; delantera de 2º piso, tres ptas. y entrada general, dos ptas.<sup>739</sup>.

La presentación por parte del alcalde supone un “acontecimiento artístico”<sup>740</sup>, que es valorado en estos términos por el edil salmantino, frente al público que espera la primera audición de la orquesta:

Estamos seguros de que la presentación de la Orquesta Sinfónica de Salamanca que dirige el joven maestro Gerardo Gombau, será una sorpresa para nuestro público. Los músicos que la integran han trabajado concienzudamente bajo la entusiasta disciplina de Gombau. Nuestro público quedará convencido de que la nueva agrupación es muy valiosa y seguro que se formará seguidamente la asociación protectora de la Orquesta, pues se pretende que ésta asegure su existir para dar dos conciertos mensuales por lo menos y los populares e infantiles que el ayuntamiento piensa organizar para educar musicalmente al pueblo<sup>741</sup>.

El programa interpretado en el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca ofreció las siguientes obras: 1ª parte: *Sinfonía N.º 1 en Do Mayor* de Beethoven<sup>742</sup>; 2ª parte: *Serenata* (Primer tiempo) de Mozart; *Aria de la suite en Re* de Bach; *Andante Cantabile* de Tchaikovsky y *La verbena de la Paloma* de Bretón. Lo mejor de la tradición europea, básicamente alemana, y un guiño a un maestro, muy querido en la ciudad, Bretón. Así, “la Orquesta Sinfónica de Salamanca triunfa plenamente bajo la dirección de Gerardo Gombau”<sup>743</sup>.

Pese a que en principio se pretende dar dos conciertos al mes “para educar musicalmente al pueblo”<sup>744</sup>, el tercer concierto se celebrará el 1 de julio también en el Liceo. El programa que interpreta la orquesta está en la misma línea artística y estética del anterior: 1ª parte: *Serenata* de Mozart, *Segunda Sinfonía* de Beethoven y *La oración del Torero* de Turina. 2ª parte: *Aria en estilo*

---

<sup>739</sup> Cfr. *El Adelanto*, 20-5-1942

<sup>740</sup> *El Adelanto*, 22-V-1942

<sup>741</sup> *El Adelanto*, 20-V-1942.

<sup>742</sup> Recordamos que desde el principio, las nueve sinfonías de Beethoven están en la base de su programación.

<sup>743</sup> *El Adelanto*, 22-V-1942. El treinta y uno del mismo mes, la orquesta repite un concierto con la misma programación en sesión matinal para niños. Pese a que las crónicas hablan de que la Sinfónica reafirma su triunfo, apenas se llena el teatro *Coliseum* por coincidir el concierto en hora y prácticamente en programa con otro de la Coral Salmantina.

<sup>744</sup> *El Adelanto*, 20-V-1942

antiguo de José M<sup>a</sup> Franco, *Rapsodia Húngara* de Puga y el preludio de *La Revoltosa* de Bretón.

Desde el comienzo vital de la orquesta, surgen problemas estructurales que van a ir minando su existencia de una forma relativamente rápida. La Orquesta Filarmónica y la Coral Salmantina conviven en un mismo marco sociomusical y coinciden en programaciones muy similares<sup>745</sup>. Muy pocos de los integrantes de la orquesta se dedican a la profesión<sup>746</sup>, la mayoría trabajan en pequeñas empresas o comercios por lo que “comienzan su esfuerzo gigante, con este aprovechar de sus horas de asueto, después del trabajo de su otra profesión (medio de vida) o logrando permiso de sus empresarios o haciendo maravillosas distensiones del tiempo, en su multiplicación de actividades”<sup>747</sup>. A su favor debemos señalar que estos músicos suplen su no dedicación exclusiva con “entusiasmo y desinterés”<sup>748</sup>, más aún, la mayoría paga de su propio bolsillo el material que necesita<sup>749</sup>. El crítico musical de *El Adelanto* lo expresaba en los siguientes términos:

La profesión musical, hoy por hoy, no responde en Salamanca por la situación de los profesores de la Orquesta, a la magnitud del triunfo. Esta treintena de instrumentistas que forman la Sinfónica de Salamanca no gozan precisamente de los privilegios de los componentes de las grandes orquestas

---

<sup>745</sup> A modo de ejemplo, además de lo ya indicado en la nota número ciento seis de este trabajo, el 27 de octubre de 1942, coinciden las dos entidades en una función única con el Grupo de Danzas de la Sección Femenina. *El Adelanto*, 25-IX-1942.

<sup>746</sup> Gombau, Arias, Consolación Muñoz, Juan Sánchez Quintero, Ortiz, Elvira Losada, Manuel del Solar, Yagüe, Miguel García, José Bernalt, Pablo Ceballos, León, Tomás y Joaquín Terrero. *Cfr. El Adelanto*, 1-VII-1942.

<sup>747</sup> Luis Prieto regentaba su propio comercio, otros trabajan en “oficinas oficiales o de grandes empresas” como Enrique Barba, José Martín, Felicísimo G. Santalla, Luís González, Rafael Beato, Serapio García, José Santos, Sánchez Curto, Ignacio Sánchez y Julián López; “quien en trabajo manual defendió su industria, como Mulas; quien en la Cruz Roja y en la Diputación llevaron el ajetreo del día, Sáez y Gutiérrez; quien en el taller familiar rindiase al trabajo duro, como Sebastián Esteban”. *Cfr. El Adelanto*, 1-VII-1942

<sup>748</sup> *El Adelanto*, 1-VII-1942.

<sup>749</sup> Acta de la SACGDP de 25 de abril de 1945, folio 176r. El acta recoge la petición del Presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca a esa entidad de un instrumento: la trompa de la banda del hospicio. Petición que es denegada puesto que existe un informe en contra del director de la Academia y Banda Provincial de Música. Los argumentos esgrimidos se basan en la necesidad del instrumento para la enseñanza en “dicha Academia de música”. La Comisión finalmente acuerda contestar que el instrumento se cederá tan sólo en casos excepcionales.

El contenido del acta pone de manifiesto la precariedad, en cuanto a material se refiere, en la que se encuentra la Orquesta Sinfónica que debe pedir prestados los instrumentos de música y además, depende de la buena voluntad de la Diputación y del director de la Academia y Banda Provincial de Música para que el préstamo sea posible.

extranjeras que pueden entregarse por entero y con cierta comodidad a la labor intensa<sup>750</sup>.

Sobre el trabajo de preparación de los conciertos *El Adelanto* nos aporta una detallada y muy interesante descripción sobre las condiciones en las que se desarrolla el trabajo desplegado por el director y los músicos:

Ajetreo constante y agitado, nervioso y multiforme que hay en domicilios particulares, en el Conservatorio y principalmente, en el local donde Gombau, director: Arias, secretario y Puga, solista en el próximo concierto, trabajan a diario.

Entre actuación y actuación, Gombau como Arias, buscan la soledad de una mesa no ocupada por el público y vuélvase sobre papeles pautados en minucioso revisados y revisión cuidada de las partes entregadas recientemente por los copistas; cuando no, celebran entrevistas con organizadores, con músicos, con representantes de la prensa, con copistas o instrumentistas, en constante atar cabos y solventar dificultades. Se despacha allí correspondencia, en petición de material, el que por fortuna no ha traído graves dificultades, por contarse con la colaboración entusiasta del bibliotecario del Conservatorio madrileño, Julio Gómez, se piensa allí y se gestiona de tal o cual elemento, como son esos atriles de que tanto precisa la orquesta, allí en fin, se sustituye el domicilio social que aún no ha sido logrado y que convendría incluso proyectarlo, [...], en una estrecha unión con la Coral y el Conservatorio, dotando a este Centro de una adecuada instalación<sup>751</sup>.

El relato del crítico habitual de *El Adelanto* -Sigfried- constata las dificultades materiales que tiene que afrontar la orquesta recién creada: sin domicilio social, tampoco lo tenía las otras dos instituciones musicales salmantinas más importantes, esto es, la Coral Salmantina y en el caso del Conservatorio que si lo tenía, demanda un edificio adecuado; la disposición de partituras gracias a la colaboración del músico Julio Gómez<sup>752</sup>, bibliotecario del

---

<sup>750</sup> *El Adelanto*, 1-VII-1942.

<sup>751</sup> Cfr. *El Adelanto*, 1-VII-1942.

<sup>752</sup> Julio Gómez García (†1886-1973†). En 1913 comenzó a trabajar como director de la sección de música de la Biblioteca Nacional junto a Manuel Machado. Abandonó su puesto dos años más tarde para encargarse de la biblioteca del Conservatorio de Madrid hasta 1956. En ella adquirió colecciones de libros y archivos completos. Compaginó su puesto como bibliotecario con la docencia en el Conservatorio de Madrid y la composición.



Conservatorio de Madrid y el trabajo multidisciplinar en manos sólo de Gombau y Arias.

Parece ser que la falta de presupuesto adecuado será causa importante del pronto declive de la orquesta. La entidad se verá obligada a pedir un préstamo bancario de diez mil pesetas a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad para poder simplemente comprar los trajes de gala<sup>753</sup>. A principios del año 1943, la deuda de la orquesta ascendía al doble de esa cantidad. En cualquier caso y tal y como veremos en las páginas siguientes de esta investigación, las finanzas de la agrupación orquestal estaban saneadas en 1948, momento en que se plantea un nuevo proyecto para la orquesta. Finalmente, las idas y venidas de Gombau a Madrid y su sustitución por Álvarez Cantos, pondrían ser la última nota negativa a este proyecto musical<sup>754</sup>.

El alcalde en funciones, Antonio García Bernalt<sup>755</sup> convoca a principios de 1943 una reunión que tiene como objeto “consolidar la existencia de la Orquesta Sinfónica de Salamanca bajo el patronato del Ayuntamiento”<sup>756</sup>. El principal problema es el déficit de ocho mil pesetas que acumula la orquesta y el hecho de que el Ayuntamiento no puede aportar más dinero para su mantenimiento.

La reunión presidida por el alcalde la conforman: director del Banco del Oeste de España, Bernardo Olivera<sup>757</sup>; director del Banco Hispanoamericano, Ignacio de Abajo; Director del Conservatorio regional de Música, Bernardo García-Bernalt; presidente del Casino, Luis Fernández Alonso; el catedrático de

---

<sup>753</sup> *El Adelanto*, 1-VII-1942.

<sup>754</sup> Durante estos años como director de orquesta, Gombau compone varias obras para orquesta: *Cuatro tiempos para una sinfonía* (1940), *Pequeño preludeo* (1943), *Pasatiempo* (1943), *Preludeo rural* (1943), *Amanecer* (1944) y *Marcha* (1944). Estos primeros intentos de componer obras dirigidas a orquesta sirvieron a Gombau para poner las bases de futuras composiciones más complejas y acercarse de una manera más profunda y práctica al lenguaje musical para orquesta.

<sup>755</sup> Antonio García Bernalt, fue médico, profesor de la Universidad y presidente del Colegio Oficial de Médicos y del Casino. Además desempeñó una importante labor como Delegado del Ministerio de Trabajo.

Aunque hemos utilizado el término “alcalde en funciones” para referirnos a su situación de provisionalidad en el cargo, la prensa de la época denomina a esa situación administrativa transitoria como “alcalde accidental”.

<sup>756</sup> *El Adelanto*, 19-I-1943

<sup>757</sup> Bernardo Olivera Sánchez (†1866-1940†), se licenció en Farmacia en Santiago de Compostela y Ciencias en Salamanca, si bien su vida profesional se centró en el comercio y en la fábrica de harinas. Diputado en Cortes entre 1918 y 1922 por la población de Ledesma, fue también presidente del Casino de Salamanca.

la Universidad, Ángel Apráiz<sup>758</sup>; por *la Gaceta Regional*, Luis Domínguez; Miguel Ortiz; por *El Adelanto*, Guzmán Gombau y los siguientes profesores del conservatorio: Aníbal Sánchez Fraile, Antonio Arias, Gerardo Gombau, Julio Ibáñez Notario y Eduardo Serrano<sup>759</sup>.

En esta reunión se decide que Ignacio de Abajo sea el presidente efectivo de la Sinfónica de Salamanca y que, rodeado de los asesores que él mismo decida, desarrolle las medidas precisas para que “la agrupación no esté a merced de circunstancias fortuitas que amenacen a Salamanca con su desaparición”<sup>760</sup>.

Un análisis somero de las actividades musicales que se desarrollan a lo largo de estos meses en la ciudad nos da la clave del llamamiento, un tanto desesperado, que el presidente efectivo de la Sinfónica realiza a sus conciudadanos, cuando se cumple el año de su fundación, para que acudan a los conciertos de la misma<sup>761</sup>.

Lo cierto es que para una ciudad de tamaño medio como Salamanca, con un público relativamente limitado por la situación económica de los años

---

<sup>758</sup> Ángel Apraiz y Buesa (1885-1956†) se licenció en la Universidad de Salamanca en la facultad de Filosofía y Letras en 1900 y cinco años más tarde realizó su tesis doctoral en Madrid sobre “Doña Inés de Castro en el teatro castellano”. Tras concluir esa tesis se licenció en Derecho en Salamanca. En 1911 obtiene la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes, creada en 1900, mediante oposición libre. En esta Universidad permaneció ocho años, época del rectorado de Unamuno con quien trabó una gran amistad. Albares Albares (2002) afirma que tras Apraiz desempeñaron la misma cátedra, antes de la guerra, Gabriel Espino, Antonio García Boiza y José Camón Aznar. Cfr. Albares Albares, A. (2002). La filosofía del siglo XX. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Saberes y confluencias* (pp. 689-690), volumen II. Salamanca: Universidad de Salamanca.

En 1912 y 1913 Apraiz solicitó una beca al presidente de la (JAE), tenía veintisiete años de edad, le fue concedida para estudiar Arte en los museos y centros docentes de Francia, Inglaterra y en la Columbia University de Estados Unidos. Marín Eced (1991) señala que: “Este profesor universitario forma parte de ese grupo de intelectuales que, aún sin impartir clases en niveles de enseñanza primaria y secundaria, y sin publicar obras específicamente pedagógicas ni formar parte de un colectivo dedicado a la educación *sensu stricto* se preocupaba por la reforma educativa”. Cfr. Marín Eced, T. (1991). *Innovadores de la educación en España: becarios de la Junta para la Ampliación de Estudios* (pp. 47-49). Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha.

En 1919 cambia la Universidad de Salamanca por la de Barcelona. Al estallar la Guerra Civil es suspendido de empleo y sueldo, se le abrió expediente de depuración que no se resolvió hasta 1939. Tras arduos trámites consigue ser rehabilitado en su cargo pero con la condición de volver forzosamente a la Universidad de la cual procedía el traslado de 1919. En 1941 vuelve a Salamanca hasta 1945 que solicita traslado a la Universidad de Valladolid donde permanecerá los últimos diez años de su carrera profesional. Recordamos que la reunión presidida por el alcalde para tratar de solventar los problemas de la joven orquesta salmantina tuvo lugar en 1943 y en esta ocasión, Apraiz es el único representante del mundo académico.

<sup>759</sup> *El Adelanto*, 19-I-1943.

<sup>760</sup> *El Adelanto*, 19-I-1943.

<sup>761</sup> *El Adelanto*, 25-V-1943. la poca afluencia de público en el concierto celebrado en el Liceo hace saltar la voz de alarma entre los que intentan salvar la orquesta.

cuarenta, las actividades musicales eran muchas y poco variadas. El Casino celebraba frecuentes veladas musicales donde se combinaba música de cámara, y de solistas como Cubiles; además existía la posibilidad de asistir a las audiciones organizadas desde el Conservatorio Regional de Música, a los conciertos de la Coral Salmantina, a las actividades del Instituto Italiano de Cultura o también o a las denominadas *Fiestas folclóricas*.

Como hemos visto a lo largo de estas líneas, los salmantinos de la posguerra que querían oír música tenían un gran abanico de posibilidades donde elegir, aunque algunas de las opciones (distintas manifestaciones del folklore) fueran más atractivas por el apoyo institucional que recibían o por celebrarse y organizarse en lugares de gran tradición socio-musical en la ciudad, como el Casino, autodenominado “primer círculo de sociedad<sup>762</sup>”. Con todo este tipo de producciones musicales debe competir la joven Orquesta que, por otro lado, continúa su andadura bajo la batuta de José Antonio Álvarez Cantos, elegido como su sucesor por Gombau, con una programación nada novedosa y atrayente para el público más habitual. En el primer concierto del nuevo director se recurrió de nuevo a la 2<sup>a</sup> *Sinfonía* de Beethoven, *la Oración del torero* de Turina, una pieza de Bach y del propio director, la composición titulada *El Pinar*<sup>763</sup>.

El propio Gombau valora el primer trabajo de su sucesor al frente de la Sinfónica (17-XI-1943) en estos términos: “Una gran satisfacción he experimentado al escuchar anoche la Orquesta Sinfónica. Ha sido un gran acierto la elección, por mí mismo, de Antonio Álvarez Cantos, para la dirección de Orquesta. Felicito al amigo entrañable, y como salmantino”<sup>764</sup>.

José Antonio Álvarez Cantos dirigió la orquesta durante una temporada, de noviembre de 1943 hasta febrero de 1944<sup>765</sup>, cuatro conciertos al frente de la orquesta salmantina. Sabemos que simultaneó esta actividad con los conciertos

---

<sup>762</sup> *El Adelanto*, 27-XII-1943.

<sup>763</sup> Primer concierto, con el nuevo director al frente de la orquesta, tiene lugar en el teatro Liceo el 17 de noviembre de 1943.

Similar programa se desarrolla el 22 de diciembre del mismo año, con el mismo director, que afronta su segunda experiencia pública y la decimoquinta de la orquesta.

<sup>764</sup> *El Adelanto*, 18-XI-1943.

<sup>765</sup> Este dato lo hemos elaborado a través de los programas de mano de los conciertos que nos han proporcionado nuestros informantes y no coincide la fecha que da Virgili de la voz de este autor. Cfr. Virgili Blanquet, M. A. (2002). José Antonio Álvarez Cantos. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 367). Volumen I. Madrid: SGAE/ ICCMM.

que ofreció como pianista en el Café Castilla junto a Antonio Arias (violín) y Ricardo Vivó (chelo).



Fig. 56. Concierto ofrecido por el Trío Castilla en diciembre de 1943

El maestro Álvarez Cantos (\*1897-1964†) se formó en el Conservatorio Superior de Madrid donde consiguió primeros premios de solfeo, piano, armonía y composición. En 1936 era pianista y director concertador de Unión Radio Madrid. Al año siguiente desempeñó el cargo de director auxiliar de la Orquesta Nacional de Conciertos. Fue compositor de obras como el poema sinfónico *La romería del amor*, suite *Castilla* (4 movimientos sobre temas musicales burgaleses) y la zarzuela *El Pinar*, estrenada en Barcelona en 1930. Los salmantinos tuvieron la ocasión de disfrutar de esta última composición en dos ocasiones.

La razón que le llevó a abandonar la ciudad y la dirección de la orquesta es expuesta en la prensa local: “ha visto quebrantada su salud y ha de abandonarnos, regresando a su casa de Madrid. No es grave, por fortuna, su enfermedad pero si de tal carácter que le obligue a buscar un descanso y un cuidado que sólo en su hogar puede tener”<sup>766</sup>.

Tras la vuelta de Gombau para dirigir tres conciertos le sustituye en una sola ocasión el pianista Eugenio Barrenechea (\*1890-1961†) en noviembre de 1944. Organista y compositor, durante la década de los veinte, treinta y cuarenta desarrolló una intensa labor al frente de la coral y escolanía de tiples

<sup>766</sup> *El Adelanto*, 18-III-1944.

de la parroquia de Azpeitia que le llevó a presentarse a congresos nacionales e internacionales. Barrenechea mantuvo una estrecha amistad con el Padre Nemesio Otaño y Norberto Almandoz<sup>767</sup>.

El año clave para la orquesta salmantina fue 1945, momento en que Gombau se traslada definitivamente a Madrid al obtener la cátedra de Acompañamiento en el Conservatorio superior de Madrid. *El Adelanto* ensalza el triunfo logrado así:

El tribunal que juzgaba las oposiciones a cátedras de Acompañamiento al piano del Conservatorio Nacional de Música de Madrid cuyos ejercicios se han realizado días pasados para cubrir dos plazas (Madrid y Córdoba) ha emitido su fallo, otorgando el número uno, y por tanto, la plaza de Madrid, a nuestro paisano Gerardo Gombau Guerra, profesor del Conservatorio Regional de Música de Salamanca y fundador de nuestra Orquesta Sinfónica de Salamanca. Esta plaza estaba vacante hace cinco años, por el fallecimiento del insigne Fernández Arbós, director de la Sinfónica de Madrid, quien la desempeñaba<sup>768</sup>

Ésta parece ser la marcha definitiva de Gombau a Madrid, si bien, nunca se desvinculará totalmente de su ciudad natal.

**GERARDO GOMBAU,  
CATEDRÁTICO  
DEL CONSERVATORIO  
DE MADRID**

Fig. 57. Noticia en prensa referida a la carrera profesional de Gerardo Gombau en Madrid

En el primer semestre de ese mismo año la agrupación pasa a estar bajo la batuta de Joaquín Gasca Jiménez (\*1897-1984†)<sup>769</sup>. En el Conservatorio de Madrid estudió armonía, composición, violín y piano. El maestro había fundado la Orquesta Sinfónica de Logroño y desde 1933 dirigió la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona fundada en 1879 gracias a la iniciativa de Pablo Sarasate.

<sup>767</sup> No aparece en la voz redactada por Gorosabel Garai el dato sobre la participación del maestro Berrenechea al frente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. Cfr. Gorosabel Garai, A. (2002). Julian Berrenechea. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 254). Volumen I. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>768</sup> *El Adelanto*, 27-V-1945. En *el Adelanto* de 3-VII-1945 también se recoge la publicación en el Boletín del estado de dicho nombramiento.

<sup>769</sup> Casares Rodicio, E. (2002). Joaquín Gasca Jiménez. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 533-534). Volumen I. Madrid: SGAE/ ICCMM.

La Guerra Civil lo retuvo en Madrid y el entonces joven director militar cesó en la dirección de tan prestigiosa agrupación. De su faceta como compositor destacamos el *Diplico Íbero* (1932), *Tres poemas líricos* (reeditado en 1946) y *Balada de Roncesvalles* (reeditado en 1946) estrenadas por las Orquestas Filarmónicas y Sinfónicas de Madrid. La prensa local destaca de este director “su profundo conocimiento de la orquesta, su inspirado temperamento y su amor al estudio”<sup>770</sup>. Cinco conciertos a lo largo de 1945 dirigirá el maestro Gasca hasta que de nuevo asuma la dirección Gombau. Compatibilizar el trabajo en el Conservatorio de Madrid, la composición y la dirección de prestigiosas agrupaciones como La Filarmónica de Madrid (octubre de 1944) con la labor al frente de la orquesta salmantina es muy complicada de llevar a cabo. Esto explicaría que José García Bernalt se hiciera cargo de los ensayos y que el maestro salmantino viajara desde Madrid para dirigir los conciertos que se celebraron en los años 1946 y 1947.

En abril de 1946 el maestro Benedito dirige la Orquesta Sinfónica de Salamanca junto la Coral Madrid de Educación y Descanso en el teatro *Coliseum*, “formando un conjunto de ciento setenta cantantes e instrumentistas”<sup>771</sup>. El programa, a base de obras religiosas, clásicas y populares, ya había sido interpretado con anterioridad en el patio central del Banco de España de Madrid<sup>772</sup>. Rafael Benedito Vives (\*1885-1963†) comenzó su formación en el Conservatorio de Valencia y continuó en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid donde estudió solfeo, armonía, composición, piano y violonchelo. En Alemania el maestro se especializó en la dirección de coros y orquestas. En 1915 creó la orquesta Amigos de la Música que más tarde se denominó Orquesta Benedito. Cuatro años más tarde nace la Masa Coral de Madrid gracias a su iniciativa. Al frente de ambas agrupaciones, Benedito realizó numerosos conciertos por toda España. La JAE solicitó su colaboración para dirigir la enseñanza de música y canto en distintos centros docentes de Madrid. En 1921-1922 fue pensionado por la JAE para estudiar pedagogía musical y organización de orquestas y agrupaciones corales en Francia y Alemania. Desde 1925 Benedito desempeñó el cargo de inspector

---

<sup>770</sup> *El Adelanto*, 29-XII-1944.

<sup>771</sup> *El Adelanto*, 10-IV-1946.

<sup>772</sup> *El Adelanto*, 11 y 14-IV-1946.

general de Enseñanza de Música del Ayuntamiento de Madrid. Durante la década de los veinte y los años previos a la guerra continuó su labor pedagógica en distintos colegios de Madrid. Desde 1937 fue asesor de la Sección Femenina de Falange, dirigió varios cursos de formación de instructoras y presidió numerosos concursos nacionales de Coros y Danzas. Además publicó varias colecciones de cantos populares españoles y canciones populares y varios artículos de divulgación musical<sup>773</sup>. En este sentido el maestro Benedito eligió la orquesta salmantina para repetir un concierto ya celebrado previamente en Madrid junto a los Coros Madrid de Educación y Descanso más que para dirigir la agrupación orquestal en sí.

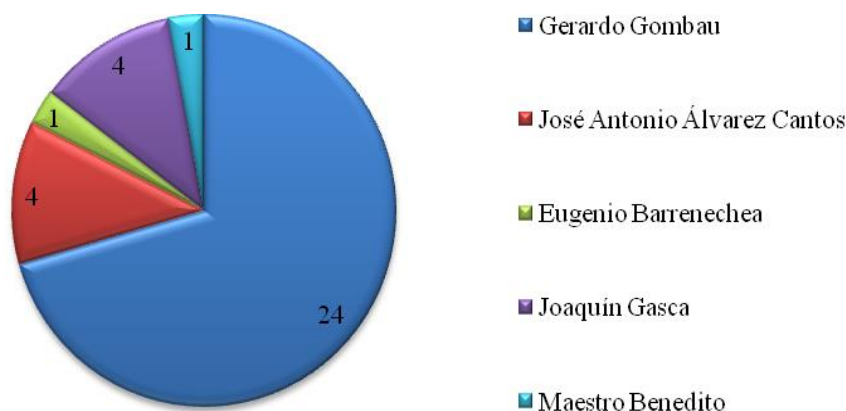


Gráfico V. Número de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca dirigidos por distintos maestros

No cabe duda que la marcha de Gombau es clave en el devenir de la orquesta y en el final de la misma. Si bien el fundador de la agrupación musical nunca abandonó totalmente la dirección de la misma. Todo lo contrario siguió desplazándose para estar al frente de los conciertos que se ejecutaron en la ciudad y en Palencia, la única salida que tenemos registrada de la Sinfónica salmantina. Así pues no es cierto que, tal y como afirma García Manzano, “la participación de Gombau con la orquesta finalizará en junio del 43 con el

<sup>773</sup> Martínez del Fresno, B. (2002). Rafael Benedito Vives. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 359-360). Volumen I. Madrid: SGAE/ ICCMM.

estreno de la Séptima Sinfonía y el Concierto n<sup>o</sup> 2 de Beethoven, interpretado por José Cubiles”<sup>774</sup>

Gerardo Gombau fue el director que más veces se puso al frente de la orquesta salmantina, tal y como se aprecia en la gráfica, convirtiéndose así en un elemento de continuidad clave para la agrupación a la que siempre se refirió con palabras elogiosas: “como músico estoy orgulloso del nivel artístico alcanzado por esta agrupación, cuyos componentes, todos y cada uno, merecen un puesto de honor por su entusiasmo y por su talento artístico”<sup>775</sup>.

Analizar de nuevo la composición de la orquesta en esa segunda fecha clave en la evolución de la misma, esto es 1945, es extremadamente revelador. Ignacio de Abajo seguía presidiendo la agrupación. Bernardo García-Bernalt continuaba siendo director honorario y Gerardo Gombau director efectivo. En cuanto a los componentes de la agrupación eran más en número, en 1942 – momento de la creación de la Sinfónica salmantina- apenas veintiocho profesores mientras que en 1945, el número de los mismos aumentó hasta treinta y cinco.

En lo que se refiere a las familias de instrumentos musicales, se mantuvieron pero se vio enriquecida en número, excepto en el caso de la batería que desapareció de la agrupación. Así aumentó el número de violines primeros y segundos, clarinetes, fagots, trompas, trombones, se dobló el número de violonchelos y se introdujo el oboe. Es decir más instrumentos especialmente de viento metal y madera y también de cuerda.



**La Orquesta Sinfónica de Salamanca, orgullo  
para la historia artística de la ciudad**  
**TRAS UNA LABOR FORMATIVA INSUPERABLE, LA ORQUESTA CONSTITUTE  
HOY UNA INSTITUCION MODELO EN SU GENERO**  
**En su concierto completa un repertorio montado de la más elevada calidad**

Fig. 58. Titular del artículo de prensa dedicado a la Orquesta Sinfónica de Salamanca con motivo de la festividad de Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1945.

<sup>774</sup> García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia* (p. 61). Salamanca: Diputación de Salamanca.

<sup>775</sup> *El Adelanto*, 18-XI-1945.



Por último aparecen reforzados los puestos de primer violín (concertino) para los primeros y los segundos violines; ambas figuras son clave para afinar el conjunto y para la colocación del director dentro del campo visual de los intérpretes.

En lo que se refiere a los solistas que colaboraron con la agrupación instrumental salmantina, destacamos a Antonio Arias –antiguo componente de la orquesta y del grupo de cámara Trío Castilla trasladado a Madrid para formar parte de la Orquesta Nacional de España- Federico Quevedo, José Cubiles y Lorenzo Puga quien como Arias fue miembro fundador de la Sinfónica y del Trío Castilla.

La orquesta en 1945 se conformaba con los siguientes maestros<sup>776</sup>:

Tabla 13. Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1945

<b>Orquesta Sinfónica de Salamanca. Director:</b> Gerardo Gombau		
<b>Ocho violines primeros</b>	<b>Seis violines segundos</b>	<b>Dos violas</b>
Marnérico Mérida (concertino)	Juan Sánchez Quintero (concertino)	Rafael Beato
Luis Prieto Alonso	Luis González	José García H. Bernalt
Ángel Ortiz Valverde	Francisco Mulas	
Consolación Muñoz	Elvira Losada	
José Martín	Sebastián Esteban	
Felicísimo García Santalla	Eduardo Pérez Valle	
Maruja Rodríguez		
Agustín Serrano		
<b>Dos violonchelo</b>	<b>Dos contrabajos</b>	<b>Oboe</b>
Pablo Ceballos	Feliciano Carracero	Leandro Gallego
Eduardo Ochoa	Tomás Terrero	<b>Flauta</b>
		Serapio García
<b>Tres clarinetes</b>	<b>Fagot primero</b>	<b>Dos trompetas</b>
Manuel del Solar	León Terrero	Miguel García
Ángel Planas	<b>Fagot segundo</b>	Jesús Durán
	Juan Cebrián	
<b>Dos Trompas</b>	<b>Tres Trombones</b>	<b>Timbales</b>
Albero Rodríguez	Antonio Masegosa	Joaquín Terrero
Alejandro Cabo	Ignacio Sánchez	
	Paulino Piérolas	

El gráfico sobre el número de conciertos por año interpretados por la orquesta salmantina refleja dos años de máxima actividad, 1942 –fecha de fundación de la entidad- y 1945 –año en el que Gombau se traslada a Madrid por motivos profesionales lo que no impide que la agrupación mantenga su actividad y su acogida entre los aficionados a la música clásica en un momento de madurez de la entidad. La crónica de *El Adelanto*<sup>777</sup> elogia el trabajo de la

<sup>776</sup> *El Adelanto*, 18-XI-1945.

<sup>777</sup> *El Adelanto*, 18-XI-1945.

agrupación musical en estos términos: “Podemos asegurar que en las provincias españolas no ha cuajado una agrupación que en el tiempo que lleva de vida haya realizado la labor intensa y fructífera que fue primero la de una sólida formación y luego el exponente de aquel trabajo orientado desde un principio con una norma certera”<sup>778</sup>.

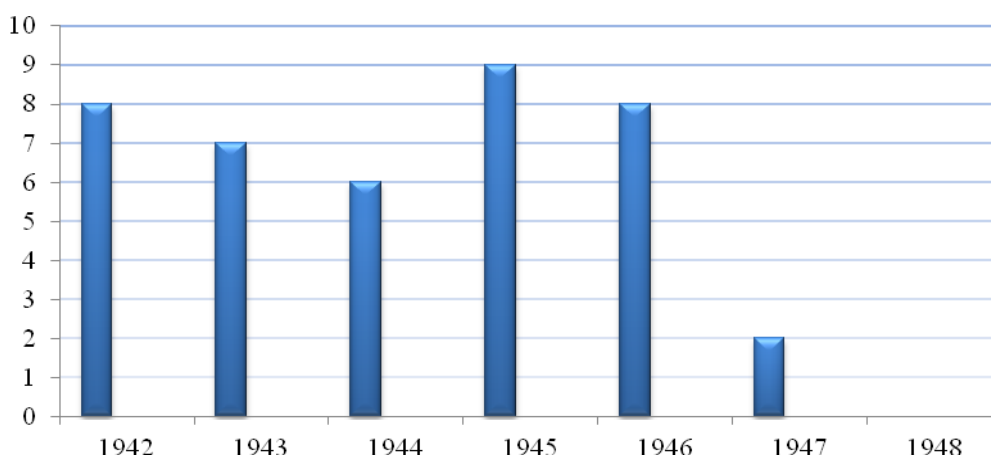


Gráfico VI. Evolución del número de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca

La programación de la orquesta estuvo determinada por uno de los objetivos de su fundación expresado, como ya hemos señalado, por el alcalde Francisco Bravo: dar a conocer en Salamanca las nueve sinfonías de Beethoven. “La Orquesta debía montar en su repertorio el “evangelio musical”, las nueve sinfonías de Beethoven, como piedra de toque y como medio formativo del conjunto”<sup>779</sup>.

La presencia de autores alemanes y austriaco-húngaros se completó con obras de Mozart (*la flauta mágica*, y *Andante de la Cassation*), Stamiz (*Concierto*) Smetana (*Libuse*), Brahms (*Danza húngara número 1*), Mendelssohn, Liszt (*Concierto para piano y orquesta*), Schubert (*Incompleta*, ballet de *Rosamunda* y *La abeja*), Popper (*Rapsodia húngara*) y Wagner (preludio de *Lonhengrin* y la marcha de *Tannhäuser*), esto es, lo más representativo del clasicismo vienés y romanticismo germano -Wagner, Beethoven, Mendelssohn y Schumann- sin olvidar maestros contemporáneos

<sup>778</sup> *El Adelanto*, 22-XI-1945.

<sup>779</sup> *El Adelanto*, 22-XI-1945.

como Kreisler (*Liebesfreud*) si bien, por razones políticas, este músico alemán acabó sus días en Estados Unidos.

Tampoco estuvieron ausentes dos figuras clásicas de la música barroca como Bach (*Cantata 140* y *Sinfonía de Oxford*) y Händel (*Aria de la Suite en re*) si bien fue un repertorio secundario en la programación de la orquesta salmantina.

La música rusa tuvo una importante representación a través de las obras de Borodín (*En las estepas de Asia central*), Musorgsky (*Khovantchina*), Liadov (*La cajita de música*) Rimski-Kórsakov (*M' Lada* y *Canto indio*), Ivanov (*Los bocetos del Cáucaso*) y Tchaikovsky (*Andante cantabile*).

La música gala fue parte de la programación de la Sinfónica de Salamanca con obras de Couperin, Françoer, Fauré (*Pavana*) y Ravel (*Juegos de agua*).

Todos los directores de la Sinfónica salmantina hicieron un gran esfuerzo por divulgar las composiciones de músicos españoles. El primer músico en importancia por el número de interpretaciones fue Bretón (gran jota de *La Dolores*, sardana de la ópera *Garín*, *En la Alhambra*, *Bolero* y *La verbena de la Paloma*), le siguen Sorozabal (*Castellano*, *Sol en la cumbre*), Usandizaga (*Pantomima de las golondrinas*), Falla (*Amor brujo*, *Escenas andaluzas* y *El sombrero de tres picos*), Turina (*La oración del torero*), Chapí (*La Revoltosa*), Albéniz (*Navarra*), Jiménez (*La boda de Luis Alonso*) y Guridi (*El caserío*).

Tomás Bretón (\*1850-1923†) es el músico salmantino por excelencia. Sobre la importancia musical que tuvo y seguía teniendo ya hemos hablado al comienzo de este capítulo. A pesar de que Ballesteros<sup>780</sup> encuadra a Tomás Bretón, Ruperto Chapí (\*1851-1909†) y Jerónimo Jiménez (\*1854-1923†) en una estética nacionalista decimonónica, pensamos que es necesario un análisis en profundidad de sus obras para poder interpretar el estilo o los estilos musicales que pueden definir sus composiciones. Lo cierto es que las obras de Bretón o en el caso de Chapí y Jiménez sólo un título, son interpretadas en numerosas ocasiones. De hecho el salmantino es el músico más interpretado después de Mozart y Beethoven. Los tres eran compositores habituales de la Sinfónica.

---

<sup>780</sup> Ballesteros Egea, M. (2010). *La orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española* (pp.56-57) (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en <<http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>> [Consultada el 16-IV-2014].

Si tenemos en cuenta la clasificación de Ballesteros, la obra de Chapí ejecutada por la orquesta era el Preludio de *La Revoltosa*. Esta obra era muy conocida, tanto como las del maestro Bretón, y era, además, muy solicitada por el público al final de los conciertos. De esta obra existen varias versiones en cine mudo y primeros ejemplos de cine hablado. Un éxito similar gozaba el Intermedio de *La boda de Luis Alonso* de Jiménez. El éxito de estas piezas explica que se mantengan como obras habituales del repertorio a lo largo de toda la actividad artística de la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

En cuanto a los compositores de la Generación del 98, siguiendo la cronología de Ballesteros en su Tesis Doctoral -los nacidos entre 1864 y 1878- destacamos a Falla al que, en marzo de 1947, la orquesta le dedica un homenaje y se interpretan dos obras completas *Amor Brujo* y *Escenas andaluza*.

Los compositores más destacados de la Generación de “Los Maestros”, compositores nacidos entre 1879 y 1893, presentes en los programas de la Sinfónica fueron Joaquín Turina (\*1882-1949†), si bien sólo se interpretó su obra *La oración del torero*, estrenada en 1927 en un concierto organizado por La Sociedad Filarmónica de Madrid, Julio Gómez (\*1886-1973†) de quien recordamos facilitó partituras a Gombau en sus primeros años como director de la agrupación salmantina, se pudo escuchar *Nocturno* y Jesús Guridi (\*1886-1961†), su obra *El Caserío*. A este grupo también Ballesteros considera que pertenecía José María Usandizaga (\*1887-1915†). La presencia del compositor se debe a la zarzuela *Las golondrinas* (Pantomima).

Mención aparte merecen las obras de dos de los directores de la Orquesta Sinfónica de Salamanca: Gerardo Gombau y José Antonio Álvarez Cantos. Del compositor salmantino se escucharon por primera vez dos obras compuestas en 1940: *Andante "alla Romántica"* y *Allegretto "Alla popular"*. Dos composiciones del maestro madrileño fueron interpretadas varias veces: *El Pinar* y *Canción de cuna*.

Así pues, el autor clásico más interpretado fue Mozart, seguido de Beethoven, Bretón, Brahms, Bach, Sorozabal, Usandizaga, Tchaikovsky, Rimski-Kórsakov, Chapí y Falla. No podemos negar que si hay variedad de autores, un total de cuarenta y ocho compositores en cuarenta conciertos, no así de obras. Se repiten las mismas obras de los mismos autores excepto en el caso de Bretón, Mozart o Beethoven, los tres autores más interpretados por la orquesta salmantina.

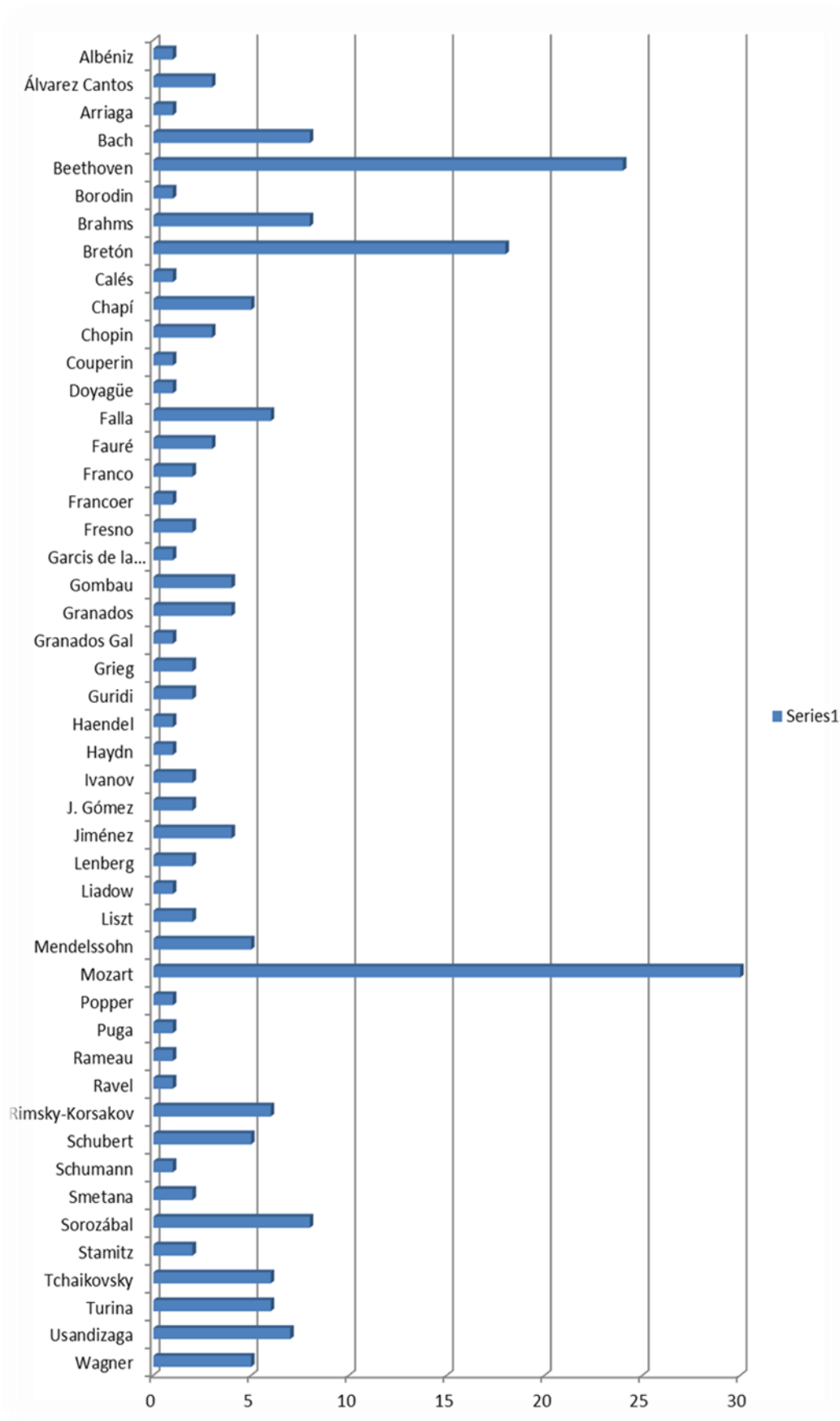


Gráfico VII. Interpretaciones de cada compositor por la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942-1948)

Los cuarenta conciertos celebrados por la Orquesta Sinfónica de Salamanca tuvieron lugar principalmente en el teatro Liceo y también, en el teatro Bretón, teatro *Coliseum*, Casino, Cinema Salamanca y Teatro Moderno. A partir de 1946, fecha de estreno del nuevo teatro Gran Vía, este espacio se incorporó a la vida musical y cultural de la ciudad.

El teatro Bretón era el antiguo “Corral de Comedias” puesto en marcha en el siglo XVI por los responsables del Hospital Viejo. Los ingresos de este teatro servían para financiar el Hospital General de la Santísima Trinidad. En 1878 el teatro es privatizado. Hacia 1890 este espacio adquiere su nombre actual en honor al músico Tomás Bretón que había nacido en las cercanías. Tomás Cafranga fue el encargado del proyecto original del teatro en 1846. A finales del siglo XIX se encarga de reformarlo Cecilio González Domingo. Otras reformas se realizaron en 1919 recreciendo la fachada y en 1940 se llevó a cabo una reforma interior que modificó su decoración.

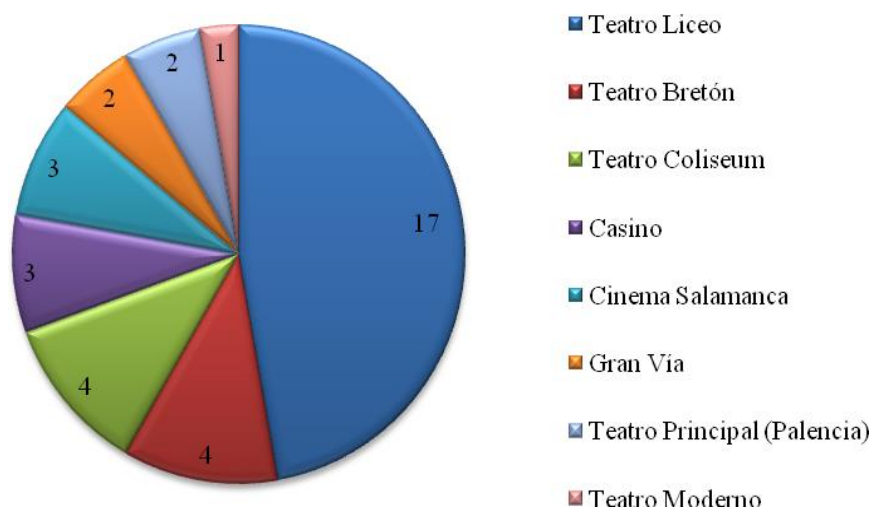


Gráfico VIII. Número de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca por teatros

El teatro Gran Vía fue inaugurado el 6 de septiembre de 1946 con la tradicional fiesta organizada por la Asociación de la Prensa<sup>781</sup>. El proyecto estuvo a cargo del arquitecto Francisco Gil. Su fachada en estilo historicista, inspiró a otros proyectos concebidos a partir de esa fecha “constituyendo lo que

<sup>781</sup> Cfr. *El Adelanto*, 28-VIII-1946 y 5, 6 y 7 -IX-1946.

hemos dado en llamar el estilo Gran Vía<sup>782</sup>. Nuestros informantes nos describen un teatro recogido, espacioso y con una acústica excepcional<sup>783</sup>.

La mayoría de los conciertos ofrecidos por la agrupación salmantina de los primeros años se desarrollaron en los teatros con más tradición en la ciudad, esto es, los teatros Liceo y Bretón; en un porcentaje similar aunque levemente inferior, en el *Coliseum* y en el Casino. Lo cierto es que no se identificó nunca a la Orquesta Sinfónica de Salamanca con un determinado espacio que hubiera fidelizado más a los asistentes y hubiera aumentado en número de “socios protectores”.

En lo que se refiere a los socios-protectores que pudieron apoyar a la Orquesta Sinfónica de Salamanca, el único documento que nos ha aportado datos sobre el número de los mismos ha aparecido entre las listas de posibles socios para el proyecto de creación de la Sociedad Filarmónica de la ciudad en 1948. El documento es una lista encabezada con el título de “Orquesta Sinfónica de Salamanca. Relación de Sres. Socios y personas interesadas”<sup>784</sup> que contiene el nombre de cincuenta y tres afiliados junto a sus domicilios particulares. Un dato a tener en cuenta es que ninguno de los nombres que aparecen en esta lista corresponde al de una mujer.

La inmensa mayoría de estos socios-benefactores no sólo formarán parte de la masa social de la Filarmónica sino que además fue parte de los órganos directivos de la nueva entidad. Entre los socios protectores destacan Antonio Tovar, Manuel García Blanco y Esteban Madruga procedentes del ámbito universitario; José Artero, Bernardo y José García-Bernalt; arquitectos como Fernando Gil, Ricardo Pérez Fernández, Joaquín Secall o Genaro de No; políticos como Francisco Bravo, Fernando Iscar Peyra, Carlos G. de Ceballos o José Manuel González Ubierna además de los directores de la Caja de Ahorros y del Banco Hispano y del coronel del cuartel de Ingenieros de la ciudad, Fermín Pérez Nanclares. En la medida en que todos ellos van a formar parte del

---

<sup>782</sup> Cfr. Núñez, S. (2011). Un hito en la historia de la construcción de Salamanca: La Gran Vía. En S. Huertas, I. Gil crespó, S. García, M. Tain, (Eds.), *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera. Disponible en <[www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHHC\\_7%20\(100\).pdf](http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHHC_7%20(100).pdf)> [Consultado el 6-V-2014].

<sup>783</sup> Entrevistas a Álvarez, Manuel de 2-IX- 2013, Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013, Ferrer, Petra 8-V- 2014 y Guervós, Concha de 31-V-2014.

<sup>784</sup> Cfr. Fig. 59. Lista de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1948. Listas de candidatos SFS -1948-17 -1r y 2 r

proyecto de la Filarmónica a partir de 1948, su perfil biográfico y un análisis prosopográfico se desarrolla en el siguiente capítulo de esta tesis. Aquí nos interesa subrayar la presencia continuada de esta minoría en los distintos proyectos musicales de los que fue testigo la ciudad entre 1940 y 1960.

ORQUESTA SINFÓNICA DE SALAMANCA

Relación de Sres Socios y personas interesadas.

Nombres	Domicilios.
Don Ricardo Perez Fernandez	Avenida de Mirat 8 - 2 <sup>a</sup> ya envío
" Cándido Ansedo Requijo	Gmo Franco 31. <sup>no</sup>
" Francisco Lana Sarrate	Ronda de Labradores. <sup>no</sup>
" José Manuel Gonzalez Ubierna	2 Rúa 26 - 3 <sup>a</sup> ya envío
" Luis Laeso Elorrio	Avenida General Mola <sup>no</sup>
" Vicente Santos Mirat	Espoz y Mina 4 <sup>no</sup>
" Fernando Gomez Alonso	Sanchez Ruano 18 pral <sup>no</sup>
" Arturo Soler Prieto	Espoz y Mina 10 - 2 <sup>a</sup> <sup>no</sup>
" Julian Coca Gascon	Gmo Franco 17. <sup>no</sup>
" Antonio Olivera Lopez	Doctor Piñuela 5 - 2 <sup>a</sup> ya envío
" Manuel Villar Rodriguez	Concejo 13 - 3 <sup>a</sup> ya envío
" Eduardo Lozano Larret	Perez Oliva <sup>no</sup>
" Julio Ibanez Rodriguez	Cerrillo 28 <sup>no</sup> <del>2<sup>a</sup> ya envío</del>
" Juan Lirat Dominguez	Ronda del Corpus 47. <sup>no</sup>
" Manuel Garcia Blanco	Cerrillo 28. <sup>no</sup> <del>2<sup>a</sup> ya envío</del>
" Genaro de No Hernandez	Prior 19. ya envío
" Agustin Sanchez Manzanaera	Patio Chroo Universidad <sup>no</sup>
" Antonio Tovar	Ronda de Labradores ya envío
" Carlog G. de Ceballos	Avenida General Mola ya envío
" Manuel Gonzalez Crús	Doctor Piñuela 2 - 3 <sup>a</sup> <sup>no</sup>
" Joaquín Secall Domingo	<del>Villas y Puentes 1 - 2<sup>a</sup> <sup>no</sup></del> Plaza Mayor. <sup>no</sup>
" Fernando Pelaez de las Heras	Plaza Mayor. <sup>no</sup>
" Ricardo Espinosa Laeso	Facultad de Filosofia <sup>no</sup>
" Ramon (Mirat) Santos Kirat	Espoz y Mina 4 - 3 <sup>a</sup> <sup>no</sup>
" José Cordon de Blas	San Pablo 1. <sup>no</sup>
" Manuel Gil Ramirez	Avenida General Mola 4 - 1 <sup>a</sup> ya envío
" Alberto Rodriguez y Rodriguez	Gmo Franco 26 - 1 <sup>a</sup> <sup>no</sup>
" Francisco Diaz Rodriguez	Plaza Mayor. <sup>no</sup>
" Aureliano Sanchez Ferrero	Rua 28 <sup>no</sup>

Fig. 59. Relación de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1948. Listas de candidatos SFS -1948-17- 1r y 2 r



<u>Nombres</u>	<u>Domicilios</u>
Don Emilio Bobo y Bobo	Calle de Zamora <sup>no</sup>
" Rafael Bartolomé	Plaza Mayor. <sup>no</sup> <i>ya envío</i>
" Fernando Iscar Peyra	Corral Villaverde 1. <i>ya envío</i>
" Caja de Ahorros y Monte de Piedad	<i>Directa envío</i>
" Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy.	
" Esteban Madruga	Compañía 2 <i>ya envío</i>
" José Artero	<sup>no</sup>
" Bernardo García Bernalt	Doctrinos
" José García Bernalt..	id <i>ya envío</i>
" Guzman Gombau	El Adelanto <sup>no</sup>
" Casino de Salamanca	Zamora.
" Francisco Gil	Concejo 12. <i>ya envío</i>
" Fermín Pérez Nanclares	Coronel de Ingenieros. <i>ya envío</i>
" Gerardo Martín Peña	Maestro Capilla Catedral. <sup>no</sup>
" Francisco Bravo Martínez	Jesús 5. <sup>no</sup>
" Bernardo Olivera López	Obispo Jarrin 4. <i>ya envío</i>
" <del>Juan Antonio Rivera.</del>	Concejal. <sup>no</sup>
" <del>Fernando Oca Rodríguez.</del>	" <sup>no</sup>
" <del>Crescencio Fuentes Príncipe.</del>	" <sup>no</sup>
" <del>Manuel López Villalba.</del>	" <sup>no</sup>
" <del>Huberto Sánchez Tabernero.</del>	" <i>ya envío</i>
" <del>Mariano Aniceto.</del>	Delegado Sindical. <sup>no</sup>
" Ignacio de Abajo.	Director del Banco Hispano. <sup>no</sup>
" <del>Andrés Agapito y García.</del>	Calle de la Rúa. <sup>no</sup>

Fig. 60. (Continuación) Relación de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1948. Listas de candidatos SFS -1948-17 -1r y 2 r

El siguiente aspecto referido a la orquesta y objeto de análisis es el económico. Recordamos que la financiación de la orquesta fue siempre la gran dificultad que debió afrontar la agrupación. Ya hemos dejado constancia al comienzo de este apartado de que los propios músicos se vieron obligados a pagar el material que utilizaban así como los repuestos del mismo. También hemos apuntado el préstamo que se vió obligada a contraer después del primer año de existencia.

Según el informe realizado por el presidente, Ignacio de Abajo, a fecha de 31 de diciembre de 1947, meses antes de que la Sociedad Filarmónica asumiera la gestión de la agrupación, la contribución económica que mantenía la agrupación orquestal procedía de las aportaciones de los socios protectores- seis mil ptas. anuales<sup>785</sup>

<sup>785</sup> En los programas de mano que nuestros informantes nos han facilitado aparece una nota que se expresa en estos términos: "Los señores socios protectores, pueden recoger sus localidades, con el

así como de la subvención anual que desde 1943 realizaba la Diputación Provincial de Salamanca (dos mil ptas. Anuales); el Ayuntamiento salmantino (veinticinco mil ptas. Anuales) y también el Ministerio de Educación Nacional (tres mil ptas. Anuales)<sup>786</sup>.

Los ingresos fijos de la Orquesta en la actualidad son los siguientes:

Excmo. Ayuntamiento.....	Ptas. 25.000,-
Excmo. Diputación.....	" 2.000,-
Ministerio de Educación N..	" 3.000,-
Socios Protectores.....	" 6.000,-
En total.....	----- 36.000,-

Fig. 61. Parte del documento "Memoria del presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca" referente a los ingresos fijos, 31 de diciembre de 1947. Memoria Constitución OSS1- 1947-3r

Un análisis más detallado de las actas de la Comisión Gestora de la Diputación, nos descubre que sí ha sido registrada la petición de ayuda económica por parte del alcalde de la ciudad en 1942, año de nacimiento de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, ayuda que fue desestimada posteriormente por dicha Comisión por falta de presupuesto. Recordamos que la entidad provincial debe afrontar la construcción del nuevo hospital, el mantenimiento de caminos vecinales, el Hogar-Cuna y otras obras sociales de gran importancia y necesidad en la inmediata posguerra:

Vista la instancia promovida por Don Antonio Peláez de las Heras, Síndico del Excelentísimo Ayuntamiento de Salamanca, solicitando una subvención con destino a la realización de los fines culturales y artísticos de dicha Orquesta; y manifestándose por la intervención que no existe consignación adecuada para dicha atención y que dada la situación económica por que atraviesa la Corporación, no puede atenderse la petición.

La COMISIÓN acordó pase a la de Hacienda<sup>787</sup>.

---

descuento correspondiente, durante todo el [siempre se fija como fecha dos días antes del concierto], en la taquilla del teatro. En la misma taquilla, y a partir de [...] quedarán a la venta todas las localidades libres".

<sup>786</sup> Cfr. Memoria Constitución OSS1- 1947-3r

<sup>787</sup> Cfr. Actas de la SACGDP. Sesión del 30 de noviembre de 1942, folio 394r. Puesto que el presupuesto está ya cerrado en noviembre, momento en que la Comisión Gestora de la Diputación, entendemos que se trata de una mera fórmula administrativa el paso a la Comisión de Hacienda de dicha petición.

En una sesión anterior de 25 de noviembre del mismo año, la misma Comisión Gestora si acuerda aceptar y pagar unas localidades para el sexto concierto de la Sinfónica:

Visto el escrito dirigido por el Alcalde del Excelentísimo Ayuntamiento de esta capital, acompañando localidades de la platea número 7 para el sexto concierto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, que se celebrará en el Teatro Liceo el día 27 del actual a las siete y cuarto de la tarde.

La COMISIÓN acuerda aceptar las localidades y otorgar en pago de las mismas la cantidad de 50 pesetas, que se abonarán con cargo a gastos de representación<sup>788</sup>.

A partir de 1943 y hasta 1948, la Diputación Salmantina concede anualmente una cantidad fija de dos mil pesetas, cantidad idéntica a la que otorga a la Coral Salmantina, el proyecto musical apadrinado desde dicha entidad provincial<sup>789</sup>.

Tabla 14. Subvención anual de la Diputación Provincial de Salamanca a la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942-1948)

<b>Año</b>	<b>Institución</b>	<b>Partida</b>	<b>Cantidad (Pesetas)</b>	<b>Concepto</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Artículo</b>
<b>1942</b>	-	-	-	-	-	-
<b>1943</b>	Orquesta Sinfónica	253	2.000	Subvención	IX	2º
<b>1944</b>	Orquesta Sinfónica	318	2.000	Subvención	IX	2º
<b>1945</b>	Orquesta Sinfónica	308	2.000	Subvención	IX	2º
<b>1946</b>	Orquesta Sinfónica	343	2.000	Subvención	VII	12º
<b>1947</b>	Orquesta Sinfónica	391	2.000	Subvención	XIII	7º
<b>1948</b>	Orquesta Sinfónica	309	2.000	Subvención	V	12º

<sup>788</sup> Cfr. Actas de la SACGDP. Sesión del 25 de noviembre de 1942, folio 363v.

<sup>789</sup> Cfr. Actas de la SACGDP. Sesión del 11 de marzo de 1943, folio 118v. El presidente de la orquesta y síndico del Ayuntamiento salmantino vuelve a solicitar la subvención para la orquesta “con destino a la realización de los fines culturales y artísticos de esta notoria obra musical”. En los mismos términos se expresa de nuevo el presidente de la agrupación instrumental al año siguiente el pronto libramiento de la cantidad adjudicada a la orquesta “indispensable para el sostenimiento de la misma”, además de solicitar a la Diputación que “abone la cantidad de 366 ptas. importe de la platea de los cinco últimos conciertos”. Sesión de 19 de enero de 1944, folios 15v y 16r.

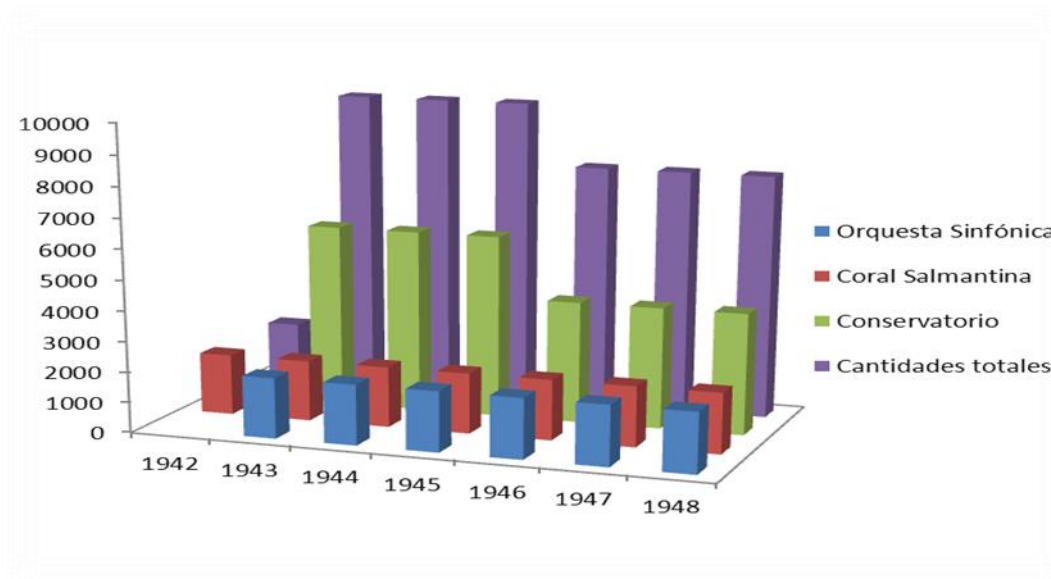


Gráfico IX. Gráfico comparativo de las subvenciones otorgadas por la Diputación Provincial a las tres entidades musicales (Conservatorio regional de Música, Coral Salmantina y Orquesta Sinfónica de Salamanca) más destacadas durante la década de los cuarenta.

En cualquier caso y volviendo al informe que el presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, Ignacio de Abajo, presenta al alcalde Luis Fernández Alonso, podemos observar que es un estadillo económico donde, siguiendo la práctica habitual de las tesorerías de las sociedades mercantiles y sin ánimo de lucro, presenta un balance final, con fecha del último día del año, donde se cuadran los ingresos con los gastos, con el fin de poder recibir las subvenciones habituales al comienzo del nuevo año<sup>790</sup>. Por este motivo, el presidente de la Orquesta Sinfónica, que presenta el informe final y balance de su gestión a lo largo de sus cinco años de mandato, afirma que los resultados “son, desde luego, menos brillantes que los obtenidos bajo el aspecto artístico”<sup>791</sup>.

<sup>790</sup> Por dicha razón no consideramos contradictorias las figuras 62 y 63 ya que justifican acciones distintas.

<sup>791</sup> Cfr. Memoria Constitución OSS1- 1947-4r y 5r

54

A C T I V O	P A S I V O
Caja.....Ptas. 1.873,00	Orquesta Sinfónica
Archivo..... " 16.445,10	de Salamanca..... Ptas.21.861,00
Sdad. General de Autores, Fianza..... " 250,00	Caja de Ahorros y
Hispanidad..... " 2.600,00	Mte. de Piedad de
Dn. Serapio García... " 350,00	Salamanca..... " 4.144,25
Ministerio Educación	Banco H. Americano " 6.327,35
Nacional..... " 3.000,00	D. Ignacio de Abajo " 7.585,50
Excmo. Ayuntamiento	Cinema Salamanca. " 1.600,00
de Salamanca..... " 15.000,00	-
Excmo. Diputación de	-
Salamanca..... " 2.000,00	-
Sumas..... " 41.518,10	-----
=====	" 41.518,10
=====	=====

De cuyo examen se deduce que, para pagar a los acreedores que figuran en el Pasivo, a saber:

Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca. Ptas. 4.144,25	
Banco Hispano Americano ..... " 6.327,35	
Ignacio de Abajo Núñez..... " 7.585,50	
Cinema Salamanca..... " 1.600,00	
Que en total suman..... " 19.657,10	

contaremos con las siguientes partidas realizables del *activo*: ~~pasivo~~

Caja..... Ptas. 1.873,00	
Fianza Sdad. General de Autores..... " 250,00	
Ministerio Educación Nacional, 1.947..... " 3.000,00	
Excmo. Ayuntamiento.1.947..... " 15.000,00	
Excmo. Diputación.1.947..... " 2.000,00	
En total..... " 22.123,00	

de lo que resulta un sobrante de pesetas..... 2.465,90

del que será <sup>necesario</sup> deducir los intereses que se adeuden al Banco Hispano Americano y a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, así como los impuestos y timbres de las Subvenciones del Estado, Municipal y Provincial, para todo lo cual consideramos esa cifra más que suficiente.

Fig. 62. Balance de la situación económica de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, con fecha 31 de diciembre de 1947, realizado por el presidente Ignacio de Abajo. Memoria Constitución OSS1- 1947-6r

El informe se completa con un examen adicional de cada una de las partidas más significativas:

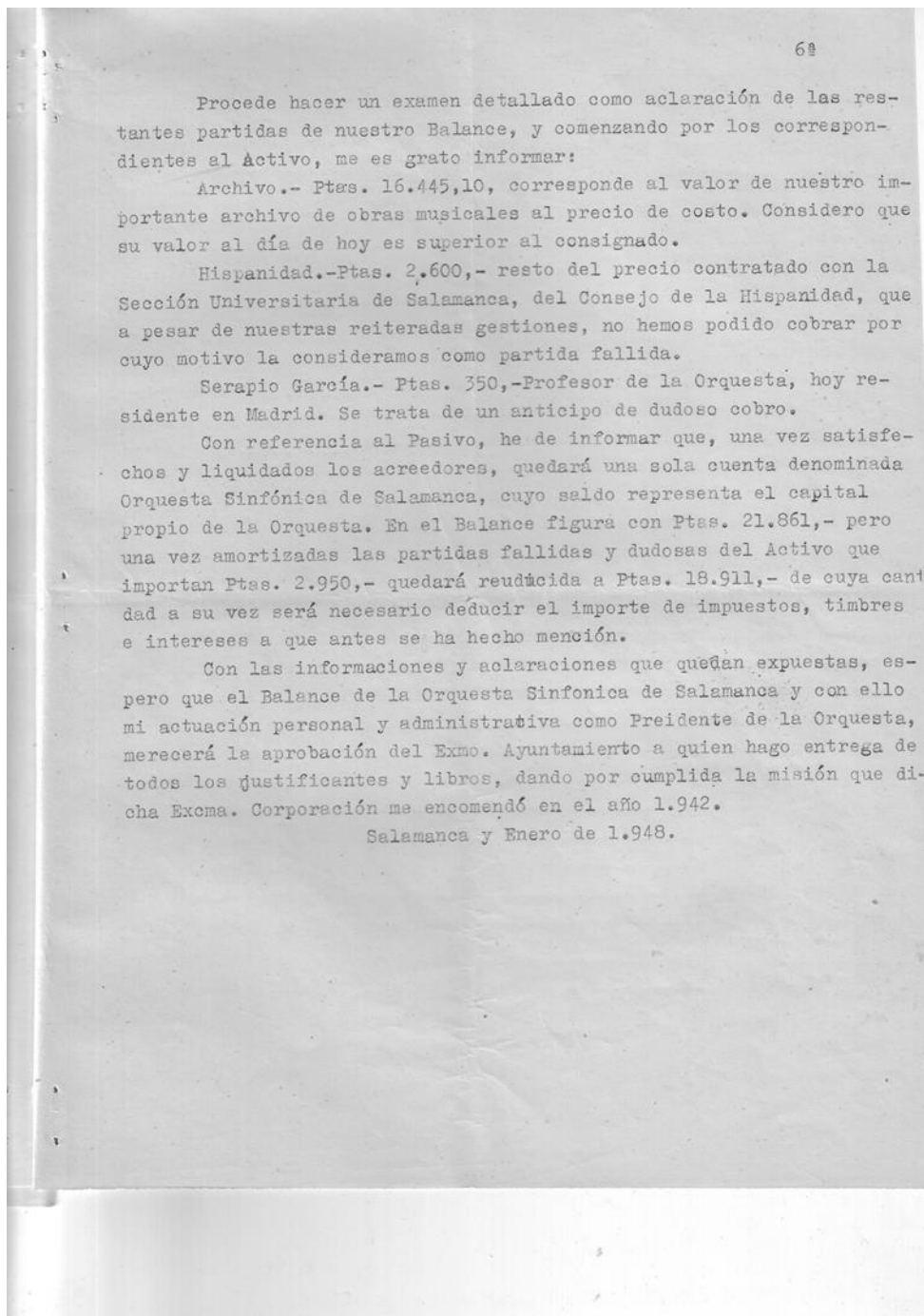


Fig. 63. Análisis complementario del Balance de la situación económica de la Orquesta Sinfónica de Salamanca con fecha 31 de diciembre de 1947, realizado por el presidente Ignacio de Abajo<sup>792</sup>

<sup>792</sup> Cfr. Memoria Constitución OSS1- 1947-6r

Como resumen de las ayudas recibidas por la orquesta salmantina, presentamos esta gráfica del último año del mandato del presidente de la entidad, Ignacio de Abajo:

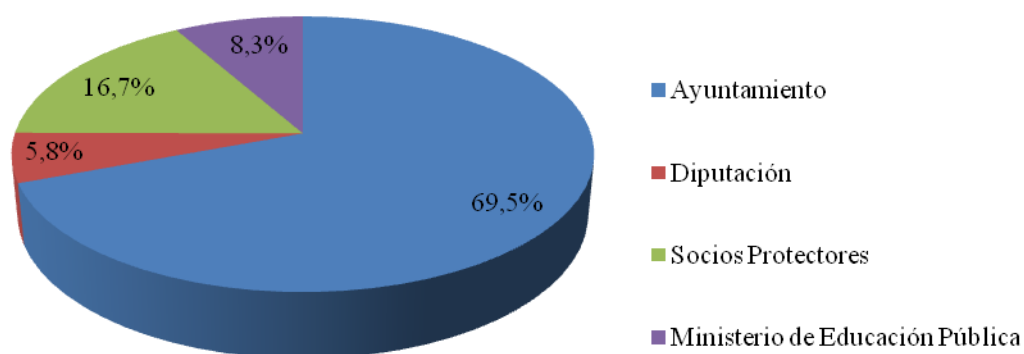


Gráfico X. Comparativa de las diferentes subvenciones otorgadas a la Orquesta Sinfónica por las distintas instituciones y socios protectores, al término del mandato del presidente Ignacio de Abajo (31-XII-1947)

Igualmente interesante de estudiar resulta el tema de los precios de las entradas para los distintos conciertos de la Orquesta Sinfónica, puesto que, nos descubren el nivel adquisitivo de los receptores de las actuaciones de dicha orquesta. Gracias a nuestro trabajo de campo, las fuentes orales nos han permitido recuperar los programas de mano impresos en esos años y que no se encuentran disponibles en ningún archivo público a disposición de los investigadores. Nuestros informantes nos han hecho llegar, en diferentes entrevistas, toda clase de documentación al respecto, por lo que no constituye un único archivo privado; gracias a ello hemos podido reconstruir la evolución de los precios de las localidades para asistir a un concierto interpretado por los maestros de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. Los precios variaban dependiendo del lugar donde se celebraba la audición y de que director dirigiera la agrupación más que del año concreto en que tuvo lugar.

Así el concierto de 1943 es dirigido por Gombau y cuenta con la colaboración de José Cubiles; este tiene lugar en el teatro Liceo. Las dos audiciones de 1944 corresponde la primera al concierto dirigido en enero por

Álvarez Cantos en el teatro Liceo y la segunda en abril por Gombau en el teatro *Coliseo*. La diferencia de precio es significativamente más elevada. El concierto de 1945 estuvo a cargo de Joaquín Gasca también en el Teatro Liceo y por último, en 1947, recién estrenado el teatro Gran Vía, Gombau de nuevo dirigió a la Sinfónica de Salamanca.

Tabla 15. Evolución de los precios de las entradas a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca entre 1943-1947

Precios (pesetas)	1943	1944	1944	1945	1947
Plateas 6 persona con entrada	72,00	72,00	45,00	45,00	
Palcos 5 personas con entrada	60,00	60,00	37,50	45,00	60,00
Butaca de patio con entrada	12,00	12,00	10,00	10,00	12,00
Delantera del palco con entrada	12,00	12,00	10,00	10,00	12,00
Butaca de palco con entrada	9,00	9,00	7,00	7,00	
Delantera del segundo piso	6,25	6,25	6,25	5,00	
Entrada general numerada	3,00	3,00	2,50	3,00	

Sea como fuere los precios por asistir a un concierto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca no estaban al alcance de muchos salmantinos. En la prensa local siempre se alude a una minoría selecta que acude a los conciertos:

Nuestra orquesta representa para la ciudad de Salamanca, para su historia artística, un valor indudable digno de ser conservado, estimulado y apreciado por todos los salmantinos. No sólo por los amantes de la buena música que en una minoría selecta acuden incondicionalmente a los conciertos, sino por todos los salmantinos, muchos de los cuales no conocen la institución sino desde hace muy pocos días, con motivo de los dos conciertos que la Caja de Ahorros y Monte de Piedad ofreció a sus impositores gratuitamente<sup>793</sup>.

De estas palabras deducimos que los dos conciertos financiados por la Caja de Ahorros de Salamanca, el 28 de octubre y cuatro de noviembre de 1945, fueron un éxito de público, lo que confirma la idea de que una de las causas de la falta de asistencia a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca son los precios de las localidades, inalcanzables para una importante mayoría de salmantinos.

<sup>793</sup> El Adelanto, 22-XI-1945.



En 1948 el alcalde Fernández Alonso tiene entre sus objetivos salvar a la orquesta. La marcha definitiva de Gombau a Madrid así como de importantes músicos como Puga o Arias, la situación económica a la que hemos aludido, son factores que explican la lenta agonía de la orquesta que desde marzo de 1947 no ofrece ninguna audición.

En 1944 el entonces director de la *Gaceta Regional de Salamanca*, alcalde de Salamanca entre 1940 y 1943 y fundador de la Orquesta Sinfónica de Salamanca afirmó en una entrevista concedida a *El Adelanto*:

Si se dijo con acento clásico que el busto sobrevive a la ciudad, acaso pudiera aseverarse también la melodía empareja su gloria con la del burgo donde viven gentes capaces de sentir la belleza de la música y de la canción.

Nosotros hemos asistido al nacimiento de la Coral Salmantina y presidido, si así puede decirse, el bautizo de nuestra Sinfónica. Para la anécdota puede consignarse que la inventamos sobre el velador de un café Gerardo Gombau, don Ignacio de Abajo y el que esto redacta. Cuando en funciones de servidor de la ciudad reunió a los músicos para invitarles a formarla, ni el más optimista pudo creer que se llegaría a la audición de la Novena sinfónica del sordo genial. [...]Y ahí está el triunfo conseguido, que revierte sobre la fama de lo salmantino. La honra colectiva puede sentirse halagada; pero no basta. Hay que ayudar a la Coral y a la Sinfónica todavía más. En una piedra de la Iglesia de San Boal, frente a nuestro Conservatorio, se fija [...] la consigna a lograr en esto y en todo. “Al ánimo de empezar hay que aportar la gloria de concluir”. La conclusión para estas dos instituciones artísticas consiste en que vivan, para el honor y el prestigio de Salamanca, tanto como varias generaciones sucesivas. La ciudad debe atenderlas y mimarlas por cómo sirven a su prez y al refinamiento de su espíritu<sup>794</sup>

Las palabras de Bravo son un perfecto colofón a estas páginas dedicadas a la Orquesta Sinfónica de Salamanca. El artículo insiste en las grandes directrices de la institución, esto es, las razones que llevan a fundarla: la labor de divulgación cultural, artística y espiritual de la misma; la necesidad de un apoyo institucional para que sobreviva, de hecho se asombra de que haya sido capaz de impartir treinta conciertos y como anécdota, la gestación de la misma entre un músico –Gerardo Gombau–, un alcalde falangista –Francisco Bravo– e

---

<sup>794</sup> *El Adelanto*, 13-V-1944.

Ignacio de Abajo. Cada uno suponemos tendría unos objetivos distintos: el primero un proyecto profesional ilusionante, el segundo educar al pueblo y fundar un icono cultural que diera prestigio a la ciudad.

El proyecto sobrevivió hasta 1947, a partir de esa fecha el nuevo alcalde Fernández Alonso se involucró de nuevo en salvar la institución mediante un nuevo proyecto musical: La Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Tabla 16. Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca entre 1942-1947

Número	Fecha	Programa	Director	Lugar	Colaboración
I	21-V-1942	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sinfonía N<sup>o</sup>1 en Do Mayor</i> de Beethoven 2 <sup>a</sup> parte: <i>Serenata</i> (Primer tiempo) de Mozart; <i>Aria de la suite en Re</i> de Bach; <i>Andante Contabile</i> de Tchaikovsky y <i>La verbena de la Paloma</i> de Bretón	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	
II	31-V-1942	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sinfonía N<sup>o</sup>1 en Do Mayor</i> de Beethoven 2 <sup>a</sup> parte: <i>Serenata</i> (Primer tiempo) de Mozart; <i>Aria de la suite en Re</i> de Bach; <i>Andante Contabile</i> de Tchaikovsky y <i>La verbena de la Paloma</i> de Bretón	Gerardo Gombau	Teatro Coliseum	
III	1-VII-1942	1 <sup>a</sup> parte: <i>Serenata</i> de Mozart, <i>Segunda Sinfonía</i> de Beethoven y <i>La oración del Torero</i> de Turina. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Aria en estilo antiguo</i> de José M <sup>a</sup> Franco, <i>Rapsodia Húngara</i> de Puga y el preludio de <i>La Revoltosa</i> de Bretón.	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	
IV	27-X-1942	1 <sup>a</sup> parte <i>Verbena de la Paloma</i> (preludio) de Bretón, <i>Andante Cantabile</i> (cuerda sola) de Tchaikovsky, <i>Danza húngara n<sup>o</sup> 1</i> de Brahms y <i>La Revoltosa</i> (preludio) de Chapí.	Gerardo Gombau	Teatro Bretón	Fiesta de la Prensa. Grupo de Danzas de la Sección Femenina y Coral salmantina
V	13-XI-1942	1 <sup>a</sup> parte: <i>Serenata</i> de Mozart, 2 <sup>a</sup> parte: <i>Segunda Sinfonía</i> de Beethoven, 3 <sup>a</sup> parte: <i>Reverie</i> de Schumann, <i>Andante "alla Romántica"</i> de Gombau (1 <sup>a</sup> vez), <i>Rapsodia húngara</i> de Popper y <i>La boda de Luis Alonso</i> de Jiménez.	Gerardo Gombau	Casino de Salamanca	Piano: Carmen Montero. Violonchelo: Lorenzo Puga
VI	27-XI-1942	1 <sup>a</sup> parte: <i>Tercera sinfonía</i> de Beethoven, 2 <sup>a</sup> parte: <i>Scherzo</i> de Lehmborg (1 <sup>a</sup> vez), <i>Paisaje asturiano</i> de Fresno (1 <sup>a</sup> vez), <i>Goyescas</i> (intermedio) de Granados y <i>Allegretto "Alla popular"</i> de Gerardo Gombau (1 <sup>a</sup> vez).	Gerardo Gombau	Casino de Salamanca	
VII	15-XII-1942	1 <sup>a</sup> parte: <i>Canto indio</i> de Rimski-Kórsakov y 2 <sup>a</sup> parte. <i>La boda de Luis Alonso</i> de Jiménez.	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	Coral salmantina: Homenaje a la División Azul
VIII	8-XI-1942	S/L			

IX	13-II-1943	1 <sup>a</sup> parte: <i>Paisaje asturiano</i> de Fresno, <i>Scherzo</i> de Lehmborg, <i>Momento musical</i> de Calés y <i>La oración del torero</i> de Turina. 2 <sup>a</sup> parte: <i>Aria</i> de Franco, <i>El valle de Ansó</i> , <i>La verbena de la Paloma</i> (preludio) de Bretón, <i>La boda</i> de Luis Alonso (intermedio) de Jiménez, <i>La Revoltosa</i> (preludio) de Chapí y <i>Danza húngaro n° 1</i> de Brahms.	Gerardo Gombau	Teatro Bretón	Semana de la Hispanidad. Embajada de Argentina.
X	26-III-1943	1 <sup>a</sup> parte: <i>Quinta Sinfonía</i> de Beethoven 2 <sup>a</sup> parte: <i>Las Golondrinas</i> (Pantomima) de Usandizaga, <i>Concierto para viola y orquesta</i> de Stamitz	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	
XI	13-IV-1943	1 <sup>a</sup> parte: <i>Quinta Sinfonía</i> de Beethoven 2 <sup>a</sup> parte: <i>Polonesa militar</i> de Chopin, <i>Las Golondrinas</i> (Pantomima) de Usandizaga, <i>La Dolores</i> (jota) de Bretón	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	Federico Quevedo
XII	21-V-1943	1 <sup>a</sup> parte. <i>Sexta Sinfonía</i> de Beethoven, 2 <sup>a</sup> parte. <i>Obertura</i> de Arriaga, <i>Concierto en re opus 1</i> de Stamitz .Solista Pedro Meroño.	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	Aniversario de la orquesta
XIII	4-VI-1943	1 <sup>a</sup> parte: <i>Séptima sinfonía</i> de Beethoven, 2 <sup>a</sup> parte: <i>Balada 3<sup>a</sup> en la bemol</i> de Chopin, “ <i>Coloquio en la reja</i> ” de <i>Goyescas</i> de Granados, “ <i>Los Vecinos y Danza del molinero</i> ” de <i>El sombrero de los tres picos</i> de Falla, <i>Rapsodia húngara n° 12</i> de Liszt, 3 <sup>a</sup> parte: <i>Concierto para piano y orquesta en do menor</i> de Beethoven.	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	José Cubiles
XIV	17-XI-1943	1 <sup>a</sup> parte: <i>Segunda Sinfonía</i> de Beethoven, 2 <sup>a</sup> parte, <i>Concierto para dos violines</i> de Bach, <i>La canción del Torero</i> de Turina y <i>El pinar</i> (intermedio) de Álvarez Cantos.	J. Antonio Álvarez Cantos	Teatro Liceo	
XV	23-XII-1943	1 <sup>o</sup> parte: <i>La octava sinfónica</i> , 2 <sup>a</sup> parte: <i>Las Golondrinas</i> (Pantomima) de Usandizaga, <i>Castilla</i> de Álvarez Cantos y <i>Sol en la cumbre</i> de Sorozabal	J. Antonio Álvarez Cantos	Teatro Liceo	
XVI	20-I-1944	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sinfonía n° 1</i> (do mayor) de Beethoven, 2 <sup>a</sup> parte para piano (Federico Quevedo): <i>El carrillón de Cithara</i> de Fr. Couperin, <i>Las quejas tiernas</i> de Rameau, <i>Balada en sol menor</i> de Chopin, <i>Juegos de agua</i> de Ravel, <i>Navarra</i> de Albéniz, 3 <sup>a</sup> parte: <i>Concierto para piano y orquesta</i> de Liszt (1 <sup>a</sup> vez) y <i>Danza húngara</i> de Brahms.	J. Antonio Álvarez Cantos	Teatro Liceo	Federico Quevedo
XVII	28-II-1944	1 <sup>a</sup> parte: <i>Sinfonía Oxford</i> de Hayden; 2 <sup>a</sup> parte: <i>La verbena de la Paloma</i> (preludio) de Bretón, <i>En la Alambra</i> (Serenata) de Bretón y <i>La Dolores</i> (jota) de Bretón.	J. Antonio Álvarez Cantos	Teatro Liceo	Reforzado con elementos de Madrid y, por vez primera, el

					arpa en esta orquesta
XVIII	1-IV-1944	1ª parte: <i>Danza húngara n° 1</i> de Brahms (versión de Gombau), <i>La abeja</i> de Schubert, <i>El pinar</i> de Álvarez Cantos, <i>Castellano</i> de Sorozabal, <i>La Dolores</i> (jota) de Bretón.	Gerardo Gombau	Teatro Liceo	Coral Salmantina
XIX	12-IV-1944	1ª parte: <i>1ª suite</i> de Peer Gynt de Grieg (1ª vez), 2ª parte: <i>Sinfonía en si bemol</i> (incompleta) de Schubert (primera vez), 3ª parte: <i>Coral variada de la Cantata 140</i> de Bach (1ª vez) y <i>Bocetos del Cáucaso</i> de Ivanow (1ª vez)	Gerardo Gombau	Teatro Coliseum	
XX	25-V-1944	1ª parte: Novena sinfonía de Beethoven, 2ª parte: Finale, 3ª parte: Danza húngara n° 1 de Brahms, Al Cristo de las batallas (coro y orquesta) de Doyagüe, Tannhäuser (coro y orquestas) de Wagner	Bernardo García-Bernalt y Gerardo Gombau	Teatro Liceo	Conmemorativo del segundo aniversario de la fundación de la Coral Salmantina
XXI	15-XI-1944	1ª parte: <i>El amor brujo</i> de Falla, 2ª parte: <i>La boda de Luis Alonso</i> de Jiménez y <i>Variaciones sobre un tema charro</i> de Sorozabal.	Ensayos por José García Bernalt y dirige el concierto Eugenio Barrenechea	Teatro Coliseum	
XXII	15-I-1945	1ª parte: <i>La flauta mágica</i> (obertura) de Mozart y <i>M'Lada</i> de Kórsakov, 2ª parte: <i>Sinfonía inacabada</i> de Schubert, 3ª parte: <i>Nocturno</i> de Julio Gómez y <i>Las Golondrinas</i> (Pantomima) de Usandizaga	Joaquín Gasca	Teatro Liceo	
XXIII		S/L			
XXIV	21-II-1945	1ª parte. Ruy Blas (obertura) de Mendelssohn (1º vez), <i>Andante</i> del cuarteto 14 de Tchaikovsky, <i>Coral variado de la cantata 140</i> de Bach, <i>Leonora</i> (obertura número 3) de Beethoven (primera vez), 2ª parte: <i>Rosamunda</i> de Schubert (primera vez), <i>Libusa</i> (obertura) de F. Smetana (estreno en España), 3ª parte: <i>Lohengrin</i> (preludio del 3er acto) de Wagner (primera vez), <i>Goyescas</i> (intermedio) de Granados (primera vez), y <i>Revoltoza</i> (preludio) de Bretón.	Joaquín Gasca	Teatro Liceo	Patrocinado por el ayuntamiento de Salamanca.

XXV	11-5-1945	1 <sup>a</sup> parte: <i>Lohengrin</i> (preludio) de Wagner, <i>Segunda suite</i> de Peer Gynt de Grieg, 2 <sup>a</sup> parte: <i>5<sup>a</sup> Sinfonía</i> de Beethoven, <i>Estepas</i> de Borodín, <i>Bolero</i> de Bretón	Joaquín Gasca	Teatro Liceo	
XXVI	26-VI-1945	1 <sup>a</sup> parte: <i>Obertura de "Ruy Blas"</i> de Mendelssohn, <i>Serenata</i> de Mozart, <i>Lebusa</i> (obertura) de Smentana, 2 <sup>a</sup> parte: <i>Pavana</i> de Fauré (1 <sup>a</sup> vez), <i>Una cajita de música</i> (1 <sup>a</sup> vez) de Liadow, <i>En la Alambra</i> (serenata) de Bretón y <i>El Caserío</i> (preludio) de Guridi.	Joaquín Gasca	Cinema Salamanca	
XXVII	28-X-1945	1 <sup>a</sup> parte: Segunda Sinfonía de Beethoven, <i>Flauta Mágica</i> de Mozart y <i>Serenata</i> de Mozart, 2 <sup>a</sup> parte: <i>Amanecer</i> de Gombau, <i>La oración del torero</i> de Turina, <i>Sol en las cumbres</i> de Sorozabal, <i>Danza húngara n<sup>o</sup> 1</i> de Brahms y <i>la revoltosa</i> de Chapí.	Gerardo Gombau	Teatro Bretón	Quinteto Castilla (Magnérico Mérida (violín primero), Juan Sánchez Quintero (violín segundo), Consolación Muñoz (viola), Pablo Ceballos (Violonchelo) y José G.H. Bernalt (piano))
XXVIII	2 -XI-1945	1 <sup>a</sup> parte: <i>Flauta Mágica</i> de Mozart y <i>Serenata</i> de Mozart, 2 <sup>a</sup> parte: <i>Amanecer</i> de Gombau, <i>La oración del torero</i> de Turina, <i>Sol en las cumbres</i> de Sorozabal, <i>Danza húngara n<sup>o</sup> 1</i> de Brahms y <i>la revoltosa</i> de Chapí.	Gerardo Gombau	Teatro Principal de Palencia	
XXIX	4-XI-1945	1 <sup>a</sup> parte: <i>Aria de la suite en re</i> de Bach, <i>Cantabile</i> de Tchaikovsky, <i>canto indio</i> de Rimski-Kórsakov, <i>Allegretto de la 7<sup>a</sup> Sinfonía</i> de Beethoven 2 <sup>a</sup> parte. <i>Variaciones del burro de Villarino</i> de Sorozabal, <i>Bolero</i> de Bretón, <i>Pantomima</i> de Usandizaga y <i>la Dolores</i> de Bretón	Gerardo Gombau	Teatro Bretón	Un segundo concierto en Palencia para los miembros de la Sociedad Filarmónica al día siguiente
XXX	21-XII-1945	1 <sup>a</sup> parte: <i>Obertura de "Ruy Blas"</i> de Mendelssohn, <i>Casation</i> (andante) de Mozart, <i>Canción de Solveij</i> de Grieg y <i>Danza del fuego</i> de Falla.2 <sup>a</sup> parte Coral salmantina	Gerardo Gombau	Cinema Salamanca	
XXXI	22-XII-1945	1 <sup>a</sup> parte: <i>Obertura de "Ruy Blas"</i> de Mendelssohn, <i>Casation</i> (andante) de Mozart, <i>Canción de Solveij</i> de Grieg y <i>Danza del fuego</i> de Falla.2 <sup>a</sup> parte Coral salmantina	Gerardo Gombau	Cinema Salamanca	Concierto benéfico organizado por la Comisión Rectora de la Suscripción Pro-Navidad de los

					Necesitados
XXXII	5-I-1946	1ª parte: Lohengrin (Preludio) de Wagner, Bocetos románticos de Garcís de la Parra, Sinfonía sevillana de Turina 2ª parte: Siciliana y Rigodón de Francoer y Concierto de arpa y flauta con orquesta de Mozart.	Gerardo Gombau	-	
XXXIII	2-IV-1946	1ª parte: Sinfonía nº 1 de Beethoven, 2ª parte: Favana de Faureé, Nocturno de Julio Gómez, Bocetos del Cáucaso de Ivanov y El caserío (preludio) de Guridi. La Revoltosa (preludio) de Chapí fuera de programa.	Gerardo Gombau	Casino de Salamanca	
XXXIV	13-IV-1946	1ª parte: Réquiem de Faurée, Cantata 140 de Bach, el Mesías de Haendel, 2ª parte: Nochebuena de Kórsakov y Marcha de las ruinas de Atenas de Beethoven.	Maestro Benedito	Teatro Coliseum	La Coral Madrid de Educación y Descanso y la Sinfónica de Salamanca
XXXV	19-XI-1946	1ª parte: <i>Serenata</i> de Mozart, <i>Sinfonía incompleta</i> de Schubert, 7ª <i>Sinfonía</i> (allegretto) de Beethoven 2ª parte: <i>Sol en la cumbre</i> (intermedio) de Sorozabal, <i>Lamento indio</i> de Rimski-Kórsakov y la <i>Danza húngara nº 1</i> de Brahms. Fuera de programa <i>la Revoltosa</i> de Chapí.	Gerardo Gombau	Teatro Gran Vía	Organizado por la Congregación de Hijas de María a beneficio de su obra de socorro de los necesitados del barrio de Pizarrales
XXXVI		S/L			
XXXVII		S/L			
XXXVIII		S/L			
XXXIX	1-II-1947	1ª parte: Ruy Blas (obertura) de Mendelssohn, Andante de la Casattio (para instrumentos de arco) de Mozart, Lohengrin (preludio del tercer acto) de Wagner, 2ª parte: Sinfonía nº 1 (Do mayor) de Beethoven, 3ª parte: Cantata n 140 de Bach, Goyescas (Intermedio) de Granados y Las Golondrinas (Pantomima) de Usandizaga.	Gerardo Gombau	Teatro Gran Vía	Organizado por la Congregación de Hijas de María
XL	27-III-1947	1ª parte: 8ª Sinfonía de Beethoven 2ª parte: Amor Brujo (completo) y Escenas andaluza de Falla	Gerardo Gombau	Teatro Moderno	Homenaje a Falla

## 2.6. Tres ejemplos de teatro lírico: *La Gran Fiesta del Arte Charro* (1943), *Campocerrado* y *La María Antonia* o *La romería de Nuestra Señora de los Remedios* (1947)

---

El 26 de septiembre de 1947 Salamanca asiste al estreno del poema sinfónico *Campocerrado* con música de Gerardo Gombau y letra de César Real de la Riva. El primer contacto con este drama lírico-musical nos ha llegado a través de las fuentes orales. Nuestros informantes nos han transmitido no sólo sus recuerdos sobre la única representación de la obra en el desaparecido teatro Gran Vía, sino, y sobre todo, la implicación de toda la ciudad y provincia en la representación de lo que se convirtió en un “teatro de masas”. Todos ellos guardan en su memoria y en su retina una ciudad involucrada, convertida en un gran camerino primero, y escenario teatral después.

Gerardo Gombau se refirió a esta pieza musical brevemente en enero de 1971 en estos términos tan elocuentes:

Mención especial como intento de *teatro de masas* “Campocerrado”, de relativo valor intrínseco musical...para...dos coros (uno en escena y otro en la orquesta), orquesta en el foso, “orquestas” (sic) tamboril y gaita (“dulzaina”), “tañido” por *indígenas* salmantinos...todo sin *trampa* ni *cartón* y arriesgando la representación (pues el ensayo con indígenas de tambor y dulzaina era improcedente) pero con la *verdad* y *autenticidad* más absolutas. Se hizo en Salamanca y milagrosamente salió perfecto. (Había trescientas personas en juego y era el año 1947 creo que antes que el Sr. Tamayo, director de escena, nos brindara sus montajes escénicos súper-gigantescos...) <sup>795</sup>.

Un acercamiento a las fuentes de hemeroteca no aporta grandes novedades sobre la obra, tampoco las monografías publicadas sobre Gerardo Gombau. La tesis de García Manzano titulada *La obra del compositor Gerardo Gombau (1906-1971)* así como las dos publicaciones que posteriormente realizó la autora, *Gerardo Gombau: época y obra* y *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia* <sup>796</sup> tan sólo hace referencia en un breve párrafo a la obra. Igualmente el trabajo del profesor de Estética en la

---

<sup>795</sup> Biblioteca Nacional. Fondo Gombau. Conferencias y escritos. Carpeta roja de datos biográficos. Citado por García Manzano, J. E.: (2004): *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>796</sup> García Manzano, J. E. (2002). *Gerardo Gombau: época y obra*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca (colección *Vitor* 91) y García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca: Diputación de Salamanca



Universidad de Salamanca, Notario, *Gerardo Gombau. Estética y Música* no hace mención alguna a *Campocerrado*<sup>797</sup>.

En 1972, la Cátedra “Francisco Salinas” de la Universidad de Salamanca organiza un homenaje nacional a Gerardo Gombau con el patrocinio del Ministerio de Educación y Ciencia, la Dirección General de Bellas Artes y la Comisaría General de Música. El libro-homenaje que se publica por este motivo tampoco hace referencia a esta obra<sup>798</sup>.

Sin embargo, una hojeada a la prensa de la época nos descubre a una ciudad del Tormes que recibió y acogió los días antes a grupos folklóricos procedentes de distintos puntos de la provincia, a la Orquesta Sinfónica, a músicos de la orquesta Acroama de Madrid, a la Coral Salmantina y a los Coros de Educación y Descanso. *Campocerrado* revolucionó la ciudad antes, durante y después de su representación. Nuestros informantes nos la describen como una gran fiesta<sup>799</sup>

*Campocerrado* aparece registrado en dos bibliotecas de gran entidad. Por un lado, la obra aparece inscrita en la BNE como “Poema charro en dos actos, un prólogo y un prelude, compuesto por Gerardo Gombau sobre texto de César Real de la Riva”. Tanto la partitura como el guión y tres borradores son manuscritos autógrafos. Por otro, aparece igualmente en la *Library of Congress* en Washington<sup>800</sup>.

No se entiende *Campocerrado* si no tomamos el pulso musical a la ciudad salmantina. La década de los cuarenta es testigo de numerosos festivales folklóricos fomentados por las autoridades provinciales y locales. De hecho tiene un antecedente claro y concreto: *La Gran Fiesta del Arte Charro* con participación de Aníbal Sánchez Fraile, que acababa de publicar su *Nuevo Cancionero Salmantino*, Bernardo García-Bernalt, Rafael Sánchez Torroella y

---

<sup>797</sup> Notario, A. (2006). *Gerardo Gombau. Estética y música*. Salamanca: EDIFSA. El profesor Notario ha recogido el legado de Gombau, esto es, escritos para conferencias, cursos, programas radiofónicos y el inacabado proyecto de unos “Apuntes enciclopédicos de música”. Además, Antonio Notario hace un estudio de las obras y autores que conformaban la biblioteca del músico salmantino con el fin de descubrir las fuentes que utilizaba para documentarse y las influencias que recibió.

<sup>798</sup> AAVV (1972). *Homenaje Nacional a Gerardo Gombau*. Salamanca: Ed. Cátedra Salinas. El libro-homenaje recoge el testimonio de Tomás Marco, Antonio Arias, Ricardo Bellés, Miguel Ángel Coria, Oscar Esplá, Antonio Fernández Cid, Carlos Gómez Amat, Agustín González Acilo, Cristóbal Halffter, Antonio Iglesia (Subcomisario Técnico de la Música), Pilar López, Fernando López y Lerdo de Tejada, José María Martín Porrás, José Moreno Bascuñana, Luís de Pablo, Manuel Parada, Antonio Ramírez-Ángel, Fernando Ruiz Coca, Esteban Sánchez, Gabriel Vivó, Dámaso García Fraile y Enrique de Sena.

<sup>799</sup> Cfr. Entrevista con Ángela y Carmen Madruga Real de de julio y Conchita Guervós de 28-V-20014.

<sup>800</sup> Existen dos ejemplares de la obra: una manuscrita en la BNE (SIGNATURA: M. GOMBAU/5/2 ) y otra microfilmada (4698). Copyright: E.unpub123245.E.-1948 by de la Riva y Gombau. CATALOG OF COPYRIGHT ENTRIES in *Library of Congress* in Washington: CAMPOCERRADO © w Cesar Real de la Riva m Gerardo Gombau Guerra 30Mar48 EU 1232i4,5.

Antonio García Boiza, entre otros. Las dos recopilaciones de música popular tradicional del antiguo reino leonés son ampliamente acogidas por los salmantinos y se convierten en parte obligatoria de los programas interpretados por las distintas entidades musicales del momento. De esta forma, el poema sinfónico *Camposcarrado* es un eslabón más de lo que Manzano denomina “trasvase de la música popular tradicional al ámbito urbano”<sup>801</sup>

Así pues fuentes orales, literarias, en la medida en que son los mismos informantes los que se refieren a ellas como apoyo para sus historias de vida, el archivo de prensa histórica nacional y local, las actas de la SACGDP, documentación del Archivo de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca y del Centro Documental de la Memoria Histórica conforman el *corpus* documental que nos ha permitido analizar estos tres ejemplos de teatro lírico en Salamanca.

Tres nombres claves en el campo de la música, García-Bernalt, Sánchez Fraile y Gombau, que no tienen sólo proyección en el ámbito local sino que sus trabajos recibieron un reconocimiento nacional. Bernardo García-Bernalt junto a Francisco Maldonado, recibe en 1940 el premio del concurso de traducción y adaptación de óperas clásicas que aquel año había convocado el Ministerio de Educación Nacional por su versión de *Tannhäuser*, Aníbal Sánchez Fraile publica el *Nuevo Cancionero Salmantino* en 1943 y Gerardo Gombau, junto a Lorenzo Puga y Antonio Arias –conformaban el Trío Castilla-, recibieron el segundo premio nacional de Música de Cámara organizado por la Vicesecretaría de Educación Popular en 1943. Tanto Sánchez Fraile como Gombau obtendrán una plaza de profesores en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid en 1945. Otros nombres protagonistas proceden del mundo académico: Real de la Riva, García Boiza y Santos Torroella. Los dos ámbitos –musical y académico– confluirán en la producción de teatro lírico en la Salamanca de los años cuarenta.

Pero no sólo se podía oír música clásica en la ciudad en el Conservatorio Regional, las audiciones de la Coral Salmantina, los conciertos de las Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid, las funciones del Instituto Italiano de Cultura, las galas musicales en el Casino o las interpretaciones de la Orquesta

---

<sup>801</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero Básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio* (p. 116). Valladolid: Junta de Castilla y León.

Sinfónica. La música popular tradicional también irrumpe en los medios urbanos. Manzano apunta, al referirse a la música popular tradicional que se pone en escena por distintas instituciones musicales en la década de los cuarenta, que:

Refolklorizar en tanto como recuperar, reavivar, reanimar y revitalizar tradiciones, costumbres y ritos que lleva implícita música y que están extinguidos o a punto de desaparecer. La refolklorización ha sido una actitud y una actividad paralela a la recopilación de las músicas y, a menudo, se han realizado conjuntamente<sup>802</sup>.

Siguiendo con esta idea de refolklorización, la puesta en escena de la obra *Campocerrado* no es un hecho aislado sino que, le precede *La Gran Fiesta del Arte Charro* y coincide en el mismo año con *La María Antonia o La romería de la Virgen de los Remedios*.

Tanto la Coral Salmantina como la Orquesta Sinfónica de Salamanca que dirigía Gombau y los Coros de Educación y Descanso que coordinaba Sánchez Fraile, incluyen sistemáticamente en su repertorio piezas del *Cancioneros Salmantino* de Dámaso Ledesma. Las tres entidades musicales formarán parte del Poema Sinfónico que Gombau estrenó en 1947. Por tanto, la música popular está muy presente en los años que preceden al estreno de *Campocerrado*.

El antecedente inmediato de *Campocerrado* podría encontrarse en *La Gran Fiesta del Arte Charro*<sup>803</sup>. El día 20 y 21 de septiembre de 1943 tuvieron lugar las dos representaciones<sup>804</sup>, de gala y con presencia de las autoridades, organizada por el Casino y patrocinada por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Salamanca.

El Ayuntamiento contribuyó con seis mil pesetas y la Diputación con una cantidad no determinada en las actas de dicha institución y destinada a sufragar los gastos ocasionados por el traslado de los grupos charros de la provincia y la estancia de los mismos en la capital<sup>805</sup>.

---

<sup>802</sup> Manzano Alonso, M. (2011): *Op.Cit.*, p. 115.

<sup>803</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1943.

<sup>804</sup> La primera a las siete de la tarde y la segunda a las once de la noche. El veintiuno de septiembre, festividad de san Mateo y fiesta grande de la ciudad salmantina, se celebró la tercera y última representación en horario de mañana.

<sup>805</sup> *Cfr.* Actas de la SACGDP de 9 de septiembre de 1943, folios 316r y v y 328v.

*Cfr.* SACGDP de 30 de septiembre de 1943, folio 335v que recoge el agradecimiento del presidente del Casino, Luís Fernández Alonso, a la Diputación “que de manera tan eficaz contribuyó a lograr el gran

El presupuesto adjudicado por el Ayuntamiento para la celebración de *La Gran Fiesta del Arte Charro* igualó al que recibían conjuntamente la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca anualmente por parte de la Diputación. El festival se desarrolló en dos días y además contó con la ayuda económica de la entidad organizadora, esto es, del Casino<sup>806</sup>. Nos sorprende el dispendio económico que una sola actividad generó en un contexto de gran dificultad y escasez económica.

El guión de la *Gran fiesta del Arte Charro* fue escrito por el intelectual represaliado Rafael Santos Torroella así como los diálogos y la dirección artística del conjunto.

El espectáculo se estructuró en torno a tres grandes líneas temáticas: una parte literaria fundada en lecturas poéticas a cargo de “ilustres salmantinos y distinguidos escritores”<sup>807</sup> como Antonio García Boiza (al que más tarde nos referiremos con detalle), Juan Domínguez Berrueta<sup>808</sup> y Fernando Íscar Peyra<sup>809</sup>;

---

éxito que se consiguió para la misma [La Gran fiesta Charra]”. No sabemos en cuanto se cuantificó la ayuda de la Diputación puesto que no hemos encontrado constancia de cantidad alguna de dinero por este concepto ni en las actas de la Comisión Gestora ni en los Libros de Presupuestos de la Diputación.

<sup>806</sup> Martín Rodrigo, R., Martín Sánchez, L., Brasas Egido, J.C. y Portal Monge, Y. (2004): *Op. Cit.*, pp. 317-342. En el capítulo X: “El Casino desde 1940 a 1958” no se hace referencia a *La Gran Fiesta del Arte Charro* entre las actividades culturales que organizó el Casino.

<sup>807</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1943.

<sup>808</sup> Juan Domínguez Berrueta (1866-1959†) fue profesor de Ciencias, gran conocedor de filosofía y con puntos de vista que se aproximaban a la corriente bergsoniana. Además fue matemático, físico, químico y cronista de Salamanca.

<sup>809</sup> Fernando Iscar Peyra (1886-1858†), político, escritor y abogado de origen barcelonés aunque afincado en Salamanca donde se licenció en Derecho en 1902. Pensionado de la JAE en París gracias a la mediación de Unamuno. En la capital francesa coincidió con René Johannet quien traduciría más tarde al francés *Vida de Quijote y Sancho*. Laureano Robles recoge la carta fechada el 26 de marzo de 1913 entre Ramón y Cajal -como Presidente de la Junta- y Unamuno en la que el escritor recomienda a un alumno de Salamanca, esto es, Fernando Iscar Peyra. Cfr. Robles, L. (1989). Correspondencia de Cajal, J. Castillejo y A. Jiménez Fraud con Miguel de Unamuno (1987). En J. M. Sánchez (Coord.) *1907-1987, la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones* (pp. 623-647), vol.II. Madrid: CSIC

Cfr. Marín Eced, T. (1991). *Innovadores de la educación en España: becarios de la Junta para la Ampliación de Estudios* (pp. 153-154). Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha. La autora recoge que “la Junta de Colegios de la Universidad de Salamanca se propuso fundar una Residencia de Estudiantes, designó al señor Iscar Peyra para que viajara por el extranjero y conociera centros de este tipo”. Además apunta que Iscar Peyra había sido becado por la Junta de Colegios de la Universidad en 1899 para ampliar sus estudios de economía y preparar su tesis doctoral en París y Londres.

Igualmente Fernando Íscar Peyra fue alcalde de la ciudad y Gobernador Civil de Santander en el último gobierno del rey Alfonso XIII y secretario y presidente del Casino.

Las fuentes literarias también nos hacen referencia a la personalidad pública de Iscar Peyra en los años veinte. Manuel Sánchez (1976) refiere en su autobiografía “Uno de los nuevos gobernadores civiles nombrados por el Gobierno de Berenguer lo sería, para la provincia de Santander, Fernando Iscar Peyra, a cuya toma de posesión acudieron contertulios nuestros y por ello lo recuerdo [asistentes habituales a la tertulia del café Novelty de Salamanca ubicado en la Plaza Mayor]. Fernando Iscar llegó a ser buen amigo mío e hizo cuanto pudo a mi favor cuando el proceso que luego se me siguió, haciendo uso de sus numerosas amistades, tanto en Salamanca como en Valladolid, por lo que quedé para siempre

una parte musical a cargo de Bernardo García-Bernalt y Aníbal Sánchez Fraile. Ella es motivo para dar a conocer canciones inéditas de don Dámaso Ledesma y del *Nuevo Cancionero* recién publicado por Sánchez Fraile bajo el patrocinio de la Diputación.

Nos remitimos a las fuentes de hemeroteca para describir el evento que es presentado en estos términos: “Tres organizaciones intervienen para desenvolver toda la labor musical que constituye la parte más fundamental de la obra; nos referimos a los Coros de Educación y Descanso, la Masa Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica”<sup>810</sup>. Además se unen a estas tres instituciones “un grupo de mujeres de Torresmudas [población salmantina situada al norte de la provincia de Salamanca en la comarca denominada Armuña Baja, a 20 km. de la capital] que, con el estilo peculiar y característico de la comarca, cantarán una canción muy hermosa, alusiva al cortejo de boda y que todavía en ocasiones solemnes se canta”. La noche anterior al gran espectáculo comenzaron a llegar a Salamanca “los charros de las distintas partes de la provincia que acuden a esta fiesta; nos referimos a los numerosos grupos de albercanos y de Aldeadávila de la Ribera” A éstos se unieron por la mañana los grupos procedentes de las poblaciones más cercanas a la ciudad esto es, de “Villavieja de Yeltes, Robleda, Palencia de Negrilla, Villares de la Reina y en el día de la fiesta llegarán las restantes representaciones”<sup>811</sup>.

La delegación albercana fue presidida por el alcalde del municipio, Demetrio Maíllo, quien manifestó su deseo de “lucir ante los salmantinos, probablemente por primera vez, el renombrado traje “de vistas”, único en su especie. En la fiesta de referencia, nuestros visitantes reproducirán también

---

reconocido”. Sánchez, M. (1976). *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos* (p.35) Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

Las fuentes literarias también nos hacen referencia a la personalidad pública de Iscar Peyra en los años veinte. Manuel Sánchez (1976) refiere en su autobiografía “Uno de los nuevos gobernadores civiles nombrados por el Gobierno de Berenguer lo sería, para la provincia de Santander, Fernando Iscar Peyra, a cuya toma de posesión acudieron contertulios nuestros y por ello lo recuerdo [asistentes habituales a la tertulia del café Novelty de Salamanca ubicado en la Plaza Mayor]. Fernando Iscar llegó a ser buen amigo mío e hizo cuanto pudo a mi favor cuando el proceso que luego se me siguió, haciendo uso de sus numerosas amistades, tanto en Salamanca como en Valladolid, por lo que quedé para siempre reconocido”. Sánchez, M. (1976). *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos* (p. 35). Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

<sup>810</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1943.

<sup>811</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1943.

alguna ceremonia típica, a semejanza de las que en la fiesta de La Alberca realizan con sus castizas capas y cerros”<sup>812</sup>.

La actuación musical se completó con los coros de niños de la Catedral<sup>813</sup> y la Agrupación Nacional de Cámara. Esta última ofreció un concierto a partir de las once de la noche.

*La Gran Fiesta del Arte charro* se amplió con bailes del folklore salmantino, exposición de las obras pictóricas de Bernardo Fuentes, que realiza el cartel mural de propaganda de la fiesta, y Segundo Escobar, que pinta el anuncio que se ubicó en el Ayuntamiento, y una doble audición ejecutada por la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica. La presentación escenográfica estuvo en manos del pintor Manolo Gracia y la dirección de Antonio García Boiza<sup>814</sup>.

El guión que escribió Rafael Santos Torroella, quien también dirigió el espectáculo, estaba basado en una charla ficticia entre tres ancianos y un viejo tamborilero que presencian una boda charra. Los protagonistas ubicados a la entrada de la iglesia presencian la llegada del cortejo que ejecuta los bailes descontextualizados de “Las ofrendas a la novia”, “El baile de la rosca” y un desfile de todas las representaciones de la provincia. El grupo de gentes procedentes de Torresmudas interpreta “El cántico de bodas”. En esta escenificación también intervinieron el grupo de actores dirigidos por Rafael Cordon.

De todas las personalidades implicadas en el espectáculo se hace necesario un acercamiento a la figura disonante por su sesgo político contrario al régimen

---

<sup>812</sup> *El Adelanto*, 19-IX-1943.

<sup>813</sup> Nuestros informantes también nos han referido la figura del organista y profesor titular de la Universidad Laboral de Gijón, Mateo Bullón (†1931-2007). Nacido en un pequeño pueblo salmantino, Casillas de Monleón, se trasladó a Salamanca para continuar sus estudios y formó parte del Colegio de los Niños de Coro durante los primeros años cuarenta del siglo XX. Esta circunstancia determinó su vida personal y profesional pues la música siempre estuvo presente en su vida. Tras estudiar Magisterio se trasladó a Gijón en 1958, como organista de la Universidad Laboral. Allí, dirigió el Orfeón Juvenil, el trío y el cuarteto universitario de la Universidad Laboral, entre otras instituciones y agrupaciones musicales. Cfr. Entrevista a Eleuterio Bejarano, 8-V-20014 y García, I. (2007, 21 de noviembre). Fallece a los 769 años el maestro de la música Bullón Pérez. *El Comercio de Gijón*. Disponible en <<http://www.elcomercio.es/gijon/20071121/gijon/fallece-anos-maestro-musica-20071121.html>> [Consultado el 8-V-2014].

Recordamos brevemente que el Colegio de los Niños de Coro fue fundado a finales del siglo XVII en una casa frente a la parroquia salmantina de San Pablo. Los alumnos recibían instrucción primaria y enseñanza musical. Éste se mantuvo como colegio hasta bien avanzado el siglo XX para la formación de jóvenes músicos y a él sólo tenían acceso los muchachos varones de buena voz, que en muchos casos nutrirían las distintas cuerdas del coro catedralicio. De esta agrupación coral salió, entre otros, Donagüe o García-Bernalt.

<sup>814</sup> *La Gaceta Regional*, Salamanca, 27-IX-1947.

imperante de Rafael Santos Torroella (\*1914-2002†)<sup>815</sup>. Éste fue crítico de arte, traductor, poeta y dibujante. Estudió derecho en las Universidades de Valladolid y Salamanca y en la Escuela Superior de Bellas Artes, y obtuvo los títulos de licenciado en Derecho, en Bellas Artes y Arqueología. Durante cuarenta años fue catedrático de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Barcelona (1946-1986) y un gran especialista en Dalí, Miró y Picasso.

Nos podemos preguntar que hace en una ciudad de provincias como Salamanca en la inmediata posguerra dirigiendo *La Fiesta del Arte charro*, un personaje tan vinculado con las vanguardias artísticas, sea poesía o pintura, y que intentará dar voz a toda la producción cultural catalana durante estas primeras décadas del franquismo. La respuesta nos la aporta él mismo en la entrevista que concedió al profesor de la universidad de Barcelona Jaume Vidal Olivera en 1997<sup>816</sup>.

La familia de Santos Torroella a causa de la profesión del padre, administrador de aduanas, tuvo una gran movilidad, y el joven Rafael Santos residió en muchas y distantes ciudades: Port-Bou, Ripoll, Manlleu, Ayamonte, Huelva, Ciudad Rodrigo, Salamanca, Valladolid, San Sebastián, Barcelona, Madrid, etc. Los traslados frecuentes por el territorio nacional le ayudaron a hacerse una idea muy amplia de España. Santos Torroella señala recordando esta etapa de su vida:

Han dejado en mí como un poso, forman parte de mi pequeña historia personal, me han hecho como persona. En este sentido me han influido dos libros

---

<sup>815</sup> Para dibujar el perfil político de este intelectual y justificar, analizar y explicar su presencia en un acto institucional de la ciudad en 1943, hemos acudido a fuentes secundarias: esto es, los fondos del Centro Documental de Memoria Histórica: expediente nº 55.846. La información referida a Santos Torroella se ha localizado en las secciones de Político Social Antecedentes, signatura 55.846; en la sección de Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, signatura 35061 y sección Militar, signatura 905. Igualmente hemos recurrido a los trabajos de campo publicados como entrevista por su biógrafo Jaume Vidal Oliveras en 1997.

<sup>816</sup> Vidal Oliveras, J. (1997). Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953). *Locus Amoenus*, 3, 215-240.

Santos Torroella fue el responsable de la editorial *Cobalto*. En ella publicó el primer estudio sobre el surrealismo (1948). En un principio Cobalto era una publicación de divulgación para una minoría selecta. El número dedicado al surrealismo tuvo un efecto aglutinador. Además el número del Surrealismo llamó la atención de Mathias Goeritz, personaje fundamental para el arte de experimentación en la posguerra española. A partir del encuentro Santos Torroella y Mathias Goeritz, ambos iniciarán una fecunda colaboración. En Cobalto, Santos Torroella editó el primer libro de Federico García Lorca (1950) o las pioneras monografías sobre Salvador Dalí (1948) y Joan Miró (1949) después de Guerra Civil, así como el primer poemario de Joan Brossa (1951) y uno de los primeros de Juan Eduardo Cirlot (1949). A él se le debe también la organización de la primera exposición de Joan Miró (1948) después de la guerra.

extraordinarios de Unamuno: *Por tierras de Portugal y España* y *Andanzas y visiones españolas*. Son dos obras que leo con frecuencia; han tenido mucha importancia en mi vida porque me han ayudado a adaptarme a los diferentes lugares de la geografía española en que he vivido. Creo muy poco en la historia, creo más en la geografía. Cuando miro mi pasado, me encuentro con el hecho de provenir de padres de origen fronterizo a dos lados opuestos de España, uno al este y el otro al oeste. Para mí significa que las dimensiones geográficas son muy importantes. Quiere decir que tengo dos polos que provienen, no de la historia, sino de la misma geografía. Sin embargo, tengo una vaga consciencia de la tierra de mi padre, Salamanca y la frontera con Portugal. En cambio, mi recuerdo permanente ha sido siempre el mar. Soy hombre de mar. Si encuentro que en mí pesa más lo catalán que lo castellano es por la geografía, porque estoy más alejado de la geografía salmantina. Siempre me he sentido muy vinculado al mar<sup>817</sup>.

Tenemos ya dos claves que vinculan al creador del espectáculo charro de 1943 a Salamanca: la primera es que se trata de la tierra de su familia paterna y la segunda, el pensamiento unamuniano tan vinculado e identificado con la ciudad del Tormes con el que el autor catalán se identificaba en aquel momento. Santos Torroella se expresa en esta entrevista como hombre de frontera en la oscilación que va entre la poesía y el arte. Un vaivén que se expande a otros ámbitos de su vida: entre Madrid y Barcelona, entre una militancia de izquierda previa y durante la Guerra Civil y vínculos de sincera y profunda amistad, y respeto intelectual, con figuras que desarrollaron cargos importantes en el Régimen franquista como Juan Aparicio<sup>818</sup> o Antonio Tovar<sup>819</sup>.

---

<sup>817</sup> Vidal Oliveras, J. (1997). Conversación con Santos Torroella. *Kalias*, 17-18, 86-113. Disponible en <<https://ddd.uab.cat/pub/expbib/2009/santostorroella/entrevista.pdf>> [Consultado el 4-V-2014].

<sup>818</sup> Juan Aparicio López (\*1906-1996†). Con tan sólo doce años funda un semanario en el Instituto de Almería donde cursaba sus estudios de Bachillerato. En 1922 se traslada a Granada para estudiar Derecho, allí coincide con el catedrático Fernando de los Ríos. El mismo Aparicio cuenta como en una de sus clases le surgió la idea de tomar el yugo y las flechas como emblema de las JONS. No fue la única aportación a la simbología falangista, también ideó la bandera roja y negra y el grito “España, una, grande y libre”. En su vertiente como literato, colaboró con Ernesto Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*, luego, ya en las J.O.N.S., se encargó de la Secretaría de Redacción y de la edición de la revista JONS. En 1932 comenzó a colaborar en *El Sol*, en marzo de 1933 participa en el Fascio, y desde de junio de 1933 trabaja en Informaciones. En enero de 1935 figura Aparicio entre los dirigentes de las JONS que deciden abandonar la disciplina de Falange Española de las JONS. Comienza a trabajar en el diario Ya como editorialista. Al comienzo de la Guerra Civil, se trasladó a Salamanca donde se haría cargo del aparato de prensa y propaganda del nuevo régimen junto a Giménez Caballero, se hacen cargo de *La Gaceta Regional de Salamanca* (el único periódico con el que contaba Ernesto Giménez Caballero, tal y como el mismo lo relata, cuando Franco le confió, en noviembre de 1936, el Ministerio de Prensa y Propaganda





Fig. 64. Antonio Tovar con Rafael Santos Torroella después de impartir una conferencia en el Círculo de Lectores (Barcelona, 1985)<sup>820</sup>

Él mismo describe sus vivencias políticas y personales en los difíciles años de la guerra y posguerra y recuerda que ya al comienzo de la guerra, antes de ir al frente, era un escritor prolijo. Era militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña y colaboraba en la revista *Juliol*. También publicaba en *El Mundo Deportivo*, en *Treball* y *Meridià*. En el frente de Aragón, crea una revista: *Alambrada*. Asimismo en 1938, *El combatiente del Este*, un periódico del ejército en el que colaboraba, convocó y concedió un premio de poesía al joven Torroella. “Fue mi primer premio”<sup>821</sup>.

---

con Millán Astral). De 1951 a 1957 fue Director General de Prensa y fundó las Escuelas oficiales de Periodismo de Madrid (1941) y Barcelona (1952). Ha sido, también, Director de la Mutualidad de periodistas, Consejero de información de publicaciones sindicales y Consejero de información en la Embajada de España en el Quirinal (Roma), y Procurador en Cortes.

<sup>819</sup> Antonio Tovar Llorente (1911-1984†). Recordamos y puesto que su figura ha sido ampliamente glosada en el capítulo anterior de esta tesis doctoral, que Antonio Tovar obtuvo la cátedra de Latín en la Universidad de Salamanca en 1942. A partir de ese momento se dedicó a la enseñanza e investigación. Aunque Tovar se había apartado de la vida política activa lo que no era incompatible con el hecho de que, al año siguiente, fuese nombrado Consejero Nacional. Este es el momento vital y profesional en el que se encuentra Tovar cuando coincide en Salamanca con Santos Torroella.

<sup>820</sup> Imagen obtenida en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/tovar/imagenes\\_ultimos/imagen/31](http://www.cervantesvirtual.com/portales/tovar/imagenes_ultimos/imagen/31).

Consultada el 7 de mayo de 2014.

<sup>821</sup> Cfr. Vidal Oliveras, J. (1997): *Op .cit*.

En el expediente personal (nº 55.846) localizado en la Sección Político Social Antecedentes del Centro Documental de la Memoria Histórica se dice: “profesión estudiante y periodista de los periódicos *Treball*, *Front de la Juventud* y *Juliol*. Pertenece al Sindicato F.U.E. desde 1931. Filiación política: J.S.U. de C. y P.S.U.C. desde 1 de marzo de 1937. cargos desempeñados: en el sindicato, representante escolar en la Universidad. En el partido: redactor de *Juliol*, órgano de la J.S.U. Unidad donde presta servicios: C.E. XX, Bon. Zapadores. Reemplazo: 1935. Fecha ingreso: Junio 37. Voluntario o recluta. Voluntario en milicias y recluta en el Bon a que pertenezco actualmente. Categoría. Delegado político. Fecha de nombramiento: enero 1938. [...] Interino. Nombrado por el comisario Bon. Unidades donde prestó servicio: Columna capitán Arenas. Frentes y combates en que ha actuado. Este, Costa y Levante”. Estos

Al terminar la guerra estuvo en la cárcel de Alicante por haber sido Comisario político del Batallón de Zapadores-minadores del cuarto Cuerpo del Ejército. Después es juzgado y represaliado políticamente; se encuentra en una situación muy delicada. El propio Santos Torroella relata cómo acontecen los hechos que le llevarán de nuevo a la ciudad salmantina:

Tengo una vaga idea de aquellos días. Cuando salí de la cárcel [18-3-1940], me entregaron un salvoconducto en la Delegación de Policía para poder regresar de Alicante a Barcelona, donde me juzgaron. Viví ese tiempo en casa de la madre de Grau Sala, la Sra. Cari, en la calle Entenza. Me juzgaron en un Consejo de Guerra [11-1-1943], y me condenaron por “auxilio a la rebelión” a doce años y un día, conmutados por tres años. Con esta pena no podía ejercer cargo alguno, ni tener pasaporte. Pero como ya había pasado parte en el Fuerte de Santa Bárbara de Alicante, y en el Campo de los Almendros en Elche, quedé libre. Desde Barcelona, con una “cédula” personal de un amigo del Partido - Wilfredo Vilardebó fui hasta Huesca, donde vivían entonces mis padres. Mi padre era jefe de la Aduana de Canfranc. Por indicación del Jefe de Policía de Huesca, amigo de él, "manda al chico lejos, que se olviden de él" -; mi padre me envía a su pueblo [de la provincia de Salamanca], a una finca que allí poseía: Peñarrubio. En este lugar pasé casi un año; pero aunque lejos, mi padre y yo volvimos a distanciarnos y me fui a Salamanca. Desde Salamanca, donde me autoexilié, empiezo mis colaboraciones en la prensa. Contacto con Juan Aparicio, futuro Director Nacional de Prensa y valedor de escritores republicanos depurados, que me facilitó relaciones y colaboraciones en revistas culturales. Rencuentro la amistad con Antonio Tovar [con quien había coincidido en sus años universitarios], entonces muy activo en la vida de la Universidad donde, aparte de su cátedra, trabaja constantemente con un grupo de alumnos en su seminario. Con él comparto aventuras de nuevo: creamos dos revistas de ámbito universitario: *Lazarillo*<sup>822</sup> y *Cátedra*, y unas tertulias. [...]Mientras estuve en Salamanca, casi todos los días íbamos a casa de los Tovar: Antonio y Chelo

---

datos forman parte del expediente que se remite al juez instructor para incoar el proceso judicial contra Santos Torroella en 1950, datos que se repiten en 1956. En ninguno de los documentos consultados en el Centro Documental de memoria Histórica aparece las razones por las que se decide liberar a Santos Torroella.

<sup>822</sup> La revista *Lazarillo* nace en 1943. sólo salieron cuatro números, el tercero y el cuarto juntos en un número extraordinario. Esta revista fue pionera y modelo para otras publicaciones como *Trabajos y días* (de hecho sucedió a esta primera publicación) o a *Monterrey*. Estuvo impulsada por Antonio Tovar quien contó con la colaboración de figuras tan destacadas como Jiménez Caballero, Dionisio Ridruejo, Francisco Maldonado, Juan Voltes, Rafael Santos Torroella, José Artero, etc. entre otras muchas personalidades que aparecen en el primer número de la publicación.

terminaban de casarse. Yo se los presenté a Maite, hemos visto nacer y crecer a casi todos sus hijos<sup>823</sup>.

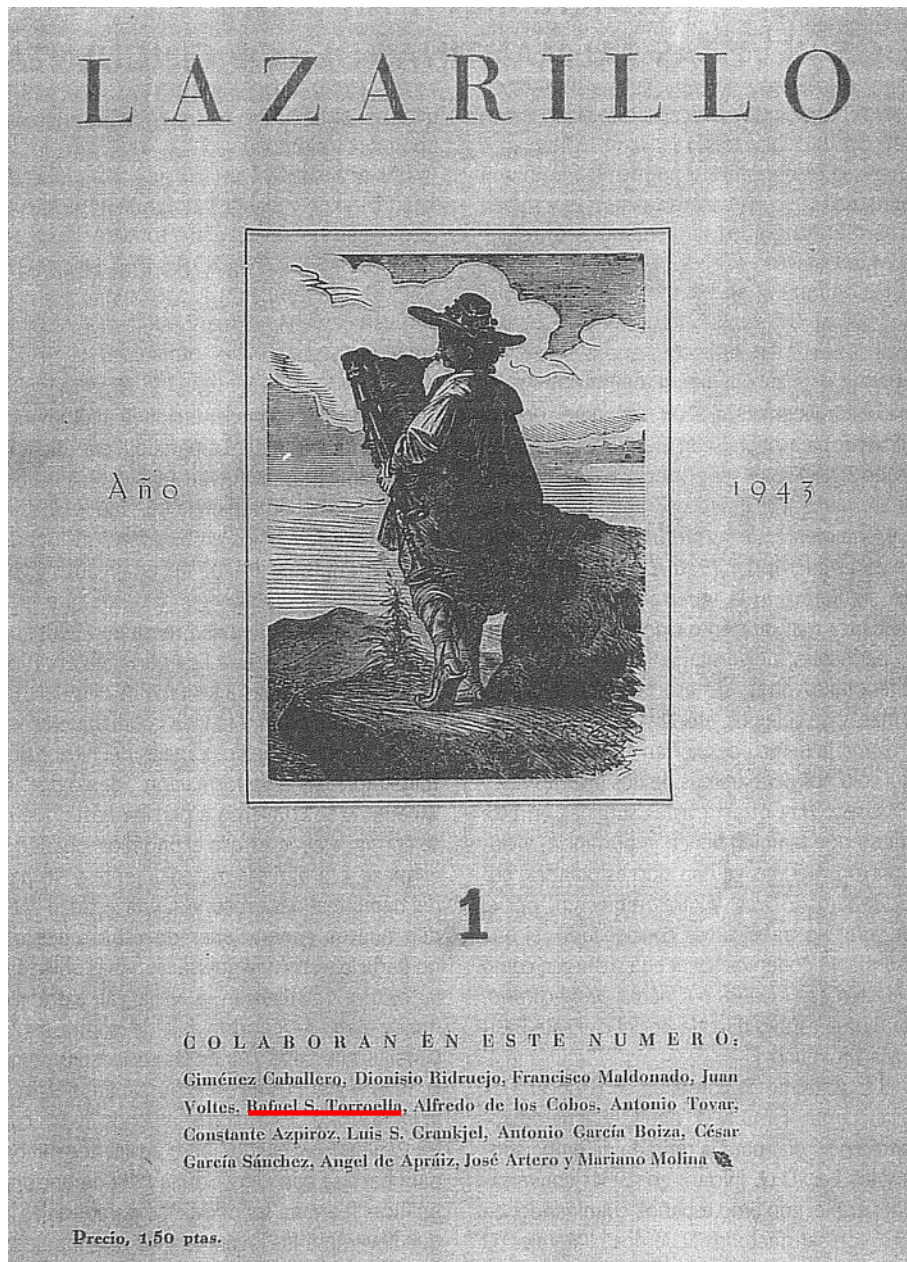


Fig. 65. Portada del número 1 de la Revista Lazarillo en la que colabora Rafael Santos Torroella (1943)

Así pues apenas ocho meses después de ser juzgado en Consejo de Guerra y ser condenado, encontramos a Rafael Santos Torroella en “su autoexilio salmantino”, dirigiendo un gran espectáculo sobre la cultura charra y

<sup>823</sup> Cfr. Vidal Oliveras, J. (1997): *Op. Cit.*, p. 18.

escribiendo su guión<sup>824</sup>. La documentación que hemos localizado en el Centro Documental de la Memoria Histórica nos confirma lo expuesto por Santos Torroella y además que la Dirección General de Seguridad lo declara en busca y captura entre 1950 y 1956 por “ser un individuo de tendencias comunistas”. Al consultar su expediente personal nos llaman la atención tres “falsos errores”: en primer lugar el error en el segundo apellido, Santos Torrallo en lugar de Santos Torroella, tan sólo corregido en 1950 pero olvidada de nuevo la corrección; un segundo error en la fecha de nacimiento: 1919 en lugar de 1914 y por último, la insistencia de no estar localizable. Santos Torroella participa muy activamente en los congresos de Poesía celebrados en Segovia (1952), Salamanca (1953) y Santiago de Compostela (1954) y en otras actividades desde su puesto docente de la Universidad de Barcelona. Por tanto podría ser que estos errores fueran intencionados o provocados por sus amigos, ya citados, intelectuales de prestigio del nuevo régimen en Salamanca.

Es muy interesante examinar el punto de vista de la prensa local acerca del trabajo de Santos Torroella al frente del festival charro. Así, la crónica anónima de *El Adelanto* valoraba en estos términos el trabajo realizado por Torroella: “Ha construido unos diálogos en fácil e inspirado verso que sirven para citar las escenas típicas en un ambiente propicio y de conseguir el total efecto”<sup>825</sup>.

---

<sup>824</sup> Años más tarde un nuevo hecho vinculó a Santos Torroella con la ciudad salmantina: “En 1952, la Dirección General de Enseñanza Universitaria le confió la organización de unos Congresos de Poesía que se realizaron en Segovia (1952), Salamanca (1953) y Santiago de Compostela (1954) en los que logró que participaran poetas de toda España, de otros países europeos e hispanoamericanos. Esos congresos significaron el primer reencuentro desde 1936 entre las letras catalanas y las de las otras partes de España con la participación de Carles Riba, J. V. Foix y María Manent”. Torroella coincide junto a sus antiguos compañeros de las universidades de Valladolid y Salamanca, Pedro Laín, Antonio Tovar y Joaquín Pérez-Villanueva, en estos tres Congresos de Poesía que, entre 1952 y 1954.

“Con Santos Torroella, hay que decirlo, muere una voz de la Residencia de Estudiantes, mueren vivencias con Federico García Lorca, Buñuel, Pepín Bello y, cómo no, Salvador Dalí, del que fue el mayor experto en el mundo”. Cfr. Fallece en Barcelona Rafael Santos Torroella (2002, 1 de octubre). *ABC*. Disponible en <<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-10-2002/abc/Cultura/133193.html>>; García-Velasco, J. (2002, 1 de octubre), Rafael Santos Torroella, crítico y escritor. *El País*. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2002/10/01/agenda/1033423202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/10/01/agenda/1033423202_850215.html)>; El mayor experto en Dalí (2002, 1 de octubre). *El Mundo*. Disponible en <<http://www.elmundo.es/elmundo/2002/09/30/cultura/1033379420.html>> [Consultados el 3-V-2014].

El autor escribió un libro breve, *Salamanca*, con plano y fotografías de la ciudad en 1958 y publicado por la editorial de Barcelona Noguer.

<sup>825</sup> *El Adelanto*, 21-IX-1943.

## **La fiesta de arte charro en el Bretón**

**Salamanca rindió ayer homenaje de aplauso entusiasta a los danzarines y cantantes de la provincia y a la riqueza de nuestros típicos atavíos**

**El espectáculo fué soberbio de color y de ritmo**

Fig. 66. Recorte de prensa dedicado a La Fiesta del Arte charro (1943)

Todos los participantes son catalogados por la crítica del periódico *El Adelanto* como “enamorados de nuestras costumbres vernáculas y buenos catadores de nuestro folklore”<sup>826</sup>. Hay pues unanimidad, por parte de las instituciones y autoridades, en exaltar la canción y el baile folklórico como vehículos ideales para transmitir los valores tradicionales que pudieran servir a la vez para educar y adoctrinar al pueblo.

Al igual que sucederá años más tarde durante la representación de *Campocerrado*, la ciudad y sus gentes participan y se involucran en el espectáculo. “La ciudad estaba también en el escenario para secundar esta evocación de nuestras almas charras”. En otras palabras la ciudad se involucra y se convierte en un gran escenario: “el cortejo nupcial que se representa en estas escenas charras saldrá del Casino de Salamanca [...] dando una vuelta a la Plaza Mayor y encaminándose, seguidamente al teatro Bretón, para llegar a éste a la hora de comenzar el espectáculo”<sup>827</sup>. Tres espacios concretos: el Casino, la Plaza Mayor y las calles situadas entre ésta y el teatro Bretón.

Tanto el teatro Bretón como el teatro Gran Vía<sup>828</sup>, donde se representó *Campocerrado* en 1947, se han convertidos ya en espacios etnográficos que tan sólo permanecen en la memoria de nuestros informantes.

---

<sup>826</sup> *El Adelanto*, 21-XI-1943. Los calificativos se repiten al referirse a la producción lírica que están elaborando conjuntamente Rafael Santos Torroella (poeta y escritor) y Aníbal Sánchez Fraile. Por otra parte, el *Nuevo cancionero* de Sánchez Fraile recibe continuas alabanzas por parte de la crítica y autoridades. La obra es considerada como una continuación del *Cancionero* de Ledesma, maestro de “ese buen sacerdote enamorado de Salamanca, de sus costumbres, de su tipismo y de su belleza” *El Adelanto*, 28-IX-1943.

<sup>827</sup> *El Adelanto*, 21-IX-1943.

<sup>828</sup> El teatro Bretón era el antiguo “Corral de Comedias” puesto en marcha en el siglo XVI por los responsables del Hospital Viejo. Los ingresos de este teatro servían para financiar el Hospital General de la Santísima Trinidad. En 1878 el teatro es privatizado. Hacia 1890 este espacio adquiere su nombre actual en honor al músico Tomás Bretón que había nacido en las



Fig. 67. Imagen del Teatro Bretón en los años sesenta y setenta del siglo XX<sup>829</sup>

cercanías. Tomás Cafranga fue el encargado del proyecto original del teatro en 1846. A finales del siglo XIX se encarga de reformarlo Cecilio González Domingo. Otras reformas se realizaron en 1919 recreciendo la fachada y en 1940 se llevó a cabo una reforma interior que modificó su decoración. El Teatro Bretón cerró sus puertas en 2003 y en 2009 se inició el derribo que fue paralizado en mitad del proceso. En cuanto al teatro Gran Vía donde se representó *Campocerrado* el 26 y 27 de septiembre de 1947, fue inaugurado el 6 de septiembre de 1946 con la tradicional fiesta organizada por la Asociación de la Prensa. El proyecto estuvo a cargo del arquitecto Francisco Gil. Su fachada en estilo historicista, inspiró a otros proyectos concebidos a partir de esa fecha “constituyendo lo que hemos dado en llamar el estilo Gran Vía. Nuestros informantes nos describen un teatro recogido, espacioso y con una acústica excepcional.

*Cfr.* las noticias sobre las galas organizadas por la Asociación de la Prensa en 1946 que supusieron la inauguración de este nuevo espacio aparecen en las fuentes de hemeroteca. *El Adelanto*, 28-VIII-1946 y *El Adelanto*, 5, 6 y 7-IX-1946.

Por su parte sobre el teatro gran Vía son interesantes los datos que nos aportan las fuentes orales. *Cfr.* entrevistas a Álvarez, Manuel de 2-IX-2013; Martín Rodrigo, Ramón de 27-XI-2013 y Ferrer, Petra de 8-V-2014.

Núñez, S. (2011). Un hito en la historia de la construcción de Salamanca: La gran vía. En S. Huertas, G. Crespo, I. García, I. y S. Tain, (Eds.), *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (PP. 1013-1020). Madrid: Instituto Juan de Herrera. Disponible en <[www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC\\_7%20\(100\).pdf](http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC_7%20(100).pdf)> [Consultado el 6-V-2014].

<sup>829</sup> Álvarez García, F. J. (2011). Teatros salmantinos y actividad musical en el primer cuarto del siglo XX a través de la prensa local. *El futuro del pasado*, 2, 615-632

<<http://www.elfuturodelpasado.com/eFdP02/36%20A.pdf>> [Consultado 6-V-2014].

En 1944, esto es un año después de la *Gran Fiesta del Arte charro*, la revista *Lazarillo* publica un artículo referido a esta fiesta charra del Teatro Bretón con el título de “Don Paco, Don Luis y el folklore” firmada por Alfredo de Cobos<sup>830</sup>. El título del escrito nos desvela los protagonistas de las reflexiones sobre el folklore que suscitó el gran acontecimiento de septiembre de 1943: Francisco Maldonado Guevara<sup>831</sup> y Luis Maldonado.



Fig. 68. Caricatura del profesor Maldonado Guevara realizada por Santos Torroella para la revista *Lazarillo*

Llama la atención que una publicación de carácter científico y muy restringido al ámbito universitario se haga eco de este acontecimiento un año después, y que identifique el folklore con la creación poética; no en vano la revista *Lazarillo* está dedicada sobre todo a temas literarios o pictóricos.

Así el artículo alude a:

La plasticidad y el colorido del traje charro, de la comitiva, de las danzas y las canciones, el símbolo sentimental de aquellos hombres venidos de cada rincón de la tierra charra a recordar a la propia Salamanca lo que sus aldeanos

---

<sup>830</sup> Alfredo de los Cobos Rubio, Licenciado en Filosofía Románica, nació en Valladolid el 10 de enero de 1923. Se licenció en Salamanca en 1944 con premio extraordinario tal y como consta en la Memoria del Curso académico de 1943-1944 y actividades académicas del 1944-1945 (p. 16). Salamanca: USAL, 1945. Cfr. [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/84103/1/bg\\_revistas\\_1178\\_13-34\\_4.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/84103/1/bg_revistas_1178_13-34_4.pdf). Publicó sus trabajos literarios en *Corcel* (Valencia), *Garcilaso* (Madrid), *Intimidad Poética* (Alicante), *Proel* (Santander), *La Estafeta Literaria* (Madrid), *Pilar* (Zaragoza) y la citada *Lazarillo* (Salamanca). donde hemos encontrado el citado artículo referido a la fiesta del arte charro, escrita el mismo año en que obtuvo su licenciatura.

<sup>831</sup> Francisco Maldonado Guevara (†1891-1985†). Profesor de Lengua y Literatura española en las Universidades de Murcia, Oviedo, Valladolid y Salamanca. A partir de 1945 es catedrático de la misma materia en la Universidad Central de Madrid (*El Adelanto*, 17-VI-1945). Estudiante de la obra de Fray Luís de León, Cervantes y el *Lazarillo* de Tormes entre otros temas, en 1951, fundó la prestigiosa publicación *Anales Cervantinos*. Sin embargo nos interesa en este caso su valoración sobre el folklore en general y el charro en particular expresado a través de la entrevista informal que le plantea Alfredo de Cobos con motivo de la gran fiesta charra de 1943.

guardan en sus arcones centenarios y en su espíritu sencillo y robusto, tan sensible a la belleza y el valor tradicional de su belleza<sup>832</sup>.

En la misma publicación, el profesor Maldonado Guevara aporta una interpretación del folklore en estos términos:

Los dos órdenes, “Naturaleza” y “Cultura” generalmente admitidos por los sociólogos, no son únicos. Existe orden ajeno a estos dos y en cierto modo intermedio: el que yo llamo lo “Natural human” es decir, lo irracional, en el hombre que pertenece al alma de la colectividad. Así se explica la existencia del folklore, que no es producto ni de la cultura -creación del individuo-, ni de la naturaleza, sino y obra irrazonada de la “gens”. Y a este mismo orden pertenece la mentalidad del artista, que crea sus obras a impulso de un tondo irracional colectivo. Así el arte tiene caracteres de unidad por encima de los artistas en cada época y en cada país<sup>833</sup>.

No faltaron otros intentos de llevar el folklore charro a escena entre 1943 (fecha de celebración de la *Fiesta Charra* que dirige Torroella) y 1947 (cuando se interpreta *Campocerrado* de Gombau). Ninguno con tanta repercusión entre las gentes de la ciudad como la obra de Gombau y Real de la Riva.

Así en noviembre de 1943, la prensa salmantina recoge la noticia de una nueva producción lírica ambientada en la tradición charra:

Se han reunido para esta tarea [...] “Javier de Montillana”[sic]<sup>834</sup> crítico teatral de *El Adelanto*, hombre profundamente conocedor del mecanismo teatral, que pone en la obra su experiencia profesional de muchos años; Rafael S. Torroella, fino poeta y escritor enamorado como pocos de nuestras costumbres vernáculas y buen catador de nuestro folklore y don Aníbal Sánchez Fraile, joven maestro que ha que ha acreditado en señaladas ocasiones su vigorosa inspiración musical y creadora dentro de la línea melódica de las canciones populares salmantinas. Los dos primeros han confeccionado un argumento teatral discreto, entonado y con calidades dramáticas de indudable acierto; don Aníbal pondrá la música a esta zarzuela y entre los tres prestaron un excelente servicio a Salamanca<sup>835</sup>.

---

<sup>832</sup> De los Cobos, A. (1944). Don Paco, Don Luís y el folklore. *Lazarillo*, 3-4, 4.

<sup>833</sup> De los Cobos, A. (1944): *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>834</sup> Recordamos, tal y como hemos visto en apartados anteriores de la presente tesis doctoral, que Javier de Montillana es el seudónimo del periodista y director de *El Adelanto*, Gabriel Hernández (1902-1991).

<sup>835</sup> *El Adelanto*, 21-XI-1943.



En la misma noticia se afirma que la obra ya está concluida e incluso ha sido recitada en determinados círculos cercanos a los dos autores, falta sin embargo que Aníbal Sánchez Fraile saque tiempo para componer “los dúos romanzas, coros y demás números imprescindibles a toda obra lírica que no se limite a ser un mero exponente de canciones populares, sino que aspire, como es natural a lograr una zarzuela completa”, representable y ambientada “en esencias folklóricas de la más pura raigambre salmantina”<sup>836</sup>.

Lo cierto es que no tenemos constancia de que dicha obra se completara y fuera representada.



Fig. 69. Anuncio comercial del Nuevo Cancionero Salmantino de Sánchez Fraile (1944)

Coincide además la fecha en que Torroella se traslada a Madrid en busca de horizontes personales y profesionales más amplios. Aníbal Sánchez Fraile se hallaba inmerso en los detalles de la publicación del *Nuevo Cancionero Salmantino*<sup>837</sup> por lo que suponemos no era fácil para él implicarse en una empresa de estas características.

<sup>836</sup> *El Adelanto*, 21-XI-1943.

<sup>837</sup> Recordamos que en el capítulo anterior hemos expuesto los avatares vividos por Sánchez Fraile para conseguir la financiación y publicación del *Nuevo Cancionero Salmantino* en un contexto de escasez de papel en la posguerra.

**Actualidad teatral**  
**El folklore charro, llevado**  
**a la escena**  
**Un libreto terminado y una partitura en preparación**

Fig. 70. Recorte de prensa sobre un proyecto de teatro lírico (1943)

Así pues hasta 1947 no hay oportunidad de presenciar en Salamanca una representación similar a la acaecida en 1943. Conviene recordar que en esa fecha la ciudad era testigo de cómo las dos entidades musicales nacidas al comienzo de los años cuarenta, esto es la Coral Salmantina (1941) que dirigía Bernardo García-Bernalt y la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942) de Gombau celebraban cada vez menos conciertos. En el caso de la orquesta, la marcha de Gombau definitivamente a Madrid como ya hemos visto en páginas anteriores, junto al abandono del público que paulatinamente dejó de asistir a los conciertos, explica el declive de la agrupación instrumental y en 1947, la búsqueda de una solución a la misma que se concretará en la creación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948.

A pesar de esto, Gombau no rompe totalmente los lazos profesionales con la ciudad y con la orquesta. Entre 1945 y 1948, y pese a la presencia de otros directores al frente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, como Álvarez Cantos, Gasea y el maestro Benedito, continúa dirigiendo muchos de los conciertos que protagoniza la corporación instrumental especialmente a partir de noviembre de 1945. Así pues, la presencia de Gombau en este nuevo proyecto musical llamado *Campocerrado* fue acogida con mucho afecto y entusiasmo por sus paisanos que seguían a través de la prensa local los logros del maestro en la capital de España<sup>838</sup>.

Probablemente no hubo un espectáculo en el que más se involucraron los salmantinos de los años cuarenta que *Campocerrado*. Gentes venidas desde las

---

<sup>838</sup> Cfr. El Adelanto, 27 -V-1945 y 3-VII-1945 (Gerardo Gombau profesor del Conservatorio de Madrid) y 22-III-1946 (Gombau dirige la Orquesta Sinfónica de Madrid y estrena su obra *Don Quijote velando las armas*).

distintas comarcas invadieron la ciudad con sus trajes ricamente decorados y sus ofrendas, como si fuera un día festivo en honor a la Virgen de la Vega<sup>839</sup>. La crítica recogida en el periódico salmantino *La Gaceta Regional* describe la obra en los siguientes términos: “Esta fantasía literario musical fue una memorable expresión folclórica salmantina”<sup>840</sup> cuyo precedente sería *La Gran Fiesta del Arte Charro* a la que nos hemos referido en páginas anteriores.



Fig. 71. Fotografía de los protagonistas de Campocerrado (1947)

*Campocerrado* es un poema sinfónico popular charro en dos actos, con prólogo y epílogo, escrito por César Real de la Riva y música de Gerardo Gombau. En este sentido se trata de una obra emblemática y única en el panorama musical de esos años: es la colaboración de un catedrático del Conservatorio de Madrid y un catedrático de Lengua y Literatura española de la Universidad de Salamanca. La obra fue estrenada el mismo año de su composición, 26 de septiembre de 1947, y no ha vuelto a ser representada nunca más.

<sup>839</sup> Entrevista a Magadán, Pilar4-VII-2013.

<sup>840</sup> *La Gaceta Regional*, 27-IX-1947

Tres temas fundamentales confluyen en el libreto escrito por César Real de la Riva: el drama, el destino y la vida.

La trama del poema es al mismo tiempo –en su forma de zarzuela teatral con rango de ballet- un poema que habla de los sentimientos de nuestra charrería, de la expresión alegre o triste de nuestros campesinos; de la gloriosa alegría y del hondo sentir de nuestra raza. Una boda charra cuajada de prometedoras felicidades y una tragedia intensa que conmueve el corazón charro hasta convertirse en la lírica apoteosis de la descripción<sup>841</sup>.

Una copla centra la acción del Poema sinfónico *Campocerrado*:

“¡Al aire! Tiradla al aire  
la moneda del amor  
que por una cara es vida  
por la otra... muerte y dolor!  
¡Y al aire!

La moneda que simboliza el destino y el azar que juega con la vida y la muerte como dos caras de la misma moneda y de la vida.

Entronca con una canción típicamente charra. Después toda la letra del poema, unas veces en verso puro y sonoro o en prosa rimada, va haciendo exaltación folklórica, sin concesiones demasiado espirituales [...] dejando que el contracanto vaya diciendo sensaciones hondas, declaraciones de amor, de dolor y de vida, con culminación del drama intenso, en una concepción argumental de registros unas veces suaves, como el poema y otras trágico, como el drama, para hacer desfilar los cuadros típicos con el acompañamiento de la danza del baile y de la canción<sup>842</sup>.

La crítica de *El Adelanto* al referirse al argumento de *Campocerrado* escrito por el catedrático César Real de la Riva, afirma:

La trama del poema es al mismo tiempo-en su forma de zarzuela teatral con rango de ballet-un poema que habla de los sentimientos de nuestra charrería, de la expresión alegre o triste de nuestros campesinos; de la gloriosa alegría y del hondo sentir de nuestra raza. Una boda charra cuajada de prometedoras

---

<sup>841</sup> *El Adelanto*, 25-IX-1947.

<sup>842</sup> *El Adelanto*, 25-IX-1947.

felicidades y una tragedia intensa que conmueve al corazón charro hasta convertirse en lírica apoteosis la expresión final de la descripción<sup>843</sup>.

El autor de la letra de *Campocerrado*, César Real de la Riva (\*1908-1992†), era en ese momento catedrático de Lengua y Literatura de la Universidad de Salamanca. La figura de Real de la Riva será ampliamente glosada en el capítulo de esta investigación dedicado a la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

En la actuación colaboró la Orquesta Sinfónica, músicos de la Orquesta Acroama de Madrid (treinta y cinco profesores de las Orquestas Nacional, Sinfónica, Filarmónica y Banda Municipal de Madrid), los componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca; las sesenta voces que conformaban en ese momento la Coral Salmantina; los Coros de Educación y Descanso, en número de setenta y Grupos de Danzas y Bailes de dichos Coros en un total de veinticinco. A esta masa coral, instrumental, de actores y danzarines se unieron representaciones procedentes de la comarca y provincia salmantina que fueron llegando durante la mañana del día 26 de septiembre, esto es el mismo día de su representación.

En total noventa representantes ataviados con sus trajes regionales llegaron a la capital charra después de viajar durante la noche desde Aldeadávila de la Ribera, La Alberca, Villares de la Reina, Villanueva del Conde, Mogarraz, Candelario, Villavieja de Yeltes, Matilla de los Caños, Robleda, Palencia de Negrilla, Villamayor y Peñaparda. Trescientos componentes protagonizan la representación, “esto da idea del volumen de dificultades que ha sido preciso mover para lograr una fiesta que ha precisado tal cantidad de elementos”<sup>844</sup>.

---

<sup>843</sup> *El Adelanto*, 25-IX-1947.

<sup>844</sup> *El Adelanto*, 25-IX-1947.

Tabla 17. Agrupaciones procedentes de la provincia que participaron en Campocerrado (1947)

---

<b>Agrupaciones procedentes de la provincia por pueblos</b>
<b>La Alberca</b> Marcelino Puerto, Celedonio Hernández, Trinidad Puerto, Fermina Puerto, Amparo Puerto, Agustín Hoyos, Sebastián Luis y Valentín Hoyos.
<b>Villanueva del Conde</b> Amador Gómez, Aquilino Acera, José Martín Gómez, Miguel Mari Juan, José Robles Sánchez, Jesús Payan Sánchez, Jerónimo Hernández, José Manuel Acera Martín, Isidro Sánchez Segundo y Juan Manuel Sánchez.
<b>Peñaparda</b> Nicolás Sánchez García, María Luisa Sánchez Morales, Sebastiana Sánchez García, Martín Mateos García y Nicolás Ramos Morales.
<b>Mogarraz</b> Agustín López, Domingo López, Nicanor Hernández, Baldomero Paíno, Francisca Iglesias, Josefa Cascón, Elena Vicente y Teresa Hernández.
<b>Villavieja de Yeltes</b> Luis Briones González, Joaquín Briones González, Antonio Briones Merino, Manuela Briones Merino, Concepción Romero Briones, Jeremías Romero Briones, Sabina Merino Mateos y Urbano González Sánchez.
<b>Aldeadávila de la Ribera</b> Angelita Hernández, Emilia Martín, María Pérez Lorenzo, Alejandro Vicente Olmedo, Jesús Pérez Casado, Manuel Gallego Hernández, Fidela Ledesma y Antonio Hernández Pérez.
<b>Candelario</b> Saturnino Hernández, José María Fonseca, Antonia Muñoz y Muñoz y Saturnina del Amo Martín.
<b>Villares de la Reina</b> Teodoro Lozano, Julián lozano, Federico Lozano, Alejandro Polo, Francisca Lozano, Manuela Lozano.
<b>Matilla de los Caños</b> Generoso García Iglesias, Benjamín Benito Sánchez, Félix González Delgado, Mercedes Sánchez Alonso, Manuela Benito Sánchez y Adela Garzón Matilla
<b>Palencia de Negrilla</b> Idelfonso Pablo, Camilo Laso, Fabián Santos, Francisco Rodríguez, Jacoba Villanueva, Aurelia Borrego, Victorina Santos, Isabel García y Manuel García.
<b>Villamayor</b> Nicomedes Castro, Ángel Holgado, Isaías Sánchez, Aurelio Iglesias, Luis Rodríguez, Otilio Sanchón, Julio Sanchón, César Sanchón, Felipe Encinas, Felisa Sanchón, Teresa Sanchón y Segunda Sanchón.

---

De estos noventa representantes del folklore provincial queremos destacar los nombres del tamborilero Nicomedes de Castro al que en este apartado le dedicaremos unas líneas como compositor de la letra de la zarzuela charra *La María Antonia*, además de Urbano González, Baldomero Paíno -“el tío Mero”-, Sebastián Luis y Alfredo Polo. Algunos de ellos formaron parte de la Escuela de Tamborileros de la Diputación Provincial de Salamanca que se creó a mediados de los años setenta del siglo XX.

La Escuela de Tamborileros de la Diputación Provincial de Salamanca que dirigió Pilar Magadán en los años setenta del siglo XX tuvo un claro precedente en el proyecto y desarrollo de bases para la enseñanza de tamborileros provinciales en 1952. En junio de ese mismo año, la Presidencia de la Diputación salmantina manifiesta:

Que en el caso de no hacerse algún estudio para estimular a la juventud que aprenda a tocar la dulzaina y el tamboril, llegará día en que este típico arte charro desaparezca en las comarcas, puesto que quienes actualmente lo ejercitan son personas de edad y no se advierten sucesores en dicha manifestación folklórica. EL PLENO, después de dar su opinión los señores diputados, acuerda designar al señor Juan García para que, previas las gestiones pertinentes con la obra sindical “Educación y Descanso”, los Coros y Danzas de la sección Femenina y conferencias con algunos dulzaineros de la provincia, haga un estudio de dicho problema y proponga lo que estime pertinente<sup>845</sup>.

En sesión de 20 de septiembre del mismo año se decide dar los primeros pasos para desarrollar el proyecto de enseñanza de tamborileros:

El PLENO, por unanimidad, acordó facultar al diputado provincial don José García, autor de la Ponencia, para que desarrolle mencionadas Bases [se refiere al Proyecto de Bases para la Enseñanza de tamborileros provinciales] adopte las medidas necesarias para poner en ejecución lo que se propone, a fin de que la Comisión de Hacienda incluya los créditos precisos en el proyecto de presupuestos del próximo ejercicio económico de 1953<sup>846</sup>.

La Diputación salmantina aprueba ese mismo año una partida importante para la Escuela de Tamborileros y Dulzaineros lo que pone de manifiesto el apoyo de la entidad al proyecto presentado por el diputado provincial José García: “6.000 ptas. en concepto de subvención a los maestros, becas a los

---

<sup>845</sup> Cfr. Actas de la SACGDP de 28-VI-1952, Folios 194r y v.

<sup>846</sup> Cfr. Actas de la SACGDP de 20-IX-1952, Folio 126r.

alumnos y materiales que sean necesario adquirir”<sup>847</sup>. La partida adjudicada a la Escuela coincide con la suma de las dos partidas aportadas por la Diputación al Conservatorio Regional de Música (4.000 ptas.) y a la Sociedad Filarmónica de Salamanca (2.000 ptas.) para ese mismo año. Esta valoración refleja la importancia que da la institución al proyecto.

En 1953 las actas de la SACGDP recogen la aprobación de dos cantidades complementarias para la compra de material destinado a los alumnos acogidos<sup>848</sup> en la Residencia Provincial:

El diputado provincial Sr. Juan García, hace presente que es necesario adquirir dos tambores y dos flautas para la enseñanza a varios niños de la Residencia provincial, de cuyo cometido se encargará el capataz de la Diputación don Julián Collantes, y al cual se le libraré la cantidad de 400 ptas. para la adquisición de dicho material de tamborileros<sup>849</sup>.

Esta primera cantidad fue completada con otra posterior para compra de más material destinados a esos mismos niños de la Residencia provincial y en la que ya se refiere claramente el acta a que forman parte de dicha Escuela de Tamborileros y Dulzaineros: “Examinadas las cuentas presentadas por don Julián Collantes, encargado de la enseñanza a los acogidos de la Residencia provincial de Niños de tambor y flauta, importantes 401,68 y 298,32 ptas. por

---

<sup>847</sup> Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca correspondiente al ejercicio de 1953 y aprobados en sesión extraordinaria de 27 de diciembre 1952. Partida 429, Concepto: Escuela de Tamborileros y Dulzaineros.

<sup>848</sup> La Diputación cuenta con una Residencia Provincial a donde “ingresan los niños a los tres años, unos desde la Casa Cuna y otros directamente; hasta los siete años están bajo el cuidado directo de las Hermanas [de la Caridad]. Las clases son obligatorias hasta los catorce años y según sus aptitudes, unos estudian y otros aprenden el oficio por ellos elegido. Para ello cuenta la Residencia con talleres de zapatería, carpintería, albañilería, sastrería, etc. Las niñas también aprenden a bordar, corte y confección, taquigrafía, mecanografía, pintura, dibujo, etc. Los que estudian asisten a los Centros de trabajo o docentes oficiales. Como en la Residencia actual no hay suficiente espacio, a partir de los ocho años, siempre que haya plazas, los niños viven en la Institución de la Vega, y allí permanecen hasta que puedan independizarse o se casan, ya que aún vueltos del servicio Militar y colocados, la Residencia les ofrece un hogar, teniendo que encontrar solamente una parte de lo que ganan para ayudar a su manutención”. Cfr. Boigues, M. (1955). Visita a la Residencia Provincial. *Revista Monterrey* 1, 51-52. Nos sorprendan estas afirmaciones sobre las enseñanzas que se imparten a niños y niñas, ya que en las Actas de la Comisión Gestora ya citadas la enseñanza de la música estaba entre las materias estudiadas por los niños que se incorporan a la citada Escuela de Tamborileros y Dulzaineros en 1953. Así mismo, nos llama la atención esta educación tan marcadamente sexista en sus contenidos, ya que la enseñanza de la música a las niñas fue parte de los colegios de hidalgas y nobles así como de las aspirantes a religión (ya que las eximía de la dote y proporcionaba libertad de movimientos a niñas sin recursos). Cfr. Olarte Martínez, M. (1993). Las “monjas músicas” en los conventos españoles: una aproximación etnohistórica. *Revista de Folklore* 146, 56-63.

<sup>849</sup> Cfr. Actas de la SACGDP de 17-I-1953, Folio 20r.



los gastos ocasionados en la adquisición de material para la escuela de tamborileros y dulzaineros [...]”<sup>850</sup>.



Fig. 72. Composición en prensa con distintas imágenes de los participantes en *Campocerrado*.  
Fotografía del tamborilero Alfredo Polo de los Villares de la Reina.

Ni el Libro de Presupuestos de la Diputación ni las Actas de la Comisión Gestora dejan constancia de que el proyecto continuara al menos bajo el patrocinio de la entidad provincial. Muchos de los participantes provinciales, tamborileros o dulzaineros, de *Campocerrado* conformaban esa herencia cultural que la Diputación Provincial de Salamanca, con el proyecto de la

<sup>850</sup> Cfr. Actas de la SACGDP de 30-V-1953, Folio 178r.

Escuela de tamborileros y Dulzaineros de 1952-1953, trató de conservar. Su participación años antes en una representación como *Campocerrado* (1948) junto al maestro Gombau y otras agrupaciones corales e instrumentales, supuso un reconocimiento público a su labor como guardianes del folclore provincial.

Además de este amplio grupo de representantes de los distintos pueblos al que hemos aludido en las páginas precedentes, de la participación de Aníbal Sánchez Fraile al frente de los Coros de Educación y Descanso<sup>851</sup>, la representación contó con el asesoramiento folklórico de Antonio García Boiza al igual que en la *Gran Fiesta del Arte Charro* en 1943.

Antonio García Boiza (\*1885-1950†) nació en la pequeña población salmantina de Villafuerte. En 1910 recibe el título de Doctor en Filosofía y Letras<sup>852</sup> y es pensionado en París durante el curso 1910-11 y lector de español de la Facultad de Letras de Burdeos<sup>853</sup>.

Desde 1912 y hasta su fallecimiento, tras cumplir treinta y ocho años de servicio, desempeña el cargo de auxiliar numerario<sup>854</sup> de la Facultad de Filosofía y Letras. Se puede decir, tras analizar su expediente profesional en el Archivo General de la Universidad de Salamanca, que fue un eterno aspirante a cátedra tanto en la Universidad (Universidad de Sevilla en 1915, en Murcia en el mismo año, de Salamanca y de Madrid en 1922, en 1925 en Valladolid y Granada) como en Institutos Generales (Tarragona y Lugo en 1919).

---

<sup>851</sup> Dentro de la Organización Sindical Española (anteriormente denominada Confederación Nacional de Sindicatos, CNS), el llamado Educación y Descanso (EyD) estaba dedicada a promover todo tipo de actividades artísticas, culturales y deportivas por parte de los trabajadores (o *productores* dentro del esquema fascista) que para esos fines se encuadraban en los *Grupos de Empresa*. Se creó en 1940 y subsistió hasta el desmontaje de los sindicatos verticales en 1977. Contaba para sus fines con centros culturales, instalaciones deportivas, y residencias. Sus actividades se extendían pues a bibliotecas, concursos literarios y fotográficos, grupos de teatro, cine *clubes*, viajes y vacaciones y sobre todo competiciones deportivas que culminaban en los Juegos Deportivos Sindicales y en una magna demostración celebrada el 1 de mayo en el estadio de Santiago Bernabeu. Además tenían como objetivo los coros y danzas, diferentes de los de la Sección Femenina, pero que colaboraban frecuentemente con éstos tanto estudiando con las instructoras como en la composición de grupos mixtos de bailadores. La divulgación del folclore considerado un auténtico tesoro cultural, no podía quedar en el pueblo de origen solamente, sino que debía darse a conocer a nivel nacional. Para ello se instauraron los concursos que seguían un proceso lineal claro: locales, provinciales y nacionales. En ellos participaban los grupos con bailes de su localidad o provincia con el fin de ofrecer lo más genuino y al mismo tiempo artístico posible.

<sup>852</sup> SAa, expediente del profesor Antonio García Boiza, AC caja nº 1334/23, folio 13r.

<sup>853</sup> SAa, expediente del profesor Antonio García Boiza, AC caja nº 1334/23, folio 69r y 91r.

<sup>854</sup> SAa expediente del profesor Antonio García Boiza, AC caja nº 1334/23. Folio 19r de 29-XII-1912 recoge el nombramiento de auxiliar de la Facultad de Filosofía y Letras, plaza que había solicitado el 4-X-1911, folio 2r y v y 3r. Folio 41r con fecha 1-II-1916 deja constancia del nombramiento de auxiliar numerario.

En verano de 1929 se crea la Cátedra de Lengua Española para Extranjeros, adscrita a la de Historia de la Lengua Castellana, que se le encarga al García Boiza. A propuesta de la Junta de Gobierno del Patronato Universitario, según el acuerdo tomado en sesión de 28 de septiembre de 1928, fue nombrado con fecha uno de octubre del mismo año, García Boiza Catedrático de Lengua Castellana para extranjeros en la Universidad de Salamanca con una remuneración anual de dos mil pesetas<sup>855</sup>. A aquellos primeros cursos asistieron once estudiantes: seis ingleses, dos franceses, un japonés, un estadounidense y un alemán. La matrícula para el periodo de dos meses era de 30 pesetas; el alojamiento en hoteles modestos costaba entre cinco y ocho pesetas y, en los más lujosos, entre diez y quince. Los Cursos de Español se mantuvieron durante la guerra civil.

Destacamos de sus escritos: *Don Diego Torres de Villarroel: ensayo biográfico* (1911), *Nuevos datos sobre Torres Villarroel* (1918), *Medallones Salmantinos: un año de periodismo* (1924), *Medallones Salmantinos: nueva serie* (1926), *Inventario de los castillos, murallas, puentes, monasterios, ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico*(1937) y para el tema que nos ocupa, su obra *El traje regional salmantino* (1940). Su conocimiento histórico, cultural y artístico de la ciudad y provincia le valieron el nombramiento de cronista oficial de la ciudad por parte de la Diputación de Salamanca<sup>856</sup>.

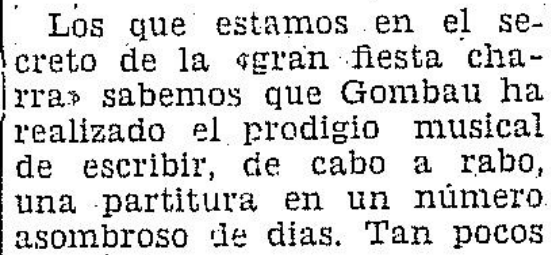
Después de analizar la figura de este colaborador, a continuación vamos a centrar el estudio en los protagonistas de la obra.

*Camocerrado* descubre la crónica de *El Adelanto* fue compuesta por Gombau con una rapidez asombrosa y a la vez se resalta que no se limitó a recoger motivos populares y encajarlos en el momento oportuno.

---

<sup>855</sup> SAa, expediente del profesor Antonio García Boiza, AC caja nº 1334/23. Folio 96r y 87., En este último documento es nombrado profesor para extranjeros de la USAL con fecha de 8 de marzo de 1929.

<sup>856</sup> *El Adelanto*, 12-I-1947.



Los que estamos en el secreto de la «gran fiesta charra» sabemos que Gombau ha realizado el prodigio musical de escribir, de cabo a rabo, una partitura en un número asombroso de días. Tan pocos

Fig. 73. Recorte de prensa en referencia a *Campocerrado*

Otro artículo periodístico en cambio describe con primor las dificultades que supuso acoplar las piezas de este poema sinfónico a través de una masa coral, otra orquestal, tamborileros, gaiteros y otros músicos procedentes de los pueblos de la provincia:

La música [...] representa una ambientación lograda de gran “ballet” charro, pero también de una mayor amplitud, en la que las sonoridades orquestales buscan Castilla y la inspiración alienta, vibra emocionada en matices de una grandiosidad descriptiva, como en el final del primer acto, en que la orquesta, coros, tamboril y gaita se funden en una briosa expresión de sentimiento y de temas de gran dificultad técnica, en un cuadro pleno de colorido y para el que Gerardo Gombau ha compuesto un fandango primoroso<sup>857</sup>.

Además un número importante de estudiantes y aficionados del grupo Teatro Juan del Encina, fundado y dirigido por Real de la Riva, colaboró en la teatralización de la obra, entre ellos, Carmen Martín Gaité, Pilar García Alonso, Luisa Serra, Concha Aires, Germán Pedraz Estévez, Antonio Robustez, José María Guervós, Germán Barrueco, Ángel Horna y Lorenzo Rodríguez<sup>858</sup>.

---

<sup>857</sup> *El Adelanto*, 27-IX-1947.

<sup>858</sup> *La Gaceta Regional*, Salamanca, 27-IX-1947

**PARTICIPAN EN ESTE ESPECTACULO**

El Teatro Juan del Encina, La Coral Salmantina, Coros de Educación y Descanso, Sinfónica de Salamanca, Orquesta Acrosama (selección de artistas de las Orquestas Nacional, Sinfónica, Filarmónica y Banda Municipal de Madrid). Grupos típicos de danzas de Aldeadávila de la Ribera, La Alberca, Villares de la Reina, Villanueva del Conde; Mogarraz, Cardobario, Villavieja de Yeltes, Matilla de los Caños; Robleda, Palencia de Negrilla, Villamayor y Peñaparda, Cantos típicos de la región.

**REPARTO.**

La Novia .....	M. <sup>a</sup> del Pilar Garcia Alonso
La Madrina .....	María Luisa Serra.
La Vieja Tia Sarmiento .....	Conechita Aires.
Mujer primera .....	Carminia Martín Gaité.
Mujer segunda .....	Mary Gaité.
Una Vieja .....	Matilde Garzón Ruizpérez.
Tia Teresa .....	Antonia Cuadrado.
El Alcalde .....	Germán Pedraz.
El Novio .....	Antonio L. Robuster.
El Rival .....	José M. <sup>a</sup> Guervós.
El Sacristán .....	Felipe Hernández.
Un mozo .....	Angel Horna.
Un joven .....	Manuel Iglesias Tais.
Un pobre viejo .....	Federico Latorre.
Un hombre .....	Enrique Solá.
Otro joven .....	Poli Hernández.

Cantantes solistas: { Germán Barrueco.  
Angel Horna.  
Lorenzo Rodríguez.

Asesoramientos Folklóricos:  
Don Antonio Garcia Boiza  
y don Agapito Fernández

Decorador:  
Bernardo Fuentes.

Iluminación y Cinematografía  
Estudios cinematográficos  
«Beve» y «Nodo»

Maquillaje:  
Paradela

Dirección y Realización:  
**CESAR REAL**

Director Musical:  
**GERARDO GOMBAU**

Dirección Coral Salmantina:  
**BERNARDO G. BERNALT**

Dirección Coros Educación  
y Descanso:  
**DON ANIBAL S. FRAILE**

Fig. 74. Noticia de prensa que muestra las lista de participantes en Campocerrado

De este reparto teatral despierta nuestra atención tres nombres muy vinculados a la historia cultural y musical de la ciudad salmantina de los años cuarenta y cincuenta: la escritora, Carmen Martín Gaité; el poeta y actor, José María Guervós y el fotógrafo, Ángel de Horna.

Carmen Martín Gaité (\*1925-2000†) era licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad salmantina. Entre sus compañeros de estudios se encontraban Federico Latorre, Ignacio Aldecoa y Agustín García Calvo y reciben docencia de profesores tan destacados como Antonio Tovar Lorente,

Manuel Alvar y García Blanco. Nuestros informantes nos recuerdan su activa actividad teatral durante sus años en la Universidad con el grupo Juan del Encina, actividad animada y fomentada por su familia. Esto explicaría su participación, nada casual, en *Campocerrado*<sup>859</sup>.



Fig. 75. Orla universitaria de fin de carrera, Facultad de Filosofía y Letras (USAL), en la que aparece Carmen Martín Gaité (1942-1948).

Sus primeros trabajos de literatura y crítica literaria aparecieron publicados en la revista salmantina *Trabajos y Días*, publicación que sucedió a la ya citada *Lazarillo*, dirigida por su profesor Antonio Tovar. En 1950 se trasladó a Madrid y contactó entre otros con el que se convirtió más tarde en su esposo, Rafael Sánchez Ferlosio. Nuestros informantes también nos hablan de la educación liberal que recibió en el seno familiar, hija de un notario, la lengua habitual en su casa era el francés. Su padre siempre la animó a formarse y forjarse un futuro profesional que le permitiera ser económicamente independiente<sup>860</sup>.

<sup>859</sup> Cfr. Entrevista a Usobiaga Guisado, Isabel de 8-V-2014 y Guervós, Concha de 31-V-2014.

<sup>860</sup> Cfr. Entrevista a Usobiaga Guisado, Isabel de 8-V-2014. Maruja Guisado era junto con Carmen Martín Gaité una de los ocho alumnos que siguió la especialidad de Románicas.

Las fuentes orales siempre recurren a su novela *Entre visillos* para reforzar sus vivencias en la Salamanca de los años cuarenta y cincuenta. Igualmente éstas recuerdan a Martín Gaité en las tertulias literarias y filosóficas con sus compañeros de Facultad en el desaparecido Gran Hotel<sup>861</sup>.

En cuanto a José María Guervós Hoyos (\*1917-2001†) fue un poeta salmantino y fraile de la Orden de Predicadores. Hijo del abogado José Guervós Ávila y de Sebastiana Hoyos de Onís, ambos pertenecían a la alta burguesía salmantina. Estudió bachillerato en los Salesianos y se matriculó en la Facultad de Derecho siguiendo la tradición familiar pero sin ninguna vocación. Durante la Guerra Civil fue movilizado y se incorporó al frente nacional. En el frente escribe sus primeros ensayos poéticos. Al finalizar la guerra, concluye sus estudios y se plantea ser actor profesional y trasladarse a Madrid.

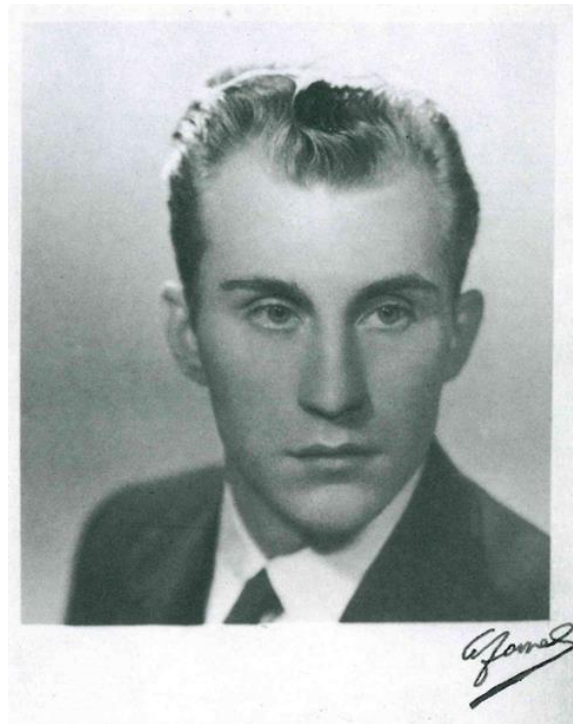


Fig. 76. José María Guervós Hoyos

Guervós fue director de Radio SEU que transmitía dos horas semanales a través de Radio Salamanca (los programas que aparecen en prensa estaban dedicados a música clásica y a literatura y lo señalan a él como comentarista y

---

<sup>861</sup> Cfr. Entrevista a Agero, Matil y Magadán, Pilar de 12-VIII-2013

traductor de textos en alemán<sup>862</sup>) y fundador junto con Modesto Higuera, del Teatro Español Universitario. En septiembre de 1939, fundaría el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles, germen de lo que dos años después fue el TEU. La Compañía se estrenó en 1941 con una obra Tirso de Molina. Hasta el año 1944, el TEU se situó en el ámbito del Sindicato Universitario. A partir de ese año y hasta 1956 pasó a depender de la Asesoría Nacional de Cultura y Arte del Frente de Juventudes. Durante ocho años será su director y actor principal, puso en escena no sólo obras clásicas sino también autos sacramentales y comedias de autores contemporáneos<sup>863</sup>.

En octubre de 1948 Guervós pide su ingreso y es admitido, en la Orden de los Dominicos ante el asombro y escepticismo general. Concluido el noviciado y los estudios de Filosofía y Teología, inicia su actividad pastoral.

Nuestros informantes recuerdan su gran simpatía, una expresión que cautivaba porque “contaba como nadie, recitaba magistralmente pero, a la vez, era muy reservado y discreto, con una intensa vida interior que rara vez afloraba”. También éstos nos transmiten como la guerra y la represión de las que fue testigo en la ciudad salmantina le marcó profundamente<sup>864</sup>.

Por último nos referimos a Ángel de Horna (\*1899-1974†) quien fue fotógrafo en Zamora y Salamanca. El diseñó una composición fotográfica con motivo del estreno de *Campocerrado*. En este caso además, resaltamos su faceta como miembro de la Coral Zamora, que dirigió y fundó el maestro Haedo, y de la Coral Salmantina cuya creación fomentó desde la prensa salmantina y de la que fue importante componente.

---

<sup>862</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial José María Guervós recibió clases de la vienesa Gerda Leimdörfer quien le animó a traducir poetas alemanes y a intentar versificar después sus traducciones (Rilke, Goethe, Freilingarth, Heine, etc.). Estos ejercicios fueron un magnífico entrenamiento para sus creaciones poéticas posteriores. *Cfr.* Guervós Hoyos, J. M. (2004). *Con plata de mis luceros* (p. 9). Salamanca: Editorial San Esteban.

<sup>863</sup> El material gráfico de su época de director del TEU fue aportado por su familia, Ignacio y Concha Guervós, y se nos ha facilitado a través de Bernardo Fueyo Suárez, O.P.

<sup>864</sup> *Cfr.* Entrevistas a Álvarez, Manuel de 2 de septiembre de 2013, Fueyo Suárez, Bernardo, O. P. de 21 de mayo de 2014 y Gervós, Concha de 31.V-2014.

*Cfr.* Fueyo Suárez, B. (2004). La obra inédita del P. José María Guervós Hoyos, OP. *Ciencia Tomista*, 131, 357-410 y Guervós Hoyos, J. M. (2004) *Obra poética*. Salamanca: Editorial San Esteban.





Composición fotográfica que hiciera Angel Horna, con motivo del estreno de «Campocerrado», el poema escrito por César Real de la Riva con música de Gerardo Gombau. En las fotografías, los principales intérpretes, entre los que figura Martín Gayte.

Fig. 77. Composición fotografía de Ángel Horna sobre Campocerrado

En cuanto a los decorados del teatro Gran Vía, fueron diseñados por Bernardo Fuentes, arquitecto municipal, quien “dispuso una decoración sencilla. Grandes tapices y otros elementos decorativos ornamentaron la sala”. El escenario hubo de ser ampliado sobre varias filas de butacas para dar cabida a los intérpretes que debían “desenvolver la parte escénica de la obra. Esta ampliación tiene lugar lateralmente para dejar en el centro y en la parte intermedia el escenario actual u espacio donde se colocarán las orquestas y la masa coral que, conjuntamente, actuará en determinados momentos”<sup>865</sup>.

<sup>865</sup> *El Adelanto*, 26-IX-1947.



Fig.78. Imagen del escenario del teatro Gran Vía durante la representación de *Campocerrado*



Fig.79. Exterior del teatro Gran Vía

El día antes de su estreno, la prensa local anuncia la llegada del ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín; director general de Propaganda, Pedro Rocamora; subsecretario de educación popular, Luis Ortiz Muñoz; el director general de Bellas Artes, el marqués de Lozoya; director general de Primera Enseñanza, Romualdo Toledo; secretario del Instituto Ramiro de Maeztu, Domingo Sánchez; miembros del Colegio Superior de Investigaciones Científicas y varios embajadores de Hispanoamérica<sup>866</sup>. No sabemos con certeza que personalidades de las anunciadas pudieron asistir pues coincidió el estreno del Poema Sinfónico de Gombau con “los actos estatales promovidos en Alcalá de Henares” con motivo del centenario de Miguel de Cervantes<sup>867</sup>.

La obra es presentada como una “expresión del folklore y el carácter salmantino”, esto es, de las raíces populares y musicales de Salamanca, por extensión de Castilla y de España. La utilización del folklore, danzas y cantos, debe interpretarse como la manifestación donde podía encontrarse la esencia nacional, pura, sin contaminación externa alguna. En este sentido, los campesinos adquieren la categoría de mito y como tales, no eran reales, sino que eran un referente emocional para al resto de la población de carácter emocional. Los campesinos y todo lo que representaban conformaban el sustrato nacional, base de un edificio social puro y natural que unía e igualaba a todos los componentes de la sociedad. Esto explica el respaldo institucional de cualquier acontecimiento vinculado al folklore, en este caso *Campocerrado*, y la utilización del mismo en cualquier acontecimiento político, cultural o científico al menos durante la década de los cuarenta y cincuenta.

La prensa local refuerza esta idea a través de la promoción que realiza los días previos a la representación. En este sentido señala:

A través de los trajes, a través del decorado, mediante las armonías, los ritmos y las exposiciones literarias, va hacerse desfilar en grandioso espectáculo todo el folklore riquísimo y todo el sentimiento profundo de nuestra tierra. Mediante la natural dicción de nuestros cantores regionales, el movimiento típico y clásico de nuestros grupos de danzas y enlazándolo todo, a través de la trama compuesta por César Real y de la partitura de Gombau que abarca todo el lirismo salamantino y usa para ello de todos los elementos

---

<sup>866</sup> *El Adelanto*, 25-IX-1947.

<sup>867</sup> *El Adelanto*, 27-IX-1947

posibles: la orquesta, los coros, las danzas, la gaita y el tamboril en una unidad lineal perfecta y en acoplamiento<sup>868</sup>.

De igual modo resulta muy interesante analizar la financiación de la obra. Sabemos que fue representado el día 26 y 27 de septiembre en doble sesión de gala, a las siete y media y once de la noche y un tercer día en la Plaza de Toros de la ciudad, presentación popular, en una sola sesión de tarde<sup>869</sup>. El Ayuntamiento de la ciudad financia la representación como parte de las fiestas patronales en honor a la Virgen de la Vega y san Mateo, además contribuyen la industria y comercio salmantinos a través de su Cámara y la Asociación de la Prensa. No deja de sorprender que en un momento de graves dificultades económicas para el gobierno local que debe afrontar la construcción de viviendas en barrios marginales, escuelas, saneamiento de calles, etc. no dude en apoyar un proyecto de estas dimensiones

Gombau y Real de la Riva fueron dos figuras esenciales en el desarrollo musical salmantino de la década de los cuarenta, una auténtica Edad de Plata en términos musicales para la ciudad.

Para terminar, el tercer ejemplo de teatro lírico que se puso en escena durante la década de los cuarenta fue “La María Antonia o la romería de Nuestra Señora de los Remedios” con música de Aníbal Sánchez Fraile y letra de Nicomedes de Castro. El estreno se produjo el 14 de junio de 1947 en el teatro Liceo, si bien se repitió la interpretación el 29 de noviembre del mismo año en el mismo auditorio<sup>870</sup>. Posteriormente, recuerda el informante Ángel de

---

<sup>868</sup> *El Adelanto*, 25-IX-1947.

<sup>869</sup> *El Adelanto*, 26-IX-1947.

En sesión matinal tiene lugar el mismo día del estreno de *Campocerrado* la celebración de una competición de danzas y bailes charras en el teatro Gran Vía en la misma fecha. Los premios de danzas para conjuntos fueron: 1er premio 500 ptas. 2º premio 300 ptas. y el 3º 200 ptas. Premios a las parejas de bailadores aisladas: 1º de 250 ptas. y 2º de 200 ptas. En el concurso podían participar conjuntos y parejas procedentes de las mismas localidades que intervinieron en las representaciones de *Campocerrado*. En estas danzas sólo se permitía el uso de la gaita charra y el tamboril y cada conjunto o pareja sólo podía interpretar dos danzas. El jurado estaba compuesto por: Antonio García Boiza (profesor de lengua y literatura de la Universidad), Manuel Jerónimo Barroso (profesor auxiliar en la facultad de Ciencias de la Universidad), Agapito Fernández, José María González Ubierna (pintor), Ricardo Pérez Fernández (arquitecto municipal). *Cfr. El Adelanto*, 26-IX-1947.

<sup>870</sup> Pilar Magadán Chao afirma que “tras numerosos ensayos con los Coros de educación y Descanso, logró la puesta en escena de La María Antonia en noviembre de 1947, en el teatro Liceo de Salamanca, con el motivo de la Asamblea Nacional de la Hermandad de Labradores y Ganaderos (ver La Gaceta regional, salamanca, 9-VII-1947), pág. 3 y (Salamanca, 30-XI-1947), pág. 5”. *Cfr. Magadán Chao*, P. (2011). Dámaso Ledesma: Trayectoria vital y profesional. En P. Magadán Chao, M. Manzano Alonso y F. J. Rodilla León (Eds.), *Cancionero salmantino de Dámaso Ledesma Hernández* (p. 73). Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses.

Hemos constatado en la prensa histórica (*El Adelanto*, 12 y 15-VI-1947) y el cartel de la representación también lo demuestra, que el estreno se produjo el 14 de junio de 1947.

Castro, volvió a representarse en las poblaciones salmantinas de Villamayor, Barbadillo, Rollán y Cantalpino, además de en el teatro Gran Vía en esta ocasión por la compañía teatral *Ases Líricos*<sup>871</sup>.

Patrocinado por el Ayuntamiento como parte de las actividades diseñadas para celebrar la festividad del santo patrón de la ciudad, san Juan de Sahagún, se estrenó en función de gala “la zarzuela de ambiente charro [...]. El teatro estaba adornado artísticamente y en palcos y plateas se encontraban autoridades y representaciones salmantinas”<sup>872</sup>.

La representación fue complicada y compleja por el constante movimiento de ciento cincuenta personajes en escena y por tener que repetirse dos veces la escena de la salida de la Virgen de la Iglesia.

El personaje principal femenino corrió a cargo de la soprano Carmen González, completaban el cartel José Manuel Marcos, tenor y Andrés Martín García, barítono. Angelines Pulido, tiple cómica y Castor Martín Vázquez, tenor cómico. “El resto de intérpretes bien disciplinados y digna de elogio la colaboración de las agrupaciones artísticas de la Obra de Educación y Descanso que contribuyeron al mejor éxito de la zarzuela”<sup>873</sup>. La orquesta que acompañó fue dirigida por el compositor Sánchez Fraile. Además colabora Federico Lozano, tamborilero de Villares de la Reina, “que representa –en palabras de Sánchez Fraile– el caudal más lígimo de la danza y bailes populares salmantinos”. El autor de la música de la obra se lamenta de que no hubiera podido participar una representación de Villamayor, “pero ha sido imposible, por la distancia que tendría que recorrer a diario para asistir a los ensayos”<sup>874</sup>. La distancia entre Salamanca y Villamayor era recorrida diariamente por Nicomedes de Castro en bicicleta con su flauta pegada al pecho<sup>875</sup>.

Los decorados reproducían una plaza típica de Villamayor y estuvieron a cargo de la empresa Viuda de López Muñoz de Madrid y Germán Herrero quien también se hizo cargo de la dirección. Además el obispo de la ciudad, Francisco Barbado Viejo, mandó llevar las joyas y una pequeña imagen de la Virgen de los Remedios de la Iglesia de Villamayor para la representación.

---

<sup>871</sup> Entrevista a Castro Sánchez, Ángel (hijo de Nicomedes de Castro Alonso) de 4-VII-2014.

<sup>872</sup> *El Adelanto*, 15-VI-1947.

<sup>873</sup> *El Adelanto*, 15-VI-1947.

<sup>874</sup> *El Adelanto*, 12-VI-1947

<sup>875</sup> Entrevista a Castro Sánchez, Ángel de 4-VII-2014.

Centrándonos en la obra, la temática de *La María Antonia* canta los amores de una armuñesa con un mozo que es rechazado por los padres de la novia. La pareja tiene que superar varios contratiempos, que justifican la integración de todas las costumbres típicas de Villamayor envueltas en sus melodías, hasta lograr contraer matrimonio. La boda es escenificada con todo el ritual musical y coreográfico que la tradición armuñesa había transmitido. Este poema lírico sigue el esquema tripartito que hemos expuesto al referirnos a *La Gran Fiesta del arte charro* (1943). Así *La María Antonia* incluía tres cantos de boda: “Presente de boda”, “La ofrenda del ramo” y “La rosca”.

En la *María Antonia* Nicomedes de Castro hacía coincidir la celebración de la fiesta de la Virgen de los Remedios, patrona de Villamayor de la Armuña, con las peripecias de los dos protagonistas. Esto explica el título alternativo que la pieza teatral recibe.

Si la colaboración entre Gombau y Real de la Riva en el poema sinfónico *Campocerrado* resultaba emblemática y singular en la producción musical de la época, no lo es menos el caso de Aníbal Sánchez Fraile –catedrático del Conservatorio de Madrid y organista de la catedral salmantina- y Nicomedes de Castro, tamborilero y hortelano de Villamayor de la Armuña en la pieza lírica *La María Antonia*.

**Teatro LICEO**

**HOY sábado 14 de Junio de 1947**

Tarde, a las 7,45      Noche, a las 11

Tarde, función GALA patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento

**Grandioso ESTRENO**

de la zarzuela folclórica, de ambiente charro, letra de don Nicomedes de Castro (de Villamayor), música del ilustre compositor salmantino don Anibal Sánchez Froile, titulada

**La María Antonia**

**o La Romería de Ntra. Sra. de los Remedios**

cantada por Carmen González (soprano), Angelines Pulido (triple cómica), José Manuel Marcos (tenor), Andrés Martín García (buzo) y Castor Martín Vázquez (tenor cómico), con la colaboración de las Agrupaciones artísticas de la Obra EDUCACION Y DESCANSO.

Magnífica presentación - Soberbia Orquesta - 150 personajes en escena - La obra cumbre de la charrería.

**Todos los salmantinos HOY a verla**

REPARTO.—María Antonia, Carmen González; Catalina, Angelines Pulido; Tía Rosalia, Chelo García; Moza 1.ª, Menchu de Pablo; Id. 2.ª, Pepita de la Osa; Id. 3.ª, Pepita Rodríguez; Id. 4.ª, Teresa Iglesias Pérez; Id. 5.ª, Maruja Morfígo; Felipe, José Manuel Marcos; Prudencio, Andrés Martín García; Tío Joaquín, Martín S. Polo; Tío Gregorio, Pepe Bite; Tío Remaldo, Nicomedes de Castro; Quico, Castor Martín Vázquez; Polique, A. Iglesias; Mariano, A. Jiménez; Perico, A. Iglesias; Don José, Poli Hernández; Señor Alcalde, Nicolás Pulido; El Rojo, Pascasio Miróbriga; Pepito «El Henra», Antonio Rodríguez.

Mayordomo, cantezas, mozos, mozas, gentes del pueblo.  
Director de escena: Germán Herrero.  
Director de danzas y bailes: Federico Lozano, de Villares de la Reina.  
Escenografía: Germán Herrero (Salamanca) y Viuda de López y Muñoz (Madrid)  
Vestuario: Traje típico.      Apuntador: Señor Agón

PRECIOS	Tarde	Noche
Butaca de patio . . . . .	8,—	5,—
Delantera primer piso . . . . .	7,—	4,—
Butaca de palco . . . . .	5,—	3,—
Delantera segundo piso . . . . .	3,—	2,—
General . . . . .	2,—	1,50

Los afiliados a la Obra tendrán una rebaja de una peseta sobre el precio marcado en la localidad.

Imprenta S. S. Zamora, 19.—Salamanca.

Fig. 80. Cartel de la obra “La María Antonia”, 14 de abril de 1947<sup>876</sup>

<sup>876</sup> El documento nos lo proporcionó Ángel Castro Sánchez, hijo de Nicomedes de Castro.

De todo el elenco de gentes procedentes de la provincia salmantina que llegó a la capital para representar *Campocerrado* en septiembre de 1947, destaca el nombre del tamborilero Nicomedes de Castro Alonso (1914-1998), autor también de la letra de *La María Antonia*.



Fig. 81. Anibal Sánchez Fraile y Nicomedes de Castro autores de la “María Antonia”, en 1961.

Nicomedes de Castro comenzó a mostrar gran interés por la música y el folklore desde muy joven sin que existiera tradición familiar alguna. Desde los trece y hasta los últimos años de su vida fue sacristán de la Iglesia de Villamayor. La liturgia de las distintas festividades religiosas le introdujo en los cantos y en el uso de los primeros instrumentos. El hijo de Nicomedes de Castro, Ángel de Castro, nos relata como su padre recordaba cantos litúrgicos en latín, entre ellos, “Misas solemnes festivas” -para las fiestas grandes- y las “Misas corridas”, para las fiestas ordinarias y los domingos.

Ubaldo, el tamborilero, también zapatero y barbero, de Villamayor, le oyó tocar el tamboril y le regaló una gaita para que pudiera practicar mejor. Ángel de Castro Sánchez nos relata como su padre aprendía estas tonadas y bailes: se acercaba a las mujeres de más edad para verlas bailar y ellas mismas le explicaban cómo se interpretaban y bailaban las danzas tradicionales.



Después de la guerra, Nicomedes comenzó a bailar con los grupos del vecino pueblo de los Villares de la Reina. En 1942 creó en Villamayor de la Armuña el grupo de baile y danza con muchachos y muchachas del pueblo. Éstos se reunían para ensayar en el patio de la casa de Nicomedes (el mismo lugar donde mantuvimos la entrevista con su hijo).

Así poco a poco, Nicomedes comenzó a recopilar danzas y canciones que transmitía a los jóvenes que integraban el grupo. Nuestro informante nos insiste en sus cualidades como cantante y nos detalla como su padre dictó a García Matos la “Arada de la Armuña” para su recopilación de folklore popular en la provincia salmantina.

En Salamanca, durante la década de los cuarenta especialmente, Nicomedes de Castro era llamado para todos los actos oficiales en el que participaban los Coros y Danzas de Educación y Descanso o de la Sección Femenina.

A partir de este momento realiza múltiples actuaciones con el grupo de Educación y Descanso por la provincia de Salamanca, y más tarde, por diversos países europeos, Portugal, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza e Italia.<sup>877</sup>.

#### **Visita a Alemania de un grupo de «Coros y Danzas de España»**



El grupo de «Coros y Danzas de España», premiado en un concurso de Madrid, ha sido recibido por el doctor Heck, ministro federal para la Familia y la Juventud, en su departamento. En la foto: el ministro Heck y sus huéspedes españoles

Fig. 82. Recorte de prensa que recoge la presencia de Nicomedes de Castro en Alemania, con los Coros de Educación y Descanso. (La Vanguardia, 23-10- 1966).

<sup>877</sup> Su hijo evoca como su padre solía recordar con emoción el encuentro con tres papas: dos de ellos -Pío XII y Juan XXIII- en sus actuaciones en Italia y al tercero, Juan Pablo II, en Salamanca Entrevista a Castro Sánchez, Ángel de 4-VII-2014.

Además Nicomedes de Castro escribió una segunda producción lírica: *Aires Armuñeses* en la que hacía de galán joven de la obra el que fue rector de la Universidad de Salamanca, Luis Maldonado Ocampo. Esta segunda obra solo fue estrenada en Villamayor.

Tanto Nicomedes de Castro como Aníbal Sánchez Fraile relatan parte del proceso de creación de la “María Antonia” en una entrevista concedida al periódico *El Adelanto* los días previos al estreno de la obra<sup>878</sup>.

Nicomedes de Castro es presentado como “un hombre modesto del pueblo de Villamayor y entusiasta de estas cosas” y afirma que se inspiró “en el deseo de revivir costumbres que se dan hoy ya por muertas y las comprendan los salmantinos actuales. Si quizá para los profanos o gentes de extramuros resulte un poco pesada esa impresión puede desaparecer en tal que convenga que es lo típicamente charro lo que se está representando en escena”.

Por su parte Sánchez Fraile detalla el proceso de gestación de la representación de la “María Antonia” en el teatro Liceo:

Hace dos años se representó en Villamayor la primera redacción de la obra, que montaron allí Nicomedes y el señor cura párroco, don Lorenzo González. Presenció una representación, y tanto el asunto como los temas populares elegidos para el canto, me agradaron. Fui invitado a copiar la música y completarla, componerla y orquestrarla. Entonces acaricié la idea de resumir en esta obra todo el caudal de “lei motifs” [sic] salmantinos dispersos y anónimos en toques instrumentales, danzas, litúrgico populares, etc.

---

<sup>878</sup> La entrevista fue titulada por el periódico como “Ante el estreno de la zarzuela charra “la María Antonia o la romería de Nuestra Señora de los Remedios”. Lo que nos dicen los autores de la música, don Aníbal Sánchez Fraile, y de la letra, Nicomedes de Castro, el hortelano de Villamayor”. En *El Adelanto*, 12-VI-1947.



**Teatro del Liceo**  
SALAMANCA

**Fiesta Teatral de ambiente salmantino**  
con la que la Delegación Provincial de Sindicatos y la Hermandad Provincial de Labradores y Ganaderos, obsequian a las Jerarquías Nacionales y a los asambleístas que han tomado parte en la

**II Asamblea Provincial de Hermandades**

Sábado, día 29 de Noviembre de 1947, a las 10,30 de la noche

Representación por el Cuadro Artístico de Educación y Descanso y Grupos de Coros y Danzas de la Obra Sindical, de Salamanca, de la zarzuela de ambiente charro, original de NICOMEDES DE CASTRO, de Villamayor y el maestro ANIBAL SANCHEZ, que lleva por título

**LA MARIA ANTONIA**

**La Romería de Ntra. Sra. de los Remedios**

La escena se desarrolla en tierras salmantinas, y es un fiel reflejo del sentir charro, a través de sus amores, sus fiestas, sus leyendas y sus cantos y danzas

**REPARTO**

María Antonia, Cermína González; Catalina, Angelines Pulido; Tía Rosalia, Chelo García; Moza 1.<sup>a</sup>, Conchita Aires; Moza 2.<sup>a</sup>, Pepito de la Osa; Moza 3.<sup>a</sup>, Tere Gloria; Felipe, José Manuel Marcos; Prudencio, Antonio León Robuster; Tío Joaquín, Martín S. Polo; Tío Gregorio, José María Guervós; Quico el alguacil, Castor Martín; Tío Romualdo, el tamborilero, Nicomedes de Castro; Don José, el Cura, Poli Hernández; Polingue, Alejandro López; Pepito, el vendedor, Laureano Rizo; Mariano, Ramón Herrero; Perico, Miguel Díez; El Rojo, vendedor, Andrés Sánchez; El Alcalde, Pepito y otros.

Coros y Grupos de Danzas, los de la Obra Sindical de «Educación y Descanso»

Director - Concertador: **Maestro Anibal Sánchez**

Fig. 83. Cartel de la representación de la "María Antonia" en el teatro Liceo de Salamanca, 29 de noviembre de 1947<sup>879</sup>

<sup>879</sup> Documento aportado por Ángel de Castro Sánchez.

Además el autor del *Nuevo Cancionero Salmantino* explica cuándo comenzó a componer la música y cuál era el propósito de la misma:

A pensarla, desde entonces [se refiere al momento en que presencié la primera representación]. Puedo decir que no he dejado de pensar y elaborar previamente la composición, que empecé de lleno en enero pasado, cuando el actual delegado provincial Sindical me propuso el proyecto, por tantos salmantinos anhelados, de llegar a plasmar en una obra tan españolísima como la zarzuela, las bellísimas costumbres charras. A él y al jefe de Educación y Descanso, camarada Paz, que me han ayudado en todo lo que he necesitado, se debe disponer de todos los medios, que son múltiples y complicados, para poder representar la obra. Y ahora el Ayuntamiento, con su dignísimo alcalde, entusiasta de lo salmantino, ha incluido esta representación en las fiestas en honor de San Juan de Sahagún. Por último le diré que termine la composición en marzo y su orquestación, el día 1 del actual.

[Me propongo] continuar la recolección del folklore salmantino, del que llevo recogido más de mil cien temas, a través de un asunto melodramático, sobre todo en danzas y motivos instrumentales no consignados hasta ahora y abrir brecha en el camino hacia una representación teatral de las esencias charras

Tres representaciones líricas de las que son testigos los salmantinos de los años cuarenta han sido examinadas en este apartado: *La Gran Fiesta del arte charro* (1943), *Campocerrado* y la “*María Antonia o la Romería de la Virgen de los Remedios*” (1947).

Como conclusión a estos tres ejemplos de teatro lírico en Salamanca podemos ver que *La Gran Fiesta del arte charro* (1943) es posiblemente el antecedente de *Campocerrado* (1947). Santos Torroella escribe el guión y dirige la representación y Bernardo García-Bernalt junto a Aníbal Sánchez Fraile coordinan la parte musical de la fiesta. Además participan los Coros de Educación y Descanso, la Orquesta Sinfónica de Salamanca y gentes venidas de distintas poblaciones de la provincia salmantina.

Tal y como ya hemos apuntado, la presencia de Santos Torroella puede ser interpretada en el contexto de la represión franquista. El especialista en vanguardias pictóricas y poéticas busca en Salamanca un lugar donde

autoexiliarse y su colaboración en los festivales sobre arte charro una forma de sobrevivir en la inmediata posguerra.

*Campocerrado* (1947) es un caso emblemático en la producción musical de la época. Gombau, profesor ya del Conservatorio de Madrid, director ocasional de la orquesta salmantina y Real de la Riva, catedrático de Lengua y Literatura española en la Universidad de Salamanca, escriben la letra y la música de un poema sinfónico que ha permanecido en la memoria de nuestros informantes pese a no haber vuelto a representarse. Como aconteció en *La Gran Fiesta del arte charro* la puesta en escena fue compleja: trescientos elementos se vieron involucrados en la representación del teatro *Gran Vía*. Noventa personas procedentes de diversos pueblos de la provincia, la Coral Salmantina, la Orquesta Sinfónica de Salamanca y la Orquesta Acroama de Madrid (músicos de las Orquestas Nacional, Sinfónica, Filarmónica y Banda Municipal de Madrid), los Coros de Educación y Descanso y Grupos de Danzas y Bailes de dichos Coros. Además los miembros del grupo universitario teatral Juan de Encina completaron el grupo que intervino en la obra. De este grupo teatral destacamos dos componentes: Carmen Martín Gaité, estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad salmantina y José María Guervós, fundador del TEU en Salamanca y un exitoso actor de teatro.

En 1986 José María Guervós Hoyos, OP, evocó su etapa teatral y recordó su participación en *Campocerrado* a través de un poema. La estrofa dedicada a su participación en la obra de César Real de la Riva y Gerardo Gombau sintetiza magistralmente lo que fue la representación:

## COMPOSICIÓN DE LUGAR

### IV

Y mi teatro “amateur”...  
esa vida superpuesta  
en la que metía la mía  
para vivirla en la escena:  
“comediante” de alma adentro  
sin engaño y sin careta;  
nunca mentí en el papel

que me “tocó” en la tragedia.  
Fui el que tuviera que ser  
detrás de las candilejas.  
mis queridos personajes  
que hoy mis recuerdos recuerdan;  
(me vaciaba en mi piel  
para meterme en la vuestra),  
que hoy seguís vivos, “latiendo”  
como la sangre en mis venas:

Mi Laurencio “La Dama  
Boba” de Lope de Vega,  
Mi Jerónimo de Gracián  
“primer fraile” de Teresa.  
[...]

Y sentí el dolor de “El Buen  
Pastor” que perdió la oveja;  
O Basanio, de “El Mercader de Venecia”.  
Fui Javier, el impaciente  
de llenar de Dios la tierra...  
O Cristo, el dueño del trigo  
y labrador de “La Siega”...

**O “El Rival” del poema Charro  
“Campocerrado”, de César  
y Gombau (ya en la otra orilla)  
-tamboril, dulzaina, orquesta-  
“gentes del pueblo” y “nosotros”  
¡qué alianza tan perfecta! [...]<sup>880</sup>**

---

<sup>880</sup> Guervós Hoyos, J. M. (2004) *Obra poética* (pp. 417-420). Salamanca: editorial San Esteban.

Una copla centra la acción del Poema sinfónico *Campocerrado*. Esta obra no se gesta partiendo ni del *Cancionero* de Dámaso Ledesma ni del de Aníbal Sánchez Fraile. Representa lo que podría ser una llamada de atención acerca de la revitalización a través de la recopilación de música popular que se realiza en los años treinta, momento que coincide con la primera instancia de Gombau en Madrid. Por estas razones, esta obra que pertenece a lírica e identidad no es castellana sino del antiguo reino de León como señala Kurt Schindler en su *Cancionero póstumo musical: música y canción popular de Castilla y León* lo que le llevó al estreno en Nueva York de “El burro de Villarino de Ledesma” para un coro de más de trescientas voces de la *Scola Cantorum* (1920).

La *María Antonia* o *La Romería de la Virgen de los Remedios* (1947) fue el más representado de los tres teatros líricos que hemos analizado en este apartado de la investigación. Si la colaboración entre Real de la Riva y Gombau fue paradigmática y singular en el panorama musical de los años cuarenta, no menos excepcional resulta la participación de Aníbal Sánchez Fraile y Nicomedes de Castro en esta denominada zarzuela charra. La representación puso encima del escenario a ciento cincuenta personas entre las que se incluían los componentes del Cuadro Artístico de Ecuación y Descanso y Grupos de Coros y Danzas de la Obra Sindical y gentes procedentes de la población salmantina de Villares de la Reina.

En estas tres producciones estudiadas a lo largo de este apartado de la investigación hay una amplia participación de hombres y mujeres que conservaban y transmitían bailes y canciones del folklore salmantino en sus poblaciones de origen. Todos son integrados en producciones líricas más complejas en las que se incorporan música orquestal y coral con una trama teatral ambientada en las costumbres populares. Estas piezas teatrales conforman microcosmos musicales en los que confluyen los personajes clave de la posguerra musical salmantina: Bernardo García-Bernalt, Aníbal Sánchez Fraile, Gerardo Gombau y César Real de la Riva.

## **2.7. Conclusiones del segundo capítulo**

---

El propósito de este capítulo de esta investigación ha sido examinar las actividades musicales que se desarrollaron en la década de los años cuarenta.

La presencia de orquestas madrileñas de tanto prestigio como la Filarmónica y la Sinfónica de Madrid que ofrecieron nueve conciertos entre 1940 y 1948, el nacimiento de la Coral Salmantina y de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y la presencia de importantes solistas en el Conservatorio Regional de Música pone de manifiesto que la ciudad salmantina vivió una auténtica edad de oro en términos musicales.

La Coral Salmantina nació en 1941 con noventa voces que se redujeron a apenas sesenta en la mitad de la década. Bernardo García-Bernalt dirigió en más de cincuenta ocasiones a la agrupación vocal cuya presencia se hizo indispensable en cualquier acto oficial que tenía lugar en la ciudad. Si la formación de la Coral es obra de la Diputación Provincial de Salamanca, la Orquesta Sinfónica fue el proyecto musical del Ayuntamiento salmantino y más en concreto del alcalde Francisco Bravo.

Gerardo Gombau y Antonio Arias lideran el proyecto de la orquesta, los dos imparten clase en el Conservatorio salmantino. La marcha de ambos Madrid herirá de muerte a esta agrupación orquestal que llegó a ofrecer cuarenta conciertos y a interpretar por primera vez en la ciudad las nueve sinfonías de Beethoven.

El Conservatorio Regional de Música ofreció la doble función de centro de formación musical para los jóvenes y de centro de divulgación musical. La entidad acogió a importantes solistas del panorama musical como Berdión, Cubiles, García Leoz, Aroca, Quevedo, Casaux, Antón, Iniesta o Sabater. Igualmente el centro ofreció conferencias de carácter divulgativo sobre la historia de la música. Con ese propósito visitaron la ciudad el crítico Federico Sopena; el poeta Gerardo Diego o el guitarrista, Regino Sainz de la Maza.

Personalidades como García-Bernalt, Sánchez Fraile, Gombau o Arias hicieron posible esta vitalidad cultural en la década de los cuarenta. Instituciones como la Diputación Provincial y el Ayuntamiento financiaron y



apoyaron la labor de instituciones y agrupaciones musicales que posibilitaron la creación de la Sociedad Filarmónica en 1948.

Por último mencionar el papel de los informantes que nos han proporcionado imágenes, programas de mano, carteles y vivencias personales y familiares que nos han permitido sacar a la luz una parte importante de la vida musical de esta ciudad y descubrir el impacto de determinadas obras musicales como el poema sinfónico *Campocerrado* -con música de Gombau y letra de Real de la Riva- o el teatro lírico *La María Antonia o La romería de la Virgen de los Remedios* -libreto de Nicomedes de Castro y música de Sánchez Fraile-. Los dos ejemplos de teatro lírico mencionados han permanecido frescos en la memoria de los informantes durante décadas lo que les proporciona un valor añadido extraordinario.

### **CAPÍTULO 3: Rupturas y continuidades. Nuevos proyectos musicales y culturales para la élite salmantina (1948-1960)**

---

**E**l año 1948 es clave en términos musicales para la ciudad salmantina. De un proyecto que pretende consolidar la Orquesta Sinfónica, nació una Sociedad de Conciertos que durante la década de los cincuenta y parte de los sesenta iba a desarrollar un proyecto musical de gran calidad no sólo a nivel local sino también nacional.

Gracias a las fuentes orales y a la documentación inédita que nuestros informantes nos han proporcionado, tal y como hemos indicado a lo largo de esta tesis doctoral, hemos podido manejar programas de conciertos organizados en Salamanca antes y durante la Guerra Civil, lo que nos ha permitido estudiar la transición cultural en la recepción de música de concierto y en los receptores de dichos repertorios.

Durante el siglo XX nacieron muchas Sociedades Filarmónicas y de Conciertos en el territorio hispano. Puesto que, estudiar la historia de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en sus aspectos administrativos, musicales y sociales no es el objeto específico y único de esta tesis, no se hace necesario un estado de la cuestión sobre las investigaciones y publicaciones realizadas sobre estas entidades<sup>881</sup>.

Tal sólo debemos referirnos a la Sociedad Filarmónica que nació en Salamanca en 1907 y que ha sido ya objeto de estudio<sup>882</sup>. La nueva institución

---

<sup>881</sup> La primera publicación sobre una Sociedad Filarmónica salió a la luz en 1917. Anónimo (1917). *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años*. Madrid: Sociedad Filarmónica de Madrid. Recientemente sobre la misma entidad madrileña se ha publicado un nuevo trabajo. García Laborda, J. M. (2011). *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Dos estudios sobre la Filarmónica de Oviedo y Bilbao son interesantes investigaciones sobre dos de las entidades decanas en España. Casaprima, A. (1995). *Una vida para la Música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*. Oviedo: Casaprima Editor; Rodamilans, R. (1998). *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un centenario*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa. Por su parte, dejamos también constancia de la obra sobre la Filarmónica canaria escrita por Siemens Hernández, L. (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de gran Canaria: Sociedad Filarmónica de las Palmas.

Igualmente nos ha interesado la investigación de Sapena Martínez, S. (2007). *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): Origen y consolidación* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10251/1952>> [Consultado el 14-II-2014].

<sup>882</sup> Álvarez García, F.J. (2012). Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica salmantina a través de la prensa local (1907-1910). *El futuro del pasado*, 3, 439-458. El presente artículo es un resumen de la tesis doctoral desarrollada por el mismo autor con el título de *La actividad musical*

musical concluye su andadura hacia 1911 tras haber organizado tan sólo veinticinco conciertos. El número de socios en estos tres años no superó los trescientos. García Laborda señala que “la Sociedad Filarmónica de Salamanca presentó en las dos primeras décadas del siglo XX el principal repertorio de música de cámara clásico-romántica, aunque con muy poca participación de compositores españoles”<sup>883</sup>. La Sociedad estableció nexos con las sociedades Filarmónicas más antiguas de España: la decana, ubicada en la industrial ciudad de Bilbao (fundada en 1896), Madrid (creada en 1901), Vitoria (1903), La Coruña (1904), Zaragoza (1905), Pamplona (1906), Oviedo, Salamanca y León (1907), Gijón y Santander (1908), Granada y Málaga (1910), Valencia (1911) y Valladolid (1918).

Cuarenta años más tarde y en un marco sociopolítico y cultural muy distinto, comienza su andadura un nuevo proyecto de Sociedad Filarmónica. Nuestros informantes nos han aportado los programas de concierto, principales fuentes escritas que nos han permitido reconstruir su actividad musical y cultural. Éstos han custodiado una parte muy importante de la documentación que generó la entidad y no disponible en ningún archivo público como ya hemos indicado: listas de socios, estatutos, programas de mano, informes, fotografías, etc.<sup>884</sup>.

Además los informantes, socios de la Filarmónica y testigos de sus actividades, constituyen con sus testimonios una fuente excepcional acerca de los gustos estético-musicales del momento y el ambiente social que rodeaba a la Sociedad Filarmónica salmantina. Gracias a sus revelaciones hemos podido realizar un análisis social de las personas y las motivaciones que les llevaban a asistir a las actividades programadas por la entidad, así como, recrear el ambiente de cada una de ellas.

El proyecto de la Sociedad Filarmónica cuajó en cuanto que existieron, en la ciudad del Tormes, importantes precedentes de instituciones musicales que se insertaron y arraigaron entre los miembros de la élite salmantina, esto es, la

---

*en Salamanca a través de la prensa local (1900-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009. Disponible en <<http://handle.net/10366/76208>> [Consultado el 20-XII-2013]. Esta investigación, tal y como evidencian el título de la misma, se basa exclusivamente en el vaciado de la prensa local.

<sup>883</sup> García Laborda, J. M. (2011): *Op.Cit.*, p. 65.

<sup>884</sup> Nuestra más sincera gratitud por haber puesto a nuestra disposición sus archivos personales sobre la Sociedad Filarmónica de Salamanca, a Rogelio Rodríguez Ingelmo, Petra Ferrer y Carmen y Ángela Madruga Real.

Coral Salmantina, la Orquesta Sinfónica de Salamanca y los conciertos de divulgación del Casino y del Conservatorio Regional de Música. De hecho, no se puede entender la labor musical y cultural de la Sociedad Filarmónica sin analizar la recepción de la música de concierto previa a su creación. La Sociedad Filarmónica de Salamanca se convirtió en la gestora de los conciertos estrenados en la ciudad, aunando de esta forma la labor de otras entidades, así como todo tipo de repertorios y sobre todo, acogió en sus filas a un número significativamente más elevado de socios que las instituciones musicales precedentes. El papel desempeñado por la Filarmónica salmantina desde finales de la década de los cuarenta fue el último factor para el renacimiento musical y cultural vivido en esa década y la siguiente.

Este apartado de la investigación ha sido completado, al igual que los anteriores, con fuentes secundarias de procedencia oficial, disponible tanto en el SAAHDP -Actas de la Comisión Gestora y Libros de Presupuestos- como en el SAa.

Además de estas fuentes primarias y secundarias hemos utilizado, como hemos apuntado en anteriores capítulos, las fuentes de hemeroteca, prensa histórica local y nacional, así como fuentes extra musicales y literarias. Éstas arrojan gran cantidad de datos esenciales para reconstruir el contexto histórico y sociocultural del momento en la capital salmantina y nos ha permitido apreciar la recepción y el eco social de muchas de las actividades de la Filarmónica. Nos estamos refiriendo a novelas, ensayos y autobiografías de autores contemporáneos a los hechos y por tanto testigos de excepción de los mismos<sup>885</sup>.

El capítulo ha sido estructurado desde las tres perspectivas según la personalidad que estuviera al frente de la entidad. El inicio de la Sociedad fue liderado por Luis Fernández Alonso que dejó su presidencia coincidiendo con el fin del mandato en la alcaldía salmantina (1948-1953). Además, el edil creó el Hogar de la Filarmónica y apoyó el proyecto frustrado de creación de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte. Tal y como analizaremos en este

---

<sup>885</sup> Nos referimos a fuentes literarias como Martín Gaité, C. (1958) *Entre visillos* y el ensayo de Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos en la posguerra española* o la autobiografía de Sánchez, M. (1976). *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos*, ambos autores contemporáneos a los hechos objeto de estudio en esta investigación. Por su parte Trapiello, A. (2010). *Las armas y las letras* nos aporta un lúcido ensayo sobre los intelectuales, escritores y otros hombres de letras durante la Guerra Civil española y su proyección en el franquismo.

capítulo detenidamente, ambas instituciones culturales fueron diseñadas por y para la *élite* de la ciudad.

Una segunda perspectiva sería la etapa presidida por César Real de la Riva quien tomó el relevo de la dirección de la Sociedad. Desde mayo de 1953 a septiembre de 1960, el nuevo presidente coordinó ciento treinta y cuatro audiciones y como expondremos en los siguientes apartados de este capítulo, fue el responsable de la disolución del Hogar de la Filarmónica. En estos años actuaron en Salamanca las mejores agrupaciones y solistas nacionales y extranjeros, “gracias a los dotes de prestidigitador de César Real que sabía tender una tupida red en Salamanca y repescaba aquí los mejores conjuntos y orquestas europeas que viajaban a Lisboa para actuar allí y reponer su maltrecha economía de posguerra”<sup>886</sup>.

La documentación sobre esta tercera perspectiva (1960-1967) es prácticamente inexistente por lo que nos es imposible hacer un estudio tan pormenorizado como el de las perspectivas anteriores.

Ante lo expuesto anteriormente, el capítulo ha sido estructurado en cinco partes que constituyen el armazón de la Sociedad Filarmónica:

- Los inicios bajo la presidencia de Fernández Alonso.
- La Sociedad artística que se crea pareja a la Sociedad Filarmónica denominada el Hogar Social de la Filarmónica.
- La figura emblemática del fenómeno del asociacionismo musical salmantino: el catedrático de la Universidad de Salamanca, don César Real de la Riva.
- Estudio de los repertorios según el modelo expuesto en el capítulo segundo de esta tesis doctoral para el Conservatorio Regional de Música, la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

Igualmente interesante ha sido el estudio de la recepción de los distintos programas puestos en escena por conjuntos y solistas nacionales y extranjeros. Los compositores, músicos y repertorios que recibieron los filarmónicos es un aspecto de esta investigación al que hemos dedicado una parte importante de este apartado.

---

<sup>886</sup> Ferrer, M. (1983). Música en Salamanca. Tres conciertos en el recuerdo. En AA: VV. *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100* (p.17). Salamanca: Graficesa.

- La última parte, como corresponde a una investigación sobre cultura de *élites*, está dedicada a un análisis pormenorizado de las cinco tipologías de socios que la Sociedad Filarmónica contemplaba en sus Estatutos. Por otro lado, nos ha interesado descubrir el perfil socio-profesional y cultural de los mismos con el fin de realizar una radiografía de la sociedad salmantina durante la transición de las décadas de los cincuenta y sesenta.

### **3.1. Obertura de una Filarmónica. Presidencia del alcalde Luis Fernández Alonso<sup>887</sup> (1948-1953)**

---

Las Filarmónicas, creadas a finales del siglo XIX y principios del XX, eran entidades que, mediante el pago de una cuota fija, podían contratar tanto a intérpretes solistas como agrupaciones corales y orquestales y sufragar el alquiler de los teatros donde se realizaban los conciertos. Al amparo de algunas Filarmónicas nacieron en algunas ocasiones, agrupaciones camerísticas y orquestas de distintas características. Torres afirma que “así es como se forma el patrón de Sociedad Filarmónica decimonónica, cuyo auge se prolongará durante el primer tercio de nuestro siglo”<sup>888</sup>. En el caso de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, la entidad nació para salvar el proyecto orquestal de la ciudad en 1948, por tanto, en un contexto diferente al de la mayoría de las Filarmónicas españolas. Este fue el primer y más importante objetivo, si bien, con el tiempo, no se logró, la orquesta se hundió definitivamente y la Sociedad se convirtió en el referente musical, esto es, de la vida concertística, y cultural de Salamanca durante dos décadas.

Por tanto, los inicios de la Sociedad Filarmónica estuvieron directamente unidos a la historia de salvación de la Orquesta Sinfónica nacida, en 1942, gracias al entusiasmo de un alcalde, Francisco Bravo y un músico, Gerardo Gombau. Ahora, un nuevo alcalde, Luis Fernández Alonso, con la colaboración de importantes representantes de la *élite* cultural y social de la ciudad, tratarán de salvarla. El contexto social, político y cultural diferente al de la inmediata posguerra marcará el nuevo proyecto musical de la ciudad que sin embargo, como veremos en las próximas páginas de este capítulo, mantendrá muchas de los rasgos de las entidades que le precedieron.

---

<sup>887</sup> La trayectoria vital y profesional del alcalde de Salamanca, Luís Fernández Alonso, ya ha sido esbozada en el capítulo segundo de esta investigación.

<sup>888</sup> Torres J. (1987). Orquestas y Sociedades (1900-1939). En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, y J. López-Calo (Ed.), *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”* (p. 366). Madrid: Ministerio de Cultura.

### **3.1.1. Primer paso para salvar una orquesta: el Informe de Ignacio de Abajo de 31 de diciembre de 1947**

---

En el mes de abril de 1948, re reúnen un grupo de amigos de la Sinfónica en el Ayuntamiento, con el fin de diseñar un proyecto que permitiera salvar a la orquesta, ayudar a la Coral Salmantina y a otras agrupaciones de cámara, e igualmente, para atraer a la ciudad solistas y grupos de fuera de ella.

Este grupo de amigos amantes de la música son seguidores habituales y miembros fundadores de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. La reunión, denominada en otros momentos asamblea, tiene lugar en el Ayuntamiento de Salamanca el 6 de abril de 1948. Al frente de la misma se encuentra el alcalde Luis Fernández Alonso; el rector, Esteban Madruga y el director del Banco del Oeste de España, Bernardo Olivera<sup>889</sup>.

La comisión examina la memoria final que el presidente de la Orquesta Sinfónica, Ignacio de Abajo, realizó con el fin de hacer una radiografía de la agrupación orquestal en un momento en que ésta estaba agonizando. El documento aborda los dos problemas más importantes que aquejan a la orquesta según el presidente de la misma: en primer lugar, la organización de los componentes y la retribución de los músicos y en segundo término, la financiación de la agrupación.

Con respecto a la organización de los componentes, se invita a clasificar a los músicos en diversas categorías dentro del conjunto orquestal, “ya que hasta la fecha [la memoria está fechada el 31 de diciembre de 1947] todos eran iguales a los efectos de retribución de sus intervenciones profesionales. Es necesario reconocer que a esta solución se ha llegado sin dificultades y por

---

<sup>889</sup> Esteban Madruga sustituyó a Miguel de Unamuno al frente del rectorado tras el incidente del paraninfo. Su rectorado se prolongó hasta 1951, momento en que asume el Ministerio de Educación nacional Ruiz-Giménez. Durante el franquismo, el relevo en la cabeza del ministerio va acompañado de la sustitución de los rectores, por ser estos procuradores en Cortes y electores para diversos cargos de la estructura institucional en vigor. Durante el mandato rectoral de Madruga, la Universidad de Salamanca se mantuvo estancada. Respecto a los años previos a la Guerra Civil, la escuela de Filología Clásica, creada en 1939, fue la única que experimentó un importante crecimiento y desarrollo. Su director Hipólito Galante dio los primeros pasos para desarrollar una importante biblioteca, pasos que se reforzaron con el trabajo de personalidades como Antonio Tovar, Luís Michelena, Fernando Lázaro Carreter o García Blanco. Pérez Delgado, T. (2002). Control e intervencionismo, 1936-1970. En I. E. Rodríguez -San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Trayectoria histórica e Instituciones vinculadas* (pp. 313-323), volumen I. Salamanca: Universidad de Salamanca.



acuerdo unánime”. El acuerdo al que hace referencia el presidente de la agrupación para esta nueva etapa de la orquesta es la división de los componentes en siete categorías, “siguiendo las normas establecidas en la organización de las Orquestas Municipales de Barcelona, Valencia, Zaragoza, Bilbao, San Sebastián, La Coruña, Oviedo, etc.”: director, subdirector, concertino, solista, partes primeras, partes segundas y meritorios. Todos los elementos de la orquesta debían recibir una retribución fija, “lo que les obligaba a asistir sin interrupción a los ensayos y conciertos que la Orquesta celebre, rehuendo de adquirir otros compromisos que se lo impidan”<sup>890</sup>. En definitiva se trata de profesionalizar a los componentes de la agrupación. Recordamos que en el capítulo anterior de esta tesis doctoral hemos hecho referencia a los trabajos remunerados que desempeñaban los músicos de la orquesta y a cómo su participación en la orquesta siempre se producía después de su jornada laboral.

Además el informe aporta un presupuesto para cursos de ocho o nueve meses que hemos resumido de la siguiente manera:

Tabla 18. Presupuesto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, en términos de sueldos de parte de sus componentes para ocho o nueve meses

<b>Categoría de los componentes</b>	<b>8 meses</b>	<b>9 meses</b>
1 Subdirector a 450 ptas. al mes	3.600 ptas	4.050 ptas
1 Concertino a 400 ptas. al mes	3.200 ptas	3.600 ptas
8 Solistas a 350 ptas. al mes	22.400 ptas	25.200 ptas
7 Primeras a 300 ptas.	16.800 ptas	18.900 ptas
16 Segundas a 250 ptas.	32.000 ptas	36.000 ptas
En total	78.000 ptas	87.750 ptas

Este mismo informe de dirección se completa con un párrafo dedicado al director de la orquesta: “A ésto será necesario agregar la asignación que se acuerde para el Sr. Director”<sup>891</sup> y que no se contempla en este presupuesto.

A esto añadimos que el futuro proyecto de agrupación instrumental debía ampliarse, según el presidente Ignacio de Abajo, con: un violín primero (categoría segunda), una viola (categoría primera), una viola (categoría segunda), un oboe (categoría solista), una flauta (categoría segunda) y un piano

<sup>890</sup> Cfr. Informe de la Orquesta Sinfónica de Salamanca presentado por su presidente Ignacio de Abajo de 31-XII-1947. Memoria Constitución OSS1- 1947-1r

<sup>891</sup> Cfr. Informe de la Orquesta Sinfónica de Salamanca presentado por su presidente Ignacio de Abajo de 31-XII-1947. Memoria Constitución OSS1-1947-3r y 4r

(categoría solista). De esta forma el presupuesto estimado de los citados instrumentistas podría ser de la siguiente forma:

Tabla 19. Presupuesto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en términos de sueldos de los músicos para ocho o nueve meses.

<b>Categoría de los componentes</b>	8 meses	9 meses
2 Solistas a 350 ptas. al mes	5.600 ptas	6.300 ptas
1 Primera a 300 ptas. al mes	2.400 ptas	2.700 ptas
3 Segundas a 250 ptas. al mes	6.000 ptas	6.750 ptas
Suma	14.000 ptas	15.750 ptas
Con la adición de 33 músicos (tabla 18)	92.000 ptas	103.500 ptas

Hemos visto necesario un análisis detallado y comparativo de los sueldos que conllevaba la revitalización de la Orquesta Sinfónica con el fin de dibujar el contexto socioeconómico de los integrantes de la misma en la Salamanca de los años cuarenta. El objetivo no es otro que cuantificar sí los salarios de los integrantes de la orquesta se ajustan a trabajos similares en otras agrupaciones musicales de la ciudad, esto es, en la Banda Provincial de la Diputación Provincial<sup>892</sup>.

Tabla 20. Comparativa de los sueldos propuestos para los componentes de la nueva Orquesta Sinfónica y los sueldos de los miembros de la Banda Provincial de música en 1947 (pesetas anuales)

<b>Subdirector de la Orquesta Sinfónica</b>	<b>Director de la banda</b>	<b>Subdirector de la banda</b>	Gratificaciones para los educandos de la banda
4.050 ptas	6.000 ptas	3.000 ptas	600 ptas

Así observamos que un estudio comparativo desvela que el trabajo del subdirector de la Banda Provincial de Música está peor retribuido que el que se propone para la nueva Orquesta Sinfónica de la ciudad al igual que la de los músicos que componían la Banda, denominados educandos en la documentación de la Diputación Provincial. En este último caso no hemos incluido las partidas

<sup>892</sup> Lo cierto es que 1946 es un año clave en la reorganización de la Banda de Música Provincial que hasta ese momento, tan sólo había sido una agrupación de cornetas y tambores según deducimos de las partidas destinadas en el presupuesto de la Diputación salmantina para adquisición de material (Capítulo VII, artículo 13. Concepto: Banda Provincial de Música. Partida 358 y 360 del Presupuesto de 1946). *Cfr.* Libro de Presupuestos de la Diputación Provincial.

En 1946 se crea la plaza de subdirector (folio 352r), se reorganiza la Banda (folio 352r) y se reforman varios artículos del reglamento (352r). *Cfr.* Actas de la SACGDP.

La primera actuación de la Banda Provincial de Música se produce bajo la dirección de Castor Iglesias el 25 de Julio de 1946 con motivo de la festividad de Santiago apóstol. *Cfr. El Adelanto*, 24-VII-1946.

destinadas a los uniformes y materiales que eran financiados a través de partidas independientes y que repercutían en ellos mismos.

En cuanto al sueldo del director, como hemos indicado con anterioridad, no contamos con datos sobre los ingresos que podría haber percibido el futuro director de la Sinfónica salmantina en esta nueva etapa pero los datos con los que contamos respecto al director de la Banda Provincial de Música demuestran que era un puesto bien retribuido y mejorado a lo largo de los años<sup>893</sup>.

Tras analizar los sueldos de ambas entidades y mostrar las desigualdades con respecto a la propuesta realizada para los componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, vamos a examinar las ayudas que reciben las dos agrupaciones.

Igualmente nos interesa centrar el enfoque de la financiación de la Banda Provincial en la subvención anual que recibe la agrupación en cuanto que, la Orquesta Sinfónica de Salamanca desapareció, en 1948, en parte, por falta de apoyo económico adecuado.

Así como en 1942, la Orquesta Sinfónica fue un proyecto del Ayuntamiento de la ciudad, personalizado en Francisco Bravo que la quiso convertir en el símbolo cultural de la ciudad, en este momento, no existe voluntad política para apoyar y mantener la agrupación instrumental y hasta la fecha, se desconocen las causas de dicha actitud.

Recordamos que en el momento en que nace la Sociedad Filarmónica para salvar a la orquesta salmantina, la financiación de la agrupación y los sueldos de los músicos se convierten en la piedra angular del nuevo proyecto. Hemos expuesto en el capítulo anterior de esta investigación que los ingresos fijos procedentes de distintas instituciones (Ayuntamiento, Diputación y Ministerio

---

<sup>893</sup> El Libro de Presupuestos de la Diputación Provincial correspondiente al año 1943 recoge una partida de dinero destinada al “Sueldo del director de la Banda de Música” (Concepto), Partida nº 160 de 6.000 ptas. En aquel momento el director era Castor Iglesias.

Un estudio de los restantes Libros de Presupuestos de la Diputación nos descubren en capítulo X, artículo 4º para Escuelas de Bellas Artes. Concepto: Banda Provincial de Música o, excepcionalmente en 1956, en capítulo VI, artículo 2º. Concepto Establecimientos Provinciales, la evolución económica de la retribución que recibía anualmente el director de la Banda Provincial.

Así, el sueldo del director de la Banda Provincial aparece en la documentación de la Diputación Provincial, Libros de Presupuestos anuales. Más tarde Castor Iglesias Pollo aparece como director de la Academia de música.

La figura del subdirector de la Banda Provincial y pasante de música de la Academia aparece en 1948 en manos de Eduardo Ochoa y se mantiene en su puesto hasta la desaparición del mismo en 1952.

de Educación Pública) así como de los socios protectores, no superaban las treinta y seis mil ptas. anuales.

En cambio, la Banda Provincial de música recibe anualmente una cantidad generosa de dinero a la que se añade otras cuantías de menor tamaño para la compra de instrumental, reparación del mismo, suscripción a publicaciones como *Harmonía*, editora de música par banda desde 1916, y *Unión Musical Española*; uniformes, partituras y métodos.

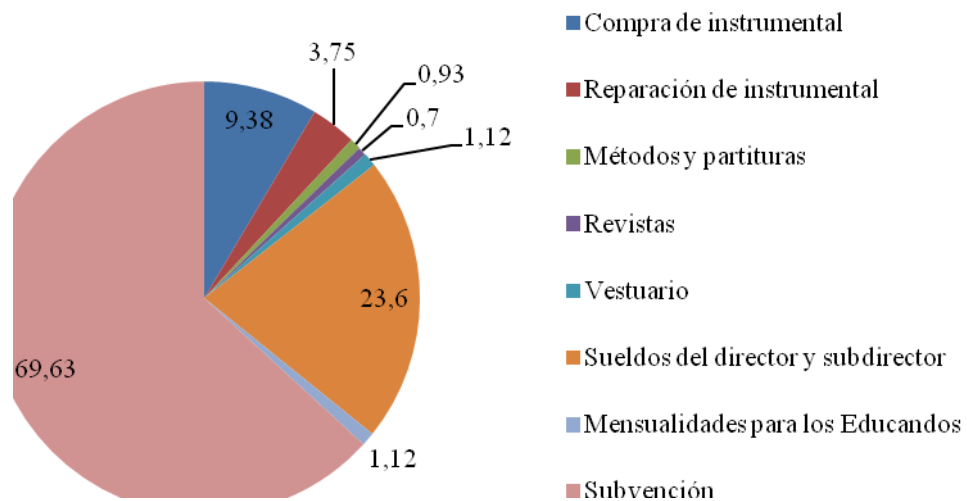


Gráfico XI. Presupuesto de gastos de la Diputación Provincial de Salamanca para el ejercicio 1948 (año de fundación de la Sociedad Filarmónica) por el concepto: Banda Provincial de Música<sup>894</sup>.

<sup>894</sup> Cfr. Presupuestos de Gastos para el ejercicio 1948. Capítulo X, artículo 3º. Concepto: Banda Provincial de Música.

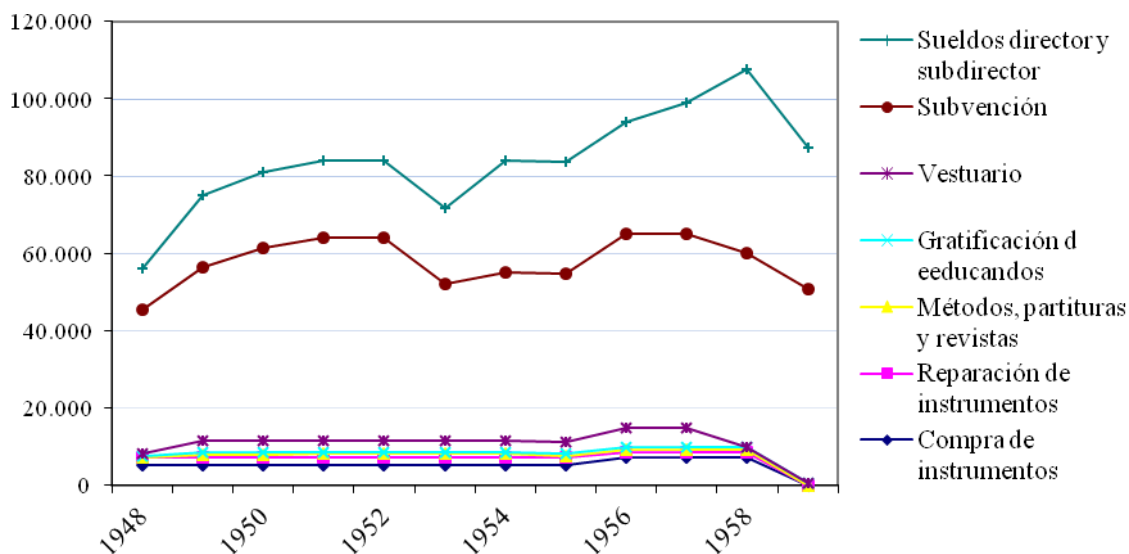


Gráfico XII. Evolución de las diferentes partidas concedidas a la Banda Provincial de Música por parte de la Diputación Provincial de Música.

La gráfica que representa la evolución de las diferentes partidas concedidas a la Banda Provincial de Música por la Diputación Provincial a lo largo de más de una década, nos llama la atención sobre determinadas partidas. Así nos llama la atención el incremento de la partida dedicada a la adquisición de instrumental en un 40% sin que tengamos constancia alguna de que aumente el número de componentes de la Banda de Música. En este sentido hemos tenido en cuenta que la partida destinada a gratificaciones mensuales a los educandos no varía en estos años. En la medida en que se incrementa la partida de compra de instrumental baja la dirigida a la reparación del mismo en un 25%.

Ya hemos llamado la atención sobre la constancia en la gratificación que reciben a lo largo de estos once años los educandos. En cambio sí varía significativamente la partida dedicada al vestuario de los componentes de la Banda Provincial. A partir de 1949 y hasta 1955 inclusive, ésta se multiplica por cinco y pasa de seiscientas a tres mil ptas. No podemos dejar de pensar el número de trajes que en los primeros años de la década de los cincuenta se pueden comprar y la calidad de los mismos. En este sentido no es desencaminado suponer que los educandos reciben una compensación en especie que completaría la gratificación inamovible en estos años. En 1956 y 1957 la cantidad se eleva a cinco mil doscientas setenta y cinco ptas., es decir

ocho veces más que en 1948, pero desaparece la partida en el último bienio del periodo objeto de estudio.

La partida denominada “Subvención de la Banda Provincial de Música” es más constante en estos once años: ésta ascendió a treinta y siete mil cien ptas. en 1948, cantidad mínima por este concepto, y alcanzó su máximo en 1951 y 1952 con cincuenta y dos mil quinientas ptas., similar a las cuatro últimas, esto es, desde 1956 y 1959, que supero las cincuenta mil ptas.

A la partida dedicada al sueldo del director y subdirector (si bien este puesto desapareció en 1953) se añadían las pagas extraordinarias y los aumentos graduales correspondientes a cada quinquenio en el caso del director. Así, el director de la Banda Provincial recibió un sueldo de 6.000 ptas. anuales más gratificaciones por quinquenios que ascienden a 1.800 ptas en 1948. De 1949 y hasta 1953 el salario se incrementa hasta alcanzar las 10.000 ptas. a lo que se añadían entre 3.000 y 4.000 ptas. por concepto de aumentos graduales correspondiente a los distintos quinquenios. A partir de 1954 el sueldo se eleva a 18.000 ptas. anuales a lo que añadía casi 11.000 ptas. más por aumentos graduales de varios quinquenios. En 1958 el sueldo se elevó a 25.000 ptas. anuales. Éste se mantuvo en 1959 pero se completó con dos pagas extraordinarias y una ayuda familiar que superó las siete mil ptas.

En cuanto a la figura del subdirector de la Banda Provincial y pasante de música de la academia aparece en 1948. El sueldo del subdirector fue el mismo, 3.000 ptas., desde esa fecha hasta 1952 inclusive, cuando desaparece el puesto.

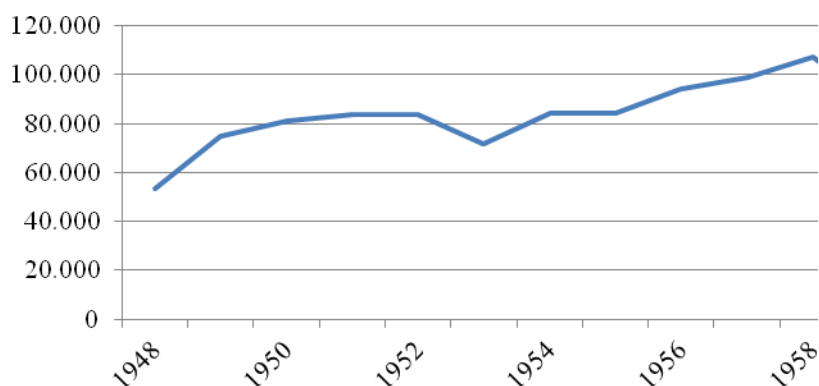


Gráfico XIII. Evolución del presupuesto anual (pesetas), incluidas todas las partidas que la Banda Provincial de Música recibía de la Diputación Provincial de Salamanca (1948-1960).

No menos revelador resulta la representación, en una gráfica lineal, del presupuesto total dedicado a la Banda Provincial de Música desde 1948 a 1959. El máximo se alcanzó en 1958, un año antes de su desaparición como tal en las actas de la Diputación, alcanzó la nada despreciable cifra de ciento siete mil cuatrocientas cuarenta y cinco mil ptas. En 1948 la cantidad adjudicada a la Banda fue un cincuenta por ciento menor, si bien, se revaloriza en un 25% al año siguiente y se mantuvo en esa cantidad excepto en 1953, momento en que hay una leve inflexión que se superó al año siguiente.

Para concluir este apartado vamos a referirnos de manera específica al gráfico dibujado para reflejar y analizar comparativamente la financiación de la Orquesta Sinfónica primero y de la Sociedad Filarmónica después por parte de la Diputación Provincial de Salamanca, en relación a la otorgada a la Banda Provincial de Música conformada por un director, un subdirector -figura que aparece en 1948- y, un grupo de educandos, esto es, músicos.

El marco temporal que hemos establecido para exponer el estudio comienza en 1948, fecha en que se plantea la creación de la Sociedad para salvar a la Orquesta salmantina, y finaliza en a 1960, momento en que la Banda Provincial es sustituida en las partidas que aparecen en los Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial por el nombre de Academia de Música, si bien, el director de la nueva entidad es el mismo que el de la Banda Provincial de Música<sup>895</sup>.

---

<sup>895</sup> Desde esta fecha, es decir, 1960 hasta 1967 sólo se recoge una partida anual para el Director de la Academia si bien no se sabe exactamente quien se forma en ella.

El testimonio aportado por uno de nuestros informantes es muy esclarecedor al respecto: la falta de presupuesto provocó que la agrupación de la Diputación desapareciera y que su director, Castor Iglesias, se centrara en sus funciones docentes en el Hogar-cuna. Nos recuerda que Iglesias era funcionario de la Diputación y que, por tanto, asumió nuevas funciones dentro de la institución. *Cfr.* Entrevista a Pastor, Francisco de 6-XI-2014.



Fig. 84. Don Castor Iglesias Pollo con la Orquesta Municipal, el 8 de septiembre de 1963

Después de este analizar detalladamente las partidas aprobadas por la Diputación para el sostenimiento de la Banda Provincial de Música, se hace necesario un análisis comparativo con las que la institución va a otorgar, primero, a la Orquesta Sinfónica de Salamanca y, después, a la Sociedad Filarmónica. La apuesta clara de la Diputación por la Banda Provincial debe ser interpretada en el contexto de una ciudad en la que los actos protocolarios y festivo-religiosos (Semana Santa, Ferias de septiembre, festividad de san Juan de Sahagún, etc.), de gran raigambre popular, eran siempre acompañados por una agrupación de estas características. Todos estos festejos organizados en la ciudad a lo largo del año acogían una importante cantidad de gentes procedentes de los numerosos pueblos de la provincia salmantina donde la Diputación ejercía competencias en materia de obras públicas, educación, beneficencia, así como funciones intermedias entre los municipios y la administración central del estado<sup>896</sup>.

---

<sup>896</sup> Como hemos indicado en otros apartados de esta tesis doctoral y hemos comprobado en las partidas recogidas en las Actas de la comisión Gestora y en los Libros de Presupuestos de la Diputación, parte de los ingresos de la institución provincial se invirtieron, durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, en mantenimiento y mejora de caminos y otras infraestructuras, los pósitos para ayudar a los “propietarios de campo”, Hogar cuna, Residencia Provincial, el Hospital Provincial que acogía enfermos de toda la provincia, el Hospital *Los Montalvos*, inaugurado oficialmente en 1954 como hospital antituberculosos, en 1941 se reanudaron las obras iniciadas durante la República (en 1935, con el nombre de Hospital



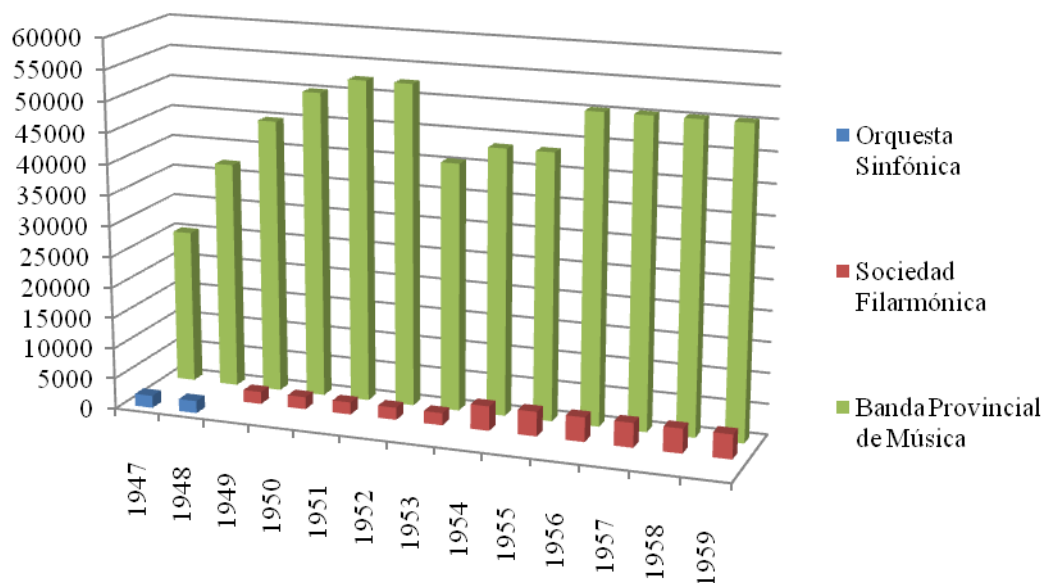


Gráfico XIV. Comparativa de la financiación de la Banda Provincial, Orquesta Sinfónica y Sociedad Filarmónica por parte de la Diputación Provincial de Salamanca (1947-1959).

Si tenemos en cuenta todas estas variables, podemos interpretar las razones por las que el presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca sugiere que se hace necesario reforzar los ingresos fijos de la entidad. Dicha cifra, matiza Ignacio de Abajo, no debía bajar de las cincuenta mil ptas. con el fin de cubrir los gastos fijos de la Orquesta en el curso de ocho meses, una cantidad inferior a la que se concede a la Banda Provincial en 1948 si valoramos todos los conceptos anteriormente señalados.

Ignacio de Abajo insiste en la necesidad de que la financiación de la orquesta en esta nueva etapa sea sólida, sin agobios económicos “que hasta la fecha han limitado sus actividades, dando lugar a que algunos de sus principales componentes fundadores [se refiere, entre otros, a Lorenzo Puga, a Antonio Arias o al propio Antonio Gombau] hayan tenido que trasladar su residencia a

---

Martínez Anido) y se solucionó el problema del acceso al centro, ubicado en la carretera de Vecinos, en 1948, momento en que recibe a los primeros enfermos.

Madrid, donde actualmente triunfan encuadrados en las grandes orquestas madrileñas”<sup>897</sup>.

Actualmente, la Orquesta Sinfónica de Salamanca está compuesta de los siguientes Profesores ya clasificados:

Director: Dn. Gerardo Gombau.  
Subdirector: Dn. José García Bernalt.

<p><b>Flauta:</b> 1<sup>º</sup> Dn. José Martín Paredes</p> <p><b>Clarinetes:</b> S. Dn. Nicasio Castro Piñeiro. 2<sup>º</sup> Dn. Alejandro Gómez Gigante.</p> <p><b>Fagot:</b> S. Dn. León Ferrero. M. Dn. Angel Infante.</p> <p><b>Trompa:</b> S. Dn. Antonio Hernández Herdez. 2<sup>º</sup> Dn. Alejandro Cabo Reyes. 2<sup>º</sup> Dn. Andrés Gutierrez Silva</p> <p><b>Trompetas:</b> S. Dn. Miguel García Andrés. 2<sup>º</sup> Dn. José Merino Medina.</p> <p><b>Trombones:</b> 1<sup>º</sup> Dn. Antonio Pierola El Busto. 2<sup>º</sup> Dn. Antonio Masegosa Navarro.</p> <p><b>Timbales:</b> 1<sup>º</sup> Dn. Ricardo Gutierrez Jiménez.</p> <p><b>Batería, Archivo, Avisador:</b> 2<sup>º</sup> Dn. Julio González Seisdedos. 2<sup>º</sup> Dn. Ignacio Sánchez. 2<sup>º</sup> Dn. Benjamin Ramos.</p>	<p><b>Violines 1<sup>º</sup>s.</b> Concertino Dn. Magenérico Mérida. S. Doña <del>Cecilia</del> Mañoz. 1<sup>º</sup> Dn. José Martín Hernández. 1<sup>º</sup> Dn. Feliciano G<sup>º</sup> SantaBa 2<sup>º</sup> Dn. Agustín Serrano. 2<sup>º</sup> Dn. Benito García.</p> <p><b>Violines 2<sup>º</sup></b> S. Dn. Juan Sánchez Quintero. 1<sup>º</sup> Dn. Luis Gonzalez Pérez. 2<sup>º</sup> Dn. Francisco Mulas. 2<sup>º</sup> Doña Elvira Losada. 2<sup>º</sup> Dn. Eduardo Pérez. 2<sup>º</sup> Dn. Manuel Ferrero.</p> <p><b>Viola:</b> Dn. José García Bernalt.</p> <p><b>Violoncellos:</b> S. Dn. Pablo Ceballos. 2<sup>º</sup> Dn. Rafael Rodríguez Seisdedos 2<sup>º</sup> Dn. Eduardo Ochoa. M. Srta. Victoria Ceballos Gómez.</p> <p><b>Contrabajos:</b> S. Dn. Joaquín Ferrero. 1<sup>º</sup> Dn. Feliciano Carracedo.</p>
--	--

El número total de Profesores es de 35, que se clasifican como sigue:

1 Subdirector.
1 Concertino.
8 Solistas.
7 Primeras.
16 Segundas.
2 Meritorios.
---35

Fig. 85. Documento OSS: Organización y composición de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, según el informe presentado por su presidente el 31 de diciembre de 1947.

<sup>897</sup> Cfr. Informe de la Orquesta Sinfónica de Salamanca de su presidente Ignacio de Abajo de 31-XII-1947. Documento OSS/Memoria Constitución 1-3r y 4r.

### **3.1.2. Segundo paso: “Memoria sobre la Constitución de la Orquesta Sinfónica” de 6 de abril de 1948**

---

Entre la documentación aportada por nuestros informantes hemos encontrado dos copias del mismo documento con dos títulos diferentes: el primero encabezado con el título de *Memorias sobre la constitución de la Orquesta Sinfónica, de cuanto se refiere a la directiva, Presupuesto de Ingreso y Gastos, Músicos, act. ...* y el segundo, *Relacionada con el estudio y proyecto leído por el Sr. Alcalde el día que se celebró la ASAMBLEA para construir la SOCIEDAD FILARMÓNICA SALMANTINA (6 de abril del año 1948)* [sic].

Ambas fuentes constan de cinco folios, incluida la portada, con sello de la sociedad Filarmónica. El origen y la autoría de ambos documentos se deducen del título del segundo de ellos, esto es, el alcalde Fernández Alonso que ha convocado a las principales instituciones implicadas en la continuidad y revitalización de la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

Hasta ahora no habíamos dispuesto de un documento similar al estudiar el nacimiento de otras entidades musicales salmantinas como la Coral y la Orquesta, analizadas ya en el capítulo anterior de esta tesis. Este documento nos aporta los pilares de un proyecto musical para la *élite* salmantina. Ayuntamiento, Universidad y una entidad económica solvente como el Banco del Oeste de España marcan las directrices de la nueva andadura de esta institución. Así como Francisco Bravo lideró la gestación de la Orquesta Sinfónica en la inmediata posguerra, al final de la década de los cuarenta, otro alcalde, Fernández Alonso, encabezó el nuevo proyecto de la Orquesta Sinfónica a partir de la Sociedad Filarmónica. En palabras de Trapiello que cita a Dionisio Ridruejo, un “camisa vieja” para una orquesta y un “camisa nueva” para una Filarmónica<sup>898</sup>.

Sin embargo, las *élites* que fraguan este nuevo proyecto no quieren dejar de lado los nuevos aires sociales, en términos de difusión de cultura musical, que recorren la Europa dañada por la guerra y ya presentes en Estados Unidos desde los años veinte. Dichas *élites* confían a empresas salmantinas la selección “de obreros aficionados a la música” para que puedan disfrutar de los

---

<sup>898</sup> Trapiello, A. (2010). *Las armas y las letras* (pp. 289 y 297). Barcelona: Ediciones Destino.

conciertos, estrenos e intérpretes mundialmente reconocidos que vinieron a Salamanca gracias a la Orquesta Sinfónica.

Hasta este momento las *élites* han dominado tanto los repertorios como los receptores de los conciertos de la Coral salmantina, la Orquesta Sinfónica, del Conservatorio Regional de Música o del Instituto Italiano de Cultura. El coste elevado de cada entrada a estos conciertos, como ya hemos analizado en el capítulo anterior, nos ha permitido deducir que un obrero con un salario quincenal inferior o similar a las ocho ptas. (según el testimonio de nuestros informantes<sup>899</sup>) tenía difícil acceso a las entradas más baratas de tres ptas. para un concierto individual que acontecía con periodicidad prácticamente mensual.

También es cierto que, durante esta década, dichas *élites* organizaron el estreno de tres obras de teatro lírico de inspiración netamente popular: *La Gran Fiesta del Arte Charro* (1943), *La María Antonia o La romería de Nuestra Señora de los Remedios* y *Campocerrado* (1947). Éstos, como ya hemos explicado en el capítulo anterior, han sido analizados bajo el prisma de la revitalización de lo folklórico que contrasta con la utilización de lo folklórico como arma para la unidad nacional, divisa del “Movimiento” en esas primeras décadas del Franquismo. En estos estrenos colaboraron tanto estudiantes de la Universidad de Salamanca -por ejemplo los componentes del Teatro Juan de la Encina-, catedráticos universitarios como César Real de la Riva, músicos profesionales como Gerardo Gombau y Aníbal Sánchez Fraile, artistas liberales de la talla de José María Guervós y Rafael Santos Torroella con la colaboración de músicos populares venidos de toda la provincia salmantina.

Por estas razones es pertinente un análisis detallado de la Memoria que sentó las bases para una paulatina popularización de la actividad musical en Salamanca. Este documento pone de manifiesto como la cátedra “Francisco Salinas”, a la que dedicaremos el epílogo de esta tesis, no fue la pionera en el acercamiento de la música a las clases populares<sup>900</sup>.

A continuación analizamos detalladamente los contenidos de la Memoria que recoge las líneas maestras del estudio y proyecto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. El contenido de la misma, así como soluciones muy concretas a

---

<sup>899</sup> Cfr. Entrevista a Allende, Sindimio de 3-IX-2014.

<sup>900</sup> Cfr. Entrevistas a Pérez Prieto, Mariano. de 19-II-2013; Francisco Blanco, Juan de 16-IV-2013, Martínez Blanco, Jesús Angel de 30-IV-2013 y Sánchez Paso, José Antonio de 11-VI-2013.

los problemas relacionados por la agrupación orquestal, fue defendido por el alcalde Fernández Alonso en la reunión celebrada el 6 de abril de 1948:

1º) Se plantea la necesidad de dar una solución económica definitiva a la Orquesta y a los profesores que la componen. Los componentes debían ser clasificados “en orden a su técnica y cualidades profesionales”. Además estos debían recibir una compensación mensual fija que los adscribiera definitivamente a la agrupación lo que facilitaría su disponibilidad para actos oficiales, “conciertos o propaganda o divulgación musical”. Tal y como hemos expuesto en páginas anteriores, la experiencia de la Banda Provincial de Música y las sugerencias y experiencia de músicos y profesores del Conservatorio salmantino hacía necesario profesionalizar a los componentes de la Orquesta. Basta recordar como Gombau señala con pena que los mejores como Puga, Arias y el mismo se han visto obligados a emigrar a la capital de España para compatibilizar su trabajo en el Conservatorio con la participación en orquestas nacionales.

2º) El presupuesto anual que requiere la Orquesta Sinfónica para lograr su independencia económica y para que “viva en las condiciones de decoro precisas” era de noventa mil ptas. anuales.

Este dato confrontado con lo expuesto en el apartado anterior de este capítulo, es sustancialmente más elevado porque el proyecto es más ambicioso. Posiblemente la razón debemos buscarla en que el radio de difusión de esta actividad es mucho más amplio puesto que la Memoria habla de triplicar el número de socios. La consulta de las fuentes de hemeroteca y listas de socios proporcionados por los informantes nos ha mostrado que las aspiraciones del alcalde dieron su fruto y que el número se duplicó con creces.

3º) La Orquesta Sinfónica de Salamanca necesitaría la permanencia “obligada y constante de un Director” que se haga cargo de la agrupación así como reforzar técnicamente su estructura interna.

Esta puntualización se explica por el problema que originó la marcha de Gombau a Madrid y la sucesión, sin razón de continuidad, de varios directores al frente de la agrupación -José Antonio Álvarez Cantos, Joaquín Gasca o el Maestro Benedito- hasta el momento en que se redacta dicha Memoria.

4º) La agrupación Sinfónica requiere “el patrocinio de una gran Entidad o Institución reciamente encajada en la ciudad, que dé vida y realidad a cuanto

pueda ser deseo de la referida Orquesta y aún contribuya con ello a lograr la resonancia que ha de merecer seguramente sus triunfos. En tal sentido propugnamos por la creación de una Institución con ramificaciones incluso populares que permita llevar a la realidad lo anteriormente consignado”.

En la Memoria no se concreta el nombre de la institución “reciamente encajada en la ciudad” pero debemos intuir que se trata de la Universidad salmantina ya que, por una parte, podrá lograr resonancia internacional de sus triunfos mediante los estudiantes que de todo el mundo llegan a sus aulas en estas fechas -especialmente sudamericanos-, y por otro, se está fraguando en estos años un cambio cualitativamente importante por la trascendencia social y cultural que tendrá en los años siguientes. En palabras de López-Calo “después de la Guerra Civil sí entró la música en la Universidad pero no como materia científica sino como mera difusión cultural. Vino exigida de fuera por el ambiente que [...] existía entre la juventud española cada vez más interesada por la música culta”<sup>901</sup>.

5º) En el terreno práctico se hacía necesario reconocer que no había “una masa grande con afición a la música”. Por esta razón la Entidad que surgiera debía realizar una labor cultural de divulgación además de organizativa que, recordamos, ya realizó la Diputación Provincial a través del Conservatorio Regional de Salamanca. Con este fin se pediría una cuota mensual de seis pesetas para los socios a cambio de dos conciertos mensuales a cargo de la orquesta Sinfónica. Esta cuota de “carácter popular” facilitaría la incorporación de un número importante de socios a la institución<sup>902</sup>.

Un segundo tipo de socios tan sólo pagaría tres pesetas mensuales y tendría derecho a un número idéntico de audiciones. Estos boletines de suscripción serían parcialmente retribuidos por empresas de Salamanca a aquellos obreros aficionados a la música. “De manera que las Empresas [sic] podían tener con sus productores la fineza de ofrecerles tal medio de cultura en

---

<sup>901</sup> Cfr. López-Calo, J. (2002). Universidades. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p.565), volumen X. Madrid: SGAE/ ICCMM

<sup>902</sup> Nuevamente los informantes nos han aportado la documentación que no aparece en archivos ni hemerotecas y que resulta pertinente y necesaria para realizar el análisis comparativo de este aspecto de la investigación.

Así, en 1940, en los programas de los conciertos ejecutados por José Cubiles y Miguel Berdión, correspondiente a la “Serie de Divulgación Musical” del Conservatorio, escrito a mano junto al nombre del beneficiario de la invitación, aparece la cantidad de tres ptas. en referencia al precio que costaba la asistencia a la audición.

cantidad que ellos estimaran conveniente y que en ningún caso debía ser superior a 10 para evitar en otra forma que pudiera ser en cierto modo gravosa esta iniciativa”.

El lenguaje utilizado en esta parte de la Memoria delata un concepto de la cultura y de la sociedad en sintonía con los principios del fascismo. En primer lugar, la alusión a los obreros como productores y en segundo lugar, el carácter paternalista de los empresarios que velan por el bienestar, en este caso musical, de sus subordinados. Una imagen muy alejada de la lucha de clases y de la confrontación que el marxismo y los partidos de izquierda propugnaron en el periodo republicano. Sin embargo, la buena voluntad y generosidad de los empresarios es limitada. La Memoria recoge y admite como factible un número máximo de “seis adhesiones por término medio” y “cincuenta Empresas productoras”. Se trata por tanto que la labor filantrópica no sea gravosa para las empresas colaboradoras y de que los foros donde se celebren las audiciones musicales no se llenen con gentes de las capas más populares. No podemos olvidar el componente de segregación social que seguía existiendo en determinados actos culturales como las conferencias y conciertos del Instituto Italiano de Cultura. Muchas de estas audiciones tenían un importante carácter social, esto es, de prestigio social y de relación interpersonal entre sus asistentes<sup>903</sup>.

En resumen y según los cálculos realizados por la Comisión Mixta, el dinero que se podría ingresar a través de los socios podría alcanzar las cuarenta y siete mil ptas.<sup>904</sup>.

6º) El Ayuntamiento aumentaría su contribución anual de veinticinco mil ptas. a treinta mil ptas. anuales. Además otras instituciones como la Diputación Provincial, la Universidad, la Delegación de Sindicatos -“organizando conciertos a favor de los productores con la autorización de la Orquesta Sinfónica”-; el Casino de Salamanca que organizaría una audición anual que

---

<sup>903</sup> *Cfr.* Las fuentes literarias son un documento excepcional para ilustrar las relaciones sociales y personales de determinados actos culturales y sociales de la Salamanca de los años cuarenta. Así lo describe magistralmente Martín Gaité, C. (1987). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.

<sup>904</sup> Los cálculos estimativos que realiza la Comisión Mixta eran los siguientes: quinientos socios individuales posibles a seis ptas. mensuales más cincuenta empresas productoras a una media de seis adhesiones como media. *Cfr.* Estudio y proyecto leído por el alcalde el día que se celebró la Asamblea para constituir la Sociedad Filarmónica de Salamanca, 6 de abril de 1948. Documento OSS 2-3r.

“todo ello permitiría acaso contar en total con una subvención global por parte de esta Entidad de otras treinta mil ptas.”.

Hasta fecha de hoy no hemos encontrado participación directa del Sindicato ni del Casino. Por lo tanto, no organizó ningún concierto como se indica en este punto de la Memoria.

Por último, la Comisión contaría también con la partida que anualmente concedía la Dirección General de Bellas Artes a la Orquesta Sinfónica que, en cambio, si sufragó numerosos conciertos de la nueva entidad musical.

“En resumen, vemos que por la reunión de todas estas aportaciones no sería difícil llegar a la suma de ciento quince mil ptas., o mayor cifra suficiente desde luego para atender con holgura al desenvolvimiento decoroso de la Orquesta Sinfónica”.

7º) Una importante empresa salmantina ha ofrecido “su teatro en términos absolutamente desinteresados para contribuir así a la posible realización de estos deseos”<sup>905</sup>.

En este sentido, el estudio referido en la reunión del 6 de abril de 1948 hace mucho hincapié en la necesidad de diversificar las fuentes de financiación: varias instituciones –provinciales, locales y nacionales- deben contribuir económicamente al proyecto y no sólo el Ayuntamiento y sobre todo, una amplia base con ramificaciones populares que sean verdaderos soportes de la nueva entidad.

La división entre socios de número u ordinarios y socios –obreros o productores con aficiones musicales- patrocinados por alguna empresa está reproduciendo, a pequeña escala, el estado corporativo fascista, en el que empresarios y productores colaborarían en armonía con estado. Ya hemos visto como esta suerte de apadrinamiento de los empresarios hacia sus obreros respondería al modelo fascista de comunidad popular impregnada de solidaridad nacional carente de cualquier enfrentamiento o violencia social.

En cuanto a la organización interna de la Orquesta Sinfónica y las retribuciones de los profesores que la componían, la solución que aporta la Comisión no difiere de la propuesta del presidente Ignacio de Abajo en su informe sobre la situación de la Orquesta a fecha 31 de diciembre de 1947.

---

<sup>905</sup> *Cfr.* Estudio y proyecto leído por el alcalde el día que se celebró la Asamblea para constituir la SFS, 6 de abril de 1948. Documento OSS 2-1r, 2r, 3r y 4r.



Es decir, en palabras del crítico musical de *El Adelanto*, Sigfried:

Organizadora [la Sociedad de Conciertos] de toda una actividad musical que, por su variedad, no caiga en una monótona y limitada labor de entretenimiento [...]. La sociedad de referencia ha de tener amplia base que acoja desde el aficionado selecto hasta el otro menos preparado, ha de concederse en la programación una sencillez y comprensibilidad máximos pero, (...) sin que esa ligereza de programas llegue a ser “abusiva” porque también la minoría “selecta” ha de gozar de las actuaciones<sup>906</sup>.

Por tanto, el alcalde de la ciudad, Luis Fernández Alonso, liderará el nuevo proyecto musical de la ciudad sin olvidar el objeto inicial del mismo: salvar y consolidar una orquesta que necesita aumentar el número de componentes, un nuevo enfoque en su trabajo y programación para convertirse así en embajadora de la ciudad no sólo en nuestro país sino también en el extranjero.

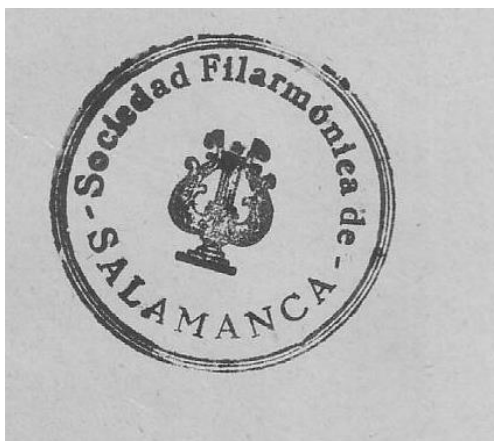


Fig. 86. Sello de caucho con el que se identificaba la Sociedad Filarmónica de Salamanca

---

<sup>906</sup> *El Adelanto*, 9-IV-1948.

### 3.1.3. Tercer paso: La constitución de la Sociedad Filarmónica

---

Nuestros informantes nuevamente nos han proporcionado las fuentes primarias documentales para estudiar el nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. A diferencia de otros estudios relacionados con las sociedades musicales y en concreto, sobre las Sociedades Filarmónicas españolas, éstos contaban y cuentan con archivos documentales completos y sistematizados<sup>907</sup>. En nuestro caso, el primer paso ha sido inventariar las fuentes documentales para, en segundo lugar, analizar su contenido y así poder reconstruir el nacimiento de la Sociedad salmantina.

Los diferentes documentos con los que hemos contado han sido los siguientes: *Proyecto de Bases para la Constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca del 1 de mayo de 1948*; *Acta del Pleno de la Junta Rectora de 1 de mayo de 1948* (que recoge la relación de organismos rectores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca y su composición); *Sociedad Filarmónica de Salamanca-Estatutos de 11 de mayo de 1948*; *Sociedad Filarmónica de Salamanca. Principales artículos* (resumen conformado por los once principales artículos y enviado a los domicilios particulares de los socios); *Comunicación del Señor Presidente a los señores socios de la Sociedad Filarmónica*; *Resumen del Curso 1948-1949* (enviado al domicilio de los socios), *Memoria correspondiente a la labor de esta entidad [Sociedad Filarmónica de Salamanca] desde el año 1948, fecha de fundación al año actual y labor detallada del último curso con fecha 1 de febrero de 1953*; *Relación de profesores de la Orquesta de Salamanca*; *Sociedad Filarmónica de Salamanca. Resumen del Curso 1949-1950* (enviado a casa de los socios); *Memoria de la Sociedad Filarmónica correspondiente a 1950-1951 y Relación General de Gastos e ingresos de esta Sociedad durante el Curso 1951-1952 y meses de octubre, noviembre, diciembre de 1952 y enero de 1953* [sic]. A esta documentación debemos añadir los listados de socios, también proporcionados

---

<sup>907</sup> Este es el caso de la Sociedad Filarmónica de Valencia cuyo estudio fue desarrollado en Sapena Martínez, S. (2007). *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): Origen y consolidación* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10251/1952>> [Consultado 16 julio 2013]. Fue dirigida por Galbis, Vicente. Al comienzo de este capítulo ya hemos hecho referencia a esta investigación. Cfr. Entrevista con Galbis, Vicente de 21-III-2014.

por nuestros informantes, y a los que hemos accedido igualmente, a través de las fuentes de hemeroteca.

En primer lugar, vamos a analizar las *Bases para la constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca*, documento de un folio que apareció en una carpeta con el epígrafe de: “Proyecto de Bases para la constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca”.

En ese itinerario de la fundación de la Sociedad que estamos dibujando a lo largo de estas páginas, la siguiente etapa fue el nombramiento de una Junta Rectora o Directiva que se encargó de dar los pasos necesarios con el fin de diseñar el proyecto de bases<sup>908</sup> para la constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. En ellas se detalla el funcionamiento inicial de la nueva entidad en estos términos:

---

<sup>908</sup> Cfr. Documento de la SFS1948-1. Proyecto Bases Pleno SFS1-1948 -2r

Tabla 21. Bases para la constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

<b>Orden</b>	<b>Bases</b>
Primera	Se crea en nuestra ciudad la Sociedad Filarmónica de Salamanca, cuya finalidad primordial es promover, encauzar y lograr manifestaciones de arte, de manera especial las referentes a la música.
Segunda	Para la consecución del fin anterior, se establece el acuerdo de celebrar al menos cada mes, en beneficio de los señores socios, dos actos artísticos de calidad notable: se exceptúan los meses de julio y agosto.
Tercera	La Sociedad organizará dichos acontecimientos, en beneficio único de sus socios, con exclusión de todo público extraño a la Entidad.
Cuarta	La Sociedad estará integrada por aquellas personas que soliciten su ingreso y suscriban el Boletín de alta con el abono de la cuota mensual de -----pesetas. La condición de asociado permitirá asistir gratuitamente a los actos que se refiere la Base 2 <sup>a</sup>
Quinta	Se establece como plazo para ingresar en la Sociedad hasta la fecha de -----, y finalizado el mismo, el ingreso se efectuará mediante el pago de una cuota de entrada.
Sexta	Esta Entidad con la ayuda del Excmo. Ayuntamiento y Corporaciones salmantinas, reorganizará y sostendrá la Orquesta Sinfónica de Salamanca, la cual pasa a formar parte de la Sociedad como su instrumento técnico más leal y eficaz, sin perjuicio de ampliar su protección a otras Organizaciones afines.
<u>Organismos de la Sociedad Filarmónica</u>	
<u>Junta Rectora</u>	
Séptima	Formada por Presidente, Vice-Presidente, Tesorero, 19 vocales, un Secretario y dos Vocales adjuntos de Prensa.
<u>Junta Asesora</u>	
Integrada por siete miembros de reconocida capacidad.	
<u>Comisión Permanente y Asamblea General</u>	
Presidente, tesorero, 6 vocales y un secretario; Sres. Socios	
Octava	La Sociedad Filarmónica de Salamanca, mantendrá relaciones activas con las demás Sociedades Musicales de España y principales del extranjero, a fin de lograr para nuestra Ciudad y Señores socios, la posibilidad de conocer y gustar todas las producciones artísticas y ejecutantes de positiva valía.
Novena	Sobre las Bases precedentes, se procederá a la redacción del oportuno Reglamento.

El mismo día de mayo de 1948 se reunió la Junta Rectora que iba a dar vida a la Sociedad Filarmónica. Este órgano de gestión estuvo conformado por las siguientes “personas que han tenido la gentileza, de manera unánime, de aceptar los nombramientos propuestos, mostrando con tal circunstancia al afecto que ellas sintieron por cuanto significa laborar en beneficio de la cultura y prestigio de la ciudad<sup>909</sup>”. Una primera lectura del listado de aquellos involucrados en la administración del nuevo proyecto nos muestra a personas

<sup>909</sup> El alcalde-presidente, haciendo uso de la delegación que le confió la asamblea celebrada el 6 de abril de 1948, se dirige en estos términos de agradecimiento aquellas personalidades que van a integrar los organismos rectores de la Sociedad. Personalidades que no van a recibir retribución alguna por este cometido. *El Adelanto*, 4-V-1948.

que ya formaron parte en otros anteriores como la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de la ciudad. Todos pertenecen a las *élites* culturales de la ciudad de estos años lo que pone de manifiesto su control del acontecer cultural de Salamanca durante al menos dos décadas.

Los nombres que formaron parte en los inicios de la Sociedad Filarmónica fueron: Alcalde de la ciudad, presidente; Fernando Iscar Peyra, vicepresidente; Manuel López Villalba, gestor municipal-tesorero; María Doseles, María del Yierro, M<sup>a</sup> Teresa Fernández Trocóniz, vocales; Adolfo Maíllo, representante de la Diputación; Mariano A. Galán, delegado sindical provincial; José M<sup>a</sup> Viñuela, presidente de la Cámara de Comercio; Bernardo García-Bernalt, director del Conservatorio Regional de Música; Francisco Bravo Martínez, presidente de la Asociación de Prensa; Antonio Montero Martín, residente de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad; Francisco Gil González, arquitecto y en ese momento, presidente del Casino; Huberto Sánchez Tabernero, José Cordón y Eduardo Gómez, gestores municipales; Francisco Pérez Nanclares, Coronel del Regimiento de Zapadores; Antonio Tovar y César Real de la Riva, catedráticos de la Universidad de Salamanca; José Martín López, Alfredo Cerrato, Julio Núñez Rodríguez, Aniceto Peláez de las Heras, Juan Cruz Navarro, secretario y Miguel Ortiz y Guzmán Gombau, vocales adjuntos de prensa.

Todos ellos conforman, en términos de Luis de Llera y José Andrés-Gallego, “los notables del régimen”, esto es: “los capitalistas, los militares, Falange y “*parte del clero*”<sup>910</sup> que además constituye la *élite* cultural de la ciudad. En este sentido, la Junta fue conformada por representantes de las más altas instituciones políticas (organismos locales como el Ayuntamiento y la Diputación Provincial y también autoridades civiles y militares), económicas (Cámara de industria y comercio) y financieras (bancos y cajas), sociales y culturales de la ciudad (de forma muy destacada la Universidad). Muchas de ellas, ya formaron parte activa en el proyecto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca o en otros proyectos musicales desarrollados desde el Conservatorio, Casino o Asociación de Prensa, es decir, personalidades con claro perfil social y amplio reconocimiento en la ciudad.

---

<sup>910</sup> Cfr. De Llera, L. y Andrés-Gallego, J. (1992). *La España de posguerra: un testimonio* (p.54). Madrid: CSIC.

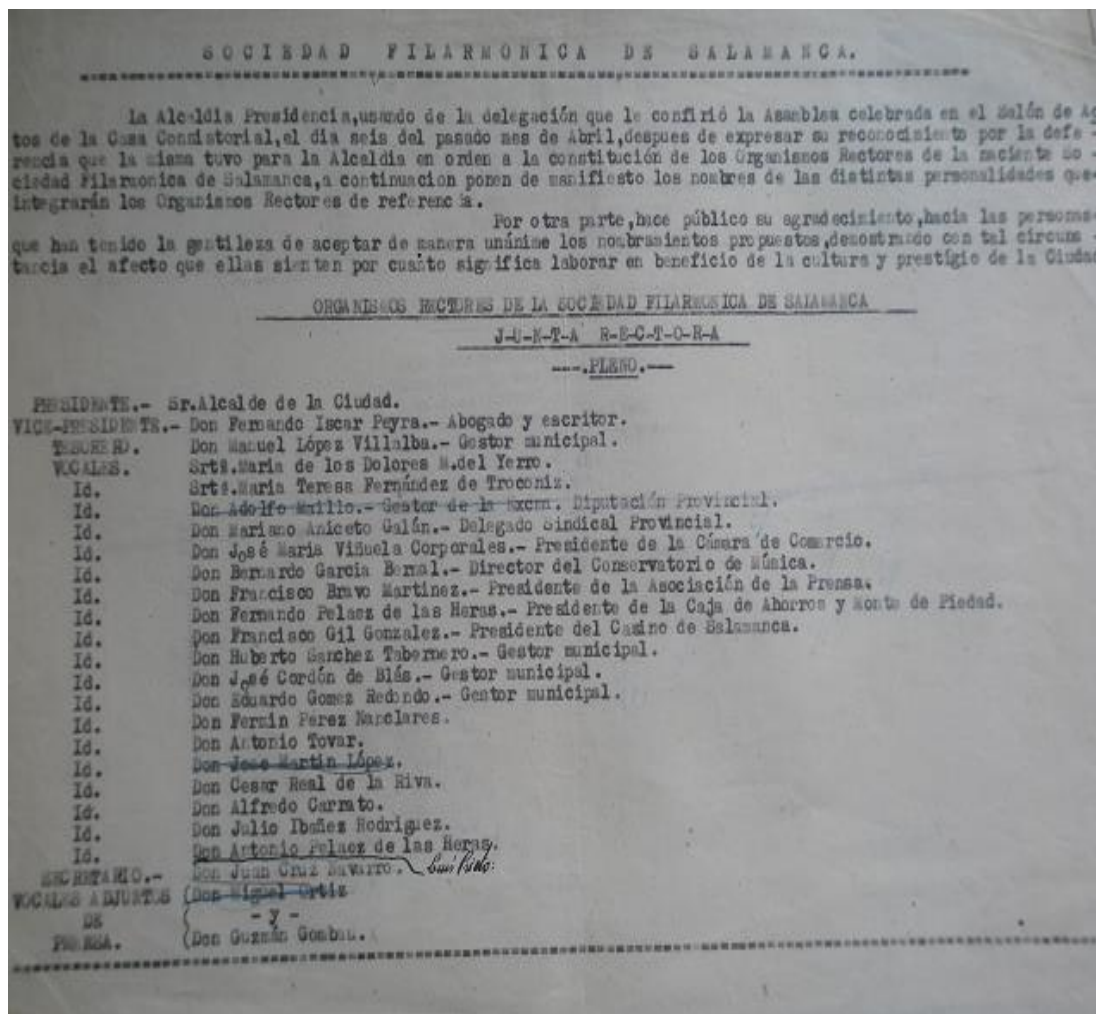


Fig. 87. Documento SFS: Componentes de la Junta Rectora de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, constituida el 1 de mayo de 1948

Dependiendo de esta Junta Rectora se formaron la Comisión Permanente también presidida por el alcalde de la ciudad, Manuel López Villalba como tesorero, Juan Cruz Navarro en función de secretario y los siguientes vocales: Federico Sopena, Gerardo Martín Peña, José Artero, Aníbal Sánchez Fraile, Carlos Aníbal Álvarez O.P., Ignacio de Abajo (último presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca) y Joaquín Secall.

Sánchez Fraile y Artero<sup>911</sup> ya fueron parte importante de la Orquesta Sinfónica de Salamanca como asesores de la misma. Federico Sopena Ibáñez<sup>912</sup>

<sup>911</sup> No nos parece pertinente aplicar el esquema de Luís de Llera y José Andrés-Gallego (1992), anteriormente citado, puesto que en el caso de la ciudad salmantina, tanto Artero como Sánchez Fraile eran los únicos músicos anteriores a la Segunda República que siguen manteniendo inalterable esa actividad en la década de los cuarenta y cincuenta.

(†1917-1991) terminó sus estudios de Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca en 1946 y formó parte del Seminario de Vocaciones Tardías. Siguió estudiando en la facultad de Filosofía y Letras, momento en el que es llamado a colaborar en el proyecto de la Filarmónica.

En cuanto a Joaquín Secall Domingo (†1881-1957) se titula en 1911 y en seguida es nombrado arquitecto municipal (1911-1924). Es uno de los tres arquitectos que proyectaron la construcción de viviendas en el barrio Virgen de la Vega. Además participó en algunas de las obras del Casino del que era socio.

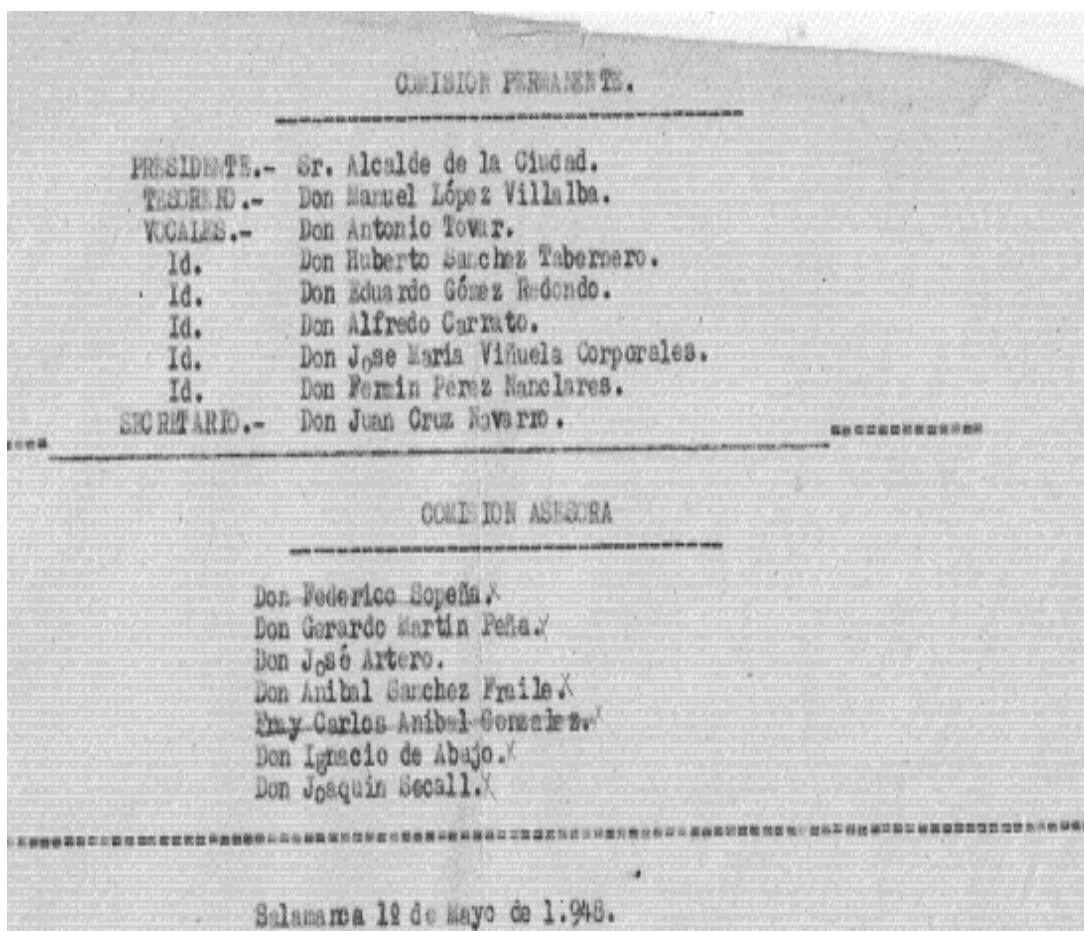


Fig. 88. Documento SFS: Miembros de la Comisión Permanente y la Comisión Asesora de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, constituida el 1 de mayo de 1948<sup>913</sup>

<sup>912</sup> El caso de Federico Sopeña es diferente en cuanto que se ha hecho un nombre como crítico musical y estudioso de la materia y como tal ha sido invitado, a lo largo de la década de los cuarenta, por el Conservatorio Regional de Música, y más tarde por la Sociedad Filarmónica y la Cátedra “Francisco Salinas”. El hecho de venir invitado por el P. Otaño, autoridad administrativa y política en el campo de la música, le reviste de una oficialidad que le convierte en una pieza del engranaje musical del régimen franquista. Por tanto Sopeña no viene por su carácter eclesiástico sino como representante oficial dado el exilio involuntario de los principales críticos musicales desde el comienzo de la dictadura.

<sup>913</sup> Cfr. Pleno SFS-1948 2-2r

Desde el momento en que el alcalde Fernández Alonso encabeza el proyecto de fundación de una Sociedad Filarmónica en Salamanca se plantea, como uno de los retos más significativos, encontrar un modelo de financiación viable para la misma. La Junta Rectora toma el relevo y asume como objetivo solucionar los aspectos económicos de la nueva entidad. Independientemente del número de subvenciones que se reciban, y con las que hemos visto que se cuenta claramente, desde la presidencia de la Entidad –en manos del alcalde- y desde los organismos que la regían, se insiste en las mismas ideas: “vendrán las subvenciones y ayudas precisas, que no han de regatearse”<sup>914</sup>, pero también se hace necesario un número amplio de socios para que sostengan social y económicamente el nuevo proyecto.

En segundo lugar nos centramos en el estudio y análisis de otro documento clave para el estudio de la Sociedad Filarmónica: los Estatutos, esto es, el reglamento por el que se va a regir la Filarmónica. Entre la documentación entregada por nuestros informantes nos ha llegado un documento bajo el epígrafe “Carpeta relacionada con los “Estatutos” de la sociedad”<sup>915</sup> [sic], fechado el once de mayo de 1948 y firmado por el alcalde, Luis Fernández Alonso como presidente; el abogado y político, Fernando Iscar Peyra, como vicepresidente; José María Viñuela, Presidente de la Cámara de Comercio; Fermín Pérez Nanclares, coronel jefe del Regimiento de Zapadores y Eduardo Gómez redondo, gestor municipal. Igualmente interesante es un segundo documento relacionado con los Estatutos: el resumen de los mismos denominado “Principales artículos” que era entregado a los socios de la Filarmónica.

---

<sup>914</sup> *El Adelanto*, 4-V-1948.

Más en concreto, el alcalde en la citada entrevista se refiere a los posibles patronos musicales como Diputación Provincial, Delegación de Sindicatos, Universidad, Cámara de Comercio, y otros centros e instituciones salmantinas. No cita el alcalde como posible donante al ayuntamiento, probablemente porque acaba de cursar una petición de presupuesto extraordinario al Banco de Crédito Local de España por valor de treinta y un millones y medio de pesetas, crédito indispensable para hacer frente a los numerosos problemas de la ciudad Entrevista a Luís Fernández Alonso en el periódico *El Adelanto*, 21-IV-1948 y artículo de la misma fuente fechado el 2-V-1948.

<sup>915</sup> *Cfr.* Fig. 89: Estatutos SFS- 1948 3-1r





Fig. 89. Documento SFS: Resumen de los Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entregado a los socios

Los Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, estructurados en treinta y siete artículos, abordan todos los aspectos referentes a los órganos de gobierno, al sistema de admisión de socios, a los tipos de cuotas, a la organización de las audiciones, al papel de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y a su director así como a las causas que pudieran llevar a una posible disolución de la misma. Al no poder contar con los estatutos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y de la Coral Salmantina, no sabemos si éstos pudieron

haber influido, en algún sentido, en los redactados posteriormente para la Sociedad Filarmónica.

El estudio del número de socios y la evolución de los mismos a lo largo de los veinte años que funcionó la Filarmónica será objeto de estudio detallado en un apartado de esta tesis.

La Filarmónica es concebida como “una agrupación de personas amantes de las artes, en especial de la música, para fomentar su cultivo y difusión o realizar cualquier otra labor referente a las mismas” (artículo 1º). En este sentido la Sociedad Filarmónica de Salamanca que surge en 1948, tiene las mismas características que las Filarmónicas nacidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, esto es, entidades que, a cambio del pago de una cuota fija, podían contratar a agrupaciones y solistas y costear el alquiler de los teatros donde se celebraban las audiciones.

Aunque el propósito fundamental de la Entidad era organizar al menos dos conciertos mensuales, se preveía también la posibilidad de planificar conferencias y concursos, montar una biblioteca y un órgano de prensa que facilitara la divulgación de su labor artística (artículo 3º y 4º).

La Sociedad se regiría por los siguientes órganos de gobierno: Junta Rectora, Comisión Permanente, Junta Asesora y Asamblea General de Socios (artículo 5º). Éstos estarán destinados “a proponer y llevar a la práctica todas las iniciativas que desarrolle la Filarmónica” (artículo 14º). Los tres son órganos colegiados aunque tengan competencias unipersonales.

La Junta Rectora se encargaría de organizar todos los actos, supervisaría todas las cuestiones económicas de la Entidad, diseñaría los programas y propondría todo tipo de actividades artísticas a celebrar por la Sociedad. Igualmente la Junta podría requerir informes técnicos a la Junta Asesora (artículo 15º y 17º).

La Junta Rectora estaría compuesta por un Presidente, un Vicepresidente, un Tesorero, veintidós Vocales y un Secretario (artículo 19º). Ésta se reunirá al menos una vez al trimestre (artículo 22º).

La Comisión Permanente estaría conformada por el Presidente, tesorero, seis vocales y el Secretario de la Junta Rectora (artículo 20º). Ésta recepcionará quejas y peticiones, se hará cargo de las bajas y altas que se pudieran producir, la contabilidad de la Sociedad y se reunirá al menos una vez al mes (artículo

22º). El Pleno de la Junta Rectora se renovará por mitades cada dos años e igual procedimiento se empleará en la Comisión Permanente (artículo 27º). Los cargos detallados de dicha Comisión son los siguientes:

- El Presidente dirigirá y representará a la Sociedad (artículo 23º). El Vicepresidente colaborará con el presidente y lo sustituirá en caso de enfermedad o ausencia o delegación expresa del mismo (artículo 24º).

- El Tesorero se ocupará de las finanzas, esto es, cobranza de los recibos, custodia de los fondos y pago de los gastos que ocasionen los distintos actos artísticos (artículo 25º).

- Por su parte, el Secretario se haría cargo de “expedir las citaciones para las reuniones del Pleno, Permanente y Asamblea [sic]; redactará las actas de las mismas; extenderá certificados; llevará el movimiento de asociados y el archivo general de la Sociedad” (artículo 26º).

En cuanto a la Junta Asesora estará constituida por aquellos miembros propuestos por la Junta Rectora (artículo 21º). Ésta tendría como función principal orientar técnicamente a las Juntas Rectoras y Permanentes sobre los “actos y personas que intervengan en los mismos” (artículo 18º).

Al tener un carácter colegiado, la Comisión Permanente desarrollará aquellas actividades musicales que determine la Junta Rectora, “montándolos con el debido decoro y gusto”. Este órgano deberá dar cuentas después de la gestión de cada uno de los actos a la Junta Rectora (artículo 16).

La Asamblea General debería reunirse al menos una vez al año. Ésta será informada de la labor realizada por la Entidad, estado de las finanzas, vacantes en los distintos órganos de gobierno y otros aspectos relacionados con el funcionamiento de la Sociedad (artículo 28º).

Los socios que solicitaran la entrada dentro del plazo abierto por la Sociedad Filarmónica no pagarían cuota de entrada y serán considerados socios fundadores. Una vez superado este plazo inicial, los nuevos miembros deberán abonar una cuota de entrada de cien ptas. excepto los estudiantes (artículo 8º)

Se tiene en cuenta una reducción de cuotas en determinadas circunstancias. Así, se estableció una cuota mensual de diez ptas. y de ocho en caso de los hijos de socios y estudiantes. “La Junta Rectora tendría la prerrogativa de poder implantar alguna modificación especial para la asistencia a actos cuya

celebración suponga para la Sociedad un desembolso superior al normal de su presupuesto” (artículo 12º).

Aquellas personas sobre las que recaiga un mérito extraordinario, es al caso del antiguo presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, Ignacio de Abajo, o del Gobernador Civil y catedrático de Historia de la Universidad de Valladolid, Joaquín Pérez Villanueva, pueden ser nombrados socios honorarios, “previa aprobación del Pleno de la Junta Rectora y ratificación de la Asamblea General” (artículo 13º).

La Entidad se reserva el derecho de admisión, sin ofrecer justificación alguna y teniendo en cuenta los informes que recibieran sobre el demandante (artículo 9º). Cualquier solicitud de entrada debería ser avalada por dos socios de la Filarmónica (artículo 6º).

La *Comunicación del Señor Presidente a los señores socios de la Sociedad Filarmónica* con fecha de 30 de octubre de 1948 y las fuentes de hemeroteca nos aporta una información complementaria sobre los socios.

Éstos eran divididos en cinco categorías en función de la fecha de admisión y de las cuotas que pagaban: fundadores –novecientos cuarenta tenían esa categoría, según este primer comunicado de la Presidencia de la Filarmónica-, socios de número o numerarios, hijos de socios, estudiantes y socios honorarios (artículos 8º, 12º y 13º).

En lo que se refiere al número máximo de socios que pueden ser admitidos, el criterio fijado es anunciado públicamente en prensa:

El teatro Gran Vía, que ha sido fijado por esta Entidad [se refiere a la Sociedad filarmónica] para la celebración de sus fiestas tiene una capacidad total de mil trescientas diez localidades. Naturalmente, tan pronto se llegue a ese número de socios quedará cerrada la inscripción de nuevos socios en la Sociedad Filarmónica, debiendo cubrirse únicamente las bajas que pudieran existir en lo sucesivo<sup>916</sup>.

En este sentido, se dejará de ser socio por voluntad del interesado (era muy frecuente abandonarla por viudedad, en los registros aparece la expresión “por luto” y también lógicamente por traslado a otra población), por no pagar la cuota de tres meses o por violar alguno de los artículos de estos Estatutos

---

<sup>916</sup> Cfr. *El Adelanto*, 8-XI-1948.

(artículo 10<sup>o</sup>). En caso de comportamiento no adecuado en alguna de las audiciones, los socios pueden ser expulsados del local y de la entidad (artículo 33<sup>o</sup>).

Los socios podrían acceder a las diversas localidades sin numerar media hora antes del comienzo de cada actuación (artículos 30<sup>o</sup> y 31<sup>o</sup>). Cada socio recibía una tarjeta de identidad que “en alguna ocasión podría servir para entrada de aquellos conciertos”<sup>917</sup>.

Los informantes recuerdan perfectamente el proceso de cobro de los recibos que eran presentados por los cobradores a domicilio. Además estos servían para la entrada en los conciertos<sup>918</sup>.

Los listados de los inscritos a la Sociedad Filarmónica aparecen en la prensa local desde el mes de junio de 1948 puesto que “el pleno de admisión de socios fundadores terminará el próximo día treinta del mes corriente [se refiere al mes de junio de 1948] por lo que en esta fecha tiene que estar en poder de esta secretaría los boletines de inscripción de aquellas personas que quieren figurar como tales y disfrutar de las condiciones que tal condición de socio llevan consigo”<sup>919</sup>. La sola aparición en la prensa local como socio fundador de la Sociedad Filarmónica es una muestra más del carácter elitista de la institución. El ser parte de un listado encabezado con el título de “Altas de nuevos socios” o “Nueva listas de señores socios” y además, ser hecho público en la prensa a la que sólo tiene acceso y lee una minoría, es una razón suficientemente atractiva como para querer ser miembro de este grupo de privilegiados que coincide en los mismos foros y actividades entre los que se incluye, a partir de 1948, las de la Sociedad Filarmónica.

Puesto que, el objetivo inicial de la Sociedad Filarmónica de Salamanca era salvar a la anterior entidad musical creada y apoyada también por la misma *élite* que fundó la Filarmónica, los Estatutos dedican dos artículos a la agrupación orquestal que es denominada “instrumento técnico más preferente y eficaz”. La Sociedad firmará un convenio con los elementos que la componen (artículo 34<sup>o</sup>). El director de la agrupación instrumental debería rendir cuentas

---

<sup>917</sup> Cfr. *El Adelanto*, 9-XI-1948.

<sup>918</sup> Cfr. Entrevista a Agero, Matil de 12-VIII-2013 y Madruga Real, Carmen y Ángela de 8-VIII-2013.

<sup>919</sup> Cfr. *El Adelanto*, 9-VI-1948.

del estado de la orquesta a la Comisión Permanente de la Junta Rectora (artículo 34º y 35º).

Los dos últimos artículos del reglamento están dedicados a posibles razones de disolución de la Sociedad Filarmónica y a determinar su domicilio social, esto es, el número cuatro de la Calle Compañía (artículo 36º y 37º). El domicilio provisional de la Sociedad estuvo ubicado en la Casa Consistorial<sup>920</sup>.

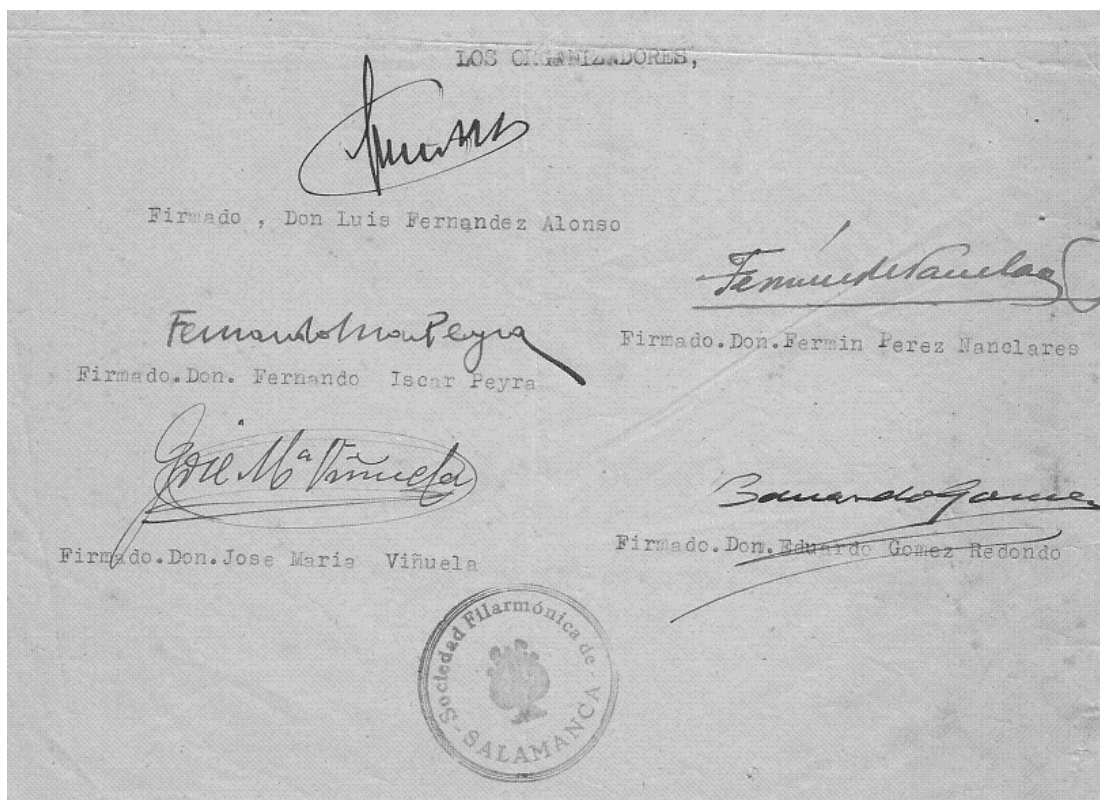


Fig. 90. Documento SFS: Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca:  
Rúbricas de los miembros de la Junta Rectora (11-V-1948)

Los Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca fueron hechos públicos el 11 de mayo de 1948. El documento fue firmado por los miembros de la Junta Rectora de la Entidad: el presidente, Luis Fernández Alonso; el vicepresidente, Fernando Iscar Peyra y los vocales, José María Viñuela, presidente de la Cámara de Comercio; Eduardo Gómez Redondo, gestor municipal y Fermín Pérez Nanclares, coronel jefe del Regimiento de Zapadores nº 7 de Salamanca<sup>921</sup>.

<sup>920</sup> Cfr. Estatutos SFS- 1948 - 4-1r, 2r, 3r y 4r

<sup>921</sup> Cfr. En el palacio del pardo (1946, 12 de diciembre). ABC, 8, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1946/12/12/008.html>> [Consultada el 16-VII-2014]. El periódico recoge la audiencia militar del Jefe del Estado en el Palacio del Pardo a

Meses más tarde, el 12 de noviembre del mismo año, los Estatutos fueron aprobados por el Ministerio de la Gobernación, lo que supuso el nacimiento oficial de la Sociedad. El entonces gobernador y director general del Movimiento, Diego Salas Pombo (\*1918-1997†), aparece entre el grupo de primeros socios de la Entidad<sup>922</sup>.

No es un hecho aislado que los Estatutos de la Sociedad Filarmónica fueran aprobados por el Ministerio de Gobernación, en cuanto que se trata de una asociación sin carácter mercantil ni exclusivamente religioso. La profesora Maza Zorrilla afirma que la primera regulación en materia de asociacionismo de la inmediata posguerra fue el *Decreto de 25 de enero de 1941 sobre regulación del ejercicio del derecho de asociación*. Se trata de una normativa de apenas diez artículos, aprobada con carácter interino, excepcional y transitorio pero que, sin embargo, estuvo en vigor durante dos décadas. Así dicha norma señala:

La vigilancia que el Poder público debe aplicar al llamado derecho de asociación aconseja que, *hasta tanto se regule de una manera definitiva en articulaciones de más amplio alcance*, se dicten algunas normas que suplan las deficiencias y aclaren dudas suscitadas por textos legales cuya vigencia emanaba de preceptos constitucionales hoy abolidos, sin Gobernadores para imponer restricciones aquel derecho.

A partir de la publicación de dicho decreto se hace obligatoria “la aprobación ministerial para constituir asociaciones, excepto las concernientes al Derecho civil o mercantil, las católicas con fines exclusivamente religiosos y las entidades comprendidas en FET y de las JONS”. Los Gobiernos Civiles se encargaban de la revisión documental (estatutos, presidente y junta directiva, relación de socios, actividades, balances económicos e inventario de bienes) de las asociaciones existentes o de las de nueva creación, como fue el caso de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, y también de sancionar o disolver aquellas entidades que, “en los plazos indicados dejasen de cumplir los requisitos que se previenen en los artículos cuarto y quinto se considerarán extinguidas,

---

Fermín Pérez Nanclares, coronel jefe del regimiento de zapadores nº 7 y a otros altos cargos del Ejército. Para la historia de los regimientos por especialidades ubicados en Salamanca en la década de los cuarenta Cfr. Gobierno de España (2012). Regimiento de especialidades de ingenieros nº 11. En Ejército de Tierra (Sitio Web) <<http://www.ejercito.mde.es/unidades/Salamanca/rei11/Historial/index.html>> [Consultada el 16-VII-2014].

<sup>922</sup>Cfr. Estatutos SFS - 1948 - 4-5r

cancelándose los asientos respectivos en el libro-registro y dándose a sus bienes el destino legal que proceda”<sup>923</sup>.

La Dr<sup>a</sup> Maza Zorrilla sostiene que “dicha norma instaura, en definitiva, un orden jurídico basado en la desconfianza y la intervención policial, que circunscribe la sociabilidad formal al monopolio establecido por el Movimiento Nacional y sus organizaciones, merecedoras de un trato de privilegio”<sup>924</sup>.

Lo cierto es que la Sociedad Filarmónica de Salamanca y más tarde, el Hogar Social de la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte, conformaron tres ejemplos por un lado, de sociabilidad formal o asociacionismo voluntario con una finalidad lúdico-recreativa y por otro, de una sociabilidad propia de las *elites*<sup>925</sup>. Una parte importante de esa *elite* (catedráticos de la Universidad de Salamanca, arquitectos, médicos, abogados, ingenieros, comerciantes e industriales y altos cargos del nuevo régimen) salmantina formó parte de estas tres instituciones que contó entre sus socios con gobernadores civiles como Salas Pombo o Villanueva, los mismos que debían aprobar y controlar, según la normativa vigente, toda la documentación necesaria para legalizar su existencia.

---

<sup>923</sup> Cfr. Maza Zorrilla, E. (2011). *Asociacionismo en la España Franquista* (p. 37). Valladolid: Universidad de Valladolid. BOE (1941. 6 de febrero). Decreto de 25 de enero de 1941 sobre regulación del ejercicio del derecho de asociación. *BOE*, 891-892. Los artículos que regulan los distintos aspectos que hemos desarrollado en texto y que son citados por la Dr<sup>a</sup> Maza son el artículo primero sobre obligación de aprobación ministerial de cualquier asociación y el sexto acerca de las posibles sanciones o extinción de las diversas entidades.

<sup>924</sup> Maza Zorrilla, E. (2011): *Op.Cit.* p. 38

<sup>925</sup> Los estudios sobre sociabilidad conforman una línea de trabajo en la que se han centrado un importante número de proyectos de investigación y publicaciones que permiten el estudio histórico desde un ángulo diferente. En 1981 Maurice Agulhon, discípulo de Labrousse, introduce el concepto de sociabilidad en la historiografía y se convierte también en su principal difusor. Este concepto ha evolucionado como categoría histórica desde una acepción limitada (asociaciones claramente estructuradas, esto es, un asociacionismo formal) hasta una más abierta que incluiría la sociabilidad informal o espontánea ligada a la vida cotidiana.

Desde Francia, y con vinculaciones evidentes con *Annales*, se ha extendido esta línea de trabajo a países como Italia o España. En nuestro país fue clave la publicación de un número monográfico de la revista de *Estudios de Historia Social* en 1991 dedicado a la sociabilidad en España y coordinado por el discípulo de Agulhon, José Luís Guereña. A partir de este momento distintos grupos de investigación e historiadores comenzaron a considerar la sociabilidad y el asociacionismo objeto primordial de sus estudios. El Equipo Sociabilidad Castilla-León, coordinado por la profesora de la Universidad de Valladolid, Elena Maza Zorrilla e integrado por investigadores de las universidades de Burgos, León y Valladolid, ha desarrollado interesantes trabajos sobre sociabilidad en el marco del franquismo.

El primer seminario sobre este campo se celebró en noviembre de 1999 bajo el título de “Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos”. El seminario reunió a los principales especialistas en este ámbito de la historia, esto es, Claude Lecuyer, Jorge Uría, Manuel Morales, Jordi Canal y los equipos de investigación sobre sociabilidad de Castilla-La Mancha y de Castilla-León.



Por tanto la visión de la profesora Maza Zorrilla sobre el fenómeno del asociacionismo formal y de *elites* aplicado a nuestro campo de investigación y estudio, esto es, las instituciones musicales en la ciudad de Salamanca durante las dos primeras décadas del franquismo, es demasiado genérica y cubre aspectos sociológicos y culturales que el análisis detallado de las fuentes primarias nos permite matizar y diferenciar del marco general, basado en la legalidad y la realidad que ella expone, del franquismo.

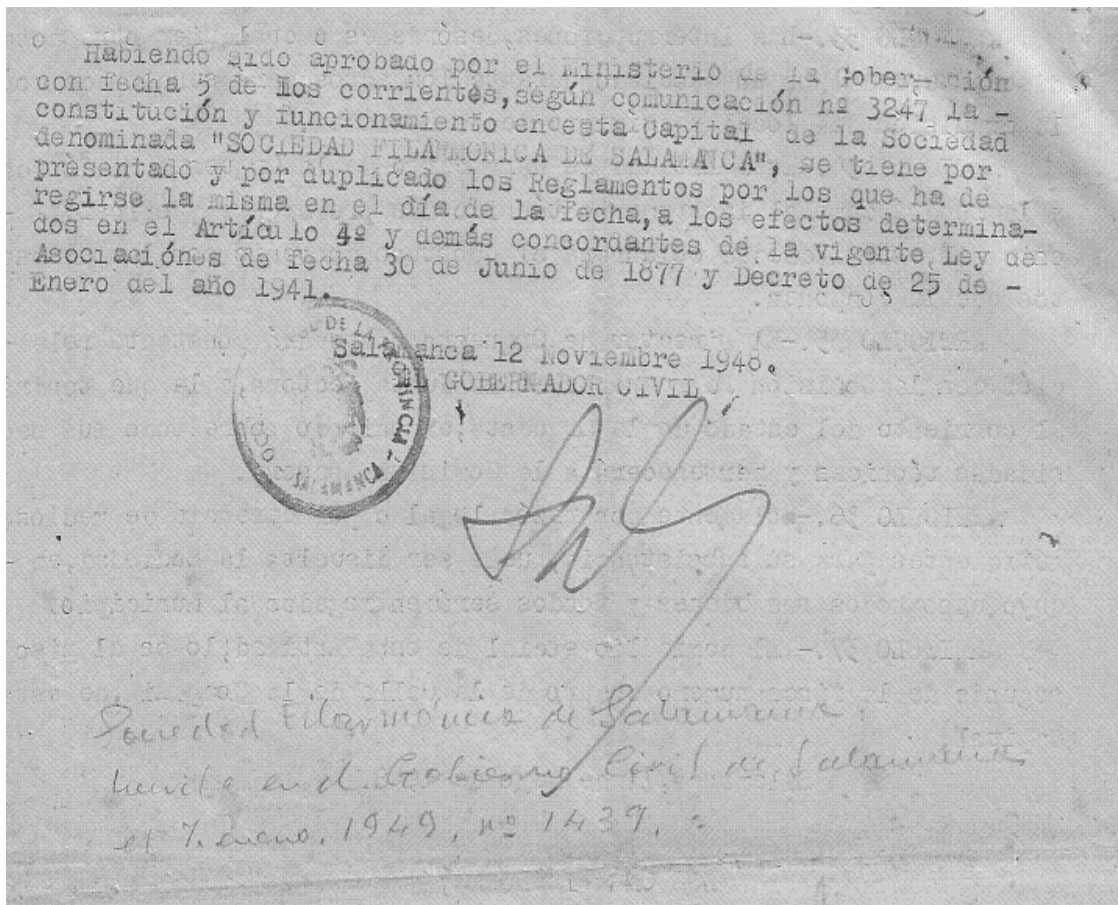


Fig. 91. Documento SFS: Escrito de aprobación de los Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca por el Ministerio de Gobernación y, en su nombre, por el Gobernador Civil de la provincia, Diego Salas Pombo (12-XI-1948).

### **3.1.4. Cuarto paso: Andadura de la Sociedad Filarmónica de Salamanca**

Las fuentes primarias proporcionadas por los informantes y fuentes de hemeroteca conforman el *corpus* documental que nos ha permitido dibujar los inicios de la Sociedad Filarmónica. Nos referimos concretamente a los siguientes documentos: *Comunicación del Señor Presidente a los señores socios de la Sociedad Filarmónica de 30 de octubre de 1948*; *Resumen del Curso 1948-1949* (enviado al domicilio de los socios), *Memoria correspondiente a la labor de esta entidad [Sociedad Filarmónica de Salamanca] desde el año 1948, fecha de fundación al año actual y labor detallada del último curso con fecha 1 de febrero de 1953*; *Resumen del Curso 1949-1950* (enviado a los domicilios particulares de los socios); *Memoria de la Sociedad Filarmónica correspondiente a 1950-1951 y el Acta que recoge los componentes de los Organismos rectores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca elegidos por la Junta General de socios del 22 de enero de 1951*[sic], Programas de conciertos y postres, artículos de prensa, fotos o listados de socios organizados por fechas.

Las *Memorias de la Sociedad* eran documentos de carácter interno, es decir, para informar a los componentes de los distintos órganos colegiados de la institución. En cambio los Resúmenes anuales tienen formato de un libreto en tamaño cuartilla y son enviados al domicilio de los socios.

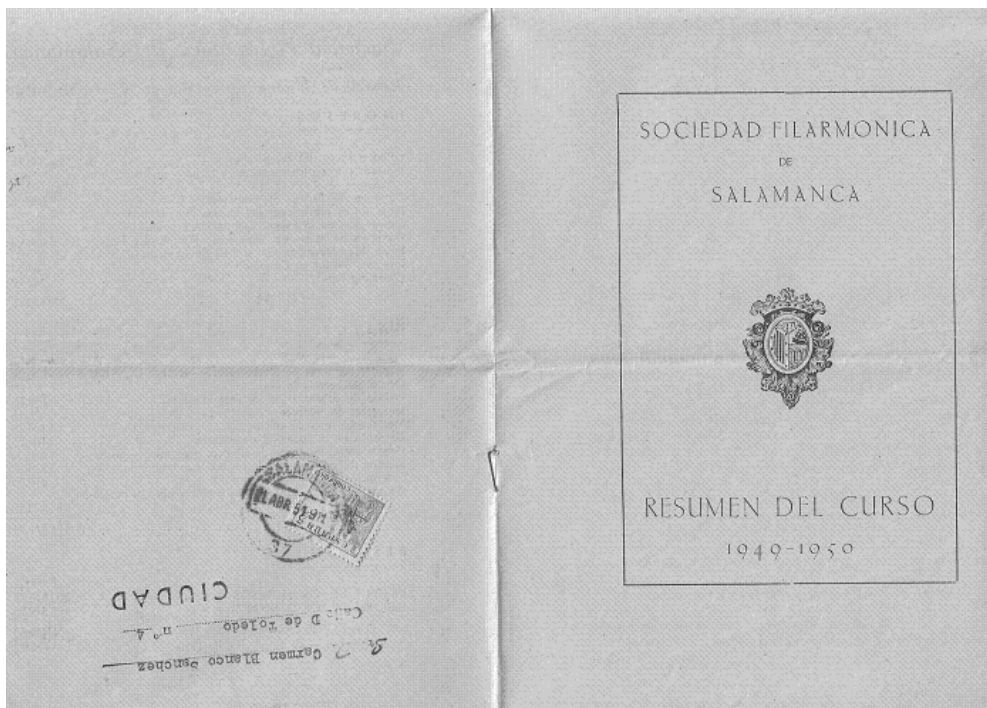


Fig. 92. Documento SFS: Resumen anual del Curso 1949-1950, enviado a los domicilios particulares de los socios, acerca de las actividades programadas, nº de socios y estado financiero de la Sociedad Filarmónica

En cuanto a los listados de socios, éstos han sido facilitados por nuestros informantes y también aparecen en las fuentes de hemeroteca.

Esta documentación previamente inventariada nos facilita describir la primera actividad de la nueva institución musical salmantina una vez superados los trámites que determinaba la legalidad vigente. De hecho el concierto protagonizado por la Agrupación Nacional de Música de Cámara supone la materialización de la puesta en marcha de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

En el Cinema Salamanca, el 23 de Octubre de 1948, la nueva entidad inauguró sus actividades musicales. La Comisión Permanente eligió un quinteto de cámara conocido en la ciudad, no en vano había celebrado dos conciertos previos en el Conservatorio Regional de Música -hemos dejado constancia del mismo en el capítulo anterior de esta investigación- el Casino y en la Universidad, “por su alta calidad y un positivo valor artístico”<sup>926</sup>. En el

<sup>926</sup> Presentación. Programa del Concierto 1º. Inauguración, organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca. 23 de octubre de 1948. Año 1. Curso 1948-49.

Programa del concierto 1º, la Agrupación nacional es presentada con estas palabras:

La alta calidad de este quinteto [Agrupación Nacional] es sobradamente conocida y en Salamanca han tenido ya algunas actuaciones de excepcional brillantez. Sin duda constituye esta agrupación de las mejores de España. Se ha tenido especial interés en confiar a un conjunto de tan alta calidad la inauguración de los conciertos<sup>927</sup>.

Recordamos que la Agrupación Nacional de Música de Cámara de Madrid, que visitó Salamanca de manos del Conservatorio Regional de Música en 1940, estaba formada por los siguientes profesores: Enrique Aroca (piano), Luis Antón-Enrique García (violines), Pedro Meroño (viola) y Juan R. Casaux (chelo). El programa constaba de tres partes: 1ª parte: *Trío en re menor, op.49* (para piano, violín y chelo) de Mendelssohn. 2º parte: *Cuarteto en mi bemol mayor, op. 74 de arpas* (para instrumentos de arco) de Beethoven. 3ª parte: *Quinteto en mi bemol, op.44* (para piano e instrumentos de arco) de Schumann.

Esta agrupación de cámara nació en 1940 en Madrid y, para conocimiento de los asistentes al primer concierto, el programa de mano que se les entrega señala:

Por iniciativa del Estado español y el noble entusiasmo de unos artistas dotados de excepcionales facultades (...), cuyo fin principal, desde sus comienzos fue la divulgación y fomento del arte musical en lo que tiene de más exquisito y puro: las composiciones creadas para tríos, cuartetos y quintetos, en las cuales la más alta inspiración sabe llegar a las sublimes regiones espirituales<sup>928</sup>.

Los más de novecientos socios que llenaban el cinema Salamanca acogieron la audición con entusiasmo. De esta manera, se describía la primera audición organizada por la Sociedad Filarmónica de Salamanca en la página sobre crítica musical de *El Adelanto*:

Con tan selecto programa inmejorablemente interpretado por tan magníficos maestros, la inauguración de la vida de la Filarmónica adquiere excepcional relieve y viene a nacer bajo los mejores auspicios porque el aplauso

---

<sup>927</sup> *El Adelanto*, 16-X-1948.

<sup>928</sup> Presentación. Programa del Concierto 1º. Inauguración, organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca. 23 de octubre de 1948. Año 1. Curso 1948-49.

cerrado, prolongado y entusiasta del nutrido público fue muestra clara de cuanto hay que hacer y de cuanto se espera de la Filarmónica<sup>929</sup>.

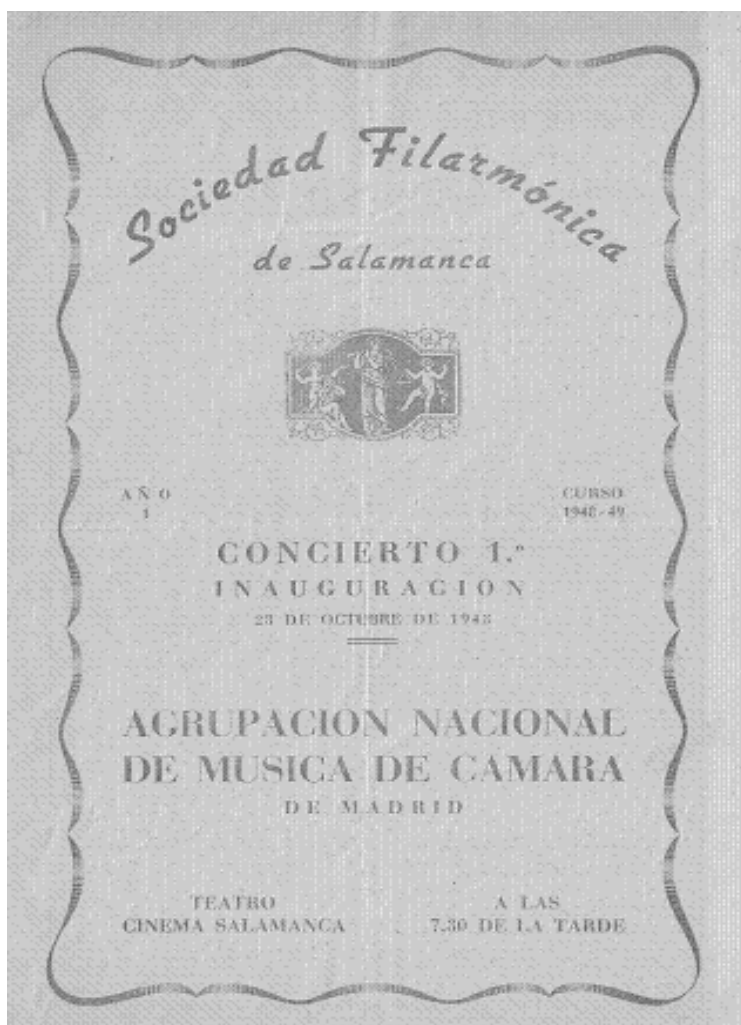


Fig. 93. Programa de mano del primer concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca (23-10-1948)

Este es el primero de muchos conciertos que a lo largo de más de un década la Sociedad Filarmónica de Salamanca va a organizar. Sin embargo, la nueva entidad musical nace con la discreción que supone coincidir en el tiempo y el espacio, con la organización de un evento internacional por parte de la Universidad de Salamanca: los solemnes actos conmemorando el IV Centenario del R.P. Francisco Suárez (\*1548-1617†)<sup>930</sup>. Este acontecimiento es un buen ejemplo de una actividad en el que confluyen nuevamente los distintos grupos que conforman la *élite* de la ciudad: falangistas que controlan los diferentes

<sup>929</sup> *El Adelanto*, 24 de octubre de 1948.

<sup>930</sup> Los actos tuvieron lugar el 27 y 28 de octubre de 1948.

cargos públicos, miembros de la Iglesia y de la Universidad de Salamanca. Igualmente la coincidencia de estos dos eventos evidencia lo que sucede con frecuencia, esto es, la sociedad tiene su propia dinámica que no coincide necesariamente con las celebraciones de carácter nacional organizadas por los poderes públicos.

Por otro lado, la Universidad de Salamanca reproduce el esquema social de carácter elitista que hemos descrito al referirnos a la sociedad Filarmónica al igual que el Casino de la ciudad. El marco universitario salmantino cambiará a partir de los años sesenta y esto se reflejará en la nueva estructura musical que nace al amparo de ella, la Cátedra “Francisco Salinas”.

Los informantes también nos han participado de esa visión elitista de la Universidad de Salamanca. Parte de esa herencia e inercia del *alma mater* se encuentra en las actividades culturales organizadas por la *élite* cultural que conforma la Universidad salmantina<sup>931</sup>.

De la importancia que las autoridades franquistas conceden a este evento internacional queda constancia con la visita del Director General de Propaganda, Pedro Rocamora y Vals<sup>932</sup>, a la ciudad para preparar el Centenario del P. Francisco Suárez junto al alcalde de la ciudad, Gobernador Civil, el rector de la Universidad Pontificia, el rector de la Universidad Literaria, el rector del Seminario Mayor y el delegado de Educación Popular. Una muestra a escala local de los notables del régimen que conforman la *élite*, la misma que controla la administración política y educativa, además de la vida cultural y artística de la ciudad. Para valorar en su justa medida la importancia del evento, debemos recordar el aislamiento internacional que sufre España después de la Segunda Guerra Mundial. Este acontecimiento académico es utilizado por el régimen como un escaparate ante el mundo occidental y una muestra de la normalidad institucional que querían hacer parecer que reinaba en nuestro país. Además, el Centenario se celebra en una ciudad que cuenta con una de las universidades más antiguas de Europa junto con Bolonia, Paris y Oxford de donde procede el primer conferenciante.

---

<sup>931</sup> Cfr. Entrevista a Cerveró, José María de 23-VIII-2013.

<sup>932</sup> El Director General de Propaganda, Pedro Rocamora y Vals impartió una conferencia sobre la figura del P. Francisco Suárez en el salón de actos del CSIC el 21 de octubre de 1948, dentro de las actividades programadas por el IV Centenario del nacimiento en la ciudad de Granada del teólogo y filósofo jesuita P. F. Suárez. Éste visitó la ciudad meses antes, en concreto en marzo de 1948.

El profesor Bierly en la Universidad de Oxford y el catedrático de Derecho Político en la Universidad de Valencia, Fraga Iribarne, imparten sendas conferencias sobre el P. Suárez en el Paraninfo de la Universidad. Tal y como se acostumbraba en ese momento, el programa se completó con una misa funeral presidida por el obispo en la Clerecía, un banquete en la Diputación<sup>933</sup> y un acto académico en la Universidad de Salamanca (con discurso del decano de Derecho, Nicolás Rodríguez Aniceto, y el descubrimiento de una placa conmemorativa en el edificio histórico de la Universidad).

Para finalizar los actos del IV Centenario, se celebró una *Fiesta folklórica*<sup>934</sup> en el teatro Gran Vía. La exhibición de coros, bailes y danzas estuvo a cargo de la organización de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Aníbal Sánchez Fraile dirige el grupo coral y Federico Lozano la agrupación de bailes y danzas. Nada mejor para agasajar a las autoridades nacionales y extranjeras que “nuestras mejores y auténticas tradiciones” en palabras de Carmen Martín Gaité<sup>935</sup>. Esta *Fiesta folklórica* constituye un buen ejemplo de la revitalización del folclore con fines propagandísticos, en la misma línea de las celebraciones anuales con motivo del 18 de julio. Ningunas de éstas fueron organizadas por las entidades musicales objeto de estudio en esta investigación.

El IV Centenario del R.P. Francisco Suárez es un ejemplo del nuevo orden cultural que quiso diseñar el franquismo. Para lograrlo, el nuevo régimen exaltó figuras que pudieran servir de modelo e hizo desaparecer a otras consideradas heterodoxas como por ejemplo aquellas que protagonizaron los regímenes liberales y constitucionales del siglo XIX. En este sentido, el programa organizado estaba en consonancia con el nuevo modelo cultural del régimen y explicaría la meticulosidad con la que se programan todas las actividades en torno al IV Centenario. La coordinación del evento estuvo en manos del

---

<sup>933</sup> Cfr. Folio 314r de las actas de la SACGDP, fechada el 5 de noviembre de 1948: “Centenario del P. Francisco Suárez. Obsequio a relevantes personalidades. La presidencia da cuenta de los actos celebrados en Salamanca, con motivo de la Conmemoración del IV Centenario del P. Francisco Suárez y a cuyos actos han asistido relevantes personalidades nacionales y extranjeras, que fueron obsequiadas en esta Casa-palacio en un banquete el día 26 de octubre último”.

<sup>934</sup> El programa de la *Fiesta folklórica* constaba de las siguientes obras: 1ª Parte: “Ave María” (a cuatro voces) de Vitoria; “Serenata” (a cinco voces) de Lasso “Romería” y “Canción de arada” de Sánchez Fraile. Bailes charros: “Charrada”, “Fandango” y “El baile de rosca”. 2ª parte: “Villancico” (a cuatro voces), obra anónima; “La Charascona” (a cinco voces) de Goicoechea, “Los labradores” (a cuatro voces) de Ledesma, “Jota castellana” (a cinco voces) de Sánchez Fraile. Danzas: “La rueda” (de los palos) y “El cordón” (de tapaderas).

<sup>935</sup> Martín Gaité, C. (1994). *Usos amorosos de la posguerra española* (p. 23). Barcelona: Editorial Anagrama.

Director General de Propaganda, quien expresamente visita la ciudad para supervisar personalmente el encuentro cultural y político con las máximas autoridades de la ciudad y provincia, además de con las autoridades académicas.

Sin embargo, los jóvenes y no tan jóvenes de la posguerra probablemente lo que querían era, además de escuchar música, ir al teatro o al cine, si tenemos en cuenta y nos fiamos de la amplia y variada oferta cinematográfica y teatral que ofrecían los múltiples espacios lúdicos de la ciudad<sup>936</sup>.

La *Comunicación del Señor Presidente a los señores socios de la Sociedad Filarmónica de 30 de octubre de 1948* es un documento especialmente valioso para sacar a la luz los primeros pasos de la Filarmónica. Gracias a este documento sabemos que el alcalde de la ciudad y presidente de la nueva entidad musical sorprendentemente no asiste al primer concierto. El mismo habla de “ausencia obligada” al dirigirse a los socios días más tarde, 30 de octubre de 1948, con el fin de informarles sobre la labor presente y futura de la entidad.

Fernández Alonso pone el acento, a lo largo de los ocho cuartillas que conforman el comunicado, en el que debe ser el principal objetivo de la nueva organización: “Lograr con todo entusiasmo y firme voluntad, una labor que además de beneficiar en primer término a los señores cooperadores, prestigiará

---

<sup>936</sup> El concierto inaugural de la Sociedad Filarmónica coincide con el pase de diferentes películas en los cines de la ciudad: en el cine Coliseum se proyectaba *Locura de amor* dirigida por Juan de Orduña, un exitoso drama histórico sobre *Juana la Loca*; en el cine Salamanca, compartiendo espacio con el concierto pero, en pases distintos, *Sucedió sin querer* y *Casta indomable*; en el cinema *Taramona*, *César y Cleopatra* y *Noche de duendes*; en el cine *Gran Vía*, *El milagro de las campanas* y en el Liceo, *Con la vida del otro*. Esta variada oferta cinematográfica refleja el amplio grupo de seguidores que a finales de los cuarenta tenía el séptimo arte. Las películas eran también objeto de la censura y en el caso de la producción nacional, solían contar historias heroicas y ensalzar amores sacrificados y decentes. Sin embargo, a las productoras españolas, les resultaba difícil competir con las mismas armas que utilizaban las americanas que triunfaban indiscutiblemente en taquilla.

En el teatro Bretón se podía asistir a un espectáculo de baile y canción denominado “Bolero español” protagonizado por Mercedes Zulueta, Mari Santacruz (cantante) y Pepita Moral (baile).

En cuanto al teatro, las actas de la SACGDP, recogen al menos la actuación del grupo de Teatro Español Universitario en el teatro Liceo con motivo de la fiesta de santo Tomás de Aquino (*Cfr.* Actas de la SACGDP de 24 de febrero de 1948, folio 47v), una segunda velada teatral por el mismo grupo, en homenaje a Eduardo Marquina, en el teatro Coliseum, financiado por la Diputación con sesenta pesetas con cargo a gastos de representación (*Cfr.* Actas de la SACGDP de 27 de abril de 1948, folio 138v) y una tercera representación a cargo en esta caso de los estudiantes de la Facultad de Derecho en el teatro Bretón, el 12 de marzo de 1948, también financiado por la Diputación con un importe de cincuenta pesetas con cargo a gastos de representación, puesto que, como en el caso de la segunda velada, se acepta la compra de un número determinado de localidades. Por otro lado, los testimonios orales nos hablan de grupos de teatro universitario sobre todo entre los alumnos de Filosofía y Letras. *Cfr.* Entrevistas a Magadán, Pilar de 4-VII-2013 y Madruga, Carmen y Ángela de 19-VII-2013.



y realzará el nombre de Salamanca”<sup>937</sup>. Asimismo el alcalde transfiere a los señores socios el papel de impulsores de la entidad:

La Sociedad Filarmónica de Salamanca, es y será, señoras y señores, sencillamente lo que nosotros deseemos que auténticamente sea, y a juzgar por la realidad presente [se refiere a los mil socios que el alcalde afirma tiene la nueva Filarmónica], es ya nuestra Entidad una de la más poderosas Sociedades Filarmónicas de España<sup>938</sup>.

El máximo responsable de la Filarmónica traza las líneas maestras de los acuerdos adoptados por el pleno de la Junta Rectora en materia de organización y gestión de la misma. Así, la Entidad debería diseñar una programación variada en cuanto a sus manifestaciones artísticas, no centrada exclusivamente en actividades musicales. Para evitar la monotonía se trataría de traer un amplio abanico de agrupaciones tanto orquestales como corales pero también cuerpos de danzas y bailes o teatro de cámara.

La comunicación del alcalde se centró fundamentalmente en el proyecto diseñado para salvar a la Orquesta Sinfónica de Salamanca. Recordamos que la Sociedad nace con el objetivo de salvar a la agrupación. “Hablar de Orquesta Sinfónica sin resolver auténticamente estos dos hechos, creemos que nos es prudente ni eficaz”<sup>939</sup>. Los hechos a los que refiere el comunicado son dos, los mismos expresados en el informe de Ignacio de Abajo, presidente de la orquesta hasta ese momento, esto es, un director de renombre que se instale en la ciudad y se dedique en exclusiva a la agrupación y además, una plantilla de profesores decorosamente retribuidos. “Sobre la base de una plantilla de cuarenta profesores con una gratificación media mensual durante ocho meses de 300 pesetas”<sup>940</sup>. En cuanto al director recibiría un sueldo anual de treinta y cinco mil ptas. El gasto de la orquesta superaría las ciento veinticinco mil pesetas, es decir, excedería el ingreso por concepto de cuotas que tiene la Filarmónica que era cien mil ptas. al año.

---

<sup>937</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-1r

<sup>938</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-2r

<sup>939</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-3r y 4r

<sup>940</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-4r

Salvar la orquesta implicaría invertir todos los recursos de la Filarmónica en ella, limitaría la labor de la misma y “desvirtuaría la verdadera finalidad que persigue nuestra Sociedad”<sup>941</sup>.

La única solución para la Sinfónica es diversificar los apoyos económicos entre las distintas entidades de la ciudad: Ayuntamiento, Diputación Provincial, Caja de Ahorros y Piedad de Salamanca, Delegación Provincial de Sindicatos, la Universidad, la Cámara de Industria y Comercio, etc.”. De la cooperación real de todos los esfuerzos, podría salir la fórmula económica que diera nueva vida y firmeza a la Orquesta Sinfónica de Salamanca. En otro caso no hallamos solución a tal problema”<sup>942</sup>.

La necesidad de fondos económicos oficiales para sufragar la nueva estructura musical salmantina es un ejemplo de la cultura de la subvención tan vinculada a los regímenes dictatoriales que consideran necesario el adoctrinamiento, también cultural, de las masas. El gobierno, que es parte de la élite rectora de la sociedad, decide sobre lo que debemos escuchar pero, también, favorece el acceso a la cultura por parte de las capas sociales menos favorecidas como una parte de la política social del régimen. Por otra parte, salvar a la orquesta que representa a la ciudad -ya hemos señalado en otro capítulo de esta investigación que ese es el objetivo inicial en palabras del alcalde Francisco Bravo-, tal y como se plantea en el Comunicado del Presidente, es parte de la política cultural de las *élites* salmantinas.

La última parte de la alocución se centra en el número de socios con los que cuenta la Sociedad, Fernández Alonso refiere en ese momento el número de mil diez socios, de los que novecientos cuarenta sería socios fundadores.

El presidente identifica la segunda contrariedad referente a la organización: la entidad carece de un piano y no existen fondos para adquirir uno. Se haría necesario buscar alguna entidad que “tuviera la atención de prestárnoslo y según nuestras noticias solamente son de alta calidad los que poseen la vieja escuela de San Eloy, actualmente filial de la caja de Ahorros y el que es propiedad de los Reverendos Padres Irlandeses”<sup>943</sup>.

---

<sup>941</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-4r

<sup>942</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-6r

<sup>943</sup> Cfr. Comunicado SFS-1948 5-7r

La primera comunicación del presidente de la Sociedad tiene un gran valor documental dado que nos da las claves del desarrollo posterior de la entidad y, sobre todo, del porvenir inmediato de la Orquesta Sinfónica de Salamanca.



Fig. 94. Resúmenes anuales, enviados a los domicilios de los socios, sobre las actividades programadas, nº de socios y estado financiero de la Sociedad Filarmónica

La reconstrucción de las finanzas de cualquier institución y asociación musical es importante para descubrir las dificultades que debe afrontar o la independencia económica que posee. A esto añadimos que la Orquesta Sinfónica de Salamanca, antecedente inmediato para la Filarmónica de un proyecto musical en la ciudad, desapareció como consecuencia de una falta de ingresos sólidos. Por tanto, el estudio de la financiación en términos de ingresos y gastos, resulta muy valioso para completar este acercamiento a la Sociedad Filarmónica que estamos desarrollando.

Los informantes nos han proporcionado tres documentos que nos han permitido estudiar la dimensión económica de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, esto es, el *Resumen del Curso 1948-1949*, el *Resumen del Curso 1949-50*, ambos enviados a los domicilios particulares de los socios y la *Relación General de Gastos e ingresos de esta sociedad durante el curso 1951-1952 y meses de octubre, noviembre y diciembre de 1952 y enero de 1953* con

fecha de 1 de febrero de 1953. Se trata por tanto, de dos tipos de documentos diferentes, puesto que, los segmentos temporales que analizan en términos de ingresos y gastos son diferentes, más amplio el tercero que los dos primeros y por otro lado, los dos primeros son parte del *Resumen* que describe el conjunto de actividades diseñadas por los responsables de la entidad y se dirige a los socios, mientras que el segundo documento tiene un carácter interno, es decir, que se maneja dentro de los órganos rectores de la Sociedad.

Nos sorprende que, entre la documentación referida a esta entidad, no se hayan conservado los Libros de Contabilidad correspondientes a los años de actuación de la Sociedad Filarmónica bajo el mandato de Fernández Alonso. Como veremos más tarde, en cambio, si se ha conservado este tipo de documentación en etapas posteriores de la institución. Por tanto, dos de las únicas fuentes disponibles para el análisis económico de la entidad son los resúmenes de gastos e ingresos que se enviaban a los socios en el *Resumen del Curso* correspondientes y la *Relación de gastos e ingresos* que servía de documento informativo a los distintos órganos colegidos de la Filarmónica. No es aventurado pensar que hubiera sido interesante poder comparar los resúmenes enviados a los socios con los Libros de Contabilidad puesto que parece lógico éstos habrán sido ajustados tal y como ya hemos apuntado en el análisis del informe final de 31 de diciembre de 1947, presentado por el presidente de la Orquesta Sinfónica, Ignacio de Abajo, ante la clausura de la misma.

La serie de gráficos<sup>944</sup> que hemos elaborado han sido completados con un análisis detallado de los mismos. Se trata de realizar un estudio comparativo y exhaustivo de los ingresos y gastos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca durante el mandato de Luis Fernández Alonso (1948-1953).

---

<sup>944</sup> En ninguno de los gráficos hemos incluido las cuotas de los socios y transeúntes que conforman la partida más elevada. Su introducción, puesto que es un ingreso de distinta naturaleza, con el resto de ingresos desvirtúa la gráfica e impide un análisis comparativo puesto que es la partida más importante y no comparable a ninguno de los otros ingresos. Por otro lado, ésta no varía a lo largo de este periodo.

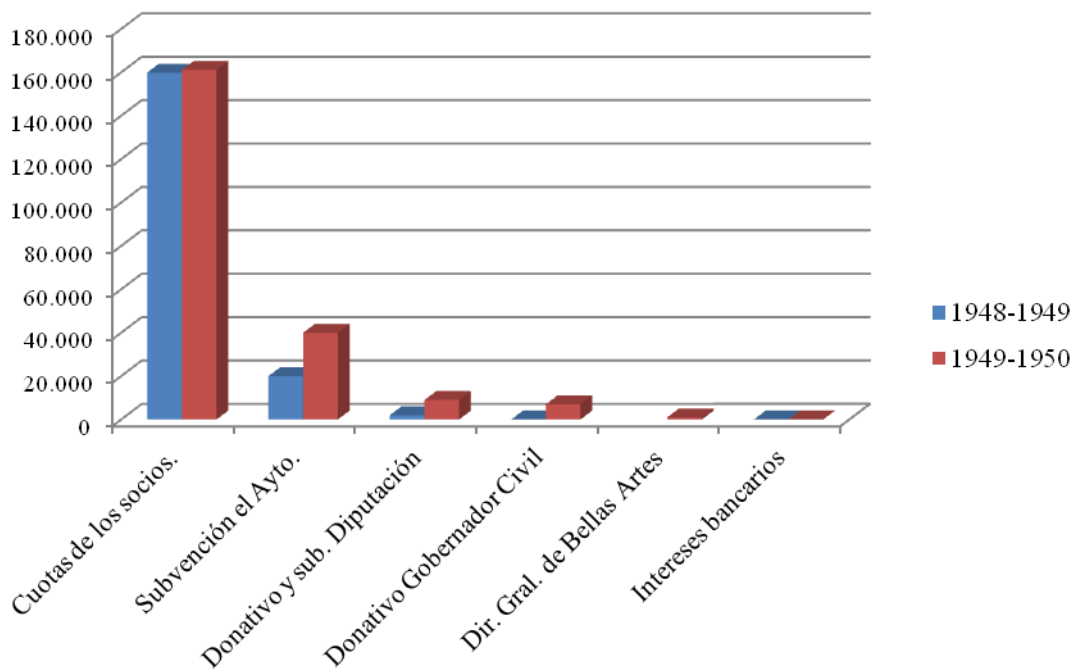


Gráfico XV. Ingresos por subvenciones y otros conceptos de la Sociedad Filarmónica correspondiente a los cursos 1948-1949.

Un análisis minucioso del *Resumen de gastos e ingresos durante el curso de 1948-1949* nos muestra que el estado de las finanzas fue satisfactorio durante ese periodo. Con el fin de valorar en su justa medida la información que nos transmite este documento, no debemos olvidar a quien iba dirigido, los socios de la entidad, y además, que se trata de un documento ampliamente publicitado. Por estas dos razones, parece verosímil pensar que haya sido equilibrado con el fin de que resulte adecuado para todos.

Un primer estudio del balance económico del primer y segundo año económico de la Filarmónica en términos de ingresos nos descubre las siguientes partidas: por concepto de cuota de los socios, incluidos los socios transeúntes similares los dos años, lo que muestra un número similar de asociados a la entidad. El capítulo procedente de subvenciones oficiales si muestra significadas diferencias: el Ayuntamiento salmantino concedió veinte mil ptas. el primer año y más del doble, esto es, cuarenta y cinco mil ptas. el segundo. No debe sorprendernos puesto que el alcalde de la ciudad y otros miembros de su corporación lideran este nuevo proyecto musical.

La segunda institución local involucrada en la financiación de la Filarmónica fue la Diputación Provincial. En los dos años objeto de análisis

otorgó una cantidad idéntica de dos mil ptas., si bien en el curso 1949-1950 la ayuda fue completada por “un donativo” de siete mil ptas. Dos partidas nuevas aparecen recogidas en el segundo año de vida de la entidad: “el donativo del Excmo. Gobernador Civil”, siete mil ptas., y “el envío de la Dirección general de Bellas Artes”, mil ptas. No dejamos de insistir en la sorpresa que nos producen las partidas procedentes de las instituciones locales en un momento de grandes dificultades económicas y gran inversión en obras sociales que en páginas anteriores hemos detallado. De igual modo resulta llamativo el uso del lenguaje: la aportación del Gobierno Civil no aparece como el ingreso de la institución política en sí sino de la persona que en ese momento la regenta, Salas Pombo, quien por otro lado es el primer socio en la lista de la Sociedad Filarmónica. Se completa este apartado de ingresos con una pequeña cantidad procedente de los intereses bancarios.

Un estudio de los gastos, que hemos representado en la gráfica XX, nos descubre partidas constantes muy significativas para estos dos primeros cursos de la Sociedad Filarmónica. Las partidas más grandes en el concepto de gastos se debieron a la compra de un piano de Cola Erard el primer curso (veinticuatro mil ptas.), alquiler de teatros y montaje de las audiciones (ciento cuarenta y cinco mil ciento sesenta y cuatro mil ptas. que se incrementó en un trece por ciento en el siguiente curso) y una cantidad nada desdeñable para pagar al oficial de Secretaría (siete mil trescientas tres ptas., reducida en un tres por ciento el siguiente curso). Los demás gastos se producen por el alquiler del local para la oficina, impuesto de menores, derechos de la sociedad de Autores, suministros (luz, calefacción, teléfono, etc.), costes de imprenta y postales o por las suscripciones a la revista *Ritmo* y periódicos. El alquiler del local para la oficina supuso un ahorro de un veintiséis por ciento el segundo año, sin embargo dos partidas se vieron incrementadas el segundo año: la denominada “Premio de cobranza de los recaudadores”, esto es, la compensación económica que recibían los encargados de llevar los recibos a los domicilios particulares de los socios y cobrarlos posteriormente, que el primer año ascendió a tres mil cuatrocientas veintitrés ptas. y el segundo se revalorizó un veintisiete por ciento más y la partida dedicada a la impresión de recibos y propaganda, prácticamente reducida a la mitad el segundo año.

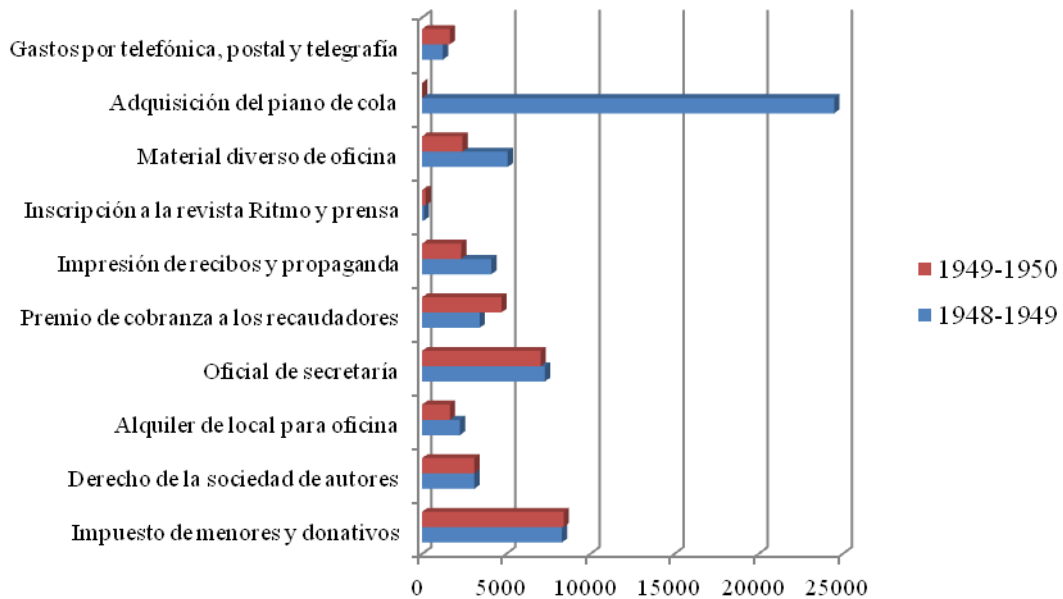


Gráfico XVI. Gastos de la Sociedad Filarmónica correspondiente a los cursos 1948-1949 y 1949-1950. Análisis comparativo

Similares son las partidas correspondientes a “Impuestos de menores y donativos” y “Derechos de la Sociedad de autores” en los dos años objeto de estudio. En cambio las cantidades dedicadas a inscripción en revistas, luz y calefacción para la oficina o “Gastos por telefónica, postal y telegrafía” se vieron incrementados o disminuidos sensiblemente el segundo año. En el caso de la partida primera, la entidad subió la inversión en publicaciones como *Ritmo* en un cincuenta por ciento. Un vistazo a la publicación nos descubre numerosos artículos dedicados a la labor de la Filarmónica y los éxitos alcanzados por ella. Los gastos por luz y calefacción de la oficina ubicada en la calle Compañía también se redujeron un cincuenta y dos por ciento y por último, los gastos ocasionados por el uso del teléfono, los servicios de correos y telégrafos aumentaron un veinticinco por ciento el segundo año.

El saldo fue positivo en el cómputo de los dos primeros años de vida de la Sociedad lo que favoreció la estabilidad de la entidad.

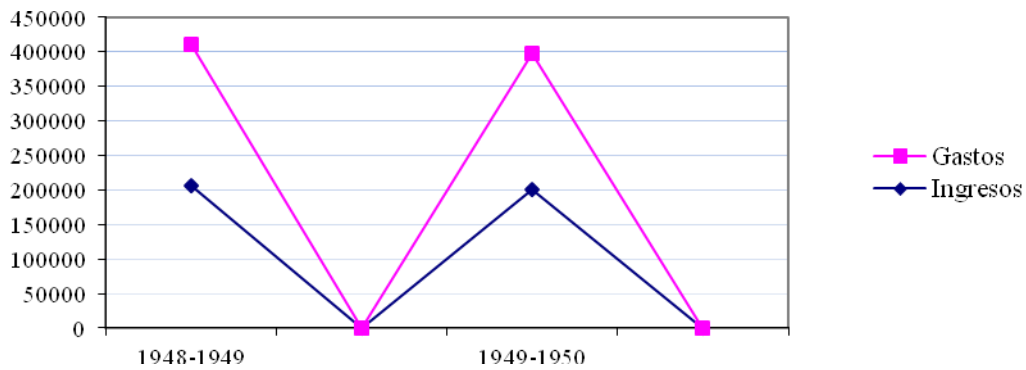


Gráfico XVII. Evolución de gastos e ingresos durante los dos primeros años de vida de la Sociedad Filarmónica.

RESUMEN DE GASTOS E INGRESOS DURANTE EL CURSO DE 1948 - 1949	
<b>INGRESOS</b>	
Recaudación total de las cuotas de los señores socios desde Octubre de 1948 a Octubre inclusive de 1949.....	156.623,00 Ptas.
Recaudación de las tarjetas de Socios Transeuntes en el curso.....	3.263,00 »
Subvención del Excmo. Ayuntamiento correspondiente al año 1948..	20.000,00 »
Id. Id. Id. correspondiente al año 1949..	25.000,00 »
Cobrado con cargo a la subvención de la Excmo. Diputación.....	2.000,00 »
Intereses Bancarios.....	67,95 »
<b>TOTAL DE LOS INGRESOS.....</b>	<b>206.953,95 Ptas.</b>
<b>GASTOS</b>	
Impuesto de menores.....	8.315,75 Ptas.
Derechos de la Sociedad de Autores.....	3.107,25 »
Alquiler de local para oficina hasta Octubre del año 1949.....	2.250,00 »
Oficial de Secretaría hasta el mes de Octubre del año 1949.....	7.303,50 »
Premio de cobranza de los recaudadores hasta Octubre de 1949.....	3.423,70 »
Importe de la impresión de recibos, propaganda, etc.....	4.119,85 »
Inscripción a la Revista Ritmo y prensa.....	105,00 »
Material diverso de oficina, luz, calefacción, etc.....	5.092,40 »
Adquisición del piano de Cola Erard.....	24.500,00 »
Gastos por correspondencia telefónica, postal y telegráfica.....	1.236,70 »
Gastos producidos por artistas y teatro para el montaje de 21 actuaciones.....	145.164,05 »
<b>TOTAL DE LOS GASTOS.....</b>	<b>204.618,20 Ptas.</b>
<b>RESUMEN</b>	
Importan los ingresos.....	206.953,95 Ptas.
Importan los gastos.....	204.618,20 »
<b>SALDO A FAVOR PARA EL CURSO 1949-1950.....</b>	<b>2.335,75 Ptas.</b>

Fig. 95. Resumen de gastos e ingresos durante el Curso 1948-1949 que forman parte del resumen enviado a los domicilios de los socios



*Sociedad Filarmónica de Salamanca*

*Relación de Gastos e Ingresos durante el curso 1949-1950*

**INGRESOS:**

	Pesetas
Saldo a favor del curso anterior...	2.335,75
Ingresos por cuotas de socios y tarjetas de socios transeúntes ...	161.108,00
Donativo del Excmo. Sr. Gobernador Civil...	7.000,00
Parte de la subvención del Excmo. Ayuntamiento ...	20.000,00
Subvención de la Excma. Diputación Provincial ...	2.000,00
Donativo de la Excma. Diputación Provincial...	7.000,00
Envío de la Dirección General de Bellas Artes ...	1.000,00
Intereses del Banco Cabañada...	64,60
Otros ingresos ...	340,40
<b>TOTAL</b> ...	<b>200.848,75</b>

**GASTOS:**

	Pesetas
Alquiler del local para oficina ...	1.650,00
Oficial de Secretaría ...	7.047,00
Premio de cobranza de los recaudadores ...	4.714,75
Impuestos de menores y donativos ...	8.416,15
Material diverso de oficina, luz, calefacción, etc. ...	2.404,45
Derechos de la Sociedad de Autores ...	3.107,25
Gastos correspondencia telefónica, telegráfica y postal...	1.650,00
Importe de la impresión de recibos y propaganda...	2.330,50
Suscripción a la Revista Ritmo y prensa ...	210,00
Gastos producidos por artistas y teatro para el montaje de los conciertos...	164.849,15
<b>TOTAL</b> ...	<b>196.379,25</b>

**RESUMEN:**

	Pesetas
IMPORTE DE LOS INGRESOS ...	200.848,75
IMPORTE DE LOS GASTOS ...	196.379,25
SALDO A FAVOR PARA EL CURSO 1950-51...	4.469,50

Salamanca, a 12 de octubre de 1950.

Fig. 96. Resumen de gastos e ingresos durante el Curso 1949-1950 que forman parte del resumen enviado a los domicilios de los socios

Para el análisis económico del resto del mandato del alcalde Fernández Alonso (1950-1953), los informantes nos han proporcionado un documento de dos folios mecanografiados, con fecha de 1 de febrero de 1953 y encabezado con el siguiente epígrafe: *Relación General de Gastos e Ingresos de esta Sociedad durante el curso 1951-1952 y meses de octubre, noviembre y diciembre de 1952 y enero de 1953.*

No podemos olvidar que los datos que nos proporciona este documento corresponden a dos años consecutivos y por tanto equivaldrían aproximadamente a las cantidades que conjuntamente aportan los resúmenes anuales de la Sinfónica.

En el apartado de ingresos observamos una cantidad similar por el concepto de “Ingresos por cuotas de socios y tarjetas de socios transeúntes” que

en años anteriores lo que mostraría que el volumen de asociados se mantiene; la llegada de subvenciones oficiales nuevas: además de las procedentes de las instituciones locales, Ayuntamiento y Diputación Provincial, detectamos dos partidas procedentes del gobierno nacional, esto es, del Ministerio de Educación Nacional (tres mil doscientas ochenta y tres ptas.), de la Dirección General de Bibliotecas y Archivos (mil quinientas ptas. para dotar la biblioteca y hemeroteca del recién creado Hogar Social de la Filarmónica), de la Dirección general de Enseñanza Universitaria (nueve mil ochocientos treinta y cuatro ptas.) y por último, de la Dirección General de Información (diez mil ciento doce ptas.). El total de ayudas oficiales recibidas desde organismos del gobierno central ascendió a veinticuatro mil setecientos veintinueve ptas. cantidad inferior a la concedida por las instituciones locales que supuso veintisiete mil novecientas ochenta y siete mil ptas.<sup>945</sup>.

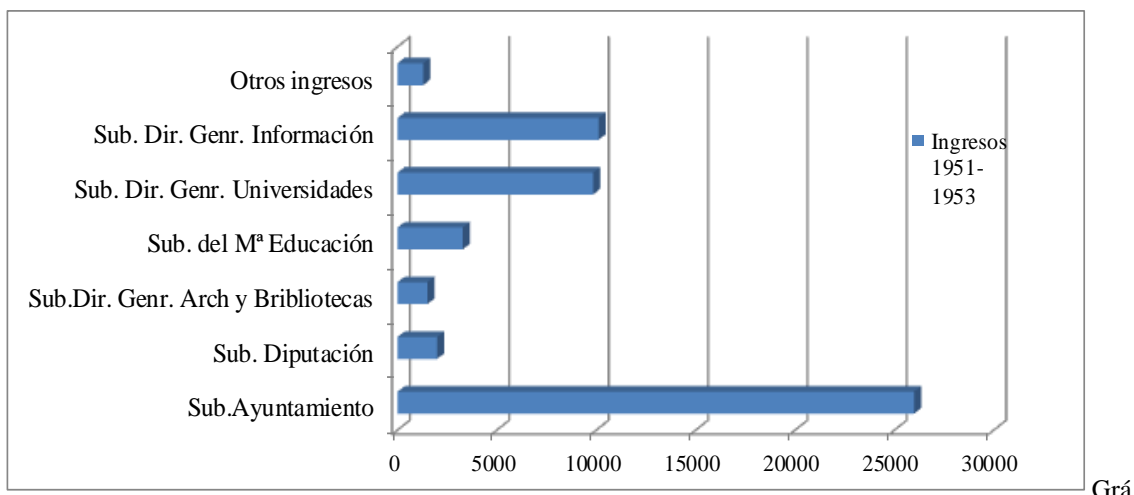


Gráfico XVIII. Ingresos de la Sociedad Filarmónica por distintos conceptos entre 1951-1953

Por tanto en términos económicos, la Sociedad Filarmónica de Salamanca fue una entidad fuertemente subvencionada tanto por las autoridades locales como por las nacionales. Esto también debe ser interpretado como que fue un proyecto que gozó de un amplio respaldo político, no sólo de la corporación municipal que encabezaba su alcalde y Presidente de la entidad y del Gobierno Civil (tanto Salas Pombo como Pérez Villanueva fueron importantes baluartes de todas las actividades gestionadas desde esta estructura musical y artística)

<sup>945</sup> Cfr. Memoria SFS - 1953 9-1r y 2r

sino que la *élite* local que gestionaba la Filarmónica, sabía tocar los suficientes resortes a nivel nacional que le permitían recibir importantes cantidades de dinero para poner en marcha proyectos tan novedosos en el marco de una Sociedad Filarmónica como el Hogar Social.

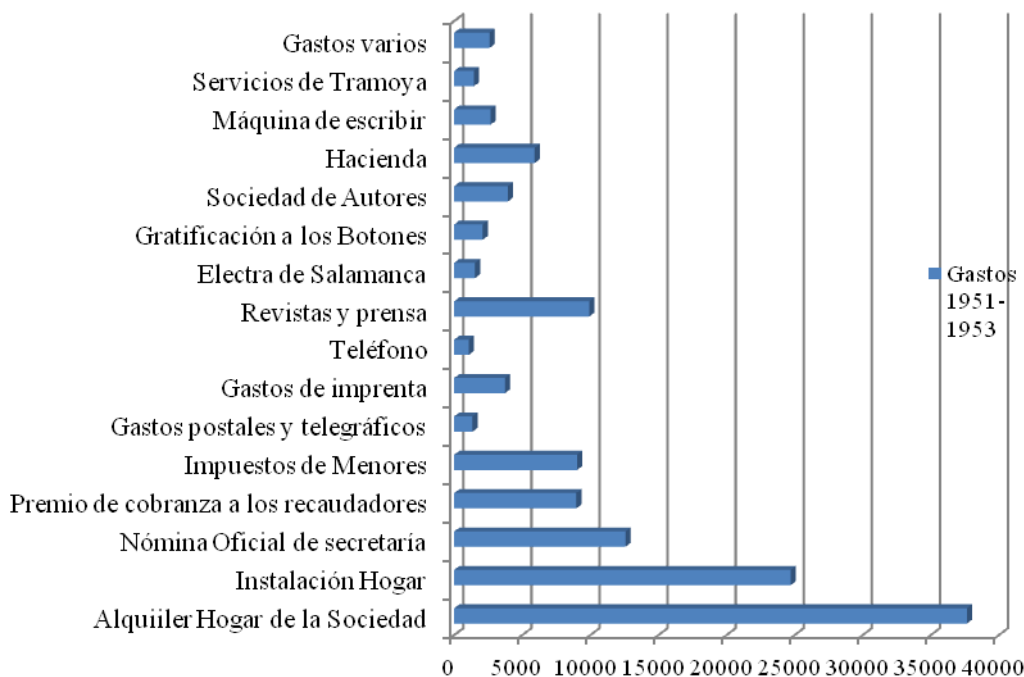


Gráfico XIX. Gastos de la Sociedad Filarmónica entre 1951-1953

En cuanto a los gastos de este periodo se observan nuevas partidas significativamente gravosas para la entidad: el alquiler del local donde se ubica el hogar de la Filarmónica suponía treinta y siete mil seiscientos cincuenta ptas. y “el abonado por instalación Hogar Sociedad” veinticuatro mil setecientos cinco ptas. A estas partidas sumamos la nómina del oficial de secretaria (doce mil quinientas setenta y cinco ptas.) y la gratificación a los Botones (dos mil noventa y cinco ptas.) así como la compra de una máquina de escribir por valor de dos mil seiscientos setenta y cinco mil ptas. Especialmente llamativa resulta la partida destinada a la compra de revistas y otras publicaciones que pasó de doscientas diez ptas. para el curso 1949-1950 a nueve mil novecientos veintiuna ptas. para los dos años siguientes. En el apartado siguiente de este capítulo analizaremos con todo detalle el funcionamiento del Hogar Social de la Filarmónica y el número, calidad y variedad de revistas a las que estaba suscrita la entidad.

En el resto de las partidas no se aprecia un ascenso o incremento significativo con respecto a los años precedentes. El saldo final a fecha 31 de enero de 1953 fue favorable a la entidad.

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE SALAMANCA	
RELACION GENERAL DE GASTOS E INGRESOS DE ESTA SOCIEDAD DURANTE EL CURSO 1.951-1.952 Y MESES DE OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE 1.952, Y ENERO 1.953	
<b>INGRESOS:-</b>	
Saldo a favor del curso anterior.....	3.768,67 pesetas
Ingresos por cuotas de socios y tarjetas de socios tras descuentos.....	312.686,25 "
Subvencion del Excmo Ayuntamiento parte del curso 1.950-51 y curso 1.951-1.952 .....	25.998,25 "
Subvencion de la Excmo Diputacion.....	1.997,00 "
Subvencion de la Direccion General de Bibliotecas y Archivos.....	1.500,00 "
Subvencion del Ministerio de Educacion Nacional.....	3.283,42 "
Subvencion de la Direccion General de Enseñanza Univeritaria.....	9.834,00 "
Subvencion de la Direccion General de Informacion....	10.112,90 "
Otros ingresos.....	1.298,81 "
<b>T O T A L .....</b>	<b>= 370.471,30 PESETAS</b>
<b>G A S T O S :-</b>	
Gastos producidos por artistas y teatro para el montaje de los conciertos celebrados.....	238.578,00 pesetas
Alquiler Hogar de la Sociedad.....	37.650,00 "
Abonado por instalacion Hogar Sociedad.....	24.705,80 "
Nomina Oficial de Secretaria.....	12.575,00 "
Premio de cobranza de los recaudadores.....	8.966,75 "
Impuesto de Memores.....	9.023,70 "
Gastos correspondencia postal y telegrafica.....	1.340,95 "
Gastos de Imprenta.....	3.725,00 "
Abonado a la Compania Telefonica.....	1.071,30 "
Abonado por Revistas y pruebas.....	9.921,20 "
Abonado a la Alctre de Salamanca.....	1.526,45 "
Gratificaciones a los Botones.....	2.035,50 "
Abonado a la Sociedad de Autores.....	3.944,65 "
Abonado a la Delegacion de Hacienda.....	5.910,20 "
Abonado por maquina de escribir.....	2.675,90 "
Abonado por servicios de tramoya.....	1.440,00 "
Gastos varios de artistas, taxis, gratificaciones = personal colaborador etc.....	2.595,65 "
<b>T O T A L .....</b>	<b>= 367.746,05 PESETAS</b>
<b>RESUMEN:-</b>	
IMPORTE TOTAL DE LOS INGRESOS.....	= 370.471,30 PESETAS
IMPORTE TOTAL DE LOS GASTOS.....	= 367.746,05 PESETAS
SALDO A FAVOR EN FECHA 31 DE ENERO DEL AÑO 1.953.....	= 2.725,25 PESETAS
Salamanca a 1 de Febrero de 1.953	

Fig. 97. Documento SFS: Balance económico de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1951-1953

Concluimos este apartado dedicado a la primera etapa de la Sociedad Filarmónica, abordando de nuevo el propósito por el que fue fundada, esto es, salvar a la Orquesta Sinfónica de Salamanca. Igualmente dejamos constancia y

analizamos el primer relevo en los órganos de gobierno de la entidad, primer paso para el posterior relevo en la presidencia que daría lugar a una nueva etapa.

Con respecto a la orquesta, la Filarmónica no logró el resurgirla pese a que la Junta Rectora no cesó en sus cometidos. Tres documentos, *La relación de profesores de la Orquesta de Salamanca*, *Los Resúmenes del Curso 1948-1949* y *1949-1950* que recibían los socios en sus domicilios, nos han permitido rastrear los últimos intentos por salvar a la Orquesta. Parece importante detenerse en el detalle de a quién van dirigidos dichos resúmenes. Posiblemente el alcalde y miembros de la Junta Rectora quieran justificar ante los socios porque la orquesta no reanuda su actividad y mostrarlo, no como un fracaso de la entidad, sino como una falta de voluntad de los componentes de la orquesta.

En este sentido debemos entender las palabras del alcalde reproducidas en el *Resumen del Curso 1948-1949* “ha sido solicitar de los señores Maestros Músicos residentes en nuestra Ciudad, una oferta en orden a sus deseos y posibilidades de Orquesta; no se ha recibido hasta la fecha contestación alguna”<sup>946</sup>.

El *Resumen del Curso 1949-1950* confirma la reunión informativa que tuvo lugar en el Conservatorio de Música y presidida por su director, Bernardo García-Bernalt y por el presidente de la Filarmónica. El objetivo no era sino comunicar a los profesores citados la buena “disposición para que la Orquesta Sinfónica de Salamanca reanudara sus actividades, y en tal sentido se invitó a los mismos para que formularan a nuestra Sociedad aquellas proposiciones que juzgaran convenientes a los fines que se perseguían”<sup>947</sup>. Por parte de ellos, hubo la promesa de estudiar tan interesante aspecto [...]. Ha transcurrido un año sin recibir notificación alguna sobre el particular”<sup>948</sup>.

No hubo respuesta tampoco este curso por lo que la Sinfónica tampoco reanudó sus conciertos. Parte de los cuarenta y dos músicos que conformaban la orquesta eran militares y otros tenían otras dedicaciones profesionales. Si recordamos la propuesta de la Filarmónica era que los maestros de la agrupación debían tener dedicación exclusiva a la orquesta a cambio de un

---

<sup>946</sup> Cfr. Resumen SFS- 1949 6-2r.

<sup>947</sup> Cfr. Resumen SFS-1950 7-1r y 2r.

<sup>948</sup> Cfr. Resumen SFS-1950 7-2v y 3r.

suelo fijo mensual. No es difícil de imaginar que aquellos que tenían un puesto en el ejército, en la Banda Provincial o en el Conservatorio, por ejemplo, no se plantearan dejarlo para dedicarse a la orquesta. El sueldo era indudablemente elevado (entre doscientas cincuenta y trescientas ptas. según la categoría del músico), sin embargo, no era un proyecto que asegurara tener una trayectoria sólida a largo plazo, puesto que la financiación era compleja e involucraba a muchas instituciones. Por otro lado, el abandono de las ocupaciones profesionales para alguno de ellos, especialmente los militares, resultaba complicado.

Las tres gráficas que hemos elaborado nos permiten visualizar la procedencia de los músicos, más de la mitad proceden de la etapa anterior a la fundación de la Sociedad Filarmónica, la composición por sexos, apenas existen mujeres, y la pertenencia de una parte importante al ejército, a la Banda Provincial de Música o al Conservatorio de Salamanca, por orden cuantitativo de importancia en la agrupación orquestal.

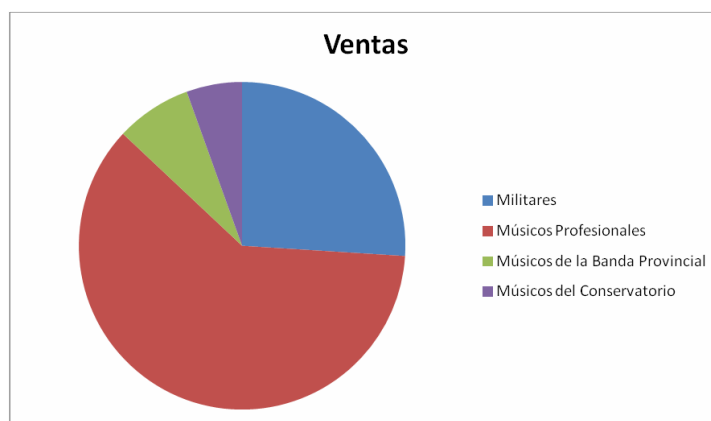


Gráfico XX. Composición de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1950 según la procedencia profesional que recoge en el listado de profesores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

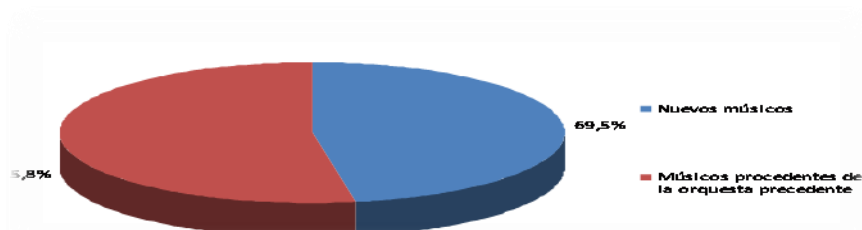


Gráfico XXI. Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1950 que proceden del proyecto anterior.

### Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca 1949-1950

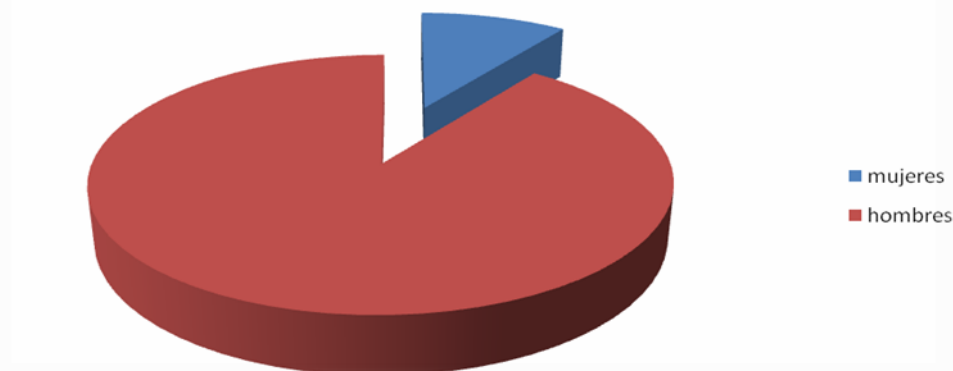


Gráfico XXII. Composición de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1950 por sexos

Por último hacemos referencia a la elección de los componentes a los distintos órganos rectores de la Sociedad Filarmónica. Los informantes nos han proporcionado un documento mecanografiado con el título de *Acta de la Junta General de socios del día 22 de enero de 1951* que recoge la renovación de los mismos.

Un estudio detallado de los integrantes de los distintos órganos nos permite descubrir que apenas existen cambios con respecto a los miembros elegidos el primero de mayo de 1948. Los vocales que conformaban la Junta Rectora incorporan a cuatro nuevos miembros, Luis Prieto, Amalio Fernández Villafaena, Ricardo Pérez Fernández (arquitecto municipal) y Alfonso Castellanos Ares<sup>949</sup>, y despidieron a las dos únicas mujeres del pleno, esto es, María Teresa Fernández N. del Yerro y M. Teresa Fernández Trocóniz. Los miembros de la Comisión Permanente y de la Comisión Asesora continuaron en sus cargos excepto Federico Sopeña que abandonó su puesto al trasladarse a Madrid.

<sup>949</sup> De los nuevos miembros de la Junta Rectora sabemos que Ricardo Pérez Fernández (1884-1975†) arquitecto municipal hasta 1959 y conferenciante del Instituto Italiano de Cultura tal y como hemos referido en el capítulo segundo de este trabajo de investigación. En cuanto a Alfonso Pérez Fernández era miembro de la Academia de la Hispanidad, durante algún periodo secretario de la misma y que formó parte activa en la Semana de la Hispanidad que se celebró en la Universidad de Salamanca en febrero de 1943. Cfr. Semana de la hispanidad (1943, 13 de febrero). *ABC*, 9.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1943/02/13/009.html>> [Consultada el 20-VII-2014].

Y La semana de la hispanidad (1943, 12 de febrero). *La Vanguardia Española*, 2

<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1943/02/12/pagina-2/33110086/pdf.html>> [Consultadas el 20-VII-2014].

SOCIEDAD FILARMONICA DE SALAMANCA	
ORGANISMOS RECTORES DE LA SOCIEDAD FILARMONICA DE SALAMANCA ELEGIDOS EN LA JUNTA GENERAL DE SOCIOS DEL DIA 22 ENERO 1951	
----- P L E N O -----	
PRESIDENTE	:- Don. Luis Fernandez Alonso, Alcalde la Ciudad, Jose Antonio nº 13, Telefono 1591.
VICE-PRESIDENTE	:- Don. Fernando Iscar Peyra, Abogado y Escritor, Corral de Villaverde nº 1, Telefono 1440,
TESORERO	:- Don. Manuel Lopez Villalba, Poeta Iglesias nº 3,4º, Telefono
VOCALES	:- Don. Mariano Ancieto Galan, Delegado Sindical Provincial, Telefono
"	:- Don. José Maria Viñuela Corporales, Presidente de la Camara de Comercio, Concejo nº 2, Telefono 1784,
"	:- Don. Bernardo Garcia Bernalt, Director del Conservatorio de Musica, Doctrinos nº 4, Telefono
"	:- Don. Francisco Bravo Martinez, Presidente de la Asociacion de la Prensa, Torres Villarroel nº 10,
"	:- Don. Fernando Pelaez de las Heras, Presidente de la C de Ahorros y M de Piedad, Plaza Mayor nº
"	:- Don. Francisco Gil Gonzalez, Presidente del Casino de Salamanca, Jose Antonio nº 25, Telefono
"	:- Don. Huberto Sanchez Tabernero, Gestor Municipal, Doctor Piñuela nº 2, Telefono
"	:- Don. José Cordon de Bias, San Pablo nº 1, Telefono 1948,
"	:- Don. Eduardo Gomez Redondo, Vazquez Coronado nº 7, Telefono
"	:- Don. Fermín Perez de Manclares, Regimiento de Ingenieros, Telefono
"	:- Don. Antonio Tovar, Ronda de Valencia nº 18, Telefono 1380,
"	:- Don. Cesar Real de la Riva, Concejo nº 14, Telefono 1225,
"	:- Don. Alfredo Carrato, Correbuela no , Telefono
"	:- Don. Julio Ibañez Rodriguez, Plaza del Corrillo nº 28, Telefono 2563,
"	:- Don. Antonio Pelaez de las Heras, Plaza Mayor nº , Telefono
"	:- Don. Luis Prieto, Generalísimo Franco nº 19, Telefono
"	:- Don. Amalio Fernandez Villafuena, Calle Padilleros nº , Telefono .
"	:- Don. Ricardo Perez Fernandez, Avenida de Mirat nº 8, Telefono
"	:- Don. Alfonso Castellanos Ares, Maria Auxiliadora nº 22, Telefono.
SECRETARIO	:- Don. Juan Navarro Cruz, José Antonio nº 6,4º, Telefono
VOCALES ADJUNTOS-	Don.
DE	y
PRENSA	:- Don. Guzman Gombau, Redactor de EL ADVANTO, Grupo Mariano Rodriguez nº , Telefono
----- COMISION PERMANENTE -----	
PRESIDENTE	:- Don. Luis Fernandez Alonso,
TESORERO	:- Don. Manuel Lopez Villalba,
VOCALES	:- Don. Antonio Tovar,
"	:- Don. Huberto Sanchez Tabernero,
"	:- Don. Eduardo Gomez Redondo,
"	:- Don. Alfredo Carrato,
"	:- Don. José Maria Viñuela Corporales,
"	:- Don. Fermín Perez de Manclares,
SECRETARIO	:- Don. Juan Navarro Cruz,
----- COMISION ASESORA -----	
	Don. Gerardo Martin Peña, Arroyo de S. Domingo nº 16,
	Don. José Artero, Rus Mayor nº 39, Telefono
	Don. Anibal Sanchez Fraile, Libreros nº
	Don. Ignacio de Abajo, Director del Banco H. Americano,
	Don. Joaquin Secall, Pasaje C de Ahorros nº 15, 4º.

Fig. 98. Documento de la SFS: Acta de la Junta General de socios, del 22 de enero de 1951, que recoge la elección de los componentes que conforman los distintos Organismos rectores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca<sup>950</sup>.

<sup>950</sup> Cfr. Acta SFS- 1951 10-1r.



El relevo en los órganos rectores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca es un indicador de consolidación de esta institución musical. En 1953, la entidad será liderada por un vocal del Pleno elegido en enero de 1951: el catedrático de la Universidad de Salamanca, don César Real de la Riva. De esta forma la Filarmónica se convierte definitivamente en un proyecto de las *élites* y para las *élites* de la ciudad. La elección de un catedrático del *alma mater* de la ciudad sólo personaliza lo que hemos viniendo describiendo a lo largo de estas páginas y además supone la respuesta a la llamada que el alcalde Fernández Alonso realizó en 1948 en la *Memoria sobre la constitución de la Orquesta Sinfónica, de cuanto se refiere a la directiva, presupuesto de Ingreso y gastos, Música, act...* [sic]: “la agrupación Sinfónica requiere “el patrocinio de una entidad o Institución reciamente encajada en la ciudad”. Esa institución es la Universidad que en la persona de Real de la Riva liderará la nueva etapa de la institución.

### 3.2. César Real de la Riva: Sinfonía para un tiempo nuevo (1953-1960)

---

Las distintas fuentes, objeto de análisis y estudio para esta investigación, nos han permitido apreciar que don César Real de la Riva (\*1908-1992†) fue una persona clave en el panorama musical salmantino de posguerra. No es el fin de este apartado desarrollar un apunte biográfico sino, ver su colaboración y protagonismo directo en el fenómeno del asociacionismo formal en el mundo de la cultura.

Antes de abordar el papel de Real de la Riva en la Sociedad Filarmónica de Salamanca, es necesario esbozar un breve perfil biográfico que nos permita analizar mejor su contribución al desarrollo de la entidad musical. Las fuentes que nos han permitido desarrollarlo han sido diversas.

La propia documentación de la Sociedad Filarmónica, de la que hemos dejado constancia a lo largo de estas páginas, nos han facilitado rastrear el papel desempeñado por el personaje en la entidad y de una manera especial, las *Memorias (mayo 1953-octubre 1955)* y *(octubre 1955-septiembre 1960)* firmadas por Real de la Riva como Presidente de la Filarmónica; su *Expediente personal* que, como catedrático de la Universidad de Salamanca, es custodiado en el SAa<sup>951</sup>; las *Memorias de la JAE*<sup>952</sup>, *Memorias académicas de la*

---

<sup>951</sup> SAa. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107.

<sup>952</sup> Las *Memorias de la JAE* desde 1907 hasta 1934 están disponibles en *Memorias de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (s. f.) De [http://www.edaddeplata.org/tierraafirme\\_jae/memoriasJAE/index.html](http://www.edaddeplata.org/tierraafirme_jae/memoriasJAE/index.html) [Consultado el 31-VIII-2014]. La Dr<sup>a</sup>. Teresa Marín Eced (1991) afirma que “muchas becas concedidas en 1935 y rehabilitadas en 1936 o concedidas en 1936, no ha podido comprobarse que fueran realmente disfrutadas, aunque tampoco ha de concluirse por ello que se quedaran sin efecto. Son años, tanto 1935 como 1936, en los que la Junta no publicó Memoria de actividades, faltan datos en Secretaría y resulta difícil seguir el curso de los becados”. Cfr. Marín Eced, T. (1991). *Innovadores de la educación en España: becarios de la JAE* (p. 27). Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha.

En el Expediente personal de César Real de la Riva (localizado en el SAa) se hace referencia a su condición de becado, que no de pensionado como específicamente se refería a todos los que se formaron en el extranjero bajo el amparo de la JAE, en la licenciatura y en los años del doctorado. No se especifica la naturaleza de la beca pero, nos parece lógico pensar, si tenemos en cuenta su perfil académico y profesional, e incluso personal (pertenecía a una familia de clase alta de abogados) que podría haber estado vinculado a la JAE. Cfr. SAa. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107, folios 23r y v y 24r.

Por otro lado, en su “Hoja de Servicios” aparece la concesión de “excedencia en armonía con las disposiciones vigentes por Orden de 18 de marzo de 1935” [sic]. Fue “reingresado al servicio activo de la enseñanza como Catedrático numerario de Lengua y Literatura española por Orden de 19 septiembre 1939” [sic]. Cfr. SAa. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107, folio 37r. Como hemos apuntado antes las *Memorias de la JAE* correspondiente a 1935 no está disponible por los motivos ya expuestos, por tanto, aunque sería verosímil esta segunda fecha de

Universidad de Salamanca<sup>953</sup>, fuentes literarias<sup>954</sup> y sobre todo, los testimonios de sus familiares directos, alumnos y compañeros de la Universidad<sup>955</sup> que han contribuido con sus recuerdos y vivencias a reconstruir aspectos de su trayectoria vital, personal y profesional, que no aparecen en la documentación escrita tanto de los archivos, privados y públicos<sup>956</sup> como de las hemerotecas. Estas fuentes escritas a las que hacemos referencia también han significado una importante fuente de información para completar este aspecto de la investigación.



Fig. 99. D. Cesar Real de la Riva

---

posible formación en el exterior como otros muchos docentes contemporáneos a don César Real, es imposible comprobarlo en este momento.

<sup>953</sup> Las Memorias académicas de la Universidad de Salamanca están disponibles en Biblioteca General Histórica Universidad de Salamanca (2012).

<[http://bibliotecahistorica.usal.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35&Itemid=28&lang=es](http://bibliotecahistorica.usal.es/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=28&lang=es)> [Consultado el 2-III-2014]

<sup>954</sup> Sánchez, M. (1976). *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo. Parte de la autobiografía de Manuel Sánchez se centra en los primeros años de su trayectoria vital en Salamanca, desde su nacimiento en 1911 hasta la Guerra Civil española, momento en que coincide con César Real de la Riva.

<sup>955</sup> Entrevistas a Madrugá Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013 y 8-VIII-2013; Casas, José María de 4-VI-2013; Francia, Ignacio de 20-VIII-2013; Pascual Rodríguez, José-Antonio de 16-IX-2013; Bejarano Bueno, Eleuterio de 28 y 30-X-2013, Rodríguez Ingelmo, Rogelio de 3-XII-2013 y Guervos, Conchita de 31-V-2014.

Queremos recordar de manera muy especial al profesor José María Casas y a la profesora Ángela Madrugá Real que han fallecido en marzo y junio de 2014 respectivamente.

<sup>956</sup> En el caso de archivos estatales nos estamos refiriendo al SAAHDP: (Actas de la Comisión Gestora y Libros de Presupuestos y el Diario de actas de la Junta Administradora del Pósito) y el ya citado SAa. En cuanto a los archivos privados, agradecer la documentación que nos han cedido las sobrinas de don César Real, Carmen y Ángela Madrugá Real, y Rogelio Rodríguez Ingelmo.

Así pues, nuestro primer objetivo será un breve acercamiento a la personalidad de Real de la Riva como figura esencial del panorama musical de los años cuarenta y cincuenta, puesto que, tal y como hemos visto a lo largo de este capítulo, estuvo presente en el proyecto y posterior desarrollo de la Sociedad Filarmónica desde el primer momento. En este sentido, nuestros informantes coinciden en señalar que el *alma mater* de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en la etapa de consolidación de la misma, fue César Real de la Riva, quien en aquel momento era catedrático de Lengua y Literatura de la Universidad de Salamanca.

Igualmente Real de la Riva era secretario del Pósito de los Cuatro Sexmos de la Tierra Provincial de Salamanca. Éste figura en las actas de la Junta Administradora del Pósito, como secretario de la institución en sustitución de su hermano Natalio Real de la Riva, desde el 15 de noviembre de 1939 hasta pocos meses antes de su muerte.<sup>957</sup> Por otro lado, fue director de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad y en palabras de nuestros informantes, trabajó intensamente por lograr que el centro tuviera una sede digna y de uso exclusivo<sup>958</sup>.

Real de la Riva obtuvo la plaza de catedrático numerario de Lengua y Literatura en turno libre de la Facultad de Filosofía y Letras de Santiago de Compostela en 1935, si bien en el curso 1935-1936, se incorporó a la plaza de catedrático de la Universidad de Salamanca, plaza en la que permaneció hasta su jubilación en 1978.

Licenciado en derecho<sup>959</sup> y en Filosofía y Letras además de doctor en esta área del conocimiento y especialista en el siglo de oro español. Desde 1935 fue

---

<sup>957</sup> Cfr. Diario de actas de la Junta Administradora del Pósito. Sesión de 15 de noviembre de 1939., folio 104r y Sesión de 21 de marzo de 1992, folio 92r (2º libro).

<sup>958</sup> Nuestros informantes nos recuerdan que la escuela de Artes y Oficios estuvo inicialmente ubicada en la cuesta de Sancti Spíritus y se trasladó a la avenida Filiberto Villalobos en los años sesenta (el nuevo edificio fue construido entre 1965-1968). La Escuela de Artes y Oficios de Salamanca se fundó en 1935 y se ubicó inicialmente en el antiguo convento de las Comendadoras de Santiago que además, estaba destinado a otros usos. Nuestros informantes recuerdan especialmente que había sido cárcel (de hecho lo fue desde 1834 hasta 1932) y Audiencia. Cfr. entrevistas a Madruga Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013, Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013 y 2-VII-2013 y Rodríguez Ingelmo, Rogelio de 3-XII-2013.

Cfr. Azofra Agustín, E. y Rupérez Almajano, M. N. (2009). *El arte en la Salamanca contemporánea* (p.132). Salamanca: Gruposa. La Gaceta Regional. El trabajo de los profesores Azofra y Rupérez nos ha permitido cotejar los datos aportados por nuestros informantes y perfilar las fechas de referencia.

<sup>959</sup> César Real y Rodríguez (\*1874-1935†), además de presidente del Casino, fue un abogado de prestigio. Tenía un bufete de gran entidad que trabajaba no sólo en Salamanca sino también en Valladolid, Bilbao y Madrid. Sus dos hijos varones, Natalio y César Real de la Riva, también estudiaron leyes y trabajaron en el bufete familiar. César Real de la Riva desempeñará un

miembro del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos<sup>960</sup>. César Real formó parte de la plantilla de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca entre 1935 y 1942 hasta que en 1951, asume la dirección<sup>961</sup>. Al frente de un reducido grupo pero muy bien relacionado con Rectorado y la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, él será quien planifique e impulse las reformas y quien acoja los manuscritos de los colegios mayores y quien represente a la biblioteca en los actos públicos<sup>962</sup>. Esta formación en biblioteconomía y archivística le llevo a ser vocal del CSIC en la Junta de Bibliografía y de Intercambio Científico desde 1940.

Nuestros informantes nos han transmitido que durante la guerra estuvo en la zona de Madrid. A este respecto en su “Hoja de Servicios” de la Universidad de Salamanca aparece registrada la concesión “en la Guerra Nacional: Medalla de la Campaña-Cruz Roja de Guerra”<sup>963</sup>.

---

papel primordial en el desarrollo musical y cultural de Salamanca durante la década de los cincuenta y sesenta. Su padre precisamente transmitió a la familia su gran afición a la música. *Cfr.* Entrevistas a Madruga Real, Carmen y Ángela, nietas de César Real y Rodríguez y sobrinas de César Real de la Riva, 19-VII-2013 y 8-VIII-2013.

<sup>960</sup> “Funcionario por oposición del Cuerpo de Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos nombrado con el número 3 de la Sección por Orden de 20 de febrero de 1935= 22 marzo 1935. destino Biblioteca de la Universidad de Salamanca” [sic]. *Cfr.* Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107, folio 37v y 38v:

<sup>961</sup> *Cfr.* SAa. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107.

Además sus sobrinas nos han participado que el filólogo y literato Dámaso Alonso (1998-1990) fue miembro del tribunal a cátedra de Literatura en la Universidad de Santiago (entonces él era catedrático de la Universidad de Valencia (1933-1936) y que éste siempre recordaba “como tu tío César nadie, nadie ha sido tan brillante como él en unas oposiciones, que pena que haya tenido tantos hijos [...] porque hubiera sido una autoridad mundial”. *Cfr.* Entrevista a Madruga Real, Carmen y Madruga Real, Ángela de 19-VII-2013.

El acceso de César Real de la Riva a la cátedra de Lengua y Literatura de la Universidad de Santiago de Compostela supuso que dicho puesto fuera alcanzado por primera vez por un estudioso de la materia, “profesional de la lengua y literatura española” y que no era, a la vez, un reconocido literato. *Cfr.* Entrevista a Pascual, José Antonio de 16-IX- 2013

<sup>962</sup> *Cfr.* Entrevista a Madruga Real, Carmen y Madruga Real Ángela de 19-VII-2013. Las sobrinas de César Real de la Riva nos han participado la noticia acerca de los ofrecimientos para asumir la dirección de la Biblioteca Nacional y otros cargos en distintas instituciones culturales en Madrid que le hicieron reiteradamente y que éste declinó por el deseo de permanecer en Salamanca.

*Cfr.* Becedas González, M. El VII Centenario de la Universidad de Salamanca en la Biblioteca Universitaria. En VV AA *Guzmán Gombau. Fotografía el VII Centenario de la Universidad de Salamanca (1953-1954). Liberalización cultural y apertura internacional de la Universidad franquista* (pp.107-108). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>963</sup> *Cfr.* SAa. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107. Folio 40v.

Real de la Riva tenía veintiocho años cuando comenzó la contienda civil, era ya catedrático de Universidad por tanto sería llamado a filas con el rango de alférez o teniente. Según su Hoja de Servicios certificada con fecha de 24 de julio de 1945 por el Secretario general de la Universidad de Salamanca, recibió dos medallas: la primera la Medalla de Campaña y la segunda, La Cruz roja. El BOE nº 99 de 27 de enero de 1937, decreto nº 192 se dispone: “como al reanudarse la vigencia del Reglamento de Recompensas, derogando el excepcional y más perfeccionado que rigió hasta mil novecientos treinta y

Después de la guerra “fue depurado por la Comisión Depuradora A) del personal Universitario, sin que se formulase pliego de cargos contra él y, por tanto, se considera depurado sin sanción. Como Profesor Encargado de Curso de Instituto fue también sometido a depuración ante la Comisión depuradora C), resultando igualmente sin sanción”<sup>964</sup> [sic].

En la década de los cuarenta, aparece integrado con toda normalidad en la vida académica de la Universidad tal y como queda patente en la documentación que hemos consultado y a la que ya hemos hecho referencia. En este sentido, las fuentes de hemeroteca, recogen el discurso inaugural del curso 1947-48 a cargo del catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, César Real de la Riva. Éste versó sobre “Lo cómico y otros valores afines en el Quijote” puesto que, ese mismo año, se celebraba el centenario del nacimiento de Cervantes<sup>965</sup>.

Igualmente fue el fundador y director del Teatro de Arte salmantino “Juan del Encina” de ámbito universitario, patrocinado y subvencionado por el Ministerio de Educación por Orden de 18 de abril de 1945<sup>966</sup>. En el capítulo segundo de esta tesis hemos visto la activa participación de este grupo teatral en *Campocerrado* (1948), poema sinfónico compuesto por Gerardo Gombau (música) y César Real de la Riva (letra).

---

uno, no se satisfacen las necesidades de la actual campaña, es obligado el establecer una escala de aquéllas que, conservando las tradicionales y tan preciadas de nuestro Ejército, se prestigien y valoren con una concesión justa y limitada, [...]”. En su artículo primero se da el listado de las recompensas que por méritos de campaña pueden ser otorgadas a Generales, Jefes, Oficiales y clases de tropa figurando las siguientes: a) Ascenso por mérito de guerra, b) Cruz Laureada de San Fernando, c) Medalla militar, d) Cruz de Guerra (antigua de María Cristina), e) Cruz Roja del Mérito militar, f) Medalla de sufrimiento por la Patria, g) Medalla de Campaña. El capítulo 10º apunta: “La Medalla de la Campaña será concedida a cuantos de manera activa intervengan en operaciones o sirvan en la línea de fuego durante un periodo mínimo que para cada sector se fije, teniendo una cinta distinta cuando se trata de servicios de retaguardia”. La Medalla de Campaña suele otorgarse no de forma individual a diferencia de la Cruz roja que se concede individualmente por entrar en combate con acción de fuego.

Cfr. BOE (1937). Orden 27 de enero de 1937. BOE, 99.

<<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1937/099/A00226-00226.pdf>> [Consultado el 15-VIII-2014].

Agradecemos la información para realizar este apunte al teniente de infantería del Ejército español Manuel V. Gejo Santos.

<sup>964</sup> Cfr. SAA. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107. Folio 40v.

<sup>965</sup> Cfr. *El Adelanto*, 4-X-1947.

<sup>966</sup> Cfr. SAA. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107. Folio 39r.

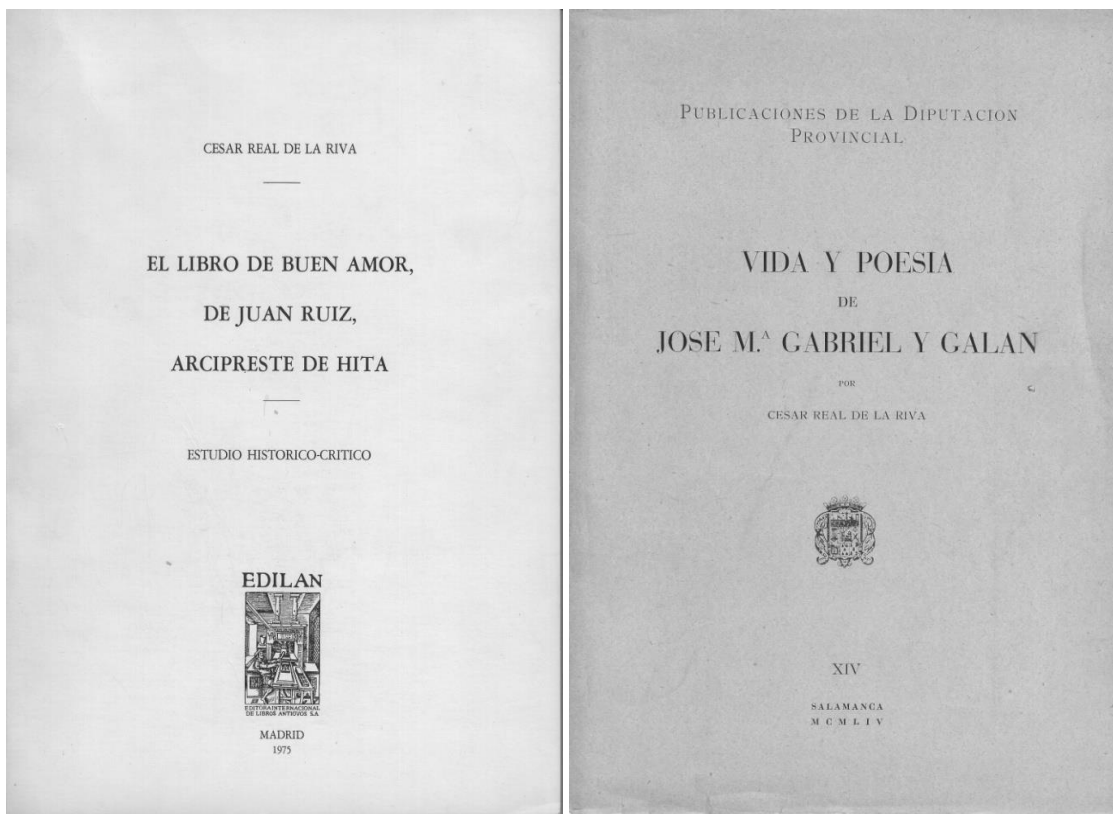


Fig. 100. Dos de las monografías sobre Literatura española publicadas por César Real de la Riva: *El libro del Buen Amor, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*; Estudio histórico-crítico y *Vida y poesía de José María Gabriel y Galán*.

Las fuentes orales recuerdan especialmente que también relanzó los cursos de Lengua y Cultura Española que se crearon en 1929. Precisamente Real de la Riva había profesor de Literatura Española en las Universidades Internacionales de verano de Santander y Jaca durante los cursos 1939, 1940 y 1941 en el primer caso y en 1942 en el segundo, por tanto conocía de primera mano el funcionamiento de dos experiencias de cursos de verano en España.

La Memoria del curso académico 1963-64 deja constancia sobre el I Curso de Verano y nos revela que el Director de los Cursos era D. César Real de la Riva quien impartió una conferencia junto a otros catedráticos de la Universidad salmantina y personalidades del ámbito cultural como Camón Aznar, De Cabo Alonso, García Calvo, Llorente Maldonado, Laínez Alcalá, Álvarez Villar y Legido, y de los profesores don Alfredo de los Cobos, Emilio Salcedo, Aníbal Sánchez Fraile, Enrique de Sena y Arturo Espino<sup>967</sup>:

<sup>967</sup> La Memoria del curso académico en que se inauguraron los cursos de verano se expresa en estos términos: "I CURSO DE VERANO PARA EXTRANJEROS". La Universidad de Salamanca ha organizado por vez primera un Curso de Verano para Extranjeros, que se han celebrado en dos períodos, del 12 de julio al 8 de agosto, y del 9 de agosto al 5 de septiembre, respectivamente. Al acto de

Nuestros informantes nos han aportado detalles muy significativos sobre esta primera edición de los cursos de verano: la puesta en marcha de los cursos no fue fácil puesto que no todos los miembros del claustro estuvieron de acuerdo, la insistencia de César Real que defendía que la ciudad estaba muerta durante el verano y que éstos podrían ser un revulsivo, la calidad de los ponentes en el campo especialmente de la literatura -nos recuerdan la conferencia de Francisco Ayala por ejemplo- y también, el modo en el que dio protagonismo a Aníbal Sánchez Fraile como ponente sobre folklore, en un momento en que, éste había dejado de tener protagonismo en la vida musical y cultural de la ciudad. Todos ellos lo describen como un hombre con numerosas inquietudes, polifacético, tremendamente activo y enamorado de Salamanca<sup>968</sup>.

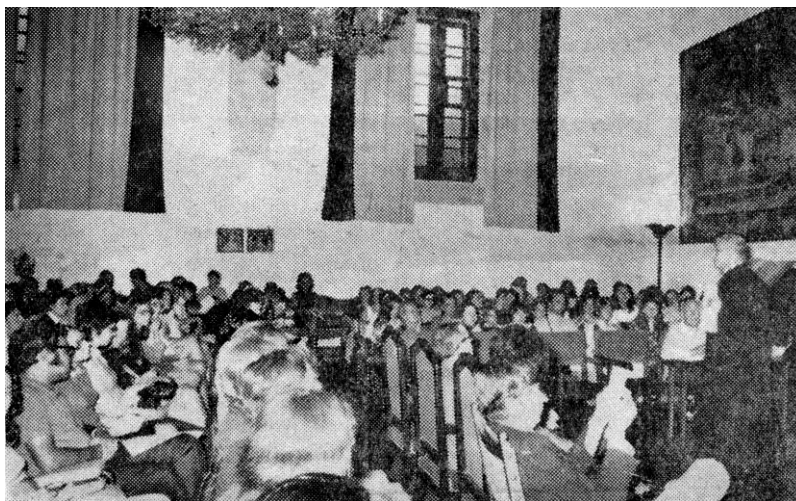


Fig. 101. Aníbal Sánchez Fraile impartiendo una charla sobre folklore en el aula Salinas de la Universidad de Salamanca durante los cursos de verano

---

inauguración, celebrado en la Casa Rectoral, asistieron el Vicerrector de la Universidad y Director de los Cursos, D. César Real de la Riva; D. Martín Ruipérez Sánchez, en representación de la Facultad de Filosofía y Letras y representaciones de los distintos organismos provinciales y locales.

En estos Cursos han participado un total de 112 alumnos pertenecientes a diez nacionalidades: Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Francia, Italia, Inglaterra, Norteamérica, Suecia, y Suiza.

Las enseñanzas han versado sobre Lengua y Literatura Española, Historia y Geografía de España, Arte Español y Pensamiento Español Contemporáneo.

Estas clases fueron complementadas con conversaciones dirigidas sobre temas de la vida española, excursiones culturales y visitas a la ciudad. Entre los actos culturales organizados dentro del Curso cabe destacar el Concierto del Coro de la Universidad de Lisboa, dirigido por el insigne musicólogo portugués Mario de Sampayo Ribeiro, y la exhibición de Bailes Regionales salmantinos a cargo del grupo folklórico de Educación y Descanso. [...].”

*Cfr.* Memoria del curso académico 1963-1964. Universidad de Salamanca. Ref. 1178/35. Disponible en <[http://www.google.es/url?url=http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/84209/1/bg\\_revistas\\_1178\\_35-55\\_3.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=eXjWU6PTHOSf0OX044GYCg&ved=0CBkQFjAB&sg=AFQjCNHt0Zz8fviNwa5eJE\\_cvoM1pO\\_KVA](http://www.google.es/url?url=http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/84209/1/bg_revistas_1178_35-55_3.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=eXjWU6PTHOSf0OX044GYCg&ved=0CBkQFjAB&sg=AFQjCNHt0Zz8fviNwa5eJE_cvoM1pO_KVA)> [Consultado el 28-VII-2014].

<sup>968</sup> *Cfr.* Entrevistas a Magadán, Pilar de 2-VII-2013, Casas, José M<sup>a</sup> de 4-VII-2013; Madruga Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013; Francia, Ignacio de 20-VIII-2013 y Pascual, José Antonio de 16-IX-2013.



Por último, las fuentes literarias nos ofrecen un punto de vista distinto sobre la figura de Real de la Riva. Manuel Sánchez aporta un esclarecedor testimonio del ambiente social de la ciudad salmantina en su autobiografía titulada *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos* (1976). El autor enlaza perfectamente en su propia trayectoria vital con la época histórica trascendental que le tocó vivir. En concreto, el capítulo tercero titulado “Salamanca” recrea la vida social de la ciudad del Tormes durante los años anteriores a la contienda civil española. Manuel Sánchez tiene por objeto descubrir la vida y el legado político del fundador del P.O.U.M., sin embargo en nuestro caso, nos interesa tan sólo sus reflexiones sobre la vida socio-política y cultural de la ciudad salmantina. El escritor aporta un valioso testimonio sobre:

Una especie de cátedra de buen decir, formado en el café *Novelty* [...]. Formaba aquel estupendo cónclave gentes de gran ingenio, peculiar de los contertulios, no todos universitarios, ni éstos siempre de los más sobresalientes”. En este círculo de buen decir y perfecto hablar, en palabras del autor, “estaban José Santos Mirat, Leonardo Martín Echevarría, María Quiroga Pla, Luis Maldonado Bomati, Fernando Allué, Jesús Pedraz, Ángel Santos Mirat, Enrique Santos Mirat, Agustín Íscar Alonso, etc.”<sup>969</sup>.

Hemos visto a lo largo de este capítulo que algunos de estos nombres aparecen vinculados a la historia de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Manuel Sánchez añade, en referencia a este ambiente cultural y también político salmantino de finales de los años veinte, que “no formaba parte de este círculo César Real de la Riva, que sería para mí otro buen maestro honorario, durante algunos paseos por la ciudad y algunos de sus aledaños”<sup>970</sup>. En 1927, fecha en la que se produciría los encuentros entre el joven Manuel Sánchez y César Real, es el año en que obtiene su licenciatura en filosofía y Letras, Sección de Letras con Sobresaliente e inicia su doctorado que concluirá dos

---

<sup>969</sup> Sánchez, M. (1976). *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos* (pp. 31-33). Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

<sup>970</sup> *Op. Cit.*, p.33.

años más tarde<sup>971</sup>. Las fuentes orales nos revelan a un joven Real de la Riva encerrado en un despacho forrado en terciopelo rojo y con muebles de madera oscuros y volcado diariamente durante horas sobre sus libros y apuntes con el fin de sacar adelante sus estudios. Recordamos que tras obtener el título de Doctor en Filosofía y Letras con Premio Extraordinario, se licenció en Derecho en 1933 y dos años más tarde, se convirtió en funcionario por oposición del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos<sup>972</sup>.



Fig. 102. Don César Real de la Riva mostrando joyas bibliográficas de la Biblioteca universitaria a S.M. la Reina Doña Sofía en la primera visita oficial de los Reyes a Salamanca (6 de octubre de 1976).

Una vez analizados el perfil biográfico, nos interesa analizar su gestión al frente de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1953-1960) para lo que la documentación de la entidad ya detallada a lo largo de este capítulo, el *Libro de Actas de la Sociedad Filarmónica* con diligencia de apertura realizada por el secretario de la entidad, Antonio Peláez, el 1 de junio de 1953 y especialmente las *Memorias* (*mayo 1953-octubre 1955*) y (*octubre 1955-septiembre 1960*) firmadas por Real de la Riva, han sido fuentes importantes de información. Los siete años al frente de este proyecto musical ofrece una serie de rasgos definitorios:

<sup>971</sup> Cfr. SAa. Expediente del profesor César Real de la Riva, AC caja nº 1260/11. Registro general 107. Folio 40r.

<sup>972</sup> Cfr. Entrevista a Madrugá Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013.

- La diversificación en la oferta cultural: compañías de ballet, orquestas de cámara, corales, nacionales y extranjeras, grandes agrupaciones instrumentales, solistas, tríos y cuartetos de gran prestigio.  
La llegada a la ciudad de agrupaciones y solistas de reconocido prestigio.  
La organización del I Festival Musical de Salamanca.
- En el plano de la gestión económica en relación a los socios, mantener la cuota de quince pesetas al mes y unificar las cuotas existentes al hacer desaparecer la tarifa especial de los socios fundadores.
- Acrisolar el prestigio de la Entidad a nivel nacional y colocarla entre las mejores Sociedades Filarmónicas de España por la calidad de sus programaciones.
- Hacer prevalecer los repertorios de música clásica pero también, introducir música contemporánea como el Cuarteto de Viola de Gamba de Basilea o la audición de Paul Hindemith.
- La utilización de espacios diferentes a teatros y auditorios, como el Convento de san Esteban, para acoger a los distintos grupos y solistas lo que favoreció la creación de ambientes distintos.

Esta última parte de este apartado dedicado a Real de la Riva en el contexto musical salmantino y más en concreto, en la historia de la Sociedad Filarmónica, se centrará en su llegada a la presidencia en 1953. Su acceso a la presidencia significó el primer relevo de los distintos órganos rectores de la entidad. Sin embargo, la lectura detallada de los nuevos componentes al cargo de la gestión de la Sociedad Filarmónica nos desvela, en líneas generales, una continuidad de los miembros de la *élite* salmantina en este proyecto de asociacionismo formal en el campo de la música.

Así, el primero de mayo de 1953, a causa de la dimisión de la anterior Junta Rectora, se hizo cargo de la Sociedad Filarmónica un nuevo equipo directivo, nombrado por votación de socios en Junta General: presidente de la Filarmónica, César Real de la Riva; vicepresidente, Ramón Gómez Cantilla; depositario, Amalio Fernández Villafaena; vocal de la Junta Rectora, José Núñez Larraz y secretario, Antonio Peláez de las Heras<sup>973</sup>.

---

<sup>973</sup> Cfr. Libro de Actas SFS- 1953 11-1r



Fig. 103. Emblema de la Sociedad Filarmónica de Salamanca que aparecía en los programas de mano de las audiciones de la entidad.

Por su parte, la Comisión Ejecutiva de la Junta Rectora nombró a los siguientes vocales del Pleno entre los socios: Fernando Íscar Peyra, José Artero, Bernardo García-Bernalt, Fernando Peláez, Fermín Querol Navas, Aníbal Sánchez Fraile, Martín Sánchez Ferrero, José Núñez Larraz, Francisco Casanova, Alfredo Cerrato, Bernardo Olivera, Camilo Rey Lourido, Manuel Villar, Ricardo González Ubierna, José Morán, Julio Ibáñez, Miguel Maroto, César Paz la Espada, Ricardo Pérez Fernández, Lorenzo Simón Moreno, Castor Iglesias Pollo, Eduardo Gómez Redondo, Agustín Sánchez y Sánchez y Francisco García Reville<sup>974</sup>.

El nuevo equipo rector de la Filarmónica acordó también una continuidad en la labor de la institución:

En líneas generales, seguir la trayectoria de los años que lleva de existencia, realmente brillante en su conjunto, manteniendo y ampliando hasta el máximo de sus posibilidades la intensidad y calidad de las actividades musicales, que son la finalidad básica de la institución, esforzándose en conseguir la intervención de los mejores artistas y conjuntos para futuros conciertos, que habrán de darse con periodicidad similar a la de cursos pasados. Al propio tiempo es deseo de los rectores de la Filarmónica [...] ampliar y extender las actividades culturales [sic] en cuanto sean compatibles con la finalidad primordial musical y merecedoras de la acogida de esta Sociedad destinada a fomentar y enaltecer lo que de modo auténtico represente cultura y arte<sup>975</sup>.

---

<sup>974</sup> *El Adelanto*, 27-V-1953.

<sup>975</sup> *El Adelanto*, 27-V-1953.

Precisamente, como ya hemos apuntado en páginas anteriores, ese va a ser uno de los signos de identidad de la nueva etapa: diversificar las actividades culturales y mantener, o incluso mejorar, la calidad de las mismas. Si bien en próximos apartados de este capítulo analizaremos los programas y repertorios de la Sociedad, se hace necesario aquí un breve acercamiento a ellos para comprender las palabras iniciales del nuevo equipo encabezado por Real de la Riva.

En este sentido, el propio presidente de la Filarmónica, César Real de la Riva, analiza el porqué de este nuevo rumbo al que hace referencia la prensa histórica, tal y como hemos constatado en párrafos anteriores, y la propia documentación de la entidad:

El momento [se refiere al momento en que asume la presidencia] era además bastante delicado por la saturación que la misma labor musical de la Sociedad, sin precedentes inmediatos, había producido en los sectores de menos afición y entusiasmo, lo que determinaba un número relativamente importante de bajas, peligro que adquiriría alguna gravedad por las amortizaciones del local y pagos pendientes<sup>976</sup>.

Con el fin de avivar el entusiasmo de aquellos socios dubitativos y vacilantes, a finales del Curso 1952-53, Sociedad Filarmónica organizó, por primera vez en Salamanca, el ballet de Marianela de Montijo con Manuel Rosado (1 de julio de 1953), basado en la zarzuela española. El éxito de la gala fue tan importante que, en 1954, los filarmónicos pudieron disfrutar del Ballet de Rosario (8 de febrero de 1954).

Inmediatamente ascendió en número de socios y de disponibilidad para conciertos más serios, entre los que de vez en cuando se intercalaba para mantener el fuego de los menos melómanos alguna representación más audiovisual como el Ballet-Theatre de París, con el famoso bailarín y coreógrafo Maurice Béjart en octubre de 1959<sup>977</sup>.

---

<sup>976</sup> Cfr. *Memoria SFS- 1955 12-3r*

<sup>977</sup> Real de la Riva, C. (1983). Recuerdos A favor de la tradición musical de Salamanca (pp.12-13). En *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca: Gráficas Cervantes. A lo largo de este capítulo de la investigación hemos dejado constancia de las representaciones protagonizadas por distintas compañías de danza que visitaron Salamanca durante los años anteriores a la creación de la Sociedad Filarmónica : el Ballet de Vicente Escudero al menos en tres ocasiones- dos en 1944 y una tercera en 1950-, la bailarina Mariemma, también visitó la ciudad al menos en cuatro



Fig. 104. Programas de mano del ballet de Rosario (1954) y Ballet-Theatre de Paris de Maurice Béjart (1959). Sociedad Filarmónica de Salamanca

Por tanto, el equipo que lideraba Real de la Riva cogió las riendas de la Sociedad en un momento de inflexión en el desarrollo de la misma en términos de acogida de las audiciones por parte de los socios y otros problemas de índole administrativa<sup>978</sup> que, junto a la marcha de Fernández Alonso de la alcaldía, favorecieron el relevo en la Filarmónica.

Por último, centramos nuestro análisis en la gestión económica de Real de la Riva al frente de la Filarmónica (1953-1960). Nos sorprende la falta de *Libros de Contabilidad* que hubieran recogido los movimientos de gastos e ingresos durante estos siete años de vida de la entidad. Nuevamente la única

---

ocasiones, en marzo y junio de 1944, en diciembre de 1950 y en enero de 1956- y Pilar López junto a José Greco y coreografía de Argentinita pusieron es escena su espectáculo en octubre de 1946 . Por tanto, los salmantinos si habían sido receptores habituales de las representaciones de compañías de ballet, si bien la compañía de Maurice Béjart rompería los patrones estéticos y artísticos de las agrupaciones de danza decepcionadas hasta entonces en la ciudad del Tormes.

<sup>978</sup> El *Libro de Actas de la Sociedad Filarmónica* con diligencia de apertura de 1 de junio de 1953 deja constancia de los problemas generados por “la conducta del empleado de la Sociedad [...] al parecer de la necesidad de su cese y despido por infracciones y faltas de tal gravedad, así como su conducta inmoral y por su incumplimiento en los deberes de su cargo, sirviendo esta reunión como comienzo de expediente que justifique las decisiones que respecto al particular tome la directiva”. Cfr. Acta SFS- 1951 10-1r y 1v

fuentes documentales que tenemos, aportada por nuestros informantes, son la *Memorias de la labor cultural de esta Sociedad (mayo 1953-octubre 1955)* y *(octubre 1955-septiembre 1960)* con rúbrica del propio Presidente y los datos, subvenciones aprobadas a favor de la Sociedad, localizados al consultar los *Libros de presupuestos* de la Diputación Provincial de Salamanca.

Con el fin de realizar un análisis más completo, hemos elaborado una serie de gráficos sobre los ingresos y gastos ocasionados en estos siete años de vida de la Sociedad.

El balance económico de la Sociedad Filarmónica de Salamanca está menos detallado en las *Memorias* correspondientes a los años 1953 y 1960. Así por ejemplo, en la partida de subvenciones aparece sin especificar qué cantidades fueron concedidas por el “Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia, don José Luis Taboada García, con motivo de la organización del I Festival Musical Salmantino” (10.000 ptas.); Ayuntamiento y Diputación concedieron dos partidas extraordinarias de 10.000 ptas. con motivo del I Festival Musical además de las 10.000 y 4.000 ptas. que ingresan desde su creación. Además el documento deja constancia, sin concretar la cuantificación, de la colaboración prestada por el Director General de Enseñanza Universitaria, Joaquín Pérez Villanueva (Gobernador Civil de Salamanca en 1953) y la Dirección General del Ministerio de Información y Turismo que patrocinó conciertos y conferencias<sup>979</sup>. En cuanto a la partida procedente de los socios incluidos los transeúntes, es decir, aquellos que disfrutaban de alguna actividad organizada por la Sociedad y están de paso, asciende a la cantidad de 583.945, 35 ptas. La cantidad es muy superior a las recogidas en años anteriores y que han sido analizadas con anterioridad en este mismo capítulo. Sin duda esta cantidad refleja el mayor número de socios que acogió la entidad.

Con respecto a los gráficos que representan los ingresos de la entidad, puesto que los ingresos están tan poco definidos, hemos mantenido la cantidad final por concepto de “Cuotas de socios y transeúntes” porque, en este caso, no desdibujan el resultado final y reflejan de una manera más fidedigna el balance total de los ingresos.

---

<sup>979</sup> Cfr. Memoria SFS- 1955 12-5r y 6r

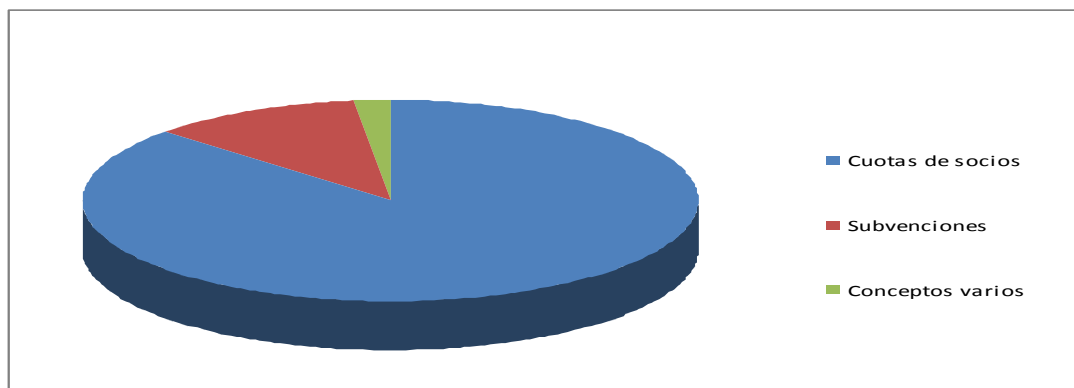


Gráfico XXIII. Ingresos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1953-1955

Puesto que la secuencia temporal es diferente, hemos analizado los ingresos producidos entre 1955 y 1960 tal y como aparece en la única fuente documental con la que contamos, esto es, *Memoria de la labor cultural de esta Sociedad (octubre 1955-septiembre 1960)*. La fuente especifica que el Ayuntamiento de Salamanca cesó en su concesión de subvenciones anuales en 1958 y en los años precedentes, esta se vio reducida a la mitad (5.000 ptas.), la Diputación Provincial si mantuvo la ayuda de 4.000 ptas. y la Dirección General de enseñanza Universitaria aprobó una partida de 5.000 ptas. pero no se especifica el año<sup>980</sup>. Al comienzo de este periodo se produce la liquidación del Hogar Social de la Filarmónica al que vamos a dedicar el siguiente apartado de este capítulo. Los beneficios obtenidos son invertidos íntegramente en la compra de un piano nuevo (80.000 ptas.)<sup>981</sup>.

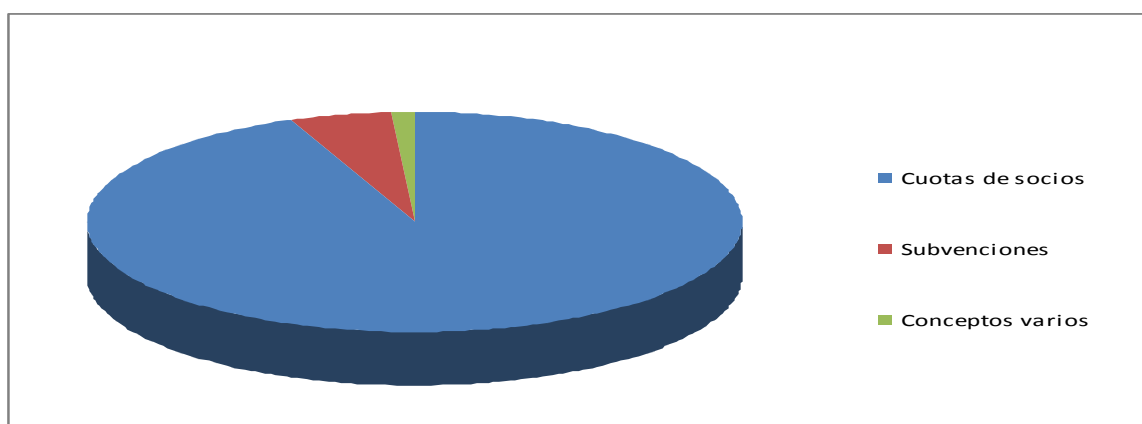


Gráfico XXIV. Ingresos de la Sociedad Filarmónica correspondiente al periodo 1955-1960

<sup>980</sup> Cfr. Memoria SFS- 1960 13-5r.

<sup>981</sup> Cfr. SFS- 1960 13-6r.



Los gráficos, pese a pertenecer a segmentos temporales diferentes muestran, un claro retroceso de las subvenciones lo que corroboran las palabras expresadas por el Presidente Real de la Riva en la *Memoria (octubre 1955-septiembre 1960)*. Si parece que la única entidad en mantener la subvención a la Filarmónica fue la Diputación Provincial aunque, la ayuda varió a lo largo de los años de vida de la entidad.

El gráfico que hemos elaborado muestra claramente dos etapas claramente diferenciadas: la primera que corresponde al mandato de Fernández Alonso y la segunda, más generosa puesto que se incrementa la ayuda en un 25%, se inicia con la presidencia de Real de la Riva. El gráfico XX no muestra partidas extraordinarias a las que hemos hecho referencia puesto que no aparecen recogidas en los Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca.

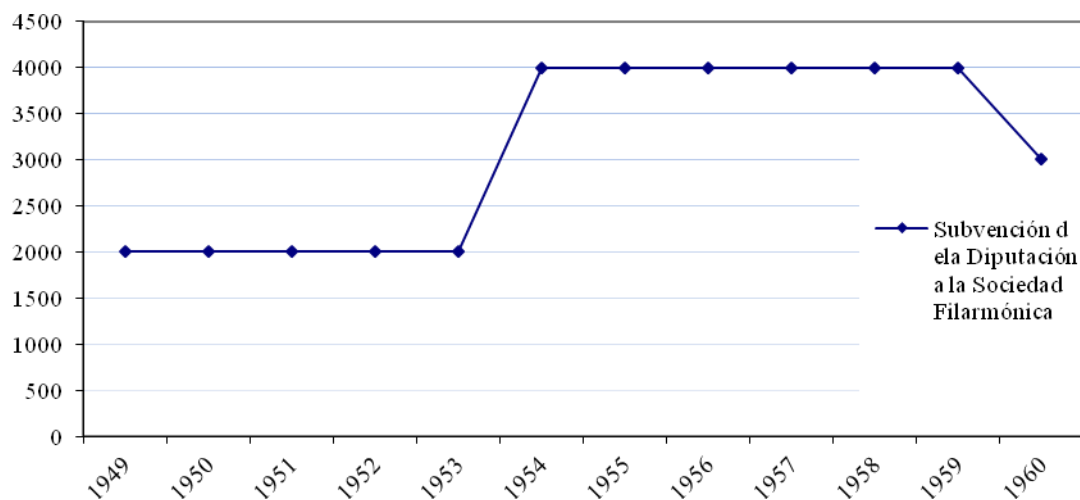


Gráfico XXV. Cantidades anuales en concepto de subvención recibidas por la Sociedad Filarmónica entre 1949-1960 por la Diputación Provincial de Salamanca.

Analizamos a continuación las partidas correspondientes a los gastos que a diferencia de los Balances económicos de la etapa de Fernández Alonso, estos aparecen menos detallados y especificados.

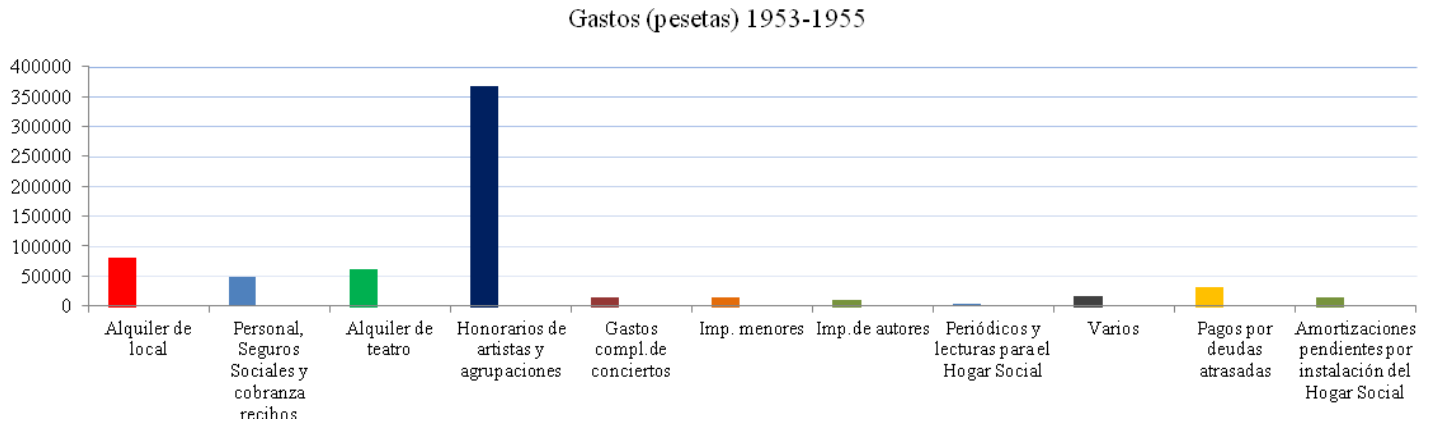


Gráfico XXVI. Gastos por distintas partidas de la Sociedad Filarmónica entre 1953-1955

Pese a que los datos que tenemos corresponden a segmentos temporales diferentes, la primera a dos años y la segunda a cinco y que, por otro lado, en el primer caso aparece reflejada la liquidación del Hogar Social de la Sociedad previo pago de gastos atrasados por el montaje del mismo, se observan muchas similitudes en las partidas más significativas. En este sentido, nos llama la atención el descenso significativo de la partida destinada al alquiler de la oficina incluidos los gastos por luz y teléfono. De hecho, para reducirlo se cerró la primera sede de la Filarmónica sita en la calle Compañía y se buscó un local más pequeño y económico en la Gran Vía<sup>982</sup>.

Los gastos por “Personal, seguros Sociales y cobranza recibos”, “Gastos complementarios de conciertos”, “Impuesto de autores” y el poco concreto concepto de “Varios” no varía apenas a lo largo de estos dos periodos. Sí se observa un incremento importante a partir de 1955 en el gasto ocasionado por el “Alquiler del teatro” y “Honorarios de artistas y agrupaciones”, en el primer caso suponía un 9% del presupuesto en el bienio 1953-1955 y más tarde significaba un 15% del total de ingresos. Esto supone un incremento proporcional al año de más de un 1000%. En el segundo concepto evoluciona de un 55% del total de los ingresos por ese concepto a un 60% a partir de 1955.

<sup>982</sup> Cfr. Memoria SFS- 1960 13-6r.

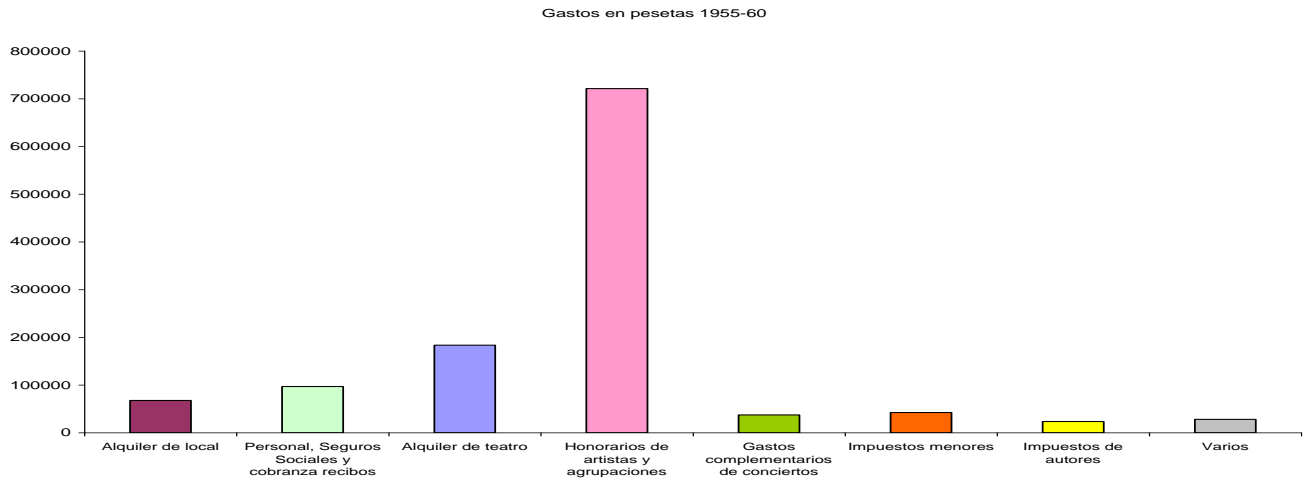


Gráfico XXVII. Gastos por distintas partidas de la Sociedad Filarmónica entre 1955-1960

A lo largo de este apartado hemos esbozado primero y analizado después, la figura de don César Real de la Riva en el contexto asociacionismo musical salmantino. Nos ha interesado dibujar su trayectoria vital y profesional así como su gestión artística y económica al frente de la Filarmónica. La documentación y los testimonios orales coinciden en que además de ser el *alma mater* de la Sociedad a partir de 1953, impuso una nueva forma de dirección y liderazgo en la entidad que, como veremos más tarde, se tradujo en la elección de intérpretes y repertorios.

A esta etapa corresponde también la disolución del Hogar Social de la Filarmónica, institución única en el panorama español de las Sociedades Filarmónicas fundadas antes y después de la Guerra Civil. El Hogar es también un ejemplo de asociacionismo formal en el ámbito de la cultura y el arte pero, sobre todo, un ejemplo de un desarrollo artístico-cultural para los miembros más selectos de la *élite* salmantina.

### **3.3. El Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca y la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte (1951-1957)**

---

El Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca presenta una serie de características específicas que justificarían un apartado especial en este trabajo pese a que, a priori, podría parecer que se escaparía del objeto de estudio de esta investigación.

En ninguno de las monografías y tesis consultadas sobre las distintas Sociedades Filarmónicas fundadas en España, hay constancia de una entidad de carácter cultural como está directamente vinculada a la Sociedad Filarmónica. Por otro lado, recordamos que en el artículo primero de las *Bases de fundación* se alude claramente a uno de los fines de la nueva estructura musical salmantina: “Se crea en nuestra ciudad la Sociedad Filarmónica de Salamanca, cuya finalidad primordial es promover, encauzar y lograr manifestaciones de arte, de manera especial las referentes a la música”. Por tanto el diseño de actividades artísticas, entre las que se incluye lógicamente las musicales, está en la base, en la raíz de la nueva entidad.

El alto coste que supuso el montaje y mantenimiento (analizado y mencionado ya en el apartado anterior de este capítulo) y que, por ejemplo, se refleja nítidamente en la hemeroteca del Hogar (ésta contaba con un rico abanico de fondos internacionales y de variado contenido (política, arte, viajes, arqueología, etc.) explica que no contara con el apoyo de todos los socios de la Filarmónica y que se acabara disolviendo.

La asistencia al centro por parte de los socios de la Sociedad Filarmónica era limitada lo que la convierte desde su propia creación en una entidad de “*élite* al cuadrado” conformada por personalidades del panorama cultural salmantino, probablemente muchos de ellos pensionados por la JAE durante el primer tercio del siglo XX en universidades extranjeras con las que seguramente continuaron manteniendo contacto.

Sorprende que un proyecto local y tan minoritario sea tan generosamente sufragado con presupuestos nacionales. La explicación puede encontrarse en los buenos contactos que mantuvieron las autoridades del gobierno civil salmantino con los altos cargos de determinados ministerios en Madrid.

Unido al Hogar Social de la Filarmónica y temporalmente anterior a éste, se desarrolló la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte como veremos detalladamente con posterioridad. Un nuevo ejemplo de asociacionismo formal de carácter cultural vinculado a las *élites* salmantinas.

Todas estas características harán que el Hogar Social tenga una corta existencia (1951-1957) marcada por los continuos cambios sociales que se producen en los años cincuenta.

En *stricto sensu* ninguna de las dos entidades, el Hogar de la Filarmónica y la Sociedad de Cultura y Arte, tuvo como propósito fundamental de sus programaciones el desarrollo de actividades musicales sin embargo, ambas instituciones estuvieron vinculadas directamente con la Sociedad Filarmónica de Salamanca. En este sentido se hace necesario un análisis de ambas instituciones para examinar mejor y de forma más completa, el papel cultural y social de la Sociedad Filarmónica en la ciudad del Tormes así como su vinculación con el asociacionismo formal de *élites*.

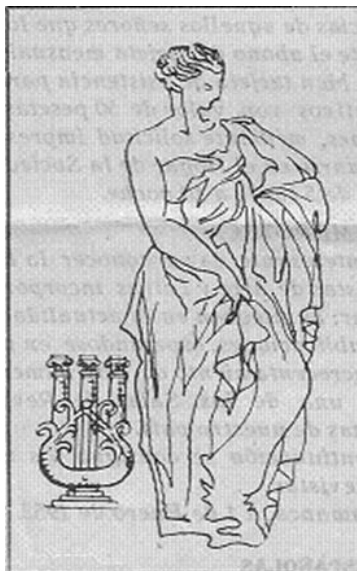


Fig. 105. Emblema del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

El Hogar de la Filarmónica y la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte estuvieron vinculados y eran parte de un mismo proyecto, gestado y gestionado por los mismos próceres de la ciudad.

César Real de la Riva afirma, desde su posición como Presidente de la Sociedad Filarmónica, que el Hogar fue “pensado en un principio para albergue

de la frustrada Sociedad de Cultura y Arte, donde la Filarmónica salmantina acogió desde un principio manifestaciones artísticas y complementarias de su labor musical”<sup>983</sup>.

La Sociedad Cultural empezó a gestarse a lo largo de 1950, meses antes de la fundación del Hogar, la primera lista de socios apareció en noviembre de 1950<sup>984</sup>. En cuanto que el Hogar fue una entidad que nació en diciembre de 1951 y desarrolló sus actividades hasta su disolución en 1957. La Sociedad de Cultura y Arte fue un proyecto frustrado puesto que sólo programó una actividad cultural. Por este motivo, hemos analizado, en primer lugar, el Hogar de la Filarmónica y en otro apartado, la Sociedad Cultural que, por otro lado, coincide en el tiempo inicial con la primera.

La creación del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica en diciembre de 1951 fue considerada un acto brillante en presencia de las autoridades de Salamanca y de representantes de todos los ámbitos de la cultura.



Fig. 106. Vestíbulo del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

“La creación de este Centro permanente de Cultura ha merecido la decidida protección de organismos estatales” como la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, la Dirección General de Enseñanza Universitaria y la Dirección General de Información. La ayuda fue liderada por Joaquín Pérez

---

<sup>983</sup> Cfr. Memoria SFS- 1955 12-3r.

<sup>984</sup> *El Adelanto*, 9-XI-1950. La aparición de los listados en prensa es una característica definitoria de las sociedades de *élite* como hemos apuntado al referirnos a los socios de la Sociedad Filarmónica.

Villanueva, antiguo Gobernador Civil de la provincia y en aquel momento Director General de Universidades y Fernando Síntesis, Director General de Bibliotecas y Archivos.<sup>985</sup> El apoyo se tradujo en importantes subvenciones económicas tal y como hemos visto en el apartado anterior de esta investigación.

El Hogar se estableció en el inmueble de Antonio Fernández, piso principal, con entrada por la calle Calvo Sotelo n<sup>o</sup> 4 (actualmente calle del Rector Lucena esquina con la calle Toro). El centro estaba distribuido en varias estancias separadas por puertas correderas con el fin de crear un único espacio para actos más numerosos. Entre estos espacios se encontraban: vestíbulo, salón de estar, sala de tertulias y biblioteca.



Fig. 107. Salón de actos del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

El Hogar también llamado club o casino estaba abierto entre las diecisiete horas de la tarde y las veinte horas de la noche. Los socios de la Sociedad Filarmónica podían acceder al Hogar de forma gratuita. Aquellas personas ajenas a la Sociedad musical pueden también hacer uso del Hogar mediante el abono de diez ptas. al mes o cincuenta ptas. por seis meses consecutivos.

Las actividades programadas en el centro social podrían ser: tertulias y charlas literarias, exposiciones de pintura, escultura, arquitectura y otras manifestaciones artísticas como fotografía, estampas, grabados, libros

---

<sup>985</sup> Cfr. Memoria SFS- 1953 8-4r.

repujados, porcelanas, etc.; conferencias sobre arte, música, letras, etc.; recitación de poesías, lecturas de obras literarias, certámenes y cine.

La Biblioteca de revistas de Arte y Letras estaba conformada por un total de ochenta y cinco publicaciones españolas y extranjeras. Estas publicaciones seguían el esquema británico que distingue entre *periodical* y *journal* como el caso de *Arbor* (revista del CSIC) frente a *Turismo y Viajes o trenes*.

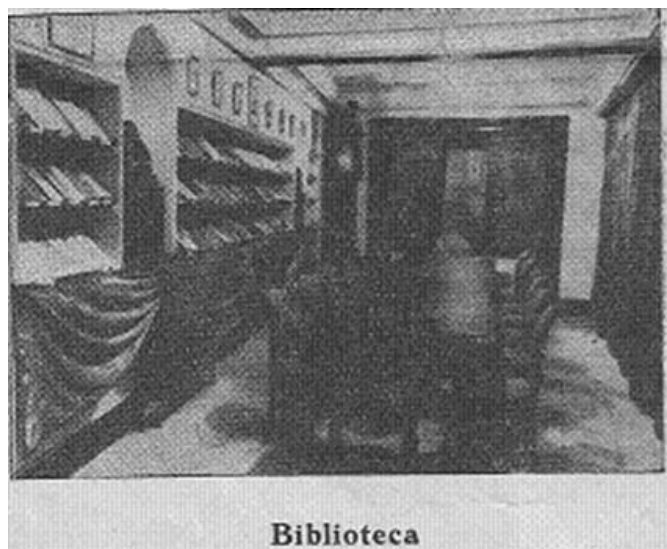


Fig. 108. Biblioteca del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

Anuales o trimestrales eran *Imágenes, Síntesis, Meridiano, Letras, Luna y Sol, Arte y Hogar, Núcleo, Lecturas, Hispania, Estampas Españolas, Haz, Eco; Meridiano Femenino, Ritmo, Liceo, Continente, Umbral, Razón y Fe, Arbor, Cortijos y Rascacielos, Ritmo y Melodía, Destino, Turismo y Viajes, Gráficas, Radiocinema, Ambiente, Mundo Hispánico, Ribalta, Espectáculos, Universidad, Paisajes y Jardines, Peñalara, Cuadernos de estudios gallegos, Selecciones y Estudios americanos* (esta última bimestral). *Sipe, Fotogramas, Momento, Crítica, Boletín del Ministerio de Educación, Barcelona Teatral, Fotos, Primer Plano, Triunfo* se publicaban semanalmente. *Ínsula, Correo Literario, Índice y Boletín de Exposiciones* estaba disponible quincenalmente. *Estudios Geográficos, Trenes, Revista Bibliográfica y documental, Cuaderno Hispano Americano* [sic], *Intus, Gran Mundo, Zaphyrus, Revista de Ideas Estéticas* eran periódicas. *Sombras, Archivo Español de Arqueología, Boletín Informativo de*



*Arte y AF (Arte Fotográfico)* salían a la calle mensualmente y *Cuadernos de Literatura y Gaceta Matemática* lo hacían cada dos meses.

La mayoría de las publicaciones eran en blanco y negro y como se aprecia, de contenido muy variado (música, literatura, arte, matemáticas, arqueología, historia o geografía).

La hemeroteca de revistas extranjeras o *magazines* estaba conformada por publicaciones norteamericanas de carácter político como *Newsweek*, *Post*, *Journal*, *Time* y *Colliers* o *Life*, una publicación de carácter más social. Revistas inglesas como *Sie-er* y *Companion*, *L'Illustre*, de Suiza y del país galo llegaban *Paris Match*, *Les Nouvelles Littéraires*, *Le Fígaro Littéraires*, *Carrefour*, *Aspects de la France*, *Paris Soir*, *Le Monde*. Un auténtico privilegio para los socios del Hogar disponer de este abanico de publicaciones de calidad procedentes de países democráticos.

Este elenco de publicaciones configura un *corpus* de lecturas para gente de una formación humanística, muy amplia que buscan en publicaciones extranjeras lo que no era accesible al español medio en los años de la dictadura. Es sorprendente que a esta *élite* no sólo no le censuren sino que le financien estar al día en el panorama cultural y político mundial.

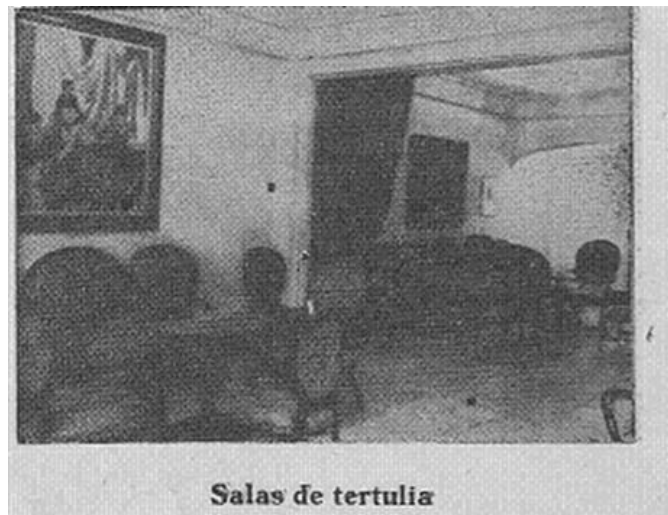


Fig. 109. Salas de tertulias del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

Hasta aquí hemos visto el espacio físico en que se desarrollaban las actividades del Hogar Social, las características específicas así como la gestación del mismo. Si bien, no es el propósito de este apartado realizar un

estudio exhaustivo de las actividades diseñadas para los socios de la Filarmónica que acudían al Hogar, sí vamos a exponer alguno de los modelos de programación que este centro cultural ofreció como actividades complementarias a las de la Sociedad Filarmónica objeto de nuestro estudio.

Antes de examinar el funcionamiento del Hogar Social y de la Sociedad salmantina de Cultura y Arte es imprescindible abordar las fuentes documentales que nos han permitido descubrir una entidad cultural de estas características.

### **3.3.1. Fuentes primarias**

---

Los informantes nos han proporcionado los documentos que conforman el *corpus documental* vinculado al Hogar Social de la Sociedad Filarmónica y a la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte.

En el caso del Hogar Social las fuentes de hemeroteca, esto es, los periódicos locales, apenas dejan rastro de la entidad. Nuestros informantes han sido nuevamente los portadores de documentación relacionada con la institución<sup>986</sup>. Nos han proporcionado la documentación de sus Archivos personales relacionada con el tema. Los documentos -que nos han facilitado la reconstrucción de la actividad del Hogar y la Sociedad de Arte- han sido: *Tríptico del Hogar Social de la Filarmónica* en papel de color verde y letra en blanco y negro, estaba dirigida a los socios de la Sociedad Filarmónica y contiene fotos del centro así como una información básica sobre el lugar, las actividades que tenía previsto programar y los fondos de la hemeroteca.

Como prueba de que el Hogar Social es parte de la Sociedad Filarmónica, la documentación de ella, y en concreto los *Resúmenes y Memorias*, incorporan a sus páginas las actividades y gastos económicos generados por las mismas. Así aparece en *Resúmenes del Curso 1948-1949 y 1949-1950* y en las *Memorias de la Sociedad Filarmónica de mayo 1953 a octubre de 1955 y de octubre de 1955 a septiembre de 1960*, estas últimas con la rúbrica de Real de la Riva.

La documentación relacionada con el Hogar Social se completa con dos fuentes primarias más: el *Informe de la Sociedad Filarmónica en que se deja constancia de la creación del "Nuevo Hogar de esta Sociedad" con fecha 1 de enero de 1951* y el *Listado de revistas españolas y extranjeras localizadas en el Hogar*. Ambos aparecen conjuntamente, mecanografiados y grapados.

La documentación entregada por nuestros informantes en relación a la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte es más abundante. Además ésta se complementa con la que aparece en la prensa histórica.

Un documento aparentemente sin conexión con el resto de los fondos es el denominado: *Sociedad Salmantina de "Amigos del arte". Avance de bases* (no figura ni el autor ni la fecha del documento) si bien por su contenido podría corresponder a un ensayo previo de creación de una Sociedad muy similar a la de Cultura y Arte que no saldría a la luz.

---

<sup>986</sup> Nuestro más sincero agradecimiento a Petra Ferrer y a Rogelio Rodríguez Ingelmo por facilitarnos la documentación de sus Archivos privados relacionados con este tema.

El resto de las fuentes escritas vinculadas a la Sociedad salmantina de cultura y Arte son: *Carta genérica dirigida a todo aquel interesado en la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte*, firmada por Luis Fernández Alonso, Francisco Elías de Tejada, José Manuel González Ubierna, José Beltrán de Heredia, Fernando Iscar Peyra, Alfonso Castellanos Ares y Juan Navarro Cruz. Se trata de un documento con formato de carta (de hecho aparece encabezada con la expresión “Muy señor mío”), con membrete de la nueva entidad y destinado aquellos interesados en inscribirse. La carta en realidad funciona como boletín de inscripción y explica las condiciones económicas para ser miembro, plazos de inscripción, número máximo de socios, etc. Con la misiva se remite un *Resumen de las Bases* por las que se regirá la Sociedad y se recuerda que las oficinas de la Sociedad Filarmónica son el lugar de entrega de los boletines de inscripción.

El *Resumen de las Bases de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte* que acompaña a la carta citada anteriormente, se estructura en cinco apartados expuestos en formato de fácil lectura: I- Finalidades, II- Casino, club u hogar, III- Actividades, IV- Socios, V- Cuotas y VI- Organismos rectores.

Por último, un documento con membrete del arquitecto municipal Lorenzo González Iglesias sobre la *Relación de temas de posible desarrollo en la sociedad Salmantina de Cultura y Arte*. Esta relación aparece acompañada de un breve párrafo dedicado al enfoque que debe darse y posibles expertos para desarrollarlos, por ejemplo, “Escuela bucólica literaria romántica”. Interesaría poder exponer ediciones y autógrafos de aquellos autores. Háblese con D. Ricardo Espinosa, Don Manuel García Blanco y Don César Real”<sup>987</sup>.

Los *Programas de mano de conciertos* que se desarrollaron en el marco de ambas instituciones es una fuente primaria imprescindible para completar el estudio de las programaciones diseñadas desde ambas entidades.

Igualmente hemos consultado fuentes de hemeroteca (prensa histórica *El Adelanto y la Gaceta Regional*) que nos han permitido reconstruir la secuencia de inscripción de los socios en la Sociedad de Cultura y Arte de Salamanca y el protagonismo, que la prensa concedía en el liderazgo de la institución, al Gobernador Civil, Pérez Villanueva como más tarde analizaremos.

---

<sup>987</sup> Cfr. Temas 1950/1951 SSCA- 1-1r.

### **3.3.2. Programación del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca**

---

En páginas anteriores hemos hecho referencia a que nos interesa descubrir el modelo de programación de actividades que el Hogar diseñó y llevó a cabo, más que realizar un estudio exhaustivo de las mismas.

Así, con el fin de mantener la continuidad en la exposición y facilitar la comprensión de la misma, hemos incluido en este apartado las actividades culturales y artísticas desarrolladas en el Hogar de la Sociedad, sin tener en cuenta el marco temporal de la presidencia de Luis Fernández Alonso.

Los *Resúmenes* y *Memorias* que los dos presidentes de la Sociedad Filarmónica presentan y envían a los domicilios de los socios nos aportan información sobre las actividades programadas para el Hogar Social. En ese sentido en la *Memoria de 1948-1953*, que firman el alcalde y presidente de la Sociedad Filarmónica, Luis Fernández Alonso y el secretario de la misma, Juan Navarro Cruz, se subraya que el Hogar era un lugar exclusivamente de tertulias, para consulta de la hemeroteca o escuchar conferencias, “desechándose en absoluto toda clase de juegos y discusiones”<sup>988</sup>.

Las actividades programadas se pueden clasificar en tres tipos: conferencias, exposiciones y recitales. Éstas fueron secuenciadas de forma variable, si bien en el caso de las exposiciones cada una de ellas solía sustituir a otra, de forma que la sala de exposiciones rara vez estaba vacía. Hemos elaborado un gráfico para mostrar claramente el porcentaje de actividades de cada tipo que el Hogar Social acogió en los seis años de existencia.

El gráfico siguiente muestra que la mayoría de actividades programadas para los socios del Hogar (más de un cincuenta por ciento de ellas) fueron conferencias. En segundo lugar, las exposiciones y muy minoritarios, los recitales.

---

<sup>988</sup> Cfr. Memoria SFS- 1953 8-4r

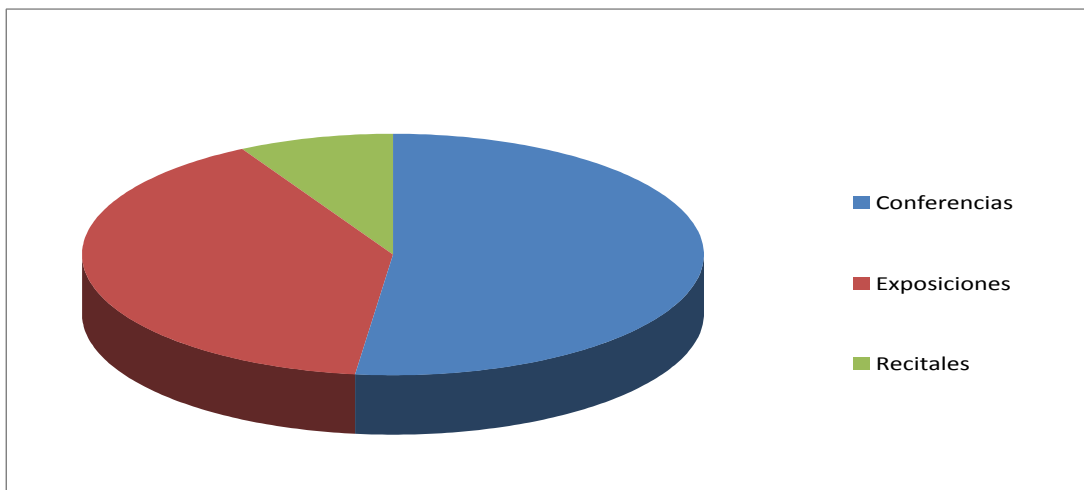


Gráfico XXVIII. Proporción de actividades programadas en el Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1951-1957).

Así, y como muestra de estos tres tipos de actividades, en 1952, los miembros del Hogar pudieron disfrutar de la conferencia impartida por Julio García Morejón sobre la *Lírica Femenina Contemporánea*, de una *Fiesta de la Poesía*, de una exposición de pintura de M<sup>a</sup> Cecilia Martín, Domingo Sánchez, Fernando Mayoral, Manuel S. Méndez y Arístides Mateos, del VII Salón de otoño de fotografías y del homenaje poético del poeta salmantino Domingo González Martín. Una amplia oferta de actividades artísticas para un grupo minoritario de socios de la Filarmónica que continuaran en los años siguientes bajo la presidencia de César Real de la Riva.

En lo que respecta al primer bienio de la presidencia de Real de la Riva en la Sociedad Filarmónica, este se observa que fue muy fructífero, por el número y la calidad, en actividades artístico-culturales para los socios que acudían al Hogar Social.

Las actividades programadas son variadas y tremendamente atractivas para un público, suponemos, de sólida formación humanística. En ese sentido valoramos la presencia del poeta, José Hierro; de los críticos musicales, Antonio Fernández Cid y Federico Sopena; de catedráticos de la Universidad salmantina como Manuel Fernández Álvarez, César Real de la Riva o del lingüista Antonio Tovar; de estudiosos vinculados al CSIC como José Miguel de Azaola, etc.

Además los socios pudieron disfrutar de la voz excepcional de una jovencísima Teresa Berganza o de la interpretación de una joven intérprete de *lieder* como Eva-María Kraus.



Fig. 110 Programa de mano de la audición ofrecida por Eva-María Kraus en el Hogar Social de la Filarmónica (24 de marzo de 1954)

El número de exposiciones de pintura y otras artes plásticas en colaboración con instituciones nacionales como la Delegación Nacional de Educación o con artistas locales fue también importante.

Entre todas las actividades que ofrecía el Hogar de la Filarmónica, las conferencias, por las características del conferenciante y el contenido de la ponencia, nos aportan una muestra elocuente del ambiente ideológico que se respiraba en el centro, esto es, en consonancia con la ideología liberal, flexible culturalmente, cosmopolita y europeísta, muy alejado del ambiente oficial

imperante y que, paradójicamente, no sólo no censuraba sino que además financiaba. Más aún, alguno de los conferenciantes que acoge el Hogar de la Filarmónica, como José Hierro o Rafael Olivar Bertrand, tuvo serios problemas políticos con las autoridades del régimen. Otros, en cambio, eran hombres del sistema político imperante como Francisco Bravo o Antonio Tovar.

Un breve acercamiento a la personalidad y trayectoria académica de los conferenciantes nos permite materializar el tipo de discursos que los socios del Hogar podían disfrutar. Por ejemplo, en 1954, José Miguel de Azaola (1917-2007) ofreció una charla sobre las dificultades de un proyecto de unión para Europa. Nueve años después del fin de la guerra que destruyó de nuevo el continente, en plena guerra fría y el mismo año que fracasó el intento de crear la Comunidad Europea de Defensa, el abogado bilbaíno habló de Europa desde un país no democrático y aún muy aislado del mundo.

Azaola era residente en ese momento en Madrid y trabajaba en la Oficina de Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas y en el Instituto Nacional del Libro Español <sup>989</sup>.

Otro conferenciante del Hogar Social vinculado, en algún momento de su vida profesional, al CSIC fue Rafael Olivar Bertrand (\*1911-1998†)<sup>990</sup>. Éste disertó en la conferencia del Hogar de la Sinfónica sobre su último libro publicado: *Dos católicos frente a frente: Lord Acton y Ramón Nocedal*. La presentación de la obra en Salamanca -26 de mayo de 1955- es anterior a la que

---

<sup>989</sup> Azaola obtuvo su licenciatura en Derecho por la Universidad de Salamanca, más tarde completó su formación en Madrid y en Suiza. Fue uno de los fundadores del grupo cultural Alea (1936-1945) que, presidido por Gustavo de Maeztu, publicó el primer poemario de Blas de Otero. Entre 1942 y 1953 residió en San Sebastián donde funda, al abrigo del Ateneo, el Centro de Estudios Europeos (1950). A partir de 1954 se instaló en Madrid donde trabajó en la Oficina de Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas y en el Instituto Nacional del Libro Español.

Cfr. Fernández de la Sota, J. (2007, 12 de septiembre). José Miguel de Azaola, vasco y europeísta. *ABC*, <[http://elpais.com/diario/2007/09/12/agenda/1189548008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/09/12/agenda/1189548008_850215.html)> [Consultado el 21-VII-2014]

<sup>990</sup> Oliver Bertrand se alistó como voluntario en el ejército republicano durante la Guerra Civil. Más tarde se exilió y al retronar fue encarcelado en el castillo de Figueras y declarado desafecto al régimen. Entre 1940-1944 se licenció en Historia en la Universidad de Barcelona y dos años más tarde defendió su tesis doctoral. Al año siguiente obtuvo la plaza de adjunto en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de Barcelona. Se presentó a la plaza de catedrático de Historia en la misma ciudad pero la ganó Vicens Vives. En ese momento le pide ayuda a Calvo Serer para que le apoye en una oposición en Granada y después trabajo en el CSIC. Oliver Bertrand se trasladó a Madrid y colaboró con artículos en *Arbor* entre 1951 y 1953, de hecho llegó a ser redactor de la revista y director de la sección inglesa del Departamento de Culturas Modernas. Su primera colaboración fue un artículo sobre Prat de Riba que le granjeó el calificativo de “personajillo” en el diario *Arriba* Cfr. Díaz Hernández, O. (2008). *Rafael Calvo Serer y el grupo Arbor* (p.306). Valencia: Universidad de Valencia.



se produce en Madrid (4 de septiembre de 1955) tal y como la prensa histórica nos muestra<sup>991</sup>.

Pero, sin duda, la mejor muestra del ambiente cultural e ideológico que reinaba en el Hogar, es un ciclo de conferencia sobre libertad de prensa que se celebró en junio de 1954. El contenido de las conferencias nos deja una doble paradoja: en primer lugar por quien ofrece las ponencias -todos personalidades vinculadas al régimen- y en segundo lugar, por la situación de falta de libertades que vivía España en aquel momento. Entre los conferenciantes se encuentran personajes de los que ya hemos analizado ampliamente sus trayectorias personales, profesionales y políticas. Nos referimos a Antonio Tovar o Francisco Bravo. A estos se unieron en el ciclo Ramón Gómez Cantilla, en aquel momento Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo y Luciano Sánchez Fraile, director de *El Adelanto*, Consejero del Movimiento y presidente de la Asociación de Prensa<sup>992</sup>. Ambos poco conocidos en este momento, no así en los años en que son invitados al Hogar de la Filarmónica.

En cuanto a Antonio Fernández Cid y Federico Sopena son invitados al Centro por su condición de críticos musicales. Además, el primero tiene sobrinos que son socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca y el segundo, ha sido conferenciante de otras instituciones culturales de la ciudad como ya hemos visto en capítulos anteriores de esta tesis.

Por su parte, el poeta santanderino José Hierro (\*1922-2002†)<sup>993</sup> vuelve a Salamanca después de haber participado en el Congreso de Poesía de Salamanca en julio de 1953. El poeta analizó su obra en el Hogar de la Filarmónica. Hasta ese momento había publicado cuatro libros: *Tierra sin nosotros* y *Alegría* (1947) ambas con

---

<sup>991</sup> Cfr. Olivar Bertrand, Rafael “Dos católicos frente a frente: Lord Acton y Ramón Nocedal” (1955, 4 de septiembre). *ABC*, 60  
< <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1955/09/04/054.html> > [Consultado 21-VII-2014].

<sup>992</sup> Don Luciano Sánchez Fraile (1961, 19 de diciembre). *ABC*, 60.  
< <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/12/19/060.html> > [Consultado el 21-VII-2014]. El periódico ofrece un breve perfil biográfico con motivo de su fallecimiento.

<sup>993</sup> José Hierro había estado en la cárcel durante cinco años, fue liberado en 1944 y después de pasar todo tipo de penurias, comenzó a ganarse la vida realizando críticas pictóricas a partir de 1948. Hierro fundó la revista *Proel*, junto con Carlos Salomón y además dirigió las publicaciones *Cámara de Comercio* y *Cámara Sindical Agraria* hasta 1952. Después de esa fecha se instala definitivamente en Madrid, donde reanudó su carrera de escritor. Trabajó en el CSIC y en la Editora Nacional. Igualmente fue colaborador en las revistas poéticas *Corcel*, *Españaña*, *Gracilazo*, *Juventud creadora*, *Poesía de España* y *Poesía Española*.

los ecos de la guerra entre los versos; *Con las piedras, con el viento* (1950) donde reflexiona sobre un fracaso amoroso y *Quinta del 1942*, la primera obra de carácter social de otras que compuso los siguientes años.

Por último, debemos mencionar, no como conferenciante, sino como protagonista de uno de los dos recitales que acogió el Hogar, a Teresa Berganza. La soprano visita Salamanca a la edad de veinticuatro años, recién acabados sus estudios de piano y canto en el Conservatorio de Madrid, donde, además, acababa de obtener el primer premio de canto el mismo año que ofrece el recital en Salamanca (1954), y antes de debutar en Madrid (1955). En *stricto sensu* Teresa Berganza era en aquel momento una joven promesa del canto, probablemente con mucho futuro por delante.

No menos importantes que las conferencias, por lo numerosa y variada de la oferta, son las Exposiciones de pintura y fotografía especialmente. Algunas de carácter antológico y nacional o internacional y otras pertenecientes a autores locales. En este primer grupo debemos incluir a la Antología de pintura: *Del Románico a Goya* (17 al 25 de febrero de 1954); Antología pictórica: *Del Impresionismo al Arte abstracto* (4 al 13 de diciembre de 1954) o Artes plásticas con la colaboración de la Asociación Cultural Iberoamericana (junio 1953). En el segundo hacemos referencia a las siguientes muestras: la pintura de M. Prego (1 al 10 de mayo de 1953), la pintura de Pérez Calvo (28 de noviembre al 3 de diciembre de 1953), Pintura y cerámica de Lázaro Lozano, María Alice Rodríguez y Ana María Lázaro Rodríguez (5 al 15 de diciembre de 1953), Retratos al óleo de José María Estévez (30 de marzo al 10 de abril de 1954) o La pintura de H. Salvador (21 al 30 de noviembre de 1954).

El mundo de la fotografía estuvo presente con dos muestras: Fotografías de la Asociación Fotográfica Vallisoletana (16 al 21 de mayo de 1955 y Primer Salón de Fotografía Artística de la Agrupación Fotográfica Salmantina (13 al 18 de junio de 1955).

El análisis de los distintos tipos de actividades programados muestra la calidad de las mismas. En ese sentido, los socios del Hogar podían disfrutar de un amplio abanico de posibilidades. En cualquiera de sus acepciones, conferencias, música o exposiciones, todas ellas eran un aliciente para cualquier socio con una formación humanística esmerada y un mínimo de inquietudes. Sin embargo, el respaldo a la labor de la entidad no era unánime entre los socios de la Sociedad Filarmónica. Las *Memorias* redactadas por Real de la Riva nos

aportan las pistas que nos sirven para explicar las razones de su desaparición a las que, por otro lado, hemos hecho referencia al comienzo de este apartado y en el anterior, al analizar la gestión económica de la Sociedad Filarmónica a partir de 1953.

Las fuentes documentales primarias son muy precisas al respecto. En la *Memoria* de la Sociedad Filarmónica correspondiente al bienio 1953-1955, César Real de la Riva se hizo eco y dejó constancia de las discrepancias que existían entre los socios acerca del coste que suponían las actividades programadas en el Hogar y de la naturaleza de las mismas:

Hay partidarios acérrimos de su persistencia y de su trascendencia, ya que dicho Hogar viene a ser el albergue de las nobles aspiraciones que animaron un día la frustrada Sociedad de Cultura y Arte. Hay también muchos socios enemigos declarados de dicho local por lo que representa de pesada carga para el presupuesto de una Filarmónica de carácter esencialmente musical<sup>994</sup>.

El 29 de abril de 1957 la asamblea General de Socios se pronunció unánimemente por el traspaso del Hogar de la Filarmónica al Centro Gallego mediante la compensación de ochenta mil pesetas, con la condición de que esa cantidad, junto a la que se obtuviera por la venta del piano, se dedicara a la compra de un nuevo piano que reuniera las condiciones y calidad apropiadas para su utilización en los recitales organizados por la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Las razones esgrimidas para explicar la disolución del Hogar son económicas y de falta de asistencia de los socios, tan sólo un uno por ciento de los mismos. La renta del local que albergaba el Centro ascendía a dos mil seiscientos cuarenta y cinco ptas. mensuales a las que habría que añadir gastos de calefacción, luz, limpieza y los incrementos anuales de todos los conceptos.

La desaparición del Hogar coincidió con el cambio de domicilio social de la Filarmónica a un pequeño local en sitio céntrico, destinado únicamente a oficina y archivo, situado en el número 6 de la Gran Vía de Salamanca, en un precio mensual de alquiler de doscientas cincuenta ptas.<sup>995</sup>.

---

<sup>994</sup> Cfr. Memoria SFS- 1955 12-7r.

<sup>995</sup> Cfr. Memoria SFS- 1960 13-5r y 6r.

Ambos hechos, esto es, la desaparición del Hogar Social y el traslado de la oficina que albergaba la sede de la Sociedad Filarmónica, junto a la escasez de fondos oficiales, como hemos visto ampliamente en el apartado anterior de este capítulo, ponen de manifiesto las dificultades económicas que atravesaba la entidad. Estas circunstancias explican, en parte, la desaparición de una entidad única en el panorama cultural y del asociacionismo formal de élites en España, dado que era un proyecto muy minoritario y con poca acogida entre los filarmónicos.



Fig. 111. Sede del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. El edificio se ubica en la esquina de las calles Brocense, Toro y Rector Lucena, esta última denominada entre 1936 y 1988 calle Calvo Sotelo.

### **3.3.3. La Sociedad Salmantina de Cultura y Arte**

---

Antes del nacimiento del Hogar Social de la Filarmónica, un grupo de próceres de la ciudad plantea otro modelo de asociacionismo cultural: la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte. La documentación, que nos han aportado nuestros informantes, nos ha permitido apreciar las características y el funcionamiento de la misma así como su vinculación con la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Además, estas mismas fuentes nos permiten descubrir un gran número de semejanzas con el Hogar Social de la Filarmónica que comenzó su andadura el 12 de diciembre de 1951.

Así pues, tres tipos de fuentes primarias nos permiten dibujar la estructura de un nuevo proyecto de asociacionismo cultural para las *élites* salmantinas: *Carta genérica dirigida a todo aquel interesado en la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte* firmada por Luis Fernández Alonso, Francisco Elías de Tejada, José Manuel González Ubierna, José Beltrán de Heredia, Fernando Iscar Peyra, Alfonso Castellanos Ares y Juan Navarro Cruz; *Resumen de las Bases de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte* y la *Relación de temas de posible desarrollo en la sociedad Salmantina de Cultura y Arte* con membrete del arquitecto municipal Lorenzo González Iglesias.

Por otro lado, el estudio de sus estatutos y el planteamiento de sus actividades resultan interesantes para entender el funcionamiento del Hogar de la Filarmónica. De hecho, la nueva Sociedad va a establecer sus oficinas provisionales en la sede de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en la calle Compañía número 2 lo que refuerza la idea de que las dos Sociedades estaban vinculadas, esto es, compartían probablemente los socios y lo que es más importante para nuestra investigación, las dos asociaciones son lideradas por miembros de la *élite* salmantina.

La importancia del plan diseñado para esta Sociedad del Arte y el alcance del mismo, queda puesto de manifiesto en los contenidos de los documentos referidos a la entidad, esto es, un *Resumen de las Bases de la Sociedad*, Carta de presentación o boletín de inscripción y la relación de temas de posible desarrollo en la Sociedad.

La reunión en la que surgió la entidad cultural tuvo lugar en la Cámara de Comercio de la ciudad en 1950. Sí tenemos constancia de las personas que pudieron presidir y promover la reunión puesto que firman el boletín de inscripción a la Sociedad: Luis Fernández Alonso, ingeniero de montes y alcalde de la ciudad en ese momento; José Beltrán de Heredia (1914-1992), catedrático de Derecho Civil; Francisco Elías de Tejada (1917-1978), catedrático de Filosofía del Derecho; Fernando Iscar Peyra (1886-1958), abogado y político; Alfonso Castellano Ares, historiador y miembro de la Academia de la Hispanidad, José Manuel González Ubierna (1900-1982), pintor y Juan Navarro Cruz (1914-1999), galerista y fundador de la sala de exposiciones salmantina *Artis* en 1952. Dos políticos, tres nombres procedentes del mundo académico y dos del campo del arte, un pintor y un galerista. El grupo de firmantes conformaría una muestra, muy probablemente, del perfil profesional y social de los posibles socios de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte. Parte de ellos, Fernández Alonso o Iscar Peyra, vinculados a los órganos rectores de la Filarmónica y todos, miembros de la élite cultural, social y política de la ciudad.



Fig. 112. El Gobernador Civil, Pérez Villanueva, y el alcalde de la ciudad, Luís Fernández Alonso, (1951)

Las fuentes de hemeroteca, y más en concreto la prensa histórica, nos han puesto de manifiesto que la nueva Sociedad cultural se dio a conocer en la ciudad bajo el patrocinio del Gobernador Civil, Pérez Villanueva. De este modo, la crónica de *El Adelanto* acentúa el propósito de la misma:

Como fines propios de esta Entidad se encuentran los de promover y hacer posible la celebración de actos, espectáculos y certámenes que por especial naturaleza artística se hallan en muchas ocasiones fuera de las posibilidades de empresa; pretende [...] completar en teatro selecto, danza y otros aspectos, la labor que en el orden musical viene desarrollando normalmente la Sociedad Filarmónica de Salamanca<sup>996</sup>.

La convocatoria para ser miembro se realiza para aquellos devotos de las Artes en general y a todas las disciplinas y trabajos que se refieren a la cultura. El propósito es crear una institución que aglutine a todos los aficionados a estas materias (artículo 1 de las *Bases de la Sociedad*) que se encuentran, en ese momento, dispersos en distintos centros de la ciudad. Los boletines de inscripción a esta Sociedad señalan que:

Ha de ser punto de partida para la labor a realizar, la constitución de un Hogar o Casino que con características especiales permita ofrecer a los socios las oportunidades convenientes en los aspectos que se persiguen, además de poseer todas las comodidades inherentes al hogar, el cual por otra parte se pretende instalar en sitio céntrico, con el confort preciso, etc.<sup>997</sup>.

---

<sup>996</sup> *El Adelanto*, 7-XII-1950.

<sup>997</sup> *Cfr.* Carta SSCA- 1950/1951 2-1r

*Sociedad Salmantina de Cultura y Arte*

---

S. D.  
CIUDAD.

Muy señor mío:

En el pasado mes de mayo se reunió en la Cámara de Comercio, un numeroso grupo de salmantinos que sienten afición por las Artes y en general por trabajos y disciplinas que se refieren a la cultura.

Se cambiaron impresiones sobre la conveniencia de establecer en nuestra Ciudad una Entidad o Institución que sirva para congregar a los aficionados a estas materias, actualmente dispersos, esperando que de esta reunión se obtendría una intensa labor, en beneficio de la cultura y que tal Institución podría también ofrecer a Salamanca mérito y nombre.

En tal sentido, se creó en dicho día la Entidad «SOCIEDAD SALMANTINA DE CULTURA Y ARTE», recibiendo ya en aquel momento numerosas adhesiones.

Ha de ser punto de partida para la labor a realizar, la constitución de un Hogar o Casino que con características especiales permita ofrecer a los socios las oportunidades convenientes en los aspectos que se persiguen, además de poseer todas las comodidades inherentes a un hogar, el cual por otra parte se pretende instalar en sitio muy céntrico, con el confort preciso, etc.

Adjunto se remite un resumen de las Bases por las que ha de regirse esta Entidad.

La capacidad limitada del local en que se proyecta instalar este Casino o Club, obliga a no pasar en todo caso de un número excesivo de socios, conveniente también esta circunstancia a fin de evitar aglomeraciones incompatibles con la labor selecta que se desea realizar.

La cuota mensual a abonar por socios fundadores masculinos o femeninos, será de quince pesetas y la cuota de entrada de cten pesetas (de no pertenecer a la Sociedad Filarmónica, en cuyo caso las cuotas serían de ocho y cincuenta pesetas respectivamente).

La Sociedad comenzará a regir en octubre próximo, no abonándose cuota mensual hasta dicha fecha; pero sí se hará efectiva la referida de entrada, que podrá verificarse de una sola vez, o en cuatro mensualidades correspondientes a los meses de junio, julio, agosto y septiembre.

El plazo de admisión de inscripciones para ser considerado como socio fundador, finaliza el 15 de julio, y en todo caso, quedará cerrado tan pronto se llegue a la cifra de 500 socios.

Las inscripciones posteriores, si hubiera lugar para ellas, ya no tendrán el carácter de socios fundadores, y estos deberían abonar las cuotas de entrada y mensual que en su día se determinen y que dea de luego serían superiores a las indicadas para los socios fundadores.

En el resumen de Bases que se acompaña, y en relación con los beneficios que los señores socios pueden obtener de su inscripción a esta Entidad, merecen destacarse el uso de la sala de lectura con su gran colección de Revistas, las veladas mensuales que puedan establecerse y las fiestas de sociedad que se acuerden celebrar.

Creyendo que a V. pudiera interesar el ingreso en esta Entidad, y el programa de actividades antes referido, nos complacemos en enviarle la presente carta, invitándole a suscribir el oportuno boletín.

Con este motivo aprovechamos gustosos esta ocasión para saludarle y reiterarnos de V. s. s. q. e. s. m.,

LUIS FERNANDEZ ALONSO	JOSE BELTRAN DE HEREDIA
FRANCISCO ELIAS DE TEJADA	FERNANDO ISCAR PEYRA
JOSE MANUEL GONZALEZ UBIERNA	ALFONSO CASTELLANO ARES
JUAN NAVARRO CRUZ	

NOTA.—ENTREGA DE BOLETINES: Los boletines de inscripción a esta Sociedad, han de remitirse o entregarse en los Oficinas de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, calle de la Compañía, núm. 4. 2.º piso, teléfono 6034.

Fig. 113. Documento SSCA: Boletín de inscripción de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte



El *Resumen de Bases de la Sociedad*<sup>998</sup> expone el fin de la nueva entidad, la estructuración del local donde se ubicara, las actividades a desarrollar, el número y perfil de los socios, cuotas y obligaciones de los mismos así como los órganos rectores de la misma. Todos los detalles que nos aporta el documento coinciden con el Hogar de la Filarmónica.

La descripción de las características del Casino, club u hogar para desarrollar los fines propuestos coincide con las dependencias que poseía el Hogar de la Filarmónica (artículo 3-d) al igual que las posibles actividades programadas. Este Casino o Club se orientará específicamente hacia exposiciones de carácter local, provincial, regional o nacional (artículo 3-b), se creará una biblioteca que contenga las revistas más importantes de arte del mundo (artículo 3-a), tertulias “en forma grata; quedarán prohibidos toda clase de juegos, a fin de evitar que el Casino de Arte pueda convertirse en salón de Juego, únicamente podrá autorizarse el Ajedrez [*sic*]. Asimismo, quedan excluidas las discusiones de carácter político (artículo 3-c), veladas o sencillas fiestas mensuales, “sin pretensiones de que la misma tenga extrema importancia, sino más bien de carácter apetecible y reducido. Estas fiestas pueden ser a base de conferencias, recitales, conciertos, etc. Asimismo, en el transcurso del año y coincidiendo con fiestas señaladas, podrán celebrarse tres o cuatro fiestas de gala, en todo caso estas serán de rigurosa etiqueta” (artículo 3-d). Además esta podrá promover la formación de un Teatro de Cámara con representaciones en una sala adecuada, proyecciones cinematográficas de “especial belleza (cine club, concursos literarios, edición de revistas, libros, etc., excursiones o viajes de arte, etc. (artículo 3-d).

La relación de temas de posible desarrollo en la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte aparece desglosada en un documento con membrete del arquitecto municipal Lorenzo González Iglesias (†1909-1964†)<sup>999</sup>. Los temas

---

<sup>998</sup> Cfr. Carta SSCA- 1950/1951 2-2r.

<sup>999</sup> Lorenzo González Iglesias (†1909-1964†) fue arquitecto municipal desde 1953, proyectó el salón de Plenos del Ayuntamiento y fue el encargado de dar a conocer la nueva urbanización de la Plaza Mayor en enero de 1954. Una nueva urbanización de la misma más diáfana y enlosada que ha llegado hasta nosotros. Cfr. Sanabre López, D. (2008). La Plaza Mayor de Salamanca en el urbanismo del siglo XX. *Ciudades* 11, 191-210. Disponible en <http://www3.uva.es/iuu/CIUDADES/Ciudades%2011/Ciudades%2011%20191-210%20SENABRE%20LOPEZ.pdf> [Consultado el 15-V-2014].

propuestos probablemente por el arquitecto abulense eran: *Un siglo de abanicos*, *Grabados y dibujos de salamanca antigua*, *El mantón de Manila*, *Rincones locales que se pierden*, *Trabajos de presos*, *Ex libris*, *Trabajos de torero*, *Escuela bucólica literaria salmantina*, *la miniatura romántica*, *Carteles de toros*, *Encuadernaciones*, *Cofradías Semana Santa*, *Orfebrería de la Región*, *Bordado regional*, *Cerámica popular regional*, *Iconografía salmantina*, *La prensa salmantina*. Además el documento aporta el enfoque que podía recibir cada tema y posibles contactos para desarrollarlos.

LORENZO GONZALEZ IGLESIAS - ARQUITECTO FOLIO

RELACION DE TEMAS DE POSIBLE DESARROLLO EN LA SOCIEDAD SALMANTINA DE CULTURA Y ARTE

TEMAS	SU ENFOQUE
"Un siglo de abanicos"	Hay que limitar bien las fechas. Ordenación por tipo de adorno, armadura, temas del "paisaje", etc. Hablar con D. Ramón Bermejo, D. Ricardo Espinosa y D. Carlos Ceballos.
"Grabados y dibujos de Salamanca antigua"	Recopilar litografías y dibujos y sus autores, incluso presentando revistas y publicaciones antiguas. Acaso convenga combinación de la parte gráfica con comentarios de escritores célebres sobre Salamanca. El Ayuntamiento, la Caja de Ahorros y la Diputación si buscan afanosamente en sus archivos proporcionarán bastante material.
"El mantón de Manila"	El tema es amplio y convendría limitar fechas o tipos de ornamento etc. No se me ocurre nada más sobre este tema.
"Rincones locales que se pierden"	Permitirá agruparse el material, fotos, dibujos etc. por calles, patios, rincones, etc. Consultar con D. Juan Domínguez Berrueta.
"Trabajos de presos"	Selección por materiales. Los trabajos serían aquellos que se hacen por gusto y no por obligación.
"Ex libris"	Podría ser local pues hay coleccionistas, o podría ser exposición más amplia, pero precisaría crearse premios como atracción.
"Trajes de torero"	Interesante. Convendría tener trajes célebres por quines lo usaron o por lo que les sucedió con ellos. Ver Delfín Val.

Fig. 114. Documento SSCA: Propuestas del arquitecto Lorenzo González Iglesias acerca de temas para desarrollar en la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte (1950)

Miembro de la Junta de Conservación de la Alberca y de la Real academia de Bellas Artes de San Fernando. Escribió un libro titulado *La casa albercaza* (1945), además de *El protocolo del amor serrano*, *El bordado popular serrano* y *Ensayos sobre el urbanismo salmantino*. Entre 1951-1953 y 1955-1956 coordinó y colaboró con numerosos artículos las *Hojas folclóricas* publicadas por el Centro de Estudios Salmantinos.

En cuanto al número de socios, se contempla sólo una cifra no superior a los quinientos con el fin de evitar aglomeraciones “incompatibles con la labor selecta que se desea realizar”. Los socios podían ser hombres o mujeres, aunque estas últimas sólo podían acceder a la Sala de Lectura, si bien se exceptúan veladas y fiestas. Los socios podían ser fundadores -los inscritos antes del quince de julio- y numerarios, los posteriores. La cuota mensual a abonar por socios fundadores de ambos sexos fue de quince ptas. Y la cuota de entrada de cien ptas., excepto los miembros de la Filarmónica, con cuotas de ocho y cincuenta ptas., respectivamente (Artículo 4 y 6). Éste es un dato más que mostraría la vinculación entre este proyecto de Sociedad Salmantina de Cultura y Arte y la Sociedad Filarmónica de Salamanca y el Hogar.

Por tanto e independientemente de las actividades que se plantean, claramente dirigidas hacía un perfil de socio muy determinado, como hemos señalado, la pertenencia a la nueva Sociedad no estaba al alcance de cualquiera. El precio de la inscripción y del abono mensual sólo era posible para un grupo minoritario de salmantinos. En este caso la *élite* cultural coincidiría con la económica.

La prensa histórica nos ha permitido reconstruir cronológicamente la inscripción de socios a la nueva entidad. La primera lista estaba encabezada por el Gobernador Civil, Joaquín Pérez Villanueva (inició su mandato en enero de 1950) y conformada por el Gobernador Militar, Francisco Rodríguez Urbano; el alcalde de la ciudad y su esposa, Luis Fernández Alonso y Consuelo Chamorro Casaseca; el rector, Esteban Madruga; Fernando Cid y su esposa Leoncia Diego de Cid; Juan Navarro Cruz, galerista; José Manuel González Ubierna, pintor; Francisco Elías de Tejada, catedrático de Filosofía del Derecho; Ildefonso Castellanos Ares, José Beltrán de Heredia, catedrático de Derecho Civil y desde 3 de marzo de 1950, el primer Director del Colegio Mayor Hispanoamericano Hernán Cortés; Fernando Iscar Peyra, Antonio Román Piñero, M. Visitación Vales González <sup>1000</sup>.

En el periódico *El Adelanto* fueron publicaron entre el 9 de noviembre de 1950 y el 11 de enero de 1951 la lista de socios que se inscribieron a la nueva Sociedad de Cultura: ciento cuarenta y nueve miembros de los que treinta y

---

<sup>1000</sup> *El Adelanto*, 9-XI-1950.

cuatro eran mujeres. Además del primer grupo de socios que hemos detallado, importantes figuras del mundo académico, judicial o de profesiones como la medicina o la arquitectura engrosaron las listas de la entidad. Entre los componentes se encontraban dos de los hijos de Miguel de Unamuno: Felisa y Rafael Unamuno Lizarra<sup>1001</sup>; el catedrático Antonio Tovar y su esposa, Consuelo Larucea de Tovar; María Iscar Peyra<sup>1002</sup>, Manuel Madruga Real y Adela Real de la Riva<sup>1003</sup>, los arquitectos, Lorenzo González Iglesias (\*1909-1964†), Francisco Gil González (1906-1962), Fernando Población del Castillo (\*1917-2002†) y su hermano José o Joaquín Secall Domingo (\*1882-1957†) y su hija María Secall Peñalosa; médicos como Miguel Ferrer, Ortiz de Urbina o Antonio León Robuster y fiscales como Francisco Muñoz Zatarain.

Una perfecta representación de los notables del régimen, esto es, autoridades civiles y militares, miembros de la Universidad con el rector a la cabeza y profesionales liberales y de las artes. En cuanto a las mujeres miembros de la Sociedad la mayoría son esposas o hermanas de los sectores sociales más influyentes de la sociedad salmantina.

El gráfico siguiente muestra el claro predominio de los hombres y por tanto, su carácter claramente segregador. Éste se refuerza con la prohibición expresa a que las mujeres formen parte de los órganos rectores e incluso de la Asamblea General de la nueva entidad.

---

<sup>1001</sup> Felisa Unamuno Lizarra (\*1899-1980†) estudió la carrera de música, pero nunca ejerció. Dedicó toda su vida al cuidado del legado de su padre, siendo la conservadora de la Casa Museo Unamuno desde su inauguración en 1953. Rafael Unamuno Lizarra (\*1905-198†) en realidad se llama Raimundo Rafael, en recuerdo a su hermano hidrocefálico, Raimundín, muerto en 1902. Se casó con Josefa Conde. Estudió Medicina y ejerció como oftalmólogo en una clínica que regentó en Salamanca, donde murió en 1981. Cfr. Alonso, I., Chaguaceda, A. y Martín, P. (2002). *Descripción de la serie correspondencia recibida por los familiares de Miguel de Unamuno* (pp.125-201). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>1002</sup> Maria Iscar Peyra fue presidenta de Cruz Roja y se formó en las Esclavas del Sagrado Corazón como muchas de las jóvenes de la clase alta y media salmantina. Su hija Lourdes Calvo Iscar se casó con otro miembro de la Sociedad de Cultura, el doctor Ortiz de Urbina. Cfr. Doña María Iscar Peyra (1972, 20 de julio). *ABC Madrid*, 89  
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/07/20/089.html>> [Consultado el 28-VII-2014].

<sup>1003</sup> Manuel Real Madruga (cursó la licenciatura de Derecho entre 1953-1958) es el primogénito de los hijos de Manuel Madruga Tato (\*1899-1985†), químico e industrial, en los años sesenta fue teniente de alcalde del Ayuntamiento, concejal de urbanismo y presidente del Condominio de la Plaza de Toros. Presidente del Casino entre 1957-1958. Estuvo casado con Ángela Real de la Riva. Adela Real de la Riva era hija del abogado César Real y Rodríguez (\*1874 -1935†) quien además fue presidente del Casino durante los años de la Segunda República. Hermana de César Real de la Riva. Nuestros informantes nos describen como su padre les inculcó la afición por la música. Cfr. Entrevista a Carmen y Ángela Madruga Real de 19-VII-2013, hijas de Manuel Madruga Tato y Ángela Real de la Riva.

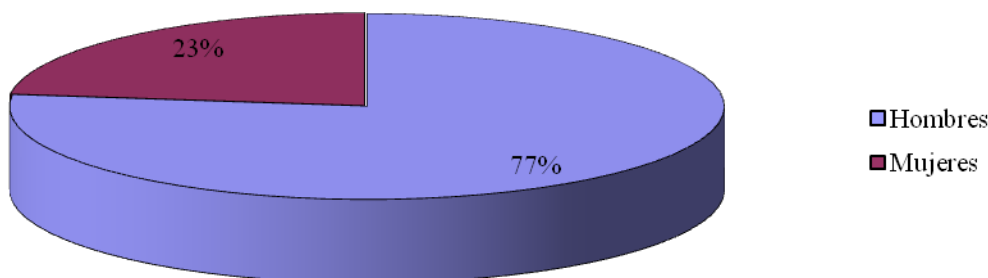


Gráfico XXIX. Porcentajes de miembros por sexos en la Sociedad Salmantina del Arte (1950)

Las Bases de la nueva Sociedad destacaban el uso de “la sala de lectura con su gran colección de Revistas, las veladas mensuales que puedan establecerse y las fiestas de sociedad que se acuerden celebrar”<sup>1004</sup>. Además éstas contemplan la actuación de los “organismos rectorales: Asamblea General de Socios, Junta Rectora (constituida por catorce asociados) y Juntas de Sección (establecidas para finalidades determinadas)”<sup>1005</sup>.

La Asamblea General sólo estaba constituida por los socios masculinos y la Junta Rectora por los cargos siguientes: presidente y vice-presidente; tesorero y vice-tesorero; secretario y vice-secretario, bibliotecario y vice-bibliotecario [estos últimos cargos aparecen añadidos a la relación y escritos a mano] y seis vocales, de los que al menos debe figurar un pintor, un escultor y un escritor (artículo 5).

El último artículo hace referencia a la posible disolución de la entidad que “una vez pagadas todas las deudas que pudiera tener la entidad, el remanente se destinará a obras de beneficencia municipal” (artículo 9).

Tan sólo tenemos constancia de una actividad organizada por la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte: El homenaje a Manuel de Falla del Gran Ballet de Vicente Escudero que se celebró el 11 de diciembre de 1950 en el teatro Gran Vía “El excelentísimo Gobernador Civil de la provincia, dando una vez más

<sup>1004</sup> Cfr. Carta SSCA- 1950/1951 2-1r y 2r

<sup>1005</sup> Cfr. Bases SSCA-1950/1951- 3-1r, 2r y 3r.

muestras del patrocinio para cuanto signifique manifestaciones artísticas de excepcional calidad, ayuda eficazmente a la posibilidad de que la ciudad conozca el gran ballet que con la complacencia de la Dirección general de Propaganda, se dedica a la memoria del insigne compositor Manuel de Falla”<sup>1006</sup>.



Fig. 115. Programas de mano de las dos actuaciones del Ballet de Vicente Escudero, en 1944

El Ballet de Vicente Escudero y Carmina García actuó de nuevo en Salamanca<sup>1007</sup> de la mano en esta ocasión de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte cuyos socios podían asistir en condiciones especiales a este espectáculo. El ballet estaba conformado por dieciocho bailarines encabezados por Manolita y Carmina García, por un lado y por otro, por Vicente Escudero y Diego Flores. Las obras fueron interpretadas musicalmente

<sup>1006</sup> *El Adelanto*, 5-XII-1950.

<sup>1007</sup> Nuestros informantes han conservado los programas de las dos audiciones protagonizadas por el Ballet de Vicente Escudero y Carmina García en Salamanca organizados por la Asociación de la Prensa Salmantina el 8 de julio y 15 de noviembre de 1944. En ambas representaciones, los dos bailarines crearon coreografías basadas en obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Ernesto Halffter, Manuel de Falla, Monreal-Bente, Sarasate o Parada. La actuación de 15 de noviembre de 1944 en el teatro *Coliseum* puso en escena, en su segunda parte, *El Amor brujo*, al igual que en la representación organizada por la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte en 1950, y contó con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

por los maestros Eugenio Barrenechea y Gaspar de Aquino al Piano y Vargas Araceli a la guitarra. La compañía de baile interpretó fragmentos de *La vida es breve* y el *Amor brujo* de Falla<sup>1008</sup>. Puesto que Vicente Escudero y Carmina García fueron invitados por la Sociedad Filarmónica en los años cincuenta y, su espectáculo formó parte de la programación de la entidad, en próximos apartados de esta tesis doctoral, analizaremos y haremos referencia al contenido de los repertorios que se pusieron en escena en las dos ocasiones.

Todas las crónicas recogidas por la prensa histórica presentan al Gobernador Civil como el patrocinador de la Sociedad de Cultura y Arte en general y de esta audición -descrita como una gran fiesta<sup>1009</sup>- en particular.

Lo cierto es que Pérez Villanueva estuvo un breve periodo de tiempo al frente del Gobierno Civil de Salamanca (de enero de 1950 a abril de 1951), pero su personalidad cercana y muy activa en el campo de la cultura y el arte dejó huella en la ciudad.

Para comprender mejor la figura del Gobernador Civil en el marco de esta Sociedad, dibujamos su perfil biográfico de forma breve. Joaquín Pérez Villanueva (†1910-1994†) estudió la licenciatura de Historia en las Universidades de Valladolid y Madrid. Durante la guerra estuvo preso en la cárcel Modelo. Las gestiones de sus profesores, Mergelina (catedrático de arqueología en la Universidad de Valladolid) y Gómez-Moreno (arqueólogo, historiador y catedrático de la Universidad Central de Madrid), lograron ponerlo en libertad y además, le consiguieron un puesto en la biblioteca del Instituto de Valencia de Don Juan<sup>1010</sup> que, por depender de la Universidad de Oxford, estaba bajo bandera británica. Después de la guerra, Antonio Tovar, Joaquín Pérez Villanueva y Maruja Tovar coinciden en casa del profesor Gómez Moreno. La amistad se afianzo por la relación intelectual. Maruja Tovar y Joaquín Pérez Villanueva entonces novios, se casaron y coincidieron de nuevo en Salamanca con Antonio Tovar durante el periodo en que fue nombrado Gobernador Civil.

---

<sup>1008</sup> Los socios sólo abonaban el 50% de la entrada en las oficinas provisionales de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte, la misma de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. *Cfr. El Adelanto*, 5, 6 y 7-XII-1950.

<sup>1009</sup> *El Adelanto*, 11-XII-1950.

<sup>1010</sup> En 1934, Manuel Gómez-Moreno (†1870-1970†) dejó su cátedra en la Universidad madrileña y continuó sus actividades precisamente como director del Instituto Valencia de Don Juan entre 1925 y 1950. Para comprender el periodo histórico que estamos analizando, es importante valorar el apoyo de muchos de sus alumnos, como Tovar, Mergelina, Nieto o Gallego Burín, desde los distintos puestos del sistema universitario.

En 1940 Pérez Villanueva había obtenido su plaza de catedrático de Historia en la Universidad de Santiago de Compostela y más tarde, el traslado a la Universidad de Valladolid. Primero fue nombrado Gobernador Civil de Segovia y después de Salamanca, de enero de 1950 hasta octubre de 1951, momento en que Joaquín Ruiz-Giménez lo nombra director general de Enseñanza Universitaria. El nuevo director general propone a Antonio Tovar para ser rector de la Universidad de Salamanca y a Pedro Laín Entralgo de la Universidad Central de Madrid.

El escritor Joaquín de Alba Carmona considera que “su paso por Segovia y Salamanca fueron, sin embargo, bocanadas de aire fresco en el asfixiante clima intelectual de aquella época en que el recuerdo de la guerra civil, aún muy próxima, laceraba hondamente el alma española. Los congresos de poesía de Segovia (1952), Salamanca (1953) y Santiago de Compostela (1954) convocados y respaldados por Pérez Villanueva, se recuerdan como momentos excepcionales de diálogo con sectores intelectuales que hasta entonces habían permanecido al margen de la cultura oficial del franquismo”<sup>1011</sup>.

Gómez-Moreno evoca la trayectoria profesional de Pérez Villanueva y valora su etapa salmantina en estos términos “cargo que ejerció en la forma que cualquier ciudad desearía: talento y originalidad, rectitud y comprensión, compatible con tolerancia y llaneza de trato. Su interés primordial por el arte y la cultura lo llevó a intervenir en cuestiones de cultura y restauración. Él fue el alma [...] de la restauración de la Universidad de Salamanca, cuya vida intelectual propiciaba su cuñado Antonio Tovar”. Además Pérez Villanueva propició la creación del Museo Catedralicio, recuperó las pinturas del retablo de la Catedral Vieja y, gracias a él se publicó el catálogo Monumental de la provincia de Salamanca<sup>1012</sup>.

Es muy probable que la marcha del Gobernador Civil, Pérez Villanueva, en abril de 1951 y la puesta en marcha del Hogar de la Filarmónica en diciembre del mismo año, con objetivos y programas coincidentes con los de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte, junto al hecho de que tan sólo se hubieran inscrito ciento cincuenta socios, pueda explicar su frustrado y brevísimo desarrollo. En cualquier caso, el Hogar de la Sociedad

---

<sup>1011</sup> Cfr. De Alba Carmona, J. (1994, 2 de junio). Joaquín Pérez Villanueva y su tiempo. *El País* <[http://elpais.com/diario/1994/06/02/agenda/770508002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/06/02/agenda/770508002_850215.html)> [Consultado el 25-VII-2014].

<sup>1012</sup> Cfr. Necrológicas del excelentísimo Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando. Primer semestre de 1994, nº 78. Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologas-del-excmo-sr-d-joaquin-prez-villanueva-0/html/0131c25e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_19.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologas-del-excmo-sr-d-joaquin-prez-villanueva-0/html/0131c25e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_19.htm)> [Consultado el 25-VII-2014].



Filarmónica cumplió con los objetivos que se había planteado la Sociedad hasta 1957 que, como ya hemos examinado en este capítulo, fue disuelta.

La falta de datos cronológicos certeros debido a la escasez de fuentes referidas a las dos asociaciones y de una forma más significativa en el caso de la Asociación Salmantina de Cultura y Arte, no nos ha permitido dibujar un trazado nítido de la evolución temporal de ambas entidades. Si parece que la Asociación de Arte nace en 1950 y por tanto, antes que el Hogar Social de la Filarmónica inaugurado el 12 de diciembre de 1951. A partir de abril de 1951 hay noticias de la Asociación en la prensa histórica por lo que suponemos que desapareció por falta de liderazgo o apoyo social, económico, etc.

Pese a la falta de fuentes primarias y escasez de datos procedentes de hemeroteca, estas dos asociaciones formales ofrecen todos los rasgos para ser definidas como entidades de *élite* por el perfil de los socios, las actividades programadas y objetivos planteados. Su vinculación a la Sociedad Filarmónica de Salamanca, especialmente el Hogar Social, lo convierten en un ejemplo único en España dentro del asociacionismo cultural de *élites*.

### **3.4. Música e intérpretes. Rupturas y continuidades en los repertorios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960)**

---

El propósito de este apartado es analizar las distintas audiciones organizadas por los responsables de la Sociedad Filarmónica de Salamanca desde su creación en 1948 hasta el fin de la presidencia de Real de la Riva en 1960. Nos estamos refiriendo a doscientas veintidós representaciones, en doce años de vida de la institución salmantina, fundamentalmente música instrumental de pequeñas formas, esto es, solistas, dúos, tríos o cuartetos y música de cámara. Sí hay presencia de orquestas, mayoritariamente españolas y no de gran formato, sin embargo, no conforman un grupo destacado en el conjunto de las actividades programadas por la Filarmónica salmantina. En cuanto a la música vocal, apreciamos un número elevado de formaciones, en su mayoría nacionales, bajo diferente forma como *lieder*, corales, madrigales o canciones populares. Además, la entidad acogió dos representaciones de teatro de ensayo con el patrocinio de la Dirección General de Información: en 1956, *El enemigo* de Julián Green, en versión de José Vila Selma y dirección de Adolfo Marsillach y José Luis López Vázquez y en 1957, *Lucha contra el Ángel* de Tulio Pinelli bajo la dirección de Alberto Laverón y Juan Antonio Ildefonso.

Mención aparte merece la música para la escena en forma de ópera - siempre bajo forma *belcantística*- o de ballet y danza. La primera estuvo muy presente en el periodo del presidente Fernández Alonso (1948-1953) y la segunda, esto es, ballet y danza de diferentes estilos, fue una parte importante, más aún fue un protagonista indiscutible, de la etapa dirigida por Real de la Riva (1953-1960).

En la década anterior, así como la zarzuela fue un capítulo destacado de los repertorios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y de las Orquestas Madrileñas, en esta etapa musical de la ciudad, apenas hay presencia de la misma. Ni el maestro salmantino Bretón ni Chapí o Chueca forman parte de los programas de la Filarmónica. Las composiciones de estos músicos conforman un repertorio propio de un grupo más populista a diferencia de los programas que se diseñan desde las *élites* culturales formadas en las vanguardias francesas. Tampoco se observa una presencia de los maestros de zarzuela de la última generación con la excepción del compositor Pablo Sorozábal.

Un caso aparte lo constituye la música de tradición oral representada por agrupaciones no vinculadas a la Sección Femenina y a los Coros de Educación y Descanso. Nos llama la atención que dejen de interpretarse repertorios de recopilaciones de folkloristas salmantinos como Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez Fraile que constituyeron la pasada década una presencia continua en programas interpretados por la Coral Salmantina y en menor medida por la Orquesta Sinfónica de Salamanca.

Para hacer una reconstrucción de la vida musical de la Sociedad Filarmónica desde 1948 hasta 1960 las aportaciones de nuestros informantes, como ya hemos visto, han sido imprescindibles en un doble sentido: primero, éstos han puesto a nuestra disposición sus archivos privados conformados por programas de mano, recortes de prensa, pequeños carteles o fotografías<sup>1013</sup> y en segundo lugar, nos han transmitido sus recuerdos sobre las audiciones a las que asistieron. Todos nuestros informantes fueron socios<sup>1014</sup> de la Sociedad Filarmónica de Salamanca e igualmente receptores de las actividades de la misma y en este momento, testigos excepcionales de la vida social, cultural y musical de la ciudad durante dos décadas. En este sentido, nuestros informantes se convierten en portadores de una información no material pero vital para reconstruir los gustos musicales de ese periodo, el ambiente social que se respiraba en el teatro Gran Vía y la acogida de los repertorios interpretados por las diversas agrupaciones instrumentales, vocales o de bailarines que llegaron a la ciudad salmantina. Por esta razón hemos descartado volcar y analizar las críticas musicales que la prensa histórica nos proporciona. Éstas no contribuyen, a diferencia de nuestros informantes, a transmitir la acogida, la indiferencia o el rechazo de una agrupación o un determinado repertorio, sino que, en el caso de las crónicas musicales salmantinas, siempre son muy favorables a las audiciones de la Filarmónica y por otro lado, estas críticas vienen de dos plumas muy vinculadas a la ciudad con una voluntad más pedagógica, descriptiva y artística que crítica y analítica.

---

<sup>1013</sup> Aunque parezca increíble en ningún archivo ni biblioteca de esta ciudad ni de la Comunidad Autónoma de Castilla y León se encuentra ni documentación relativa a la Sociedad, como ya ha quedado puesto de manifiesto a lo largo de este capítulo de la tesis doctoral, ni los Programas de los Conciertos organizados por dicha Entidad.

<sup>1014</sup> *Cfr.* Entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013, 11-VI-2013, 2-VII-2013, 12-VIII-2013; a Madrugá Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013 y 8-VIII-2013; Agero, Matil de 12 y 21-VIII-2013; a Pérez Álvarez, Manuel de 2-IX-2013; Pascual Rodríguez, José Antonio de 16-IX-2013, Rodríguez Ingelmo, Rogelio de 3-XII-2013, Ferrer, Petra de 8-V-2014 y Guervós Concepción de 31-V-2014.

Si nos centramos en las críticas periodísticas, en la década anterior si hay más presencia de las mismas en *El Adelanto*, no tenemos más que recordar la vocación y la implicación de esta publicación -ya recogida a lo largo de esta tesis doctoral- en todos los proyectos musicales y en la recepción de música clásica y contemporánea. No tenemos constancia de que existiera el mismo seguimiento e implicación en la Gaceta Regional hasta esta década. En este sentido, José Artero, del que ya hemos dejado constancia de su cercanía a la Sociedad Filarmónica a lo largo del capítulo segundo de esta tesis doctoral y en este mismo capítulo al referirnos al nacimiento de la Sociedad <sup>1015</sup> firmaba en *la Gaceta de Salamanca* con el pseudónimo de *Nogara*, y *Sigfried* en *El Adelanto*. Los dos, recordamos nuevamente, desempeñaron un papel muy activo a favor de los distintos proyectos musicales de esta ciudad después de la Guerra Civil, esto es, Coral Salmantina y Orquesta Sinfónica de Salamanca primero, y Sociedad Filarmónica después.

Del ambiente musical del Conservatorio Regional de Música liderado por García Bernalt, Sánchez Fraile, Gombau o Arias surgió la Coral y la Orquesta Sinfónica en la década anterior. Sin estas tres entidades musicales, ampliamente analizadas en los capítulos anteriores de esta tesis doctoral, no hubiera nacido la Sociedad Filarmónica. Las cuatro instituciones, en palabras del profesor Casares Rodicio, conforman “infraestructuras musicales suficientes y activas para iniciar un planteamiento musical serio”<sup>1016</sup>. En estos años, la Sociedad Filarmónica supuso un paso más en cuanto que acogió un público musical más numeroso que las entidades precedentes. Más aún, figuras del panorama musical hispano que actúan en el marco de la Sociedad Filarmónica como el guitarrista Sainz de la Maza, los pianistas Querol o Berdión o la Agrupación Nacional de Cámara de Madrid han sido ya acogidos en el Salón de Actos de san Eloy sede del Conservatorio Regional. En otros casos como la Orquesta Sinfónica de Madrid o personalidades de la dirección como Argenta o von Benda habían

---

<sup>1015</sup> Un ejemplo más de la vinculación de Artero con la entidad aparece en el programa de mano del concierto 210 con fecha 29 de febrero de 1960, protagonizado por la Coral Polifónica de los Padres Paules que se expresa así: “A través de la autoridad y del entusiasmo del ilustre musicólogo y crítico don José Artero, tan cordialmente vinculado a la Sociedad Filarmónica, viene a la serie magnífica de nuestros conciertos otra actuación [...]”.

<sup>1016</sup> *Cfr.* Casares Rodicio, E. (1987). La música española hasta 1939, o la restauración musical. En E. Rodicio Casares, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Calo José (Ed.), *España en la Música de Occidente* (p. 268). Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura.

formado parte del panorama musical de la inmediata posguerra gracias al Instituto Italiano de Cultura o a la Diputación Provincial de Salamanca.

Así pues, hay continuidades significativas en los intérpretes que llegan de nuevo a la ciudad de mano de la Filarmónica pero también rupturas estéticas y personales destacadas como veremos en este apartado con mayor detalle. Tan sólo citamos estos ejemplos ilustrativos de ruptura en el panorama musical salmantino: música de mujeres de la mano de dos agrupaciones instrumentales conformadas exclusivamente por féminas, el *Cuarteto femenino de París* y la *Orquesta Clásica femenina Isabel de la Calle* (única agrupación orquestal en el mundo, en aquel momento, integrada únicamente por mujeres-músicas, “en calidad de “amateur” ya que las señoritas que la integran trabajan con la única finalidad de cultivar el divino arte”<sup>1017</sup>) que visitaron la ciudad en 1951 y 1959 respectivamente de mano de la Sociedad Filarmónica. El segundo ejemplo de ruptura lo constituye la agrupación brasileña *Viola de Gamba Quartett* que en 1960, interpretó un repertorio mayoritariamente de polifonistas españoles del Siglo de Oro. Por último, otra muestra de ruptura lo constituye el ya citado *Ballet-Theatre de Paris* dirigido por Maurice Béjart que deslumbró al público femenino al comienzo de la temporada de 1959-1960<sup>1018</sup>.

---

<sup>1017</sup> Programa de mano de la audición 203 de la Sociedad Filarmónica de Salamanca de la *Orquesta Clásica femenina Isabel de la Calle* con fecha 16 de noviembre de 1959.

<sup>1018</sup> Cfr. Entrevistas a Agero, Matil de 12-VIII-2013 y Ferrer, Petra de 8-V-2014.

**VIOLA DA GAMBA QUARTETT**  
de la Schola Cantorum Basiliense

August WENZINGER. Viola, tiple y bajo  
Marianne MAJER. Viola tenor  
Hannelore MÜLLER. Viola tenor  
Johannes KOCH. Viola bajo

La Sociedad Filarmónica desea la satisfacción de presentar ante sus socios un conjunto extraordinario y al mismo tiempo esquivo y de un raro valor en la cultura musical, cual es el célebre y mundialmente famoso Cuarteto de Viola da Gamba, de Basilea.

En la época del Renacimiento y a su peculiar situación o época Barroca, dos familias de instrumentos de cuerda gutural, muy diferentes por su construcción, su manera de ser tocados y su exposición: la familia de las violas de tamaño en sus diversas variedades de tiple, tenor y bajo, y la de violas de brazo con las modalidades de violín, viola y violonchelo. Mientras que estas últimas, con su sonoridad más fuerte, se utilizaban preferentemente para la música de fiestas, teatros o folclóricos, las primeras se dedicaban especialmente a la música de cámara.

Excelentes artistas y pasionados del Renacimiento exploraron la música idiosincrásica de estos instrumentos, suavísima y arcaica dice Castellano, variable y serena dice el alemán. Praxtelos, tan distinto a la del violín, según advierte Jean Rousseau.

Estos tipos de violas se desarrollan en el siglo XV teniendo por antepasados la vihuela y el laúd de la Edad Media y se distinguen de la familia de las violines por tener la tabla inferior llana, el instrumento la forma de caja, y la aberturas en forma de C. Se tocan a manera de los violonchelos sujetándolas entre las piernas y con arco muy ligero y apenas apretado.

Esta Cuarteto extraordinario fue fundado por su primer instrumentista August Wenzinger en 1933, y sobre todo a partir de 1946, es cuando se ha hecho justamente famoso en todo el mundo por sus firmes artísticas, en las que, suele figurar, como en el programa, pocas, alguna parte dedicada a los grandes épocas de música española que tiene importancia universal: los siglos XV y XVI.

**PROGRAMA**

I

Muy triste será mi vida . . . . . Juan Urrede (S. XV)  
Pues que jamás olvidare . . . . . Juan del Encina (1469-1529)  
Gosafinos de hazia . . . . .  
Alto . . . . . Francisco de la Torre (S. XV-XVI)  
Zagalda de la verde . . . . . Juan Viqueza (S. XVI)  
¡Ay, ay, que ravo y mano  
O dulce contemplación  
Cervante caballero

Duque adormido . . . . . Diego Ortiz (S. XVI)  
Vadame et rucullo . . . . . Tomás Luis de Victoria (C. 1548-1610)

II

Fantasia n.º 20 en do [ma] . . . . . John Jenkins (1592-1675)  
Dos Alto . . . . .  
Cuatro fantasías . . . . . Henry Purcell (1659-1695)  
I en re  
VI en la  
II en si bemol


III

Bariton-Trio n.º 123 en re . . . . . Joseph Haydn (1732-1809)  
Adagio. Allegro di molto.  
Menuetto . . . . .  
Cuatro piezas . . . . . Marin-María (1654-1735)  
Preludio, Gavotte,  
Menuet I y II.  
Quince variaciones

Relojes - Pulseras pedida - Solitarios

*Castillon*  
Joyero

Castrovilleja, 25 - Teléfono 2499 - Salamanca



PRODUCTOS DE BELLEZA      PERFUMES

*Gran Perfumería Boyero*

Fig. 116. Programa de mano del Viola de Gamba Quartett en 1960 (Sociedad Filarmónica de Salamanca)



AÑO XII      CURSO  
1959 - 60

Sociedad Filarmónica  
de Salamanca

AUDICION N.º 201

CONCIERTO N.º 2 DEL PRESENTE CURSO

Día 19 de octubre de 1959

**Orquesta de Cámara Paillard  
de París**

Director: JEAN FRANCOIS PAILLARD

TEATRO GRAN VIA  
a las 7,45 de la tarde

**Sociedad Filarmónica  
de Salamanca**

AÑO III      CURSO  
1950-51



CONCIERTO N.º 10

Audición n.º 47

5 de Marzo de 1951

Cuarteto Femenino de París

Teatro Gran Vía  
A LAS 7,45 DE LA TARDE

Fig. 117. Programas de mano de dos agrupaciones invitadas por la Sociedad Filarmónica en los años cincuenta: Cuarteto Femenino de París (1951) y Orquesta de Cámara Paillard de París (1959)

Igualmente merecen una mención especial en cuanto que es un hecho a destacar en el conjunto de actividades establecidas desde la Sociedad Filarmónica, la organización de dos Festivales Musicales Salmantinos que vieron la luz en los cursos 1954-1955 y 1955-1956 bajo la presidencia de Real de la Riva. Ambos fueron concebidos como una forma de promocionar la ciudad a través de la música ejecutada por agrupaciones de gran proyección internacional.

El I Festival Musical Salmantino se estructuró a lo largo de cinco días en el mes de octubre de 1954. El 20 y 21 de octubre la ciudad acogió a la *Orquesta Sinfónica de Hamburgo* dirigida en aquel momento por Franz Hering. El día siguiente, el teatro Gran Vía fue testigo del primer concierto en la ciudad salmantina de los coros, solistas y orquesta que conformaban la Capilla de los Tres Reyes de Francfort<sup>1019</sup>. El cuarto día los socios apreciaron la música del Cuator Instrumental de París. Finalmente, el quinto y último día, la Orquesta Sinfónica Alemana de acordeones, dirigida por Rudolph Wurtner, cerró el I Festival Musical de la ciudad. Por tanto tres orquestas alemanas y un cuarteto francés con proyección internacional. La Sociedad Filarmónica contó en esta ocasión con el apoyo económico de las tres instituciones locales de gobierno, esto es, Gobierno Civil, Diputación Provincial y Ayuntamiento de la ciudad, lo que pone de manifiesto la proyección que quisieron darle más en concreto, éste recibió ayuda económica extraordinaria tanto del Ayuntamiento como de la Diputación Provincial que aportaron diez mil ptas. respectivamente<sup>1020</sup>, y una

---

<sup>1019</sup> El 23 de octubre de 1954, por tanto al día siguiente de la actuación en Salamanca, la agrupación ofreció un concierto patrocinado por su Alteza Real el príncipe Adalberto de Baviera en el salón de actos del Instituto Nacional de Previsión. La *Capilla de los Tres Reyes de Francfort* interpretó de nuevo la *Misa en si menor* de Bach en “una sesión extraordinaria en todos los conceptos. Oír esta música y por estos artistas, no es cosa que todos los días se halle a nuestro alcance” rezaba la crónica del periódico madrileño al referirse a la audición de la agrupación germana. Cfr. Marquerie, A. (1954, 24 de octubre). Charlie Rivel y el nuevo programa de Price. *ABC*, 67.  
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1954/10/24/049.html>> [Consultado el 19-IX-2014].

<sup>1020</sup> La consulta de la documentación oficial de la Diputación salmantina nos descubre: primero, que no coincide la cantidad que César Real afirma le concedió la Diputación para el I Festival de Música de Salamanca y, segundo, refleja el interés de las autoridades, en este caso del Gobernador Civil, por buscar a través del arte o la música u escaparate que muestre su mecenazgo cultural. Cfr. Actas de la SACGDP, sesión de 5 de octubre de 1954, folio 324 r y v. Los términos del acta son: “Dada cuenta de la carta dirigida por el Excelentísimo Sr. Gobernador Civil de la provincia indicando, no con un deseo de notoriedad, sino por sentir muy de veras cuanto se relaciona con la vida artística y musical de Salamanca, se ofreció a don César Real de la Riva para ayudarlo en todo lo posible con el fin de que pueda dar el I Festival Musical Salmantino, cuyo programa de anteproyecto remite, con el ruego de que sea estudiado significando por tu parte sería muy complacido el que la Diputación se adhiera y patrocine, dentro de sus posibilidades, una parte de dicho Festival” [*sic*].

tercera cantidad idéntica procedió del Gobierno Civil que presidía en aquel momento José Luis Taboada García<sup>1021</sup>.

La segunda y última edición del Festival Musical Salmantina aconteció en marzo de 1956. En esta ocasión el acontecimiento sólo duró tres días en los que se pudo escuchar a la Orquesta de Cámara de Munich, al Cuarteto Danés y de nuevo a la Capilla de los Tres Reyes de Francfort<sup>1022</sup>.

En el caso de la agrupación alemana fundada en 1950 por Christoph Stepp, la Orquesta de Cámara de Munich interpretó un repertorio dedicado exclusivamente a Mozart; de hecho el concierto fue programado como un homenaje al compositor de Salzburgo. Por su parte, el Cuarteto Danés también incluyó en su repertorio composiciones de Mozart en su primera visita a nuestro país<sup>1023</sup>.

En ambos Festivales Musicales Salmantinos los grandes protagonistas fueron la Capilla de los Tres Reyes de Francfort conformada por ciento veinticuatro actuantes entre cantores, solistas de canto e instrumentales y conjunto sinfónico y dirigida por Kurt Thomas. En las dos ocasiones fueron interpretadas obras de Bach: la *Misa en si menor* en la primera visita y en la segunda, *La Pasión según San Juan*.

---

El Pleno acordó destinar 6.000 ptas. para asistir al Festival Musical que se celebrará en el teatro Gran vía en los días 20, 21, 22 y 28 del corriente mes de octubre, con cargo a la partida número 51, para gastos de representación que figura en el capítulo II, artículo 1º del presupuesto de gastos”.

<sup>1021</sup> Documento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca-8. Memoria mayo 1953-octubre 1955. SFS-8, pp. 5 y 6.

<sup>1022</sup> En esta ocasión la agrupación de coros y orquesta llega a Madrid de manos del embajador alemán al teatro Calderón de nuevo el día después de la audición salmantina. *Cfr.* La pasión según San Juan (1945, 15 de marzo). *ABC*, 58.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/03/15/058.html>> [Consultado el 19-IX-2014].

<sup>1023</sup> El cuarteto formado en la Academia de Música de Copenhague también ofreció una audición días antes en Madrid. *Cfr.* Nuevo Cuarteto Danés (1956, 8 de marzo). *ABC Madrid*, 51

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/03/08/051.html>> [Consultado el 19-IX-2014].



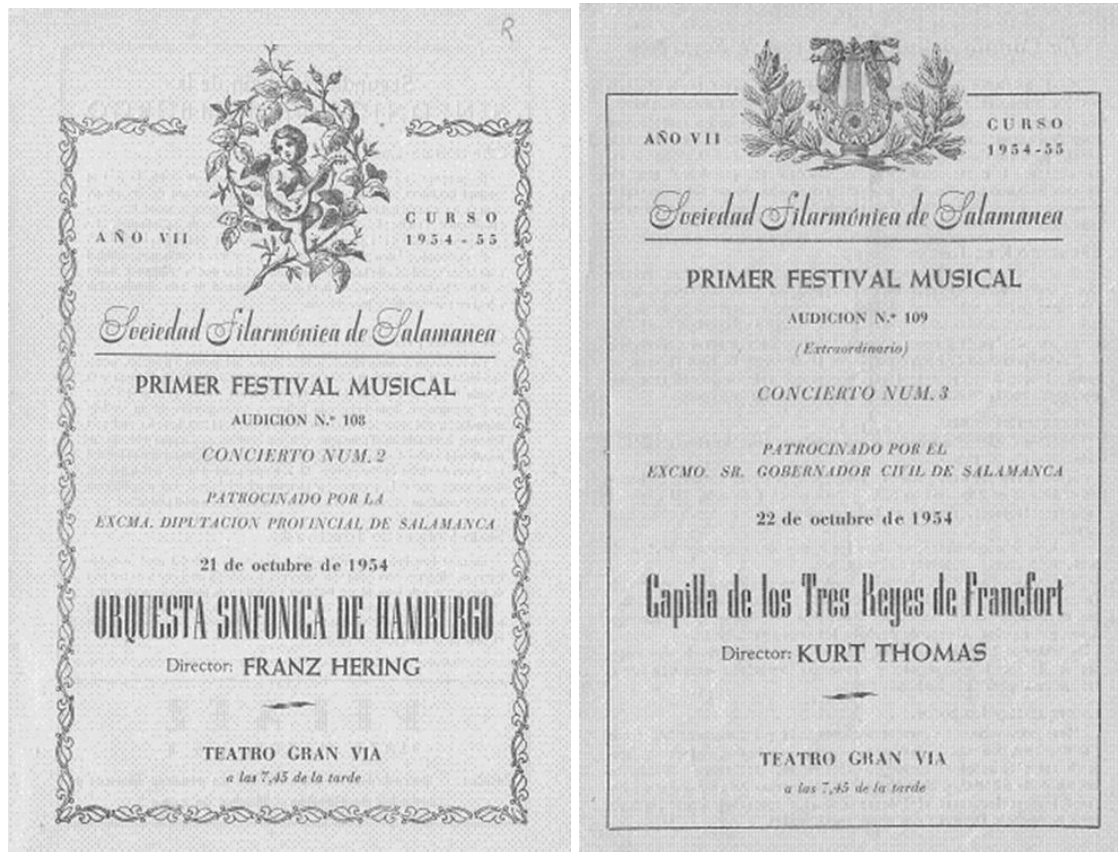


Fig. 118. Programas de mano de dos de las agrupaciones que formaron parte del Primer Festival Musical de Salamanca, en octubre de 1954: Orquesta Sinfónica de Hamburgo y Capilla de los Tres Reyes de Francfort.

El testimonio de Miguel Ferrer sobre la audición de esta agrupación con ocasión de interpretar la *Misa en si menor* de Bach es elocuente:

Probablemente es este el más grandioso y espectacular concierto que se ha oído jamás en Salamanca. Deslumbrante el aspecto del escenario totalmente ocupado por ciento veinticuatro intérpretes perfectamente acoplados, coros y orquesta, pequeño órgano y cémbalo. Hay la sensación general de asistir a un gran acontecimiento artístico. [...] Recordamos esta interpretación como uno de los más bellos momentos vividos gracias a la música. Nada más levantar Kurt Thomas los brazos, y aún antes de iniciar el concierto, estos ciento veinticuatro intérpretes ya estaban transfigurados y en este estado anímico fueron desgranando el “Kyrie” [...]. Luego el “Gloria” [...] Será difícil ir al cielo, pero no hay duda de que en vida hemos conseguido, por obra y gracia del arte, convivir dos horas largas con los ángeles<sup>1024</sup>.

<sup>1024</sup> Cfr. Ferrer, M. (1983). Música en Salamanca. Tres conciertos en el recuerdo (pp. 17-19). En AA: VV. *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca: Graficesa.

Dos únicas ediciones de un Festival Musical que tan sólo fue protagonizado por agrupaciones europeas ( cuatro alemanas, una danesa y otra francesa) de gran proyección internacional que necesitó el apoyo económico de las autoridades locales lo que también pone de manifiesto el interés de las mismas en utilizar un acontecimiento de estas características para promocionar la ciudad.

Antes de realizar un análisis sistemático de intérpretes y repertorios y, con el fin de favorecer un estudio global de las actividades gestionadas desde la Sociedad Filarmónica, hemos elaborado una serie de documentos gráficos que nos van a facilitar el desarrollo de este objetivo.

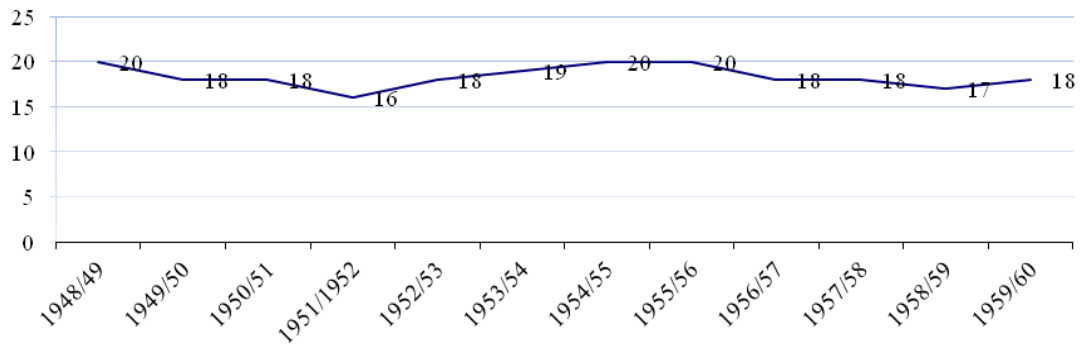


Gráfico XXX. Evolución del número de audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960).

La gráfica anterior nos permite visualizar la estabilidad y constancia en el número de audiciones que la Sociedad Filarmónica, a lo largo de estos doce años, ofreció a los salmantinos, esto es, un total anual de veinte eventos, si se incluía alguna de carácter extraordinario, distribuidas en dos al mes. Los cursos 1951-1952 y 1958-1959, es decir, los años previos al fin de los mandatos de Fernández Alonso y Real de la Riva, se observa una leve inflexión reflejo de un menor número de actividades gestionadas por los responsables de la entidad en esos cursos y, por el contrario, el máximo se percibe en los cursos 1948-1949, 1954-1955 y 1955-1956.

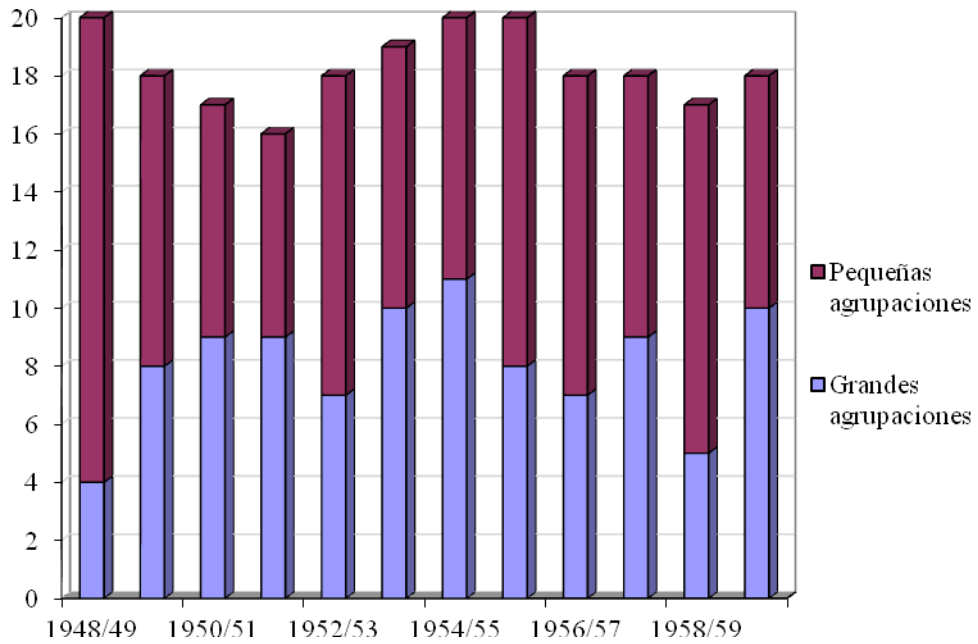


Gráfico XXXI. Proporción de grandes y pequeñas agrupaciones instrumentales, vocales y de ballet invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960.

El gráfico previo refleja la presencia de un mayor número de grandes agrupaciones instrumentales, vocales o de ballet en los cursos comprendidos entre 1950 y 1955, principalmente gracias a la presencia de grandes agrupaciones vocales o de ballet. En el curso 1959-1960 la presencia de agrupaciones de gran tamaño se debe a la llegada de un número más elevado de orquestas y coros.

Si bien la gráfica anterior nos permite apreciar el equilibrio entre los dos tipos de agrupaciones que existen en el resto de los cursos, la gráfica incluida a continuación refuerza mejor esta idea, puesto que valora las dos variables en todo el segmento temporal objeto de estudio y no anualmente.

Así pues, el gráfico siguiente muestra el porcentaje de grandes agrupaciones instrumentales, vocales, de ballet y danza supone un 44% de las audiciones totales que son organizadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960 frente a un 56% de los conciertos protagonizados por un importante porcentaje de solistas (instrumentales o de *lied*), dúos, tríos, cuartetos o quintetos.

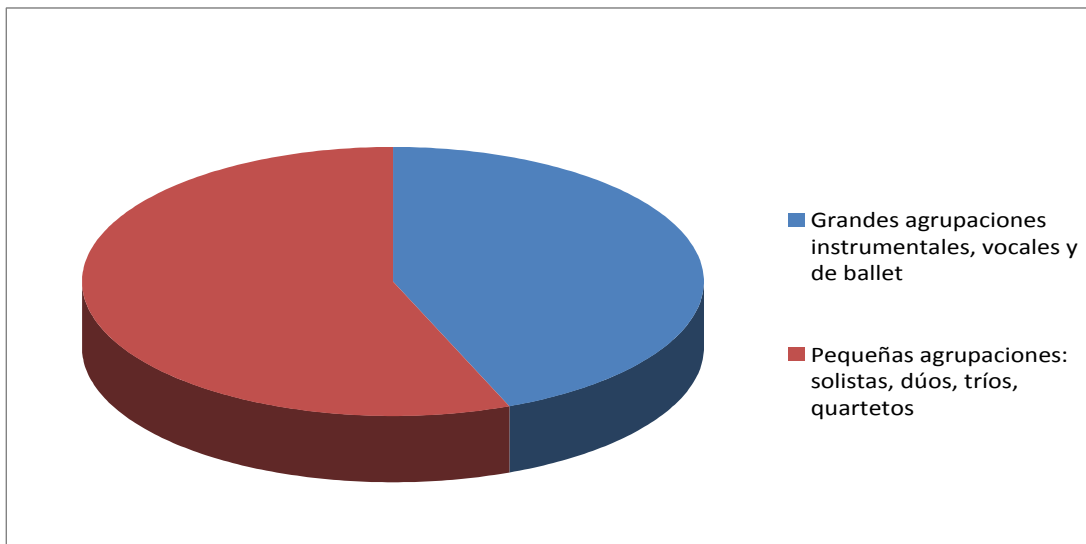


Gráfico XXXII. Proporción de grandes agrupaciones instrumentales, vocales y de ballet y de solistas y pequeñas agrupaciones (dúos, tríos, cuartetos y quintetos).

A continuación vamos a centrar nuestro estudio en un análisis detallado de las diferentes audiciones según las distintas agrupaciones o solistas que las ejecutaron.

a) Orquestas y gran agrupación coral:

El análisis de las distintas agrupaciones instrumentales que visitaron la ciudad salmantina de mano de la Sociedad Filarmónica nos muestra un total de sesenta y seis orquestas sinfónicas y de cámara de distintas nacionalidades: un 34% españolas, 31% alemanas, 22% italianas y un 13% de agrupaciones francesas, austriacas, suizas y una belga tal y como se muestra en el primero de los gráficos circulares siguientes. El criterio de la nacionalidad estructurará este análisis dedicado a las agrupaciones instrumentales de gran tamaño.

El 30% de las audiciones programadas por la Filarmónica fueron protagonizadas por orquestas sinfónicas o de cámara, un 60% del total de las agrupaciones instrumentales (proporción que aparece reflejada en el segundo de los gráficos circulares siguientes).

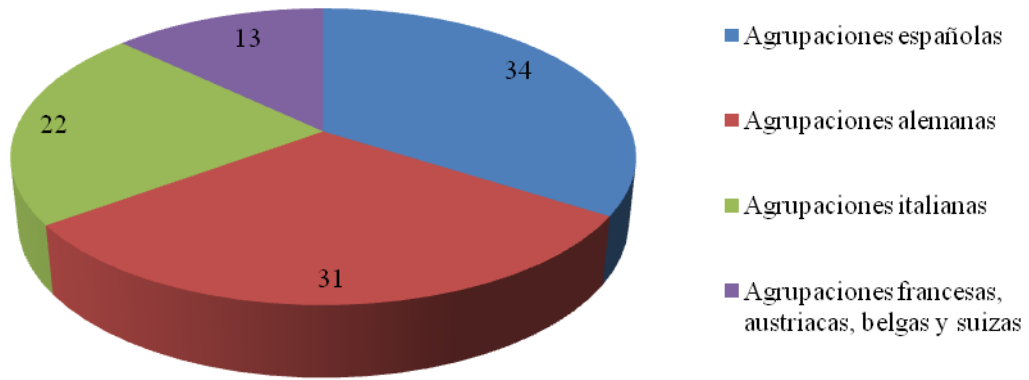


Gráfico XXXIII. Proporción de Orquestas y Agrupaciones de Cámara por nacionalidades que formaron parte de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

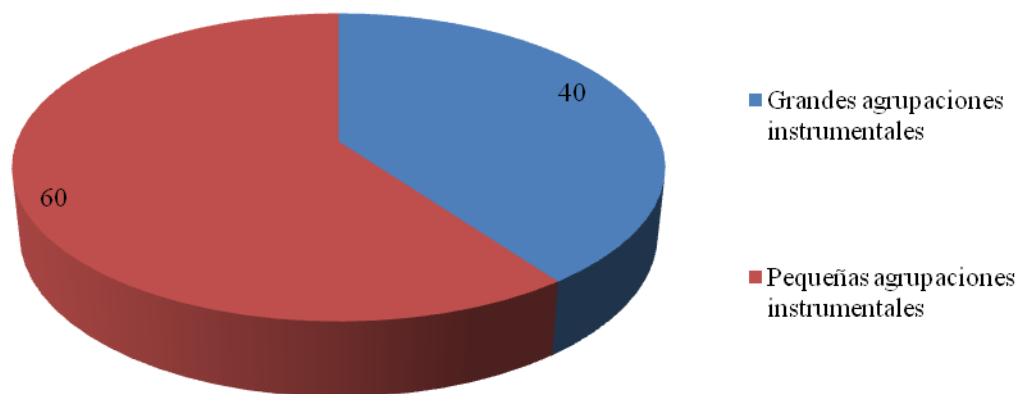


Gráfico XXXIV. Proporción de los distintos tipos de agrupaciones instrumentales que fueron protagonistas de las audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948-1960.

Un primer estudio de las grandes agrupaciones instrumentales que visitan el Gran Vía, ponen de manifiesto que muchas de ellas son invitadas más de una vez a lo largo de los doce años de vida de la Filarmónica salmantina que estamos analizando. Así, entre las españolas que repitieron actuación estuvieron la Orquesta Sinfónica Municipal de Bilbao en seis ocasiones; la orquesta Sinfónica de Valladolid en dos; la Orquesta Sinfónica de Madrid en dos fechas

diferentes bajo dirección de Steves Cándale y Hans von Benda; la Orquesta de Cámara de Madrid en dos momentos diferentes, bajo la batuta de Ataúlfo Argenta primero y Hans von Benda después o la Orquesta Nacional de Cámara en otras dos ocasiones ambas dirigidas por Argenta. Con respecto a las agrupaciones instrumentales alemanas si repitieron audiciones la Orquesta Sinfónica de Hamburgo y la Capilla de los Tres Reyes de Francfort. En cuanto a las orquestas italianas la Orquesta de Cámara de Milán participó en cuatro ocasiones en los conciertos programados por la Filarmónica y La Academia Musicale de Milano en dos. El conjunto instrumental suizo Ricercare. Sociedad de Música de Cámara de Lausanne también ofreció dos conciertos en 1957. Es decir más de un tercio de las audiciones totales interpretadas por orquestas estuvieron en manos de diez agrupaciones que formaron parte repetidamente de la programación diseñada desde la Sociedad Filarmónica en estos doce años.

Nos centramos a continuación en un estudio de las orquestas españolas. Un análisis general de sus repertorios nos pone de manifiesto que no existe coherencia, es decir, un criterio claro de selección de las obras frente, tal y como veremos más tarde, a las agrupaciones alemanas. En cualquier caso, sí existen agrupaciones que sorprenden por las audiciones innovadoras que ejecutan. Nos referimos a piezas musicales propias de los conciertos escuchados por los grandes aficionados a la música en Madrid durante los años veinte o treinta, a música expresionista, a creaciones de compositores vanguardistas como Bartok, Sibelius o Hindemith o a la creación de músicos de la generación del 27 como Rodolfo Halffter o Salazar y otros autores consolidados o en vía de serlo en aquel momento concreto como Thomas. Las obras de todos estos compositores, en manos de las distintas agrupaciones orquestales españolas, supusieron líneas de ruptura o de innovación para los socios de la Filarmónica salmantina que de esta forma reforzaban por este motivo doblemente su condición de *élite* cultural en la ciudad.

En este sentido debemos interpretar cuatro piezas musicales muy distintas en el concierto protagonizado por la Capella Classica: *Del rosal vengo mi madre* de Adolfo Salazar, *Dos cancioncillas amatorias* de Juan Ramón y *Coral para implorar la lluvia* de Juan María Thomas o *Dos danzas populares eslovacas* de Bela Bartok. De manos del director Steven Candael que dirigía la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1949 se pudo disfrutar de la *Obertura de*

*Finlandia* de Sibelius y *Dulcinea* de Rodolfo Halffter. Ataúlfo Argenta selecciona dos piezas innovadoras en sendas visitas al frente de la Orquesta Nacional de Cámara: *Danzas Rumanas* de Bela Bartok y *Don Juan* de Richard Strauss, una pieza de gran dificultad y virtuosismo en casi todas sus partes que la ha convertido en una pieza frecuente en las listas de audición de muchos instrumentos.

En 1951, el Doble Quinteto español formado por profesores de la orquesta Nacional, Sinfónica y Filarmónica de Madrid bajo el patronazgo del marqués de Bolarque interpretó “El cantor de mi pueblo” de *Trío humorístico* compuesto por Charles Huguenin y *Doble quinteto* de Britten presentado como estreno en España. El mismo año, la Agrupación Nacional de Música de Cámara, que visitó nuestra ciudad de mano del Conservatorio Regional de Música la década anterior, ofrece tres piezas novedosas en los repertorios de la Filarmónica: *Cuarteto en sol menor op. 27* de Grieg, *Quinteto en sol menor* de Muñoz Molleda, autor muy volcado en aquellos años en componer para cine y el *Cuarteto plateresco* de Julio Gómez<sup>1025</sup>.

Ya hemos señalado que la Orquesta Municipal Sinfónica de Bilbao acudió a la Sociedad Filarmónica de Salamanca en seis ocasiones. Nos sorprendió inicialmente la doble denominación con la que era presentada en los programas de mano, esto es, en unas ocasiones como Orquesta Sinfónica Municipal de Bilbao y en otras como la Orquesta Sinfónica de Bilbao<sup>1026</sup>. Para comprender esta doble acepción de la orquesta bilbaína exponemos brevemente, puesto que extralimita el objeto de estudio de este apartado, la gestación de las orquestas de la ciudad vasca. Así, la capital de Vizcaya ya contó con orquestas de conciertos por los años 1852 (de la segunda Sociedad Filarmónica); 1880 (de la Academia Vizcaína de Música); 1905 la denominada Sociedad de Conciertos de Bilbao); 1914 (Orquesta formada por profesores pertenecientes a la Asociación Musical), y 1922; ésta se denominó ya Sinfónica de Bilbao. Ésta fue fundada por Armando Marsick y durante más de una década varios maestros ocuparon el ariel directorial, entre ellos, y el año 1933, Jesús Arámbarri. En 1939 Bilbao

---

<sup>1025</sup> Martínez del Fresno, B. (1999). *Julio Gómez: Una época de la música española*. Madrid: ICCMU. Esta obra reconstruye la biografía del compositor, contextualiza sus composiciones y además, estudia su actividad como crítico. En este caso y puesto que se trata de una composición de 1941 nos han interesado los capítulos XII y XIII que se centran en los años cuarenta.

<sup>1026</sup> La doble denominación puede deberse al grado de implicación financiera por parte de la corporación municipal bilbaína en distintos momentos de su existencia.

tenía la Orquesta Sinfónica y la Banda Municipal que se fusionaron y transformaron en una nueva entidad que, con el nombre de Orquesta y Banda Municipal, funcionarían bajo la tutela del Municipio. La Municipal de Bilbao hizo su presentación en la nombrada capital, el 25 de febrero de 1939, bajo la dirección del maestro Jesús Arámbarri, director titular.

En la documentación de la Diputación Provincial de Salamanca tenemos constancia del telegrama enviado por el alcalde de la ciudad al presidente de la entidad salmantina con el fin de que apoyara a la Orquesta Municipal en el primer concierto que iba a celebrar el 5 de mayo de 1943. Parece que la Comisión de la corporación provincial se compromete a prestar el apoyo que fuera preciso si bien no lo concreta<sup>1027</sup>.



Fig. 119. Programas de mano de la Orquesta Sinfónica Municipal de Bilbao (1950) y Orquesta Municipal de Bilbao (1954)

<sup>1027</sup> Cfr. Actas de la SACGDP de 14 de abril de 1943, folio 169r.



Así pues la Sociedad Filarmónica acoge a la Orquesta Municipal de Bilbao nuevamente en seis ocasiones. Un análisis de los repertorios interpretados entre 1950, momento en que tiene lugar el primer concierto de esta etapa y 1958, última audición de manos del director Antonio Bavier, nos descubre un repertorio muy neutro, nada disonante de los parámetros estéticos musicales del periodo que estaba viviendo España excepto por piezas musicales tan singulares como *El festín de la araña* de Roussel, *Muerte y Transfiguración* de Strauss, *Tierra de jauja* del compositor estonio Knudage Riisager (\*1897-1974†), *Variaciones sobre un tema de Purcell* de Britten y *Sinfonía india* de Chávez.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica de Madrid visita nuevamente la ciudad (recordamos que en un capítulo anterior de esta tesis hemos analizado exhaustivamente la presencia de las dos agrupaciones orquestales madrileñas en los años cuarenta y especialmente en la inmediata posguerra) en dos ocasiones en 1949 bajo la dirección de Steven Candael y en 1951, de Hans von Benda viejo conocido de la ciudad pues, en 1941, ofreció un concierto con la Orquesta de Cámara de Berlín (también analizado en otro apartado de esta investigación). El maestro, apuntan Gómez Amat y Turina Gómez, es un “director [...] que se hace habitual, [...], que no sólo dirigirá muchos conciertos en Madrid sino incluso en provincias”<sup>1028</sup>.

Así como el repertorio seleccionado por Candael puede ser considerado rupturista, en el panorama de repertorios que acoge la Sociedad Filarmónica, puesto que incluye piezas de Sibelius<sup>1029</sup> como *Finlandia* (Obertura) o *Dulcinea* de Rodolfo Halffter, von Benda es más continuista y convencionalista en la configuración de sus repertorios (Albéniz, Wagner o Mendelssohn), si bien, es importante señalar que también incluye una pieza, en esta ocasión, más vanguardista como *Ifigenia en Aulis* (obertura) de Gluck-Wagner.

Igualmente la Orquesta Filarmónica de Madrid está presente en la programación de la Sociedad en 1953 en esta ocasión bajo la dirección de Jesús Arambarri que se acaba de trasladar a la capital de España para liderar a la Banda Municipal e incorporarse al Conservatorio de Música como docente. El repertorio diseñado por el director vasco no difiere de los programas oficiales,

---

<sup>1028</sup> Cfr. Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994): *Op. Cit.* p. 142.

<sup>1029</sup> Johan Julius Christian Sibelius (\*1865-1957†) compuso fundamentalmente música sinfónica que tenía la canción popular de su país como fuente de inspiración. El músico Kurt Schindler recuperó mucha de la producción del compositor finlandés. Agradezco este dato inédito a la Doctora Matilde Olarte Martínez.

piezas musicales de Bach, Tchaikovsky y Wagner, y más en la línea de los conciertos que escucharon los salmantinos en la inmediata posguerra de manos de las dos grandes orquestas de Madrid. Destacamos la pieza *Oberón* de Weber.

Nuestros informantes, auténticos *leitmotiv* de esta investigación, recuerdan especialmente al director de orquesta Ataúlfo Argenta que visitó la ciudad de manos de la Filarmónica en tres ocasiones entre 1949 y 1950 al frente de Orquesta de Cámara de Madrid. González-Castelao sorprendentemente no recoge en la monografía del director santanderino el primer concierto que ofrece en Salamanca con fecha 10 de junio de 1949. Este concierto debe ser enmarcado dentro de los conciertos de la Orquesta de Cámara de Madrid, tras finalizar la temporada en Madrid y la gira por Valencia y Barcelona, por el norte de España, momento en que se une Narciso Yepes “para interpretar el *Concierto de Aranjuez*, que es acompañado de la obertura de *Prometeo* de Beethoven, el *Concierto en re menor* de Vivaldi y la *Italiana* de Mendelssohn”<sup>1030</sup>. El mismo programa que es interpretado en Salamanca sin cambiar una sola nota.

Según los datos que ofrece González-Castelao en su monografía sobre Ataúlfo Argenta, el concierto salmantino tendría lugar entre el de Mondragón (7 de junio de 1949) y el de Valladolid (12 de junio de 1949). Por tanto, en el teatro Gran Vía de Salamanca Argenta interpreta un repertorio repetido a lo largo de la temporada por la orquesta madrileña, nada trasgresor en su contenido y muy del gusto de las autoridades musicales de la época<sup>1031</sup>.

Los otros dos conciertos dirigidos por Argenta tienen lugar la segunda mitad de la temporada 1949-50 en un momento en que el maestro actuaba con la Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>1032</sup>, la Orquesta de Cámara de Madrid<sup>1033</sup> y

---

<sup>1030</sup> Cfr. González-Castelao, J. (2008). *Ataúlfo Argenta. Claves de un mito de la dirección de orquesta* (p. 155). Madrid: ICCMU.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 154-156.

<sup>1032</sup> Cfr. Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia* (p. 141). Madrid: Alianza Música. Según los dos autores refieren: “El 22 de enero del año 1950 Ataúlfo Argenta sube al podio de la Sinfónica por primera vez, en el Monumental [...] Argenta era ya una personalidad en España y en la Sinfónica hay una satisfacción general por haber conseguido que aceptara la invitación de dirigir. En total no hará con esta Orquesta más de tres conciertos. El segundo es al cabo de una semana, el 29 de enero, con la presentación del guitarrista Narciso Yepes, que toca el “Concierto de Aranjuez” de Rodrigo. Y el tercero en el mes de diciembre de este año [...]”.

<sup>1033</sup> En el caso de los conciertos salmantinos organizados por la Sociedad Filarmónica el programa de mano denomina Orquesta Nacional de Cámara en lugar de Orquesta de Cámara de Madrid a la agrupación dirigida por Argenta el 18-IV-1950. Consideramos que puede tratarse de un simple error en la transcripción.

protagonizaba sus primeras salidas profesionales por distintos países de Europa. Según la exposición cronológica de conciertos que realiza González- Castelao:

El 16 y 17 de marzo [de 1950], el maestro español acudía a Cannes durante la Semana de Música Española, en colaboración con la orquesta Municipal del casino y miembros de la ONE/OCM. Unas semanas más tarde, el 5 de abril, debuta con la Orquesta de la RAI de Roma en un concierto radiado, con un programa español [...].

Argenta vuelve entonces al podio de la Nacional con un concierto de preparación para la gira de Paris (6 y 7 de mayo), organizada cuidadosamente – con entrevistas, enviados especiales, recepciones oficiales, etc.- por la Comisaría de la Música, sobre todo para poner a punto las obras no españolas que van a presentarse [...]. El repertorio que se escogió, con gran equilibrio entre música española y música germana [...] <sup>1034</sup>.

Así pues en este itinerario profesional debemos inserta el concierto de la Orquesta Nacional de Cámara del 18 de abril de 1950 con un programa coherente con los conciertos que en aquel momento estaba preparando con la Orquesta Nacional de España de cara a su gira parisina, esto es, obras de Mozart, Beethoven y Haydn, por tanto producción alemana junto a una pieza de Turina, *La canción del torero* (interpretada en numerosas ocasiones por las orquestas madrileñas y la Sinfónica de Salamanca la década anterior) y una pieza, si se nos permite la expresión, discordante en el programa: *Danzas rumanas* de Bela Bartok.

---

<sup>1034</sup> Cfr. González-Castelao, J. (2008): *Op.Cit.*p.184. El autor tampoco recoge este concierto ni en texto ni en el anexo de programación.



Fig. 120. Programa de mano con rúbrica de Ataúlfo Argenta correspondiente al concierto de la Orquesta de Cámara de Madrid (10 de junio de 1949).

El último concierto del maestro Argenta debe ser integrado en la gira que realiza por España antes del verano y que supone “el debut de Argenta con la ONE en Bilbao, Santander, Oviedo, Gijón, Valladolid y Salamanca. Para esta larga gira de la Nacional, del 23 de mayo al 5 de junio, Argenta prepara dos programas distintos que, con alguna variante, van a alterar”<sup>1035</sup>. El 5 de junio, el último día de la gira estival, Argenta dirige a la Orquesta Nacional de España con un programa basado en obras españolas de Rodrigo y Falla, una pieza de Brahms y de nuevo, rompe los convencionalismos estéticos, e introduce una pieza singular y de no fácil ejecución de Richard Strauss: el poema sinfónico *Don Juan*. La pieza musical, compuesta, no lo olvidemos, por un alemán, está inspirado en unos de los mitos españoles magníficamente recreado por literatos como Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*). Se trata

<sup>1035</sup> Cfr. González-Castelao, J. (2008): *Op. cit.*, p. 187.

del personaje, ya universal, de don Juan: seductor, apuesto, valiente, osado y libertino que altera el orden social deshonrando a las mujeres virtuosas y acaba en los infiernos. Una figura poco ejemplar y alejada de los cánones de conducta de los años cuarenta<sup>1036</sup>.

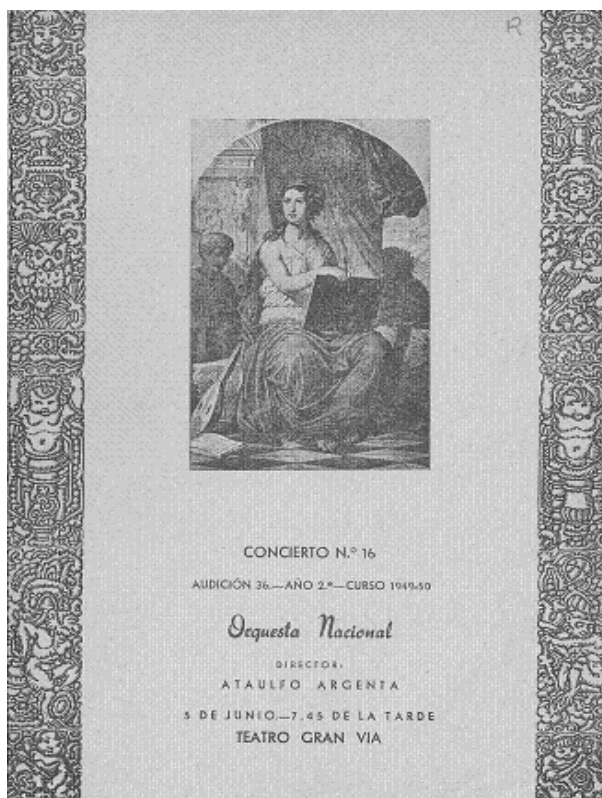


Fig. 121. Programa de mano del concierto de la Orquesta Nacional con Argenta como director (5 de junio de 1950).

Concluimos este apartado dedicado al director de orquesta Ataúlfo Argenta con parte de las anécdotas que nuestros informantes nos han transmitido sobre el maestro. En general, su presencia al frente de las dos agrupaciones que visitaron la ciudad salmantina despertaba gran expectación y entre las féminas, una gran admiración. Se convirtió en algo habitual pedir propina al grito de “Toca otra Ataúlfo, toca otra” mientras el público estaba en pie aplaudiendo<sup>1037</sup>.

<sup>1036</sup> El concierto fue patrocinado por el Gobernador Civil, el Ayuntamiento de Salamanca y la Diputación Provincial. Recordamos que el presidente de la Filarmónica y el alcalde eran la misma persona, Fernández Alonso. La Diputación contribuyó exactamente con siete mil ptas. tras recibir un escrito del presidente de la Sociedad Filarmónica acompañado de copia de los gastos e ingresos generados con motivo del concierto de la Orquesta Nacional el 5 de junio de 1950. *Cfr.* Actas de la SACGDP de 26 de agosto de 1950, folio 251v.

<sup>1037</sup> La anécdota ha sido relatada por doña Pilar Magadán Chao. *Cfr.* Entrevista a Magadán Chao, Pilar de 2-VII-2013.

Dos agrupaciones locales de las muchas que fueron creadas en la España de la década de los cuarenta son invitadas por la Filarmónica: la Orquesta Sinfónica Municipal de Valladolid y la Orquesta Sinfónica de Música de Cámara de Asturias.

La primera ofrece dos conciertos en la ciudad bajo la batuta de Mariano de las Heras, director desde la fundación de la agrupación orquestal en 1947 hasta 1959. La investigadora Virgili Blanquet no cita ninguno de los dos conciertos salmantinos de la Orquesta Sinfónica de Valladolid en su estudio sobre la música en Valladolid durante el siglo XX<sup>1038</sup>.

El director Mariano de las Heras fue discípulo de José Aparicio, de Ramón Pujol y de Félix Antonio González. Además fue profesor de violín en el Conservatorio de Valladolid antes de acceder al atril directorial de la orquesta vallisoletana<sup>1039</sup>.

El primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Valladolid que se celebró el 27 de febrero de 1952, ofreció piezas musicales excepcionales en los programas ejecutados por las orquestas locales españolas como *Amanecer para violín y orquesta* del maestro salmantino Gombau o el *Concierto de Varsovia* (para piano y orquesta) de Addinsell<sup>1040</sup>. El repertorio fue completado con la ópera *Oberon* de Weber, muy interesante desde el punto de vista formativo en cuanto que introduce mucha de las características del primer romanticismo alemán así como por su complicada ejecución. El repertorio se completó con obras de autores españoles como Turina o Benito Morato, compositores habituales del repertorio de la agrupación vallisoletana.

El segundo concierto tuvo lugar siete años después, el 30 de marzo de 1959. La agrupación instrumental introdujo piezas novedosas de autores conocidos como *Ocho cantos populares* de Liadow, *Egmont* de Beethoven y la *Sinfonía n.º 5 "Nuevo Mundo"* de Dvorak.

---

<sup>1038</sup> Cfr. Virgili Blanquet, M. A. (1985). *La música en Valladolid en el siglo XX* (pp. 259-279). Valladolid: Ateneo de Valladolid.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, pp. 260-269. La profesora esboza una breve biografía del director de las Heras al frente de la agrupación vallisoletana. Además a lo largo del apartado denominado "Valladolid y su orquesta", expone brevemente el proceso de gestación y posterior nacimiento de la Orquesta Sinfónica Municipal de Valladolid.

<sup>1040</sup> Richard Addinsell (1905-1977†) se dedicó principalmente a componer música para el cine. El *Concierto de Varsovia* compuesto en 1941 para el largometraje *Dangerous Moonlight* es una de sus obras más conocidas.

Por tanto el balance de las piezas musicales que configuraron los dos repertorios de la orquesta vallisoletana es positivo en cuanto que contribuyó a difundir repertorios diferentes de autores conocidos o, por el contrario, piezas célebres de compositores poco presentes en los programas de las agrupaciones sinfónicas.



Fig. 122. Programa de mano del concierto salmantino de la Orquesta Sinfónica de Valladolid en 1959

La Orquesta sinfónica de Música de Cámara de Asturias es la tercera agrupación local que visita el teatro Gran Vía en el marco de la programación diseñada por la Sociedad Filarmónica. Fue fundada en 1940 y en el caso salmantino, ofreció un concierto el 12 de marzo de 1952 bajo la dirección de Ángel Muñiz Toca. Las obras interpretadas pertenecen a compositores alemanes como Mozart o Beethoven, si bien, incorpora una obra del barroco francés *Suite para instrumentos de arco* de Rameau.

Cuatro orquestas más se añaden a la lista de agrupaciones instrumentales que acogió la Filarmónica salmantina: Doble Quinteto español (1951), la Orquesta de Solistas Españoles (1953), Orquesta de Cámara Barcelonesa junto al Coro de Radio nacional (1953) y Agrupación de solistas de Madrid (1958).

Los diez profesores que conformaban el Doble Quinteto Español ejecutaron obras tan excepcionales en el repertorio orquestal de comienzos de los años cincuenta como “El cantor de mi pueblo” de los Tríos humorísticos de Charles Huguenin o *El doble quinteto* del británico Benjamin Britten. Además eligen dos piezas novedosas del repertorio de Debussy: *El asno, la gallina y el cuco* así como *Siringa*. Tan interesante es el repertorio interpretado por la Orquesta de Solistas Españoles. Su director Federico Senen conformó un repertorio innovador, alejado de los contenidos más habituales en los repertorios de música orquestal de comienzos de los años cincuenta, al introducir *Three dances from The Fairy Queen* de Purcell y el *Concierto grosso en re mayor* de Haendel junto al *Concierto de Brandemburgués nº 3* de Bach y el *Concierto de Chiesa* de Dall’Abaco.

El Coro de Radio Nacional y la Orquesta de Cámara Barcelonesa dirigidos por Eduardo Toldrá y Odón Alonso presentan un repertorio desigual. Por un lado, en la primera parte incorporan obras de los polifonistas españoles del siglo XVI como Tomás de Victoria, *Popule meus y Caligaverunt*; Juan del Encina, *Antonilla es desposada* y Francisco Salinas *Alla’seme ponga el sol*. Por otro, composiciones de Rodrigo *Música para un códice salmantino* (perfectamente integrada y justificada en los actos conmemorativos del VII Centenario de la Universidad de Salamanca con Antonio Tovar como rector) y *El retablo de maese Pedro* de Falla.

En cuanto a la Agrupación de Solistas de Madrid, su director Odón Alonso combina obras del barroco británico (*Suite orquestal* de la ópera *Dido y Eneas* de Purcell), del barroco italiano representado por el *Concierto op. 6 para dos violines y violonchelo* de Corelli o el siempre recurrente Vivaldi (*Concierto grosso en re menor*) y del barroco francés con la figura de Couperin, *Cinco piezas para violonchelo* con una obra, rompedora entre tanto barroco europeo, el británico Benjamín Britten, *Sinfonía simple*.

Hemos querido dejar para el final el concierto del 16 de noviembre de 1959 a cargo de una agrupación tan excepcional en el panorama musical



español de los años cincuenta como era la Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle.



Fig. 123. Programa de mano del concierto ofrecido en Salamanca por la Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle en 1959.

Para conocer la historia de esta agrupación debemos remontarnos a la Barcelona de la primera década del siglo XX, momento en que se crea una Escuela de música femenina en la calle Montseny esquina con Gran de Gracia con el patrocinio de una sobrina del rey Alfonso XIII y que en 1919 ya contaba con profesoras tan prestigiosas como Carmela de Garrocha formada con el maestro Enrique Granados. En el contexto de los conciertos organizados a finales de los años veinte a favor de Asociación Mundial de Defensa de las Mujeres surge la idea de crear una orquesta con muchas de las mujeres-músicas que participaron en estas veladas musicales y otras de la Escuela de Gracia. Sin

duda las audiciones de Orquesta Femenina de París en el *Palau* de la Música Catalana, dirigida por la gran violinista francesa Jane Evrard, fueron determinantes en el nacimiento de la Orquesta Femenina dirigida por Isabel de la Calle. A partir de 1936 la agrupación añade el nombre de la ciudad que la vio nacer y pasa a denominarse Orquesta Femenina de Barcelona. La guerra hace disolver a esta agrupación conformada por veintisiete músicas y reaparece, tras la contienda, con el nombre de Orquesta Femenina. Tras la retirada de su fundadora, la dirección recayó sucesivamente en la violinista María Dolores Rosich i Ventosa, en Carry de Montevar, y en Pilar Pérez Malla. Esta última está en el atril de la gala salmantina de 16 de noviembre de 1959. En los años sesenta su actividad decae hasta desaparecer<sup>1041</sup>.

El programa de mano insiste en el carácter no profesional de sus componentes. No aclara que por ser mujeres en un contexto sociocultural en que las mujeres tenían un plus de dificultad para desarrollar una carrera profesional y especialmente, para vivir de la música (tampoco era fácil para los hombres).

El programa incluye obras de Mozart, Mendelssohn y Albéniz, los mismos autores que conformaron los repertorios de esta agrupación antes de la guerra.

Así pues, un análisis de los repertorios ejecutados por las orquestas españolas que fueron invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960 nos permite apreciar una falta de criterio en la selección de las piezas musicales. Esto se traduce en una mezcla de obras muy conocidas del panorama romántico o neoclásico europeo, junto a autores españoles como Turina, Falla o especialmente Rodrigo, y excepcionalmente obras más trasgresoras en el panorama musical de los años cincuenta como las compuestas por Britten, Ernesto Halffter, Thomas, Bartok, Sibelius, Addinsell o Muñoz Molleda.

Mucho más coherentes son los repertorios interpretados por la veintena de orquestas alemanas que visitaron la ciudad del Tormes puesto que éstos incluyen mayoritariamente música compuesta por compositores de su país de origen. Por otro lado, acoger agrupaciones germánicas ya es en sí mismo una novedad para Salamanca. Recordamos que en el capítulo primero de esta tesis

---

<sup>1041</sup> Theros, X. (2013, 21 de agosto). El Conservatorio de la Infanta. *El País Cataluña*. Disponible en < [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737\\_970452.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737_970452.html) > [Consultado el 23-VIII-2014].

hemos constatado la llegada de la Orquesta de Cámara de Berlín y de algún solista alemán de mano del Instituto Alemán de Cultura en los primeros años de la Guerra Mundial pero, tras esa etapa, no volvió a visitar la ciudad ningún otro.

Así, en 1950 dos agrupaciones orquestales alemanas fueron invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca: la orquesta de Cámara de Stuttgart y la agrupación orquestal del estado de Hesse de Wiesbaden, especializada en autores del siglo XVII. La primera ejecutó un programa basado en autores alemanes conocidos como Gluck o Bach, pero se eligen obras que implicaban un aspecto formativo para los receptores como *La Chacona* o *Los Conciertos de Brandemburgo* respectivamente. En la misma línea deben ser interpretadas las piezas de Pergolesi, *Concierto en fa menor* y la del compositor posromántico Dvorák, *Concierto para orquesta de cuerda en mi mayor, Op. 22*. En cambio, la agrupación del estado de Hesse interpretó un repertorio basado en maestros barrocos alemanes como Haendel, Bach o Telemann junto a maestro del clasicismo, Mozart. Esta uniformidad se vio rota por la pieza del maestro italiano del barroco Scarlatti. Las composiciones no eran habituales en los repertorios de orquesta de los años cincuenta en España y en eso radica el valor como difusores de los mismos.

En la misma línea debemos interpretar el repertorio de la prestigiosa Orquesta de Berlín que en su concierto de 1953 apostó por piezas del barroco alemán (Händel, Telemann o Bach) francés (Rameau) e italiano (Pergolesi).

Menos novedoso es el repertorio de la Orquesta de Cámara de Munich que en 1954 combinó a Vivaldi y Haydn con dos piezas de ópera más innovadoras de Mozart, *Bastian y Bastiona* y *Dido y Aeneas* de Purcell.

Los responsables de la Sociedad Filarmónica de Salamanca dejaron en manos de agrupaciones alemanas cuatro de las cinco audiciones que conformaron el programa del I Festival de Música Salmantino en 1954. La Orquesta Sinfónica de Hamburgo ofreció dos conciertos basados en obras de gran dificultad técnica y gran valor formativo como la *Séptima Sinfonía en la mayor* de Beethoven, *Oberón* de Weber o *La Chacona* de Bach. Menos convencional y excepcional en el programa es la pieza del compositor alemán Max Reger, *Variaciones sobre el tema* de Mozart.

La Orquesta Sinfónica Alemana de Acordeones actúa en Salamanca en dos ocasiones en 1954 y 1958. En el primer concierto ejecuta un repertorio más

heterogéneo, en estilos y compositores, no sólo alemanes sino europeos de otras nacionalidades como Ravel o Ketélbey), y por otro lado, excepcional en cuanto que incluye dos piezas de compositores españoles: *La danza del Fuego* de Falla y *Aires bohemios* de Sarasate. Cuatro años después esta agrupación instrumental ofrece un repertorio vanguardista y muy distinto del anterior en alguna de sus partes. Así se pudo oír *Dos danzas eslavas* de Dvorak, *Canción de amor* de Kreisler, *Hora Staccato* de Dinicu-Heifetz, una pieza para acordeón - *Paganiniana*- de Hans Brehme y la obra más conocida del compositor estadounidense de origen judío, George Gershwin, *Rhapsodie in blue*. Estas tres piezas tan dispares junto a otras tan habituales en los repertorios de muchas orquestas como la *Obertura de Rosamunda* de Schubert, *Claro de luna* de Debussy o las *Danzas guerreras del Príncipe Igor* de Borodín.

Cuatro agrupaciones alemanas ofrecieron conciertos en Salamanca a lo largo de 1955: el Collegium Musicum de Wiesbaden del teatro Nacional del estado de Hesse, la Agrupación de Cámara Gebel de Hamburgo, la Orquesta Sinfónica de Stuttgart y la Agrupación de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Las dos orquestas de cámara ofrecen repertorios basados en obras de Bach, Vivaldi, Telemann o Haendel poco novedosos. En lo que se refiere a las agrupaciones sinfónicas tampoco se salen de este guión: las dos interpretaron obras muy repetidas de Mozart, Brahms, Schubert o Beethoven.

Al año siguiente acuden cinco nuevas orquestas germanas a la ciudad: la Orquesta de Cámara de Munich, la Capilla de los Tres Reyes de Frankfurt (de la que ya hemos hablado en este apartado), la Orquesta de Alemania del sur, La orquesta de Hamburgo y la Orquesta de Cámara de Bidentadas interpretan repertorios basados fundamentalmente en autores alemanes como Bach, Mozart, Haendel o Schubert.

A finales de la década de los cincuenta las agrupaciones alemanas están menos presentes en la programación de la Filarmónica: en 1958, el Collegium Instrumentale de Detmold y en 1959, la Orquesta Alemanade Mannheim. Ninguna de ellas ofreció repertorios novedosos o diferentes al de las otras orquestas que le precedieron.

Coherencia y música compuesta por músicos alemanes, salpicada de alguna obra muy vanguardista para la Salamanca de los años cincuenta como Kreiler. Dvorak o Gershwin, son las características de los repertorios ejecutados

por la veintena de orquestas alemanas que acudieron a la ciudad en la década de los cincuenta.

En este mismo sentido pueden ser definidos los repertorios ofrecidos por las nueve orquestas italianas que formaron parte de los programas mensuales de la Filarmónica, esto es: fuerte presencia de compositores italianos y obras poco novedosas con alguna pincelada vanguardista.

En 1949, la ciudad salmantina asiste a la audición de la orquesta extranjera más numerosa de todas cuanto visitaron el teatro Gran Vía: noventa profesores dirigidos por Igor Markevitch conformaban la Orquesta del Mayo Musical Florentino, fundada en 1928. Recordamos aquellos testimonios de nuestros informantes que nos recordaban como los socios de la Filarmónica siempre esperaban la llegada de grandes agrupaciones orquestales y en cambio, como la mayoría eran de pequeño tamaño lo que les producía una gran decepción<sup>1042</sup>.

El repertorio de la orquesta dirigida por Martevitch fue poco arriesgado: la *Sinfonía heroica* de Beethoven y *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky pero rompe con la *Pisanella* de Pizzetti.

Ildebrando Pizzetti (\*1880-1968†) formó parte de la “generación de 1880” junto a Casella, Respighi y Malipiero. La *Pisanella* es una obra para el drama teatral del mismo nombre escrito por el dramaturgo Gabriele D’Annunzio. Se trata por tanto de música escénica compuesta por un compositor italiano ligado personal y profesionalmente al músico Kurt Schindler<sup>1043</sup>. Pizzetti construye un nuevo lenguaje dramático en el cual la música y la palabra se compenentran y funden hasta convertirse en una sola cosa. En este sentido la pieza interpretada por la Orquesta del Mayo Musical Florentino ofrece un lenguaje vanguardista en la línea de muchas composiciones musicales de los años veinte y treinta.

En cuatro ocasiones acudió la Orquesta de Cámara de Milán creada en 1941 y dirigida por el primer violín Michelangelo Abbado a la ciudad salmantina. El programa del primer concierto tuvo lugar en 1949 y fue una combinación de piezas musicales muy interesantes por sus características técnicas, compuestas por Bach (*Ciaccona*), Corelli (*Concierto grosso in sol minore n.º 8 “Fatto per la Notte di Natale”*), Albinoni (*Concierto in la Maggiore*) o por Vivaldi (*Concierto in la Maggiore JXI, número 4*). Obras

---

<sup>1042</sup> Cfr. Entrevista a Agero, Matil de 12-VIII-2013 y Ferrer, Petra de 8-V-2014.

<sup>1043</sup> Agradezco este dato inédito a la doctora Matilde Olarte Martínez.

menos conocidas de compositores muy presentes en los repertorios de todas las orquestas europeas. Por último el programa incluyó una obra de Hindemith (\*1895-1963†), *Música fúnebre*, compuesta en 1936. El compositor alemán no era habitualmente incluido en los programas españoles de los años cincuenta, momento en que se desarrolla el concierto objeto de análisis, pese a ser un referente de la música alemana en el periodo de entreguerras<sup>1044</sup>.

La misma agrupación regresa al Gran Vía en tres ocasiones más en 1952, 1953 y 1955. Los programas interpretados varían muy poco del primero en cuanto a los autores italianos que los conforman.

Muy interesante es el repertorio de música italiana del siglo XVIII interpretado por el Collegium Musicum Italicum de Roma en 1951: obras poco conocidas de compositores como Vivaldi, Pergolesi, Pasiello o Cirri conforman la única audición de esta agrupación.

La Orquesta de Cámara de Florencia ofreció dos conciertos en la ciudad en 1952 y 1955. Ambos programas ofrecen piezas musicales de Corelli, Vivaldi, Bach o Mozart ampliamente interpretados por las orquestas europeas. La obra barroca de Evaristo Dall'Abaco, *Concierto "Da Chiesa" en si menor op. 2 n° 8*, es una excepción en un repertorio poco rupturista.

Piccola Academia Musicale ofrece en 1955 una sola pieza interesante en un repertorio cuajado de piezas musicales de Mozart, Brunetti o Boccherini interpretadas en numerosas ocasiones. Nos referimos a la *Sinfonía n° 5 para cuerda*, compuesta en 1953 por Carlos Chávez, por tanto, en aquel momento, una pieza de reciente creación.

---

<sup>1044</sup> Palacios, M. (2013). La recepción de Hindemith y Honneger en Madrid: Las tres H. (p. 353-56). En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber Amicorum. José María García Laborda*. Salamanca: Amarú. La doctora Palacios analiza la recepción de la música de Hindemith en los años veinte madrileños.



Fig. 124. Programa de mano del concierto ofrecido en Salamanca por la Academia Musicale di Milano en 1957

Una mujer está al frente de una agrupación formada por tan sólo seis músicos especialistas en música italiana del siglo XVII y XVIII: la violinista húngara, afincada en la ciudad de Milán, Nelly Csaky dirige la Academia Musicale di Milano. La primera parte del repertorio no sorprende puesto que se trata de obras italianas en la que el sexteto estaba especializado. La segunda parte es completamente diferente en cuanto que incluye piezas de Kodály (*Adagio*) o Bartók (*Danza Rumana* o *Escenas Infantiles*). Tampoco debe sorprendernos que la responsable de la agrupación elija dos autores de su misma nacionalidad para completar el repertorio de la audición de 1957.

Misici Lucenses. Orquesta da Camera, Orquesta Corelli y Orquesta del Palazzo Pitti son las tres últimas agrupaciones instrumentales invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca a finales de los años cincuenta. Ninguno de los repertorios ejecutados por estas orquestas nos llama la atención por ofrecer

piezas especialmente trasgresoras en el panorama musical español de los cincuenta, excepto la obra de Britten (*Simple Symphony*) ejecutada por la Orquesta Corelli en 1958.

Hemos dejado para el final un pequeño grupo de orquestas de diversas nacionalidades que fueron recibidas en Salamanca durante esta década. Nos referimos a la Orquesta de Cámara de Viena que visitó la ciudad en dos ocasiones en 1951; la agrupación belga Orquesta Música Viva de Bruselas; dos agrupaciones suizas: Ricercare. Sociedad de Música de Cámara de Lausanne que ofreció dos audiciones en 1957 y Orquesta Masters players of Lugano y tan sólo en el curso 1959-1960, encontramos una mínima representación de orquestas francesas: la Orquesta de Cámara Paillard de París y la Orquesta de Cámara de la Radiodifusión y Televisión Francesa.

En términos generales todas incorporan a sus repertorios piezas muy conocidas de autores alemanes como Haydn, Haendel, Bach, Mozart o Beethoven. En el conjunto del repertorio la obra del compositor alemán Reichel (\*1912-1994†), *Vivace Ben Ritmato* o de Hindemith, *Serenade y Cinco piezas para cuerda*, constituyen una trasgresión en el panorama musical salmantino de finales de los años cincuenta gracias, en este caso, a la agrupación suiza y a la francesa, Orchestre de Chambre de Versailles.

Las dos orquestas francesas que visitan la ciudad ofrecen programas basados en autores fundamentalmente franceses de distintas épocas como Rameau, Couperin, Rivier o Leclair con breves pinceladas musicales de autores transgresores para el escenario musical español de la época como Benjamín Britten, *Variaciones sobre un tema de Franck Bridge*, o Albert Roussel, *Sinfonietta para orquesta de cuerda*.

Este análisis, centrado en las sesenta y seis orquestas que formaron parte de la programación musical de la Sociedad Filarmónica de Salamanca durante algo más de una década (1948-1960), así como, el estudio de los repertorios ejecutados por las mismas, nos ha permitido dibujar una serie de conclusiones. En primer lugar, el gran peso de obras alemanas del barroco, neoclasicismo y romanticismo en el caso de las agrupaciones alemanas y de obras italianas del barroco especialmente en las orquestas de Italia. Recordamos que ambas conforman la mitad de las agrupaciones orquestales que visitaron Salamanca en el periodo que hemos estudiado. No hay presencia de música española en los



repertorios programados por las orquestas alemanas e italianas que si nos ofrecen repertorios compactos.

En cuanto a los repertorios ejecutados por las veintitrés orquestas españolas que fueron invitadas por la Sociedad Filarmónica, ya hemos señalado que se aprecia una falta de criterio en la selección de las piezas musicales. Esto se traduce en una mezcla de obras muy conocidas del panorama romántico o neoclásico europeo junto a autores españoles como Turina, Falla o especialmente Rodrigo.

En todas las agrupaciones, independientemente de su nacionalidad, se percibe una presencia excepcional de obras más trasgresoras en el panorama musical salmantino de los años cincuenta como las compuestas por Britten, Ernesto Halffter, Thomas, Bartok, Sibelius, Addinsell, Muñoz Molleda, Hindemith, Reichel, Kreiler. Dvorak o Gershwin.

Por último dejar constancia de la escasa presencia de agrupaciones instrumentales de países de la Europa del este, frente a solistas o pequeñas agrupaciones, como veremos más tarde. Si hay una pequeña representación de orquestas francesas, belgas y suizas que interpretan música de maestros franceses en el primer caso y de alemanes, fundamentalmente, en el caso de las otras agrupaciones.

La segunda parte de este apartado está dedicado a las grandes agrupaciones corales. La Sociedad Filarmónica de Salamanca organizó diecisiete audiciones con distintos conjuntos vocales lo que apenas supuso un 8% de la programación total diseñada desde dicha entidad entre 1948 y 1960.

Hemos clasificado los coros no en función de la composición de las voces sino atendiendo al tamaño de los mismos. Así el cuarteto Vocal Ruso y el Cuarteto Vocal “Madrigalista” son cuartetos mixtos; el Cuarteto Doble Vocal de Pamplona es un octeto; el Cuarteto Vocal de Pamplona es un coro de cámara y Orfeón Pamplonés, la Schola Cantorum de san Vicente, la Escolanía Felipe Gorriti o la Coral Polifónica de los Padres Paules son masas corales mixtas de más de veinte o veinticinco integrantes. Una cuarta parte de las agrupaciones corales que visitaron la ciudad de manos de la Filarmónica eran extranjeras, mayoritariamente portuguesas como el Gran Orfeón Universitario de Oporto o el Orfeón Académico de Coimbra. En cuanto a las agrupaciones españolas la mayoría proceden del norte de España, especialmente vascos y navarros. No

hay presencia de orfeones catalanes tan importantes en el panorama coral nacional desde el siglo XIX. En este sentido la profesora Nagore en su estudio sobre las agrupaciones corales del siglo XIX, afirma que en muchos orfeones catalanes y vascos existe un espíritu regionalista. Más aún muchos de los orfeones vascos “contribuyeron a difundir la música popular vasca, aún sin recoger ni recopilar apenas, por medio de canciones populares arregladas para orfeón”. Las agrupaciones que dedicaron la mayor parte de su repertorio a la interpretación de música vasca no surgieron hasta la última década del siglo XIX. Sin embargo esta orientación regionalista no fue un fenómeno exclusivo de catalanes y vascos si bien en ellas se manifestó con mayor fuerza. Recordamos que, según este estudio, más de un 90% de los orfeones que surgieron después de la década de los años setenta del siglo XIX se centraron en el norte y este de España y de estos un 45% eran catalanes que junto a los gallegos, valencianos y vascos conformaban el 78,6% de los orfeones españoles. Por otro lado, en el origen y posterior desarrollo del fenómeno orfeonístico son esenciales las figuras de Clavé y Tolosa. Ambos crean en Barcelona durante los años cincuenta, las primeras sociedades corales que sirven de ejemplo a otras que surgen en Cataluña, Valencia y País Vasco. En los años setenta el modelo se extiende a Andalucía, Aragón, Galicia<sup>1045</sup>, Madrid y Navarra<sup>1046</sup>. Por esta razón nos sorprende la falta de representación del fenómeno coral catalán entre las agrupaciones invitadas por la Sociedad Filarmónica salmantina.

En el análisis de los repertorios de las distintas agrupaciones vocales acogidas por la Filarmónica hemos tenido en cuenta el origen geográfico de las

---

<sup>1045</sup> García Caballero, M. (2008). *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX* (pp. 308-309). Santiago de Compostela: Aravellos Editora. La profesora García Caballero centra su investigación en las actividades musicales de la ciudad de Santiago de Compostela a finales del siglo XIX. El capítulo dedicado a “Orfeones y rondallas” explica que “las primeras agrupaciones corales surgen en Galicia a finales de los años sesenta y es en la década siguiente cuando se produce el gran desarrollo del fenómeno orfeonístico. El impulsor de los orfeones en Galicia es Pascual Veiga”. La Agrupación Coral Orensana de Ruada que visita Salamanca invitada por la Sociedad Filarmónica no figura entre esas primeras agrupaciones corales gallegas que nacen a finales del siglo XIX y que la autora cita detalladamente.

<sup>1046</sup> Cfr. Nagore, M. (1995). *La música coral en España en el siglo XIX*. En C. Alonso (Ed.), *La música española en el siglo XIX* (pp.425-462). Oviedo: Universidad de Oviedo.

En lo que se refiere a Cataluña, El Orfeón Catalán (*Orfeo Català*) fue fundado en 1891 por Lluís Millet y Amadeo Vives que fue pionero en la música coral catalana. Éste impulsó la construcción del Palacio de la Música Catalana finalizado en 1908, es su sede y propietario. El Palacio de la Música ha sido la principal sala de conciertos de Barcelona hasta la construcción del Auditorio de Barcelona. La idea de crear el Orfeón Catalán se concretó durante la Exposición Universal de Barcelona del año 1888, si bien los coros sobre todo masculinos en Cataluña surgen con anterioridad a la creación de éste. Por ejemplo los coros de Anselmo Clavé quien funda el primer coro de España con el nombre de *la Fraternidad* en 1850.

mismas más que el momento en que ofrecen el concierto en la ciudad. Así comenzamos por los coros nacionales y después exponemos los programas desarrollados por los extranjeros.

El Cuarteto Doble Vocal de Pamplona fue presentado en Salamanca el 22 de noviembre de 1949 con el patrocinio de la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Provincial de Pamplona. Fundado en mayo de 1939, estaba formado por cuatro tenores y cuatro bajos subdivididos a su vez en primeros y segundos. La agrupación interpretó un repertorio muy heterogéneo estructurado en tres partes: la primera parte estaba conformada por piezas musicales del repertorio europeo tan dispares como *El pajarillo que canta* compuesta en el siglo XVI por Monteverdi, una pieza del clasicismo musical como *Adagio* de Beethoven, del romanticismo alemán como *Ensueño* de Schumann o del romanticismo noruego como Canción de cuna de Grieg. La segunda parte es más homogénea en cuanto que está conformada por obras de la Reforma de Trento, piezas de Victoria, Palestrina o Guerrero, o del *Motu Proprio*, como *O sacrum convivium* de Viadana. En cuanto a la tercera parte la agrupación vocal ofreció un repertorio de compositores españoles, *Erriko fiesta* de Zubizarreta (la nota regionalista del repertorio), la noche de san Pedro de Argenta, *Maite* de Sorozabal, *En el camino de Mieres* de Moreno Torroba y *Ya se murió el burro* atribuido, en el programa de mano del concierto, al P. Otaño<sup>1047</sup>. Se completa el repertorio con obras de Jaroff, *Romeros del Volga* y *Ku Ku*, que en el contexto de obras españolas que conforman la tercera parte son una nota disonante.

El Cuarteto Vocal “Madrigalistas Españoles” visita la ciudad en dos ocasiones, en 1950 y 1953. El cuarteto estaba formado por dos voces masculinas y dos femeninas. El concierto del 19 de diciembre de 1950 tiene una primera parte sorprendente por su falta de coherencia: dos obras religiosas del Siglo de Oro vinculado a la reforma de Trento, Laso y Palestrina, junto a una pieza del barroco, Scarlatti y el *Pater noster* de Tchaikovsky. Además se interpretan canciones de navidad alemanas e inglesas muy conocidas y justificadas en el marco temporal en que se desarrolló la audición. La segunda parte ofrece de nuevo un repertorio sin un hilo conductor claro: obras de

---

<sup>1047</sup> En el capítulo anterior de esta tesis doctoral hemos apuntado que *Ya se murió el burro* formó parte del repertorio de la Schola Cantorum dirigida por Kurt Schindler en Estados Unidos. No parece lógico que el P. Otaño cambiara la partitura editada y bien recepcionada en la zona este de Estados Unidos a través de esta Schola Cantorum.

Victoria y Juan del Encina, villancicos del siglo XVI transcritos y armonizados por Roberto Pla<sup>1048</sup> que también están presentes en la tercera parte junto a una adaptación de una obra popular por parte de Adolfo Salazar, *Del rosal vengo, mi madre* y del Maestro Capitán, esto es, Mateo Romero, *Entre dos mansos arroyos*<sup>1049</sup>.

El repertorio ofrecido por la misma agrupación coral el 14 de diciembre de 1953 ofrece similitudes con el anteriormente analizado. No existe criterio aparente en la selección de piezas musicales y así, se suceden obras del Siglo de Oro español compuestas por Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero o Orlando di Lasso, del Motu Proprio como Gevaert, canciones populares internacionales junto a una obra de Benjamín Britten, *A boy was born*. A su

---

<sup>1048</sup> Roberto Pla Sales (†1915-2004). Siguió estudios en el Real Conservatorio de Madrid con Francisco Calés Pina y con Conrado del Campo. Queremos constatar también su cercanía a músicos que llegaron a Salamanca a través de la Sociedad Filarmónica y con quien coincidieron en el Conservatorio como los hermanos Vivó, Antonio Ramírez Ángel, Antonio Sarabia, los hermanos Perera, Ibáñez Sanchiz, Remedios de la Peña, Pilar Junquera, Conchita Ergoyena, Esperanza Sigüenza y Carlos del Pozo, hijo del célebre locutor y hermano de Marimí, la gran cantante. El trabajo realizado en la Unión Radio por Ricardo Urgoiti, Remacha, Bacarisse y otros miembros de la generación del 27, dio sus frutos en Radio Nacional: Joaquín Rodrigo como asesor y Roberto Pla en el Departamento de Música. No existía una programación específicamente dedicada a la música clásica, pero las denominadas “Veladas” en el programa general se seguían con interés. Parte de ese trabajo era realizado por Roberto Pla, gran defensor de la polifonía española, de hecho formó parte del grupo de Cantores Clásicos, versión española de los Madrigalistas Ingleses, muy activos en la Residencia de Estudiantes en los años anteriores a 1936. Tras la guerra fue profesor especial en el Conservatorio, director musical del Colegio Los Rosales y además preparó la Antología de la Música Hispana para el sello Hispavox. Es más él mismo realizó transcripciones y revisiones, como la de las Cantigas de Alfonso X, con la ayuda de la profesora Rodríguez de Aragón (quien también estuvo presente en las audiciones de la Sociedad Filarmónica de Salamanca) y parte de sus alumnos. Cfr. Franco, E. (2004, 12 de marzo). Roberto Pla, entre la música y la cultura. *El País* <[http://elpais.com/diario/2004/03/12/agenda/1079046007\\_850215](http://elpais.com/diario/2004/03/12/agenda/1079046007_850215)> [Consultado el 30-VIII-2014].

Además queremos dejar constancia de la charla-conferencia que Roberto Pla ofreció antes de la audición ofrecida el 21 de marzo de 1950 por el Cuarteto Vocal de Madrigalistas Españoles en el Aula Magna del Instituto de San Isidro de Madrid, y patrocinada por la Sección de Cultura y Arte del Centro de Iniciativas y Turismo. La crónica periodística deja constancia de los contenidos de la charla de Pla y de su labor profesional lo que nos facilita la comprensión del repertorio que la misma agrupación ejecutó meses más tarde en Salamanca: “Roberto Pla verso sobre la necesidad de ocuparse, con el máximo interés de esta clase de música [se refiere básicamente a la producción musical española del siglo XVI]. Realizó un estudio histórico-crítico de las características racionales de los compositores españoles de los siglos XV y XVI y demostró la existencia de una escuela de madrigales en España”. No pudimos sin embargo disfrutar en Salamanca en ninguna de las dos audiciones de un repertorio compacto centrado en los polifonistas de este periodo sino que, muy al contrario, fue un repertorio muy heterogéneo y distante en alguna de las piezas interpretadas de esa época. Cfr. Alfonso, J. (1950, 1 de marzo). Informaciones, noticias y crítica de los recitales y conciertos de una semana. *ABC Madrid*, 15-16 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/03/01/015.html> [Consultado el 30-VIII-2014].

<sup>1049</sup> Mateo Romero (1575 – 1647), también conocido como Maestro Capitán fue el compositor español de mayor prestigio en la corte de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII. Ocupó el cargo de maestro de capilla de la Capilla Real en el reinado de Felipe III y Felipe IV. Cfr. Vera Aguilera, A. (2011). Mateo Romero, “Maestro Capitán”. *Semblanzas de compositores españoles, Fundación Juan March*, 28, 2-7. <<http://www.march.es/musica/publicaciones/semlanzas/pdf/romero.pdf>> [Consultado el 30-VIII-2014].

favor si debemos decir que la selección pretendió tener la navidad como hilo temático conductor.

El 23 de junio de 1951, José Perera (\*1920-2013†) llegó a la Sociedad Filarmónica salmantina, un año después de haber fundado la gran obra de su vida profesional: el Coro Cantores de Madrid (Agrupación Vocal de Cámara del Centro de Instrucción Comercial), del que formaron importantes figuras de la música como Teresa Berganza. En el concierto salmantino la agrupación interpretó un repertorio atemporal, mezcla de música popular y música de concierto. Así, en la primera parte, canciones populares alemanas, galesas o ucranianas se entremezclan con piezas de concierto compuestas por Brahms o Lasso. La segunda ofrece espirituales negros con obras del Siglo de Oro español producidas por Victoria o Palestrina junto a *Ave verum* de Saint Sæens. La última parte se conformó con música popular europea y una obra para coro con inspiración en la tradición popular gallega, *Quer que lle quer* de Mauricio Farto. Un repertorio tan variado puede explicarse si realizamos un breve perfil profesional del director de la agrupación.

Perera fue nombrado director del Coro Titular del Teatro de La Zarzuela de Madrid en 1956 y permaneció en ese puesto hasta 1988. En estos años desarrolló una extraordinaria labor en zarzuela, ópera, opereta y comedia musical. Además, entre 1945 y 1979 realizó colaboraciones musicales para un total de doscientos treinta y cinco largometrajes, entre los que destacan: Teatro Apolo (1949), Pequeñeces (1950), Doña Francisquita (1953) o Marcelino pan y vino (1955) -con música de Pablo Sorozabal<sup>1050</sup>.

Tres agrupaciones navarras son invitadas por la Filarmónica: el Orfeón Pamplonés en 1952, la Escolanía Felipe Gorriti (1953) y la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona en 1955.

Si bien la historia del Orfeón Pamplonés se inicia en 1865 y se mantiene como agrupación musical con altibajos (de hecho en determinadas etapas incluso desaparece por motivos económicos) a lo largo del siglo XIX, el definitivo Orfeón Pamplonés nace en 1890 con la inestimable colaboración de Pablo Sarasate. Gracias al trabajo como director artístico de Remigio Múgica, la agrupación coral adquiere la categoría de gran coro. En 1906 actúa, ya como coro mixto, en la boda del rey Alfonso XIII. A partir de los años veinte, el coro inicia realmente una carrera artística sin parangón que le lleva a

---

<sup>1050</sup> Cfr. José Perera (s.f.). *Para los amantes de la zarzuela* (sitio web) <<http://lazarzuela.webcindario.com/BIO/pererajose.htm>> [Consultado el 30-VIII-2014].

interpretar en España y Europa obras, por ejemplo, de Beethoven y Bach. En esa misma década, la agrupación colabora frecuentemente con la Orquesta Sinfónica de Madrid que dirigía en aquel momento su fundador, Fernández Arbós, e incluso el propio Ravel se puso al frente de la masa coral para interpretar sus *Tres obras para coro: Nicolette, Trois oiseaux du paradis y Ronde*. Tras la desaparición de su fundador, el maestro Múgica, le sucedió Martín Lipúzcoa desde 1948 hasta 1956. Éste consolida la labor del Orfeón Pamplonés y convierte las audiciones en el exterior en algo más frecuente. Igualmente, el nuevo director conformó un repertorio estable y clásico en la agrupación de Navarra con obras de Mozart, Brahms, Verdi, Fauve, Bach o Beethoven. Esta trayectoria artística explica que, el repertorio que este orfeón interpretó el 5 de diciembre de 1952 en el teatro Gran Vía, sea uno de los más interesantes de los que pudieron escuchar los socios de la Filarmónica.

La primera parte de la audición ofrecida por el Orfeón Pamplonés el 5 de diciembre de 1952, es muy ecléctica y de gran calidad: *Ave María* de Tomás Luis de Victoria, *Oración* de Ernesto Halffter compuesta en 1935; *Nina Nana*<sup>1051</sup> (canción de cuna sefardí) de Brahms; una obra del barroco poco habitual, *Hodia Christus* de Sweelinck y *Nochebuena* de José Ignacio Prieto, S. J. La segunda parte se inicia con dos piezas de P. Prieto<sup>1052</sup> tan vinculado al P. Otaño tal y como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis, y a quien sucedió en la Schola Cantorum de Comillas y se completa con obras del impresionismo francés compuestas por Debussy y Ravel. La tercera parte está protagonizada por composiciones características del fenómeno orfeonístico de la última década del siglo XIX y principios del siglo XX recepcionado

---

<sup>1051</sup> Recordamos la labor del matrimonio Savall-Figueras en la difusión del repertorio antiguo y barroco a través del grupo Hesperión XX, fundado en 1974 y más tarde La Capilla Reial de Catalunya. Dicho repertorio incluía romanzas sefarditas y esta en concreto, Nina Nana, fue grabada por Montserrat Figueras. Cfr. McGregor, A. (2003). Montserrat Figueras Ninna Nanna Review. *BBC.com* (sitio web), en <<http://www.bbc.co.uk/music/reviews/r6n8>> [Consultado el 30-VIII-2014].

<sup>1052</sup> José Ignacio Prieto (†1900-1981†) fue, en palabras de Enrique Franco, “una de las figuras más activas e interesantes del movimiento musical religioso”. Más aún Franco lo vincula abiertamente a la figura del P. Otaño en cuanto que “fue el ejemplo del padre Otaño –discípulo por partida doble de Pedrell y Goicochea- el que de modo decisivo iluminó los pasos del compositor, director, organista y musicólogo”. Prieto fue miembro del CSIC, de la Sociedad para la Renovación de la Música Religiosa, de la Internacional de Música Sacra de Francfort y desde los años sesenta se incorporó al movimiento mundial de Pueri Cantori. Cfr. Franco, E. (1981, 4 de enero). Murió José Ignacio Prieto, renovador de la música religiosa. *El País* <[http://elpais.com/diario/1981/01/04/cultura/347410811\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/01/04/cultura/347410811_850215.html)> [Consultado el 20-VIII-2014].

Recordamos, tal y como hemos constatado en el primer capítulo de esta tesis, que en la biografía del P. Otaño realizada por Calo-López, J.(2010). *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: ICCMU. ésta esboza la figura del P. Prieto como parte importante de la trayectoria vital y profesional de Nemesio Otaño.

en Estados Unidos a través de la Schola Cantorum de Nueva York dirigida por músicos como Kurt Schindler, Morera o Almandoz<sup>1053</sup>.

En cuanto a la Escolanía Felipe Gorriti, invitada por la Filarmónica el 22 de junio de 1953, era una coral mixta fundada en Tolosa en 1943 por Javier Bello-Portu. La agrupación ofreció una audición con un repertorio ecléctico basado en obras compuestas desde el medievo español y francés hasta el Renacimiento italiano y español. En este sentido la selección incluyó piezas del Motu Propio (*Sicut ovis* del P. Prieto o *Un planeta* del P. Donosita) y del repertorio orfeonístico de comienzos del siglo XX junto a una tercera parte conformada por obras de Stravinsky, Debussy o Ravel y del propio director del coro Javier Bello-Portu (*Zacalaín de Rubia*).



Fig. 125. Programas de mano de dos de las agrupaciones corales que ofrecieron conciertos en Salamanca: el Orfeón Pamplonés en 1952 y la Escolanía Felipe Gorriti en 1953

Por su parte la agrupación Coral de Cámara de Pamplona ofreció una audición el 27 de octubre de 1955. En 1946 la Coral de Cámara de Pamplona dio su primer concierto en el Teatro Olimpia de Pamplona bajo la dirección de D. Luis Morondo, su

<sup>1053</sup> Cfr. TNYPL, Kurt Schindler's papers

fundador y director hasta su fallecimiento en 1983. El objetivo inicial de esta agrupación vocal fue interpretar, fundamentalmente, música de los siglos XV al XVII, polifonías renacentistas y barrocas, “convirtiéndose así en el pionero de la recuperación de las músicas históricas en España, muchos años antes de que en Europa se iniciara este movimiento liderado por los Harnoncourt, Leonardo o Gardiner, por citar tres de los considerados pioneros de este proceso”<sup>1054</sup>.

El repertorio que pudo ser escuchado por los socios de la Sociedad Filarmónica estaba conformado por piezas musicales poco frecuentes. Así el auditorio pudo disfrutar de obras de Bartok, López Grasa, Stravinsky o Rimski-Kórsakov junto a una pieza de Atahualpa de Tilcara, *Camino del indio*, y del repertorio vasco, *Agur jounak* de Luis Morodo. Igualmente la agrupación interpretó una composición del siglo XVII, *Antiparnaso* (Alrededor del Parnaso), de Orazio Vecchi, canónigo modenés de la Capilla de Correggio. Se trata de la música de una ópera escénica representada en Módena en 1591. Barrenechea afirma que “la obra puede considerarse la última en estilo madrigalesco y la primera ópera buffa”<sup>1055</sup>. No debemos olvidar que el objetivo fundacional de esta agrupación era interpretar obras del XVI al XVII.

Ya hemos dejado constancia en párrafos anteriores de este apartado del gran número de agrupaciones corales que surgieron en Galicia desde finales del siglo XIX, de ahí que no nos sorprenda la presencia de la Agrupación Coral Orensana de Ruada en 1953 invitada por el gallego José Luis Taboada García, en aquel momento el Gobernador Civil de Salamanca.

---

<sup>1054</sup> Cfr. Albillo Tormes, C. (1996). *Historia de la Coral de cámara de Pamplona, 1946-1996*. Pamplona: ayuntamiento de Pamplona y Cfr. Un hombre culto, perfeccionista, incansable (s. f.). *Asociación coral de cámara de Pamplona* (sitio web), en <<http://accp.es/accp/historia/>> [Consultada el 30-VIII-2014].

<sup>1055</sup> Cfr. Barrenechea, M. A. (1963). Origen y evolución de la ópera buffa (capítulo VII). En *Historia estética de la música*. Argentina: Editorial Claridad. La cita está recogida en <http://www.refinandonuestrossentidos.com/giovanni-battista-pergolesi/origen-y-evoluci%C3%B3n-de-la-%C3%B3pera-buffa/> [Consultado el 30-VIII-2014].





Fig. 126. Programa de mano de la audición ofrecida por la Agrupación Coral Orensana de Ruada en 1953

La agrupación gallega ofreció un repertorio basado en adaptaciones para concierto de piezas de música popular gallega como la famosa *Negra sombra de Montes* y *Alborada de Pascual Veiga*. La segunda parte de la audición ofreció una amplia representación de bailes representativos del folklore gallego que analizaremos en otro momento de este apartado.

En lo que se refiere a la Schola Cantorum San Vicente Mártir de Baracaldo fue fundada como coro mixto en 1940 por Emiliano Muñoz Aristegui. Ésta ofreció un concierto el 14 de octubre de 1957 con un repertorio mayoritariamente vasco excepto por las obras de Delibes (*Triunión*), Sthele (*En las ruinas de un monasterio*), Mozart (*Venerabilis barba capucinatorum*) y de Muller (*Pepita*). Los orfeones vascos en general y este en particular, contribuyeron a difundir la música popular vasca en muchos casos poco conocida fuera de su ámbito geográfico.

La última agrupación coral española que visitó la ciudad de manos de la Sociedad Filarmónica fue la Coral Polifónica de los Padres Paules en febrero de 1960 gracias a la

mediación de José Artero. El concierto fue dirigido por el P. Alcocer quien además estrenó sus propias obras (*Soneto, Salmo 16 y Salmo 29*). La audición se completó con piezas musicales del siglo XVI español e internacional (Guerrero o Victoria) y del siglo XX (Bartok, *Dos canciones húngaras*; Mollet, *Juveniola* o Williams, *Linde Lea*).

Seis conciertos fueron ofrecidos por agrupaciones corales extranjeras: cuatro a cargo de coros portugueses y dos de origen ruso.

En abril de 1953, el Gran Orfeón Universitario de Oporto ofreció un repertorio muy heterogéneo con piezas musicales de Mozart o Brahms junto a clásicos populares como *Adestes Fideles* y una última parte con música popular portuguesa, fundamentalmente fados, y música de concierto compuesta por autores portugueses y brasileños como Héctor Villa-lobos. En cuanto que se trata de una agrupación coral universitaria y si bien la audición estaba dirigida a los socios de la Filarmónica, el concierto fue patrocinado por la Universidad Literaria de Salamanca.

Un año más tarde la ciudad recibió al Orfeón Académico de Coimbra. El SEU apadrinó el acto que se desarrolló con toda la liturgia de dos países que mantenían relaciones políticas y culturales fluidas en el contexto de los años cincuenta. Esto explica que el acto comenzara con los dos himnos oficiales y que se ofreciera un repertorio clásico popular internacional con obras del siglo XIX muy conocidas de Verdi, Gounod o Meyerbeer y un amplio elenco de piezas musicales compuestas por autores portugueses.

En junio de 1960, Polyphonia (Schola Cantorum) ofreció dos conciertos patrocinados por el rector de la Universidad Literaria, José Beltrán de Heredia. Esta agrupación coral, dirigida por el musicólogo portugués Mario de Sampayo Ribeiro, nació en 1941.

La primera audición ofreció en el Paraninfo de la Universidad, un programa con dos partes claramente diferenciadas: la primera denominada música palaciana con piezas anónimas de los Cancioneros de Barbieri, de Elvas (Biblioteca Plubia Hortensia), de Upsala y de la Casa de Medinaceli y *Chansonetas* del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, en este caso se trató de piezas musicales del siglo XVII compuestas por Pedro de Cristo. La segunda parte recogió música popular portuguesa.

En cuanto al segundo concierto, éste tuvo lugar en la Catedral Vieja de Salamanca, marco escénico apropiado al contenido de la segunda audición sobre música religiosa del Siglo de Oro portugués.

Las dos agrupaciones rusas que son invitadas por los responsables de la Sociedad Filarmónica de Salamanca son: El Cuarteto Vocal ruso y los Coros de Cosacos del Ural.

La primera agrupación vocal estaba formada por dos tenores, un barítono y un bajo. En marzo de 1949 interpretaron piezas populares rusas armonizadas por el tenor primero de la agrupación, excepto dos obras pertenecientes a la producción alemana, *Vieja canción* de Mozart y *Vals* de Strauss, lo que supuso una pincelada musical internacional en un repertorio centrado sólo en producción del lugar de origen de los intérpretes<sup>1056</sup>.

El 7 de noviembre de 1957, los Coros de Cosacos del Ural visitan Salamanca dentro de su primera gira española. Tenemos constancia de sus audiciones, posteriores a la fecha de Salamanca, en Barcelona, Madrid, Santander y Gijón a través de la prensa histórica<sup>1057</sup>. La agrupación dirigida por André Schluj puso en escena un montaje a base de canciones de Rusia, Ucrania y Georgia a cargo de Natacha Kedrova y bailes populares rusos ejecutados por Xenia Tripolitava.

A través de estas líneas hemos querido analizar la presencia de agrupaciones corales en la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Se trata de diecisiete actuaciones a cargo de corales mayoritariamente españolas procedentes de la zona vasco-navarra, una agrupación coral gallega. Dada la importancia del fenómeno orfeonístico catalán desde la segunda mitad del siglo XIX, nos sorprende la ausencia de agrupaciones corales procedentes de esta zona de España. La presencia de grupos vocales portugueses debe ser entendida en el marco de estrechas relaciones culturales y políticas que existían entre Portugal y España en la década de los años cincuenta. En

---

<sup>1056</sup> La prensa histórica nos descubre un primer concierto en Barcelona celebrado el 5 de marzo de 1949 en el Palacio de la Música, por tanto previo al ofrecido en el teatro Gran Vía de Salamanca. *Cfr.* Teatros. Liceo, temporada de cuaresma (1949, 4 de marzo). *La Vanguardia*, 2 <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1947/08/08/pagina-2/32830368/pdf.html?search=UNION%20DEPORTIVA%20PUEBLO%20NUEVO>> [Consultado el 3-X-2014].

<sup>1057</sup> La actuación madrileña se produjo el diez de noviembre en el teatro Español. *Cfr.* Coros de Cosacos del Ural (1957, 9 de noviembre). *ABC Madrid*, 65. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/11/09/065.html>> [Consultado el 3-10-2014] El 15 y 16 de noviembre actúan en Barcelona tal y como se anuncia en prensa. *Cfr.* Coro de Cosacos del Ural (1957, 12 de noviembre). *La Vanguardia*, 26 <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1957/11/12/pagina-26/32764364/pdf.html>> [Consultado el 3-X-2014].

En Santander en el teatro Pereda ofrecía su espectáculo del Coro de cosacos del Ural el 6 de diciembre de 1957. *Cfr.* Mann, P. (2007, 6 de diciembre). El puente. *Eldiariomontanes.es* (periódico digital) <<http://www.eldiariomontanes.es/20071206/cantabria/tertulio/puente-20071206.html>> [Consultado el 3-X-2014].

En Gijón la actuación fue el 12 de diciembre de 1957. *Cfr.* Viejo Gijón (2007, 2 de diciembre). *Elcomercio.es* (sitio web) <<http://www.elcomercio.es/gijon/20071202/la-columna/viejo-gijon-20071202.html>> [Consultado el 3-X-2014].

cuanto a las agrupaciones rusas, sin ánimo de considerar un objetivo de este apartado de la tesis hacer un seguimiento exhaustivo del recorrido que dichas agrupaciones realizaron por España, sí observamos que la presencia de ambas (Cuarteto Vocal Ruso y los Coros de cosacos del Ural) en Salamanca formó parte de un recorrido artístico que incluyó las principales ciudades del norte peninsular en el caso de los Coros de cosacos del Ural y en el Cuarteto Vocal ruso, sus voces sólo estuvieron presentes en Barcelona y Salamanca.



Fig. 127. Programa de mano de la audición ofrecida en Salamanca por los Coros de Cosacos del Ural en 1957

Un análisis de los repertorios ejecutados por las distintas agrupaciones corales que ofrecieron sus actuaciones en Salamanca nos permite sacar una serie de conclusiones. Primero, la importante presencia de obras del Renacimiento español debe ser entendida dentro de la tradición del fenómeno ceciliano surgido a raíz del *Motu Proprio* de Pío X y que tenía como finalidad reinterpretar las composiciones creadas durante el periodo de la Reforma católica, obras musicales, por tanto, de clara inspiración religiosa. Segundo, las agrupaciones corales que visitaron la ciudad del Tormes ofrecieron un importante número de piezas características del fenómeno orfeonístico español de principios del siglo XX, parte del cual había sido recepcionado positivamente a través de los

conciertos y ediciones de la Schola Cantorum dirigida por Kurt Schindler en los años diez y veinte del siglo XX. Especialmente sorprende el número significativo de composiciones musicales vascas que se vuelven a interpretar en las audiciones programadas por la filarmónica salmantina a través de los coros y orfeones vascos y navarros (por otro lado mayoritariamente presentes en el conjunto de agrupaciones corales que contrató la entidad salmantina), fenómeno que como ya hemos apuntado no se repitió en el caso de los orfeones catalanes que, en cambio, sí tuvieron buena acogida en Estados Unidos. No tenemos certeza de las razones que explican la ausencia de los orfeones catalanes en la programación de la Sociedad Filarmónica, salvo la más obvia que es la no invitación a trabajar en la entidad.

Por último hacer una breve referencia al repertorio de los orfeones portugueses y las dos agrupaciones corales que intervinieron en distintos momentos de la programación de la Filarmónica. En el primer caso combinaron composiciones del Siglo de oro portugués con recopilaciones de música popular de su país. En cuanto a las dos agrupaciones tan diferentes procedentes de Rusia, ambas ofrecen un elenco de piezas musicales pertenecientes al folklore de Rusia, Ucrania o Georgia si bien el cuarteto completó el programa de la audición con piezas del repertorio alemán del siglo XIX y el Coro de Cosacos con bailes y danzas populares.

#### b) Pequeña agrupación vocal e instrumental

Un cincuenta y dos por ciento de las audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960 fueron ejecutadas por solistas vocales o instrumentistas y por pequeñas agrupaciones instrumentales (dúos, tríos, cuartetos y quintetos). Estamos hablando de más de la mitad de la programación de la entidad que recordamos estaba conformada por dos audiciones mensuales y alguna más de carácter extraordinario. El presidente de la Filarmónica desde 1953 hasta 1960, Real de la Riva, siempre llevó a gala el precio mensual de quince ptas. mensuales que los socios pagaron durante todo su mandato, la misma cantidad básicamente que se estableció desde su fundación como exhaustivamente hemos expuesto en la primera parte de este capítulo de la tesis doctoral. Mantener la calidad de los intérpretes y de los conciertos durante más de una década con los limitados recursos procedentes de instituciones locales y sin subir la cuota mensual es, cuanto menos, complicado. Eso explicaría el peso tan importante que los solistas y pequeñas agrupaciones, siempre menos costosas que las

grandes orquestas o agrupaciones corales, tuvieron en la programación de la Filarmónica. Real de la Riva (1983) lo explicaba en estos términos tan elocuentes años después:

Desde mayo de 1953 a septiembre de 1960 en que fui Presidente tuve la satisfacción de organizar acompañado por los miembros de la Directiva [...] 134 conciertos, dos por mes, sólo con la modesta cuota de 15 pesetas mensuales. Todavía conservo una espontánea carta del Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao que al enviarle la memoria de los cursos 1953-1955 me decía “Nosotros hemos acordado elevar la cuota a 500 pesetas anuales. A los socios de esa vea le cuesta el concierto 9,47 pesetas, o cual es verdaderamente irrisorio, si se compara con la cuesta el cine o cualquier otro espectáculo<sup>1058</sup>

Analizaremos a continuación los solistas, vocales e instrumentistas, primero y pequeñas agrupaciones (dúos, tríos, cuartetos y quintetos) después que visitaron salamanca para ofrecer conciertos en el marco de las audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960. El estudio se centrará en los repertorios y características de los intérpretes.

### b.1. Solistas instrumentistas

Sesenta y cuatro conciertos programados por la Filarmónica de Salamanca fueron protagonizados por solistas: vocales (diecisiete sopranos españolas excepto el ofrecido por Helen Philipps en enero de 1958) e instrumentistas (cuarenta y siete violinistas, pianistas, guitarristas y arpistas).

Tal y como se refleja en el gráfico siguiente, las audiciones ofrecidas por solistas instrumentistas fueron mayoritariamente protagonizadas por pianistas: un 51% del total frente a un 30% de violinistas acompañados de un pianista, un 13% de guitarristas y un 6% de arpistas

---

<sup>1058</sup> Real de la Riva, C. (1983) Recuerdos a favor de la tradición musical de Salamanca (p.14). En *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca: Gráficas Cervantes.

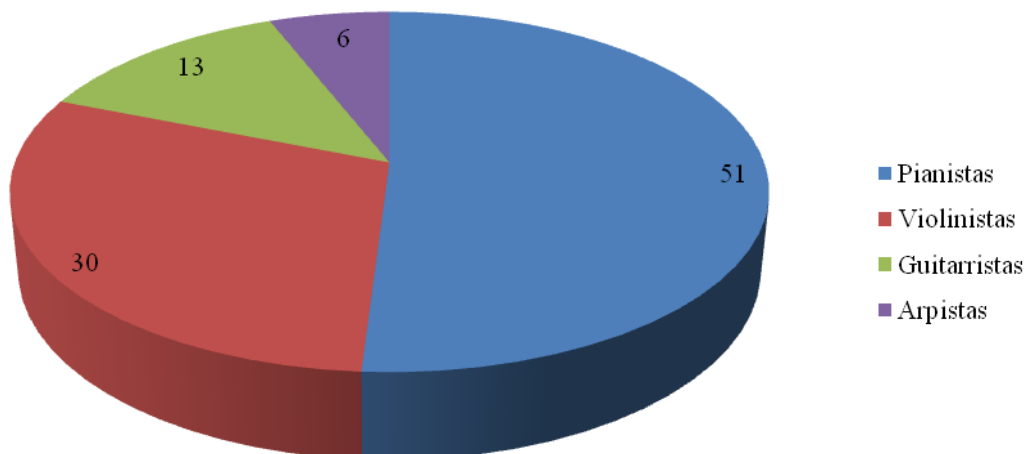


Gráfico XXXV. Proporción de solistas instrumentistas que ofrecieron concierto en la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960

Nos hemos referido a número total de audiciones y no de intérpretes porque, como veremos a continuación, varios solistas ofrecieron más de un concierto a lo largo de los doce años de vida de la Sociedad Filarmónica que estamos analizando.

#### b.1.1. Pianistas

Veintitrés conciertos fueron ejecutados por pianistas mayoritariamente españoles, un 72% del total, y hombres, 83% de los intérpretes. Tan sólo tres mujeres ofrecieron un concierto de piano en el teatro Gran Vía frente a los quince hombres, algunos de ellos como Leopoldo Querol o Javier Alfonso visitaron el teatro Gran Vía en más de una ocasión. Otros, Querol o Berdión, eran viejos conocidos de la audiencia salmantina puesto que ya habían disfrutado de su talento musical en los conciertos ofrecidos por el Conservatorio Regional de Música o en el Casino en la década de los cuarenta.

Un estudio de los repertorios interpretados por los distintos pianistas invitados por la Filarmónica salmantina nos descubre la presencia constante de piezas musicales compuestas por compositores españoles como Granados, Albéniz, Turina o Rodrigo y extranjeros como Chopin, Liszt o Debussy.

Leopoldo Querol, cuya figura ya ha sido ampliamente glosada en el capítulo tercero de esta tesis doctoral en el contexto de los conciertos ofrecidos por el Conservatorio Regional de Música en los años cuarenta, ofreció cuatro audiciones entre 1949 y 1959. De hecho el programa de mano de su primer concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca lo presenta como “sobradamente conocido en nuestra ciudad, cuenta en la misma con numerosos amigos y admiradores”.

El primer concierto de Querol tuvo lugar en enero de 1949. El pianista ejecutó un programa heterogéneo en el que junto a piezas muy conocidas de Albéniz, Granados o Schumann introdujo tres piezas de difícil interpretación: la obra más conocida del compositor italiano del siglo XVIII, Pietro Domenico Paradise, *Sonata en La mayor*; del músico de origen belga César Franck, *Preludio, Coral y Fuga* y el *Scherzo opus 39 en do sostenido menor* de Chopin. Siete años después, en enero de 1956, vuelve a la ciudad con un programa más amplio e interesante por las obras que selecciona para interpretar: repite las mismas obras de Paradise y Chopin que ejecutó en su primer concierto con la Filarmónica de Salamanca pero también introduce piezas de autores españoles contemporáneos como Ernesto Halffter (*Pregón*) o Muñoz Molleda (*Circo*), muy volcado en aquel momento en producir música para cine y del compositor español del siglo XVIII, P. Antonio Soler, *Sonata en fa sostenido*. Completan el repertorio de este concierto piezas de Chopin y Liszt de difícil ejecución como *Berceuse opus 57* y *Ronda de Gnomos*. La audición de 1958 mantiene en su repertorio obras de Muñoz Molleda (*Farruca*), Chopin (*Dos estudios opus 25 n<sup>o</sup> 9 y 11* y de nuevo *Berceuse opus 57*), Liszt (*Mehisto. Vals*) pero introduce obras de los compositores rusos Rachmaninoff y Balakirew, de Weber y Debussy. El repertorio es más variado que los anteriores y de gran dificultad técnica. En el último concierto que ofrece para la Sociedad Filarmónica, Querol innova nuevamente en las piezas musicales que interpreta. El repertorio, original y de gran dificultad técnica, cuenta con una amplia representación de composiciones francesas como *La tombeau de Couperin* de Ravel, *Novellette en si bemol menor* de Poulenc y *Bourrée fantasque* de Chabrier junto a piezas nuevas respecto a los conciertos anteriores de Mendelssohn o Bach.

Miguel Berdión también había sido invitado por el Conservatorio Regional de Música en la década de los cuarenta y por tanto era conocido por el público salmantino. En octubre de 1949 ofrece un concierto dedicado exclusivamente a Chopin con motivo del primer centenario de su muerte. *Valses (Tres valsés y scherzo (opus 31) en si bemol*



menor) y polonesas (*Polonesa de la bemol*) de gran dificultad técnica conformaron el programa del pianista zamorano.

Cinco intérpretes españoles nacidos en los primeros años de la década de los treinta y todos galardonados con el Premio Nacional de piano son invitados por la Filarmónica de Salamanca en los años cincuenta. Nos referimos a Javier Alfonso, Antonio Iglesias, Esteban Sánchez Herrero, Ramón Castromil y Javier Ríos.

Javier Alfonso (\*1904-1988†)<sup>1059</sup> ofreció dos conciertos en 1953 y 1954. Intérprete y compositor, catedrático de Piano en el Conservatorio de Madrid desde 1951 y Premio Nacional de piano en 1946, se formó con los maestros Tragó, Pérez Casas, Iturbi y Cortot. El primer y segundo concierto ofrece, además de las piezas habituales de Schumann (*Carnaval. op. 9*), Falla (*Andaluza* y la “Danza nº 1” de la *Vida breve*) o Rodrigo (*Valenciana*), obras de Scarlatti (*Dos sonatas* y *Dos divertimentos*), de Bartok (*Danza del oso*), de Ernesto Halffter (*Dos danzas: Danzas de la pastora* y *Danza gitana*) y del propio intérprete (*Preludio* y *Toccata* y *Capricho en forma de bolero*).

Antonio Iglesias también fue Primer Premio de piano y Premio Extraordinario de virtuosismo (discípulo de José Cubiles) y Primer Premio de Composición en la clase de Conrado del Campo del Real Conservatorio de Madrid. En 1954 interpretó un repertorio nada novedoso con obras de Schumann (*Escenas de niñas*), Mozart (*Sonata en la mayor*) y música para piano de Falla de la que destacamos *Pour tambeau de Paul Dukas* compuesta en 1935.

Esteban Sánchez Herrero (\*1934-1997†)<sup>1060</sup>, formado en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Julia Parody, amplió estudios en París con Alfred Cortot y (pensionado de la Academia de Santa Cecilia de Roma) con Carlo Zecchi; fue pensionado por la Fundación Juan March. Recibió en 1949 el premio Eduardo Aunós del Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Primer Premio Extraordinario de Piano y Música de Cámara del Real Conservatorio; en 1950 el Premio Masaveu al mejor pianista; en 1951 el Diploma de Honor en el Concurso Internacional Margarita Long de París; en 1953 el Premio Busoni del Conservatorio italiano de Bolzano; en 1954 Primer Premio de Virtuosismo en la Academia de Santa Cecilia de Roma y el Primer Premio

---

<sup>1059</sup> Cfr. Pérez Gutiérrez, M. (1999). Javier Alfonso Hernán. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 268). Volumen I. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>1060</sup> Cfr. Ruiz Tarazona, A. (2002). Esteban Sánchez Herrero. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 684). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM

Internacional Alfredo Casella de Nápoles; en 1955 la Medalla Dinu Lipatti de la Fundación Harriet Cohen de Londres. Posteriormente fue profesor de piano del conservatorio de música de Badajoz y más tarde director del de Mérida. Con esta brillante trayectoria profesional Sánchez Herrero ofreció tres audiciones en los años 1956, 1958 y 1960 con obras de Haendel (*Passacaglia en do menor*), de Schumann (*Carnaval. op. 9*), Scarlatti (*Tres sonatas*), Chopin (*Balada en sol menor opus 23* o *el vals n° 5 en la bemol mayor* y *el vals n° 11 en sol bemol mayor*) o Héctor Villalobos (*Guía Práctico*).

Javier Ríos<sup>1061</sup> fue presentado en 1957 en un concierto ofrecido en el Convento de San Esteban. Profesor auxiliar de la Cátedra superior de piano, Premio fin de carrera y Premio extraordinario José Tragó. En 1953 estudió en Viena con Walter Kerchbaumer, en 1954 con Harold Kraxton en Londres y en 1955 es admitido para formarse con Walter Giesecking con quien permaneció hasta su fallecimiento. Nos llama la atención que el pianista español trasladó su piano *Steinway* en las dos ocasiones que ofreció su interpretación de obras muy conocidas de Schumann (*Escenas Infantiles*) y Mussorgsky (*Cuadros de una exposición*) además de otras menos conocidas para el público en general de los compositores Esplá (*Suite de pequeñas piezas*), Debussy (*Seis preludios*), Padre Soler (Cuatro sonatas), Cabezón (*Variaciones sobre "el canto del caballero"*) o el menos habitual en los repertorios para piano, García Abril (*Sonatanina*).

El último pianista español del que queremos dejar constancia que ofreciera una audición de manos de la Sociedad Filarmónica es Ramón Castromil Ventureira (1930)<sup>1062</sup>, famoso político y empresario gallego; compaginó sus estudios de piano con los de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela; recibió el Primer Premio del Real Conservatorio de Madrid y se formó en París con el maestro Ives Nat a instancia de Ataúlfo Argenta y en Roma con el maestro Carlo Zacchi; actualmente, académico de la sección de Música de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, ha sido vicepresidente del Consello da Cultura Galega.

---

<sup>1061</sup> Cfr. Clarión (1957, 15 de septiembre). Los festivales de Priego. *Adarve*, 259, 6 <<http://www.periodicoadarve.com/ficheros/200%20a%20299/259.%20150957.pdf>> [Consultado el 3-X-2014].

<sup>1062</sup> Cfr. La Academia Gallega de Bellas Artes (2004, 2 de octubre). *La Voz de Galicia*, 6 <<http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2004/11/02/3169452.shtml>> [Consultado el 26-X-2014].

El intérprete gallego en 1959 fue invitado por el Ministerio de Información y Turismo para actuar en el marco de los Festivales Musicales de España. En el concierto salmantino Castromil interpreta piezas de Scarlatti (*Tres sonatas*), del P. Soler (*Tres sonatas*) y Chopin (*Scherzo en si menor, opus 31*).

Tan sólo cuatro pianistas extranjeros ofrecieron conciertos en la capital salmantina por iniciativa de la Filarmónica: dos alemanes, un italiano y un suizo.

El pianista italiano Giovanni Dell'Angola fue presentado en Salamanca gracias a la Sociedad Italiana Dante Alighieri y a la Universidad Italiana de Salamanca. En el primer capítulo de esta tesis doctoral hemos dejado constancia de la colaboración del Instituto Italiano de Cultura durante la Segunda Guerra Mundial en la organización de conciertos en los que colaboraron figuras tan significadas en el ámbito de la música como Casiella o Janigro. En este sentido Sociedad Italiana Dante Alighieri continuaría con la labor de divulgación de música italiana a través de un intérprete italiano como Giovanni Dell'Angola. El pianista ofreció un interesante repertorio con piezas de compositores italianos como Domenico Scarlatti, de Ferruccio Busoni (*Ciaccona*, una de las piezas de Bach que adaptó para piano), de Ricardo Pick-Mangiagalli (*La danza d'Olar*), de Ildebrando Pizzetti (*Sole matutino sur prato del rócolo*) o de Antonio Casella (*Dai "Pezzi infantili"*). El repertorio se completó con obras de Chopin, Liszt y Ravel.

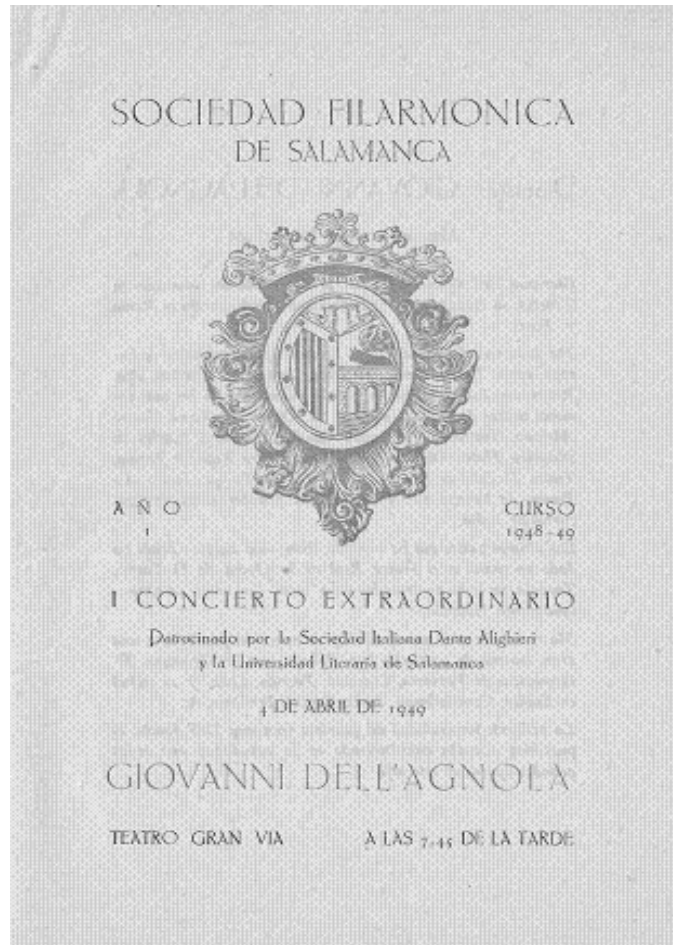


Fig. 128. Programa de mano del concierto extraordinario organizado por la Sociedad Italiana Dante Alighieri y la Universidad Literaria de Salamanca el 4 de abril de 1949

Harry Datinier, pianista suizo formado en París hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, ofreció dos conciertos en 1952 invitado por la Filarmónica. El intérprete trabajó con Emile Branchet y más tarde con Emil Frey. En 1944 obtuvo el primer premio del Concurso de Ginebra que por segunda vez en su historia fue concedido a un pianista (el primero fue Denedetti-Michelangeli en 1931). Datinier ofreció piezas de no fácil ejecución de Liszt como *Sonata en si menor* junto a otras muy originales y poco habituales en los repertorios de los pianistas que ofrecieron sus audiciones en la ciudad como Bartok (*Suite opus 14*), Debussy (*Jardins sous le pluie* y *L'isle joyeuse*) o Mathey (*Cinco preludios*). El segundo concierto repitió la obra *Cuatro sonatas* de Scarlatti, y apostó por obras más conocidas de Chopin, Bach y Moussorgsky.

Hans Lehmann y Gerd Kaemper son intérpretes de Dusseldorf y Colonia respectivamente. Recordamos que desde los años de la Segunda Guerra Mundial y de mano del Instituto de Cultura alemán no se había producido una nueva presencia de

músicos de ese país en la ciudad. El primero, formado en Berlín con el profesor Conrad Hansen, interpretó piezas de Busoni, Mozart, Beethoven o Brahms y una tercera parte íntegramente dedicada a Chopin. El segundo combinó sus estudios de piano y composición con los de filosofía, literatura o historia del arte y además perfeccionó sus estudios de piano con el maestro Walter Giesecking. En 1953 ganó el Premio Ktanichestin y en Brasil el Premio ricordi. Fue profesor de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Méjico D.F, desde 1956 donde igualmente obtuvo la Medalla de Oro Justo Sierra. La primera parte del repertorio ofrecido por Kaemper estaba compuesto por piezas musicales de Debussy como *La catedral sumergida* y de Chopin de una enorme dificultad en su ejecución, la segunda parte apostó por obras más conocidas de Beethoven y Bach.

Tan sólo tres mujeres fueron requeridas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca para ofrecer tres conciertos de piano: la hispano-polaca Rosa María Kucharski, formada con Tomás Andrade de Silva y becada por el gobierno francés en 1950-1951 y más tarde galardonada con el Premio de Piano Pedro Masaveu; la salmantina y socia de la Filarmónica M. Teresa de los Ángeles Gutiérrez de Castro, alumna del conservatorio de Salamanca, premio del Ayuntamiento en 1950, becada por la Diputación provincial de Salamanca para estudiar en el Real Conservatorio de Madrid y, finalmente Pilar Bayona (una niña prodigio que ofreció su primer concierto a la edad de cinco años), solista habitual de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

La primera ofreció un repertorio con piezas poco destacables, excepto la *Balada* de Chopin. Por su parte M. Teresa de los Ángeles Gutiérrez de Castro ejecutó un programa para virtuosos del piano: *El herrero armonioso* de Haendel, *Toccata en la mayor* de Paradies, *Scherzo en do sostenido menor opus 39* de Chopin o *Preludio y Toccata* de J. Alonso.

Por último, actuó en nuestra ciudad la famosa pianista Pilar Bayona López (\*1898-1979†)<sup>1063</sup>. Vinculada en los años 30 a la Residencia de Estudiantes, desarrolló su carrera profesional en Zaragoza al terminar la Guerra Civil, desde donde lleva a cabo una importante labor de divulgación de música de piano y cámara gracias a los micrófonos de Radio Zaragoza; profesora de los conservatorios de Pamplona y Zaragoza, destacó por sus interpretaciones de la música de Falla y Esplá. En Salamanca

---

<sup>1063</sup> Cfr. Gracia Iberní, L. (1999). Pilar Bayona López. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 317). Volumen II. Madrid: SGAE/ ICCMM.

ofreció en 1957 una audición patrocinada por la Dirección General de Información. La primera parte del programa carecía de originalidad alguna, no así la segunda puesto que se pudieron escuchar obras de Bartok (*Allegro bárbaro*), Faure (*Improuttu*) o Scriabine (*Nocturno para la mano izquierda*).



Fig. 129. Programas de mano de las tres audiciones de piano ofrecidas por mujeres incluidas en las programaciones de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948-1960: Kucharski, Gutiérrez-Castro y Bayona

### b.1.2. Violinistas

Recordamos que los violinistas son el segundo grupo más numerosos de solistas incluidos en las programaciones de la Sociedad Filarmónica entre 1948-1960. Un total de doce audiciones fueron ofrecidas por violinistas mayoritariamente extranjeros, tan sólo un tercio de los mismos eran españoles y otro tercio mujeres. Nos parece importante subrayar la calidad de todos los violinistas invitados por la Filarmónica: todos son considerados músicos excepcionales y muchos de ellos tienen la doble condición de compositores e intérpretes. Un análisis general de los programas interpretados por este grupo de solistas nos revela la presencia constante de piezas musicales de los compositores Sarasate y de Paganini. Más aún, en algunos casos como Juan Manén o Renato Barbieri, son estudiosos de la obra de Paganini

Juan Manén, Benito Lauret y Xavier Turull conforman el trío de violinistas españoles invitados en distintos momentos por la Filarmónica salmantina.

En 1948, el tercer concierto de la Sociedad Filarmónica de Salamanca fue protagonizado por el violinista español Juan Manén i Planas (†1883-1971)<sup>1064</sup>. Se formó con Clemente Ibarguren, discípulo de Alard, y con Federico Balart, director del Conservatorio de Barcelona. A partir de 1898 comenzó a ofrecer recitales por toda Europa y realizó dúos musicales con compositores como Enrique Granados. Manén, al igual que Sarasate, fue el único violinista español de la época que logró interpretar todas las obras de Paganini, incluso las consideradas de imposible ejecución por muchos violinistas. De hecho Manén fue un gran estudioso del músico italiano y realizó varias revisiones de sus obras. En la audición salmantina de 1948, Manén precisamente ejecutó una pieza de Paganini revisada por él *Il palpiti*. Igualmente el violinista catalán compuso varias óperas piezas para cámara y para orquesta. Fue colaborador de la *Revista Musical Catalana* y fundador y director de la revista *Música*. Por último mencionar su faceta de escritor puesto que a él le debemos la colección de artículos sobre música llamada *Variaciones sin tema*, así como un tratado para violín (1958) y su autobiografía, a la que tituló *Mis Experiencias*. En 1930 fundó y presidió la Sociedad Filarmónica de Barcelona, entidad que organizó diversos conciertos y que desempeñó un papel importante en el desarrollo musical de la ciudad condal.

---

<sup>1064</sup> Cfr. Cortés i Mir, F.(2000). Juan Manén i Planas. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 91-93). Volumen VII. Madrid: SGAE/ ICCMM.

Sesenta y cinco años tenía Manén cuando ofrece un recital en el marco de la Sociedad Filarmónica conformado por obras de difícil ejecución como *Chacona* de Bach, *Serenata andaluza* de Sarasate, *Romanza en fa* de Beethoven, *Célebre Gavota* de Martini con arreglos del propio Manén y *La abeja* de Schubert.

Benito Lauret Mediato (\*1929-2005†)<sup>1065</sup> ofreció en 1956 un concierto acompañado de Antonio Lauret. El violinista inició los estudios de música en Cartagena. A los seis años protagonizó su primer concierto como violinista y a los catorce formó un trío de cámara. Fue premio extraordinario de violín del Conservatorio Superior de Madrid, titulado superior de Violín y Composición por el mismo centro, y catedrático de Dirección de Orquesta de los Conservatorios Superiores Españoles. Posteriormente amplió su formación en la *Akademie für Musik*, de Viena. Además Lauret fue primer violín de la Orquesta Nacional de España, estudió dirección de orquesta con el maestro Bartolomé Pérez Casas y debutó como director en 1954 al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Con posterioridad obtuvo la Cátedra de Contrapunto, Fuga y Composición del Conservatorio de Oviedo.

En el concierto salamantino Lauret ofreció un repertorio que incluía autores franceses como Chausson y Saint Sæens, una pieza de Mozart y otra de Kreisler además de la composición de Sarasate.

---

<sup>1065</sup> Cfr. González Cobas, M.(2000). Benito Lauret Mediato. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 793). Volumen VI. Madrid: SGAE/ ICCMM.





Fig. 130. Programas de mano de los violinistas españoles Juan Manén (1948) y Benito Lauret (1956) de los conciertos ofrecidos a los socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca

El barcelonés Xavier Turull i Creixell (\*1922-2000†)<sup>1066</sup> ganó en 1941 el Premio extraordinario de la Academia de Música de Barcelona de la que más tarde fue miembro; en 1943 ingresó en la Orquesta Municipal de Barcelona que dirigía Toldrá, estrenando en 1947 la *Sonata* dedicada a Federico García Lorca compuesta por Francis Poulenc; entre 1947 y 1950 fue profesor de violín y música de cámara en la Universidad del Cauca en Popayán (Colombia); hasta 1957 desarrolló su carrera como concertista en Argentina. Tras su largo periplo por distintos países de América del sur regresó a España donde se concentró en la difusión del repertorio de violín compuesto por músicos contemporáneos.

Acompañado al piano por Adalberto Eiser, ofreció en diciembre de 1957 un único concierto en Salamanca. Turull ofreció una audición con piezas musicales muy novedosas para los socios de la Filarmónica: *Sonata en mi mayor* de Macklean, *Preludio* y *Allegro* de Kreisler, *Sonata* de Franck, una pieza musical compuesta en 1941

<sup>1066</sup> Cfr. Cortés i Mir, F.(2002). Juan Manén i Planas. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 531-533). Volumen X. Madrid: SGAE/ ICCMM.

y dedicada al propio violinista de Joaquín Homs, *Lullaby* de Motalvatge y para finalizar, una obra de Sarasate, *Aires gitanos*.

El primer violinista no español que ofreció una audición para los socios de la Filarmónica fue el polaco, más tarde nacionalizado mexicano, Henryk Szeryng (\*1918 - 1988†). Estudió música en su ciudad natal, Viena, y más tarde con Carl Flesch en Berlín. Su debut como solista se produjo en 1933. De 1933 a 1939 estudió composición en París con Nadia Boulanger y durante la Segunda Guerra Mundial trabajó como intérprete para el gobierno polaco exiliado y dio conciertos para las Tropas Aliadas por todo el mundo. Durante uno de estos conciertos en la Ciudad de México, se le propuso hacerse cargo de la dirección del departamento de cuerdas de la universidad. Desde 1946 Szeryng desempeñó esa nueva tarea, de hecho, centró su carrera profesional en la docencia y puso fin a su actividad como concertista en 1954.

El violinista polaco interpretó dos programas diferentes con motivo de los dos conciertos que celebró en Salamanca. Ambos repertorios fueron excelentes, las piezas musicales bien escogidas y variadas. Así en el primero, celebrado en marzo de 1949 junto al pianista Enrique Aroca, ejecutó en la primera y segunda parte obras de Vivaldi (*Sonata en re mayor*), de Schumann (*Sonata en la menor*) y de Paganini (*Concierto en re mayor*). La tercera parte estuvo conformada por piezas compuestas por un abanico de autores más amplio: *La muchacha de los cabellos de lino* de Debussy, *Vuelo del moscardón* de Rimski-Kórsakov, *Malagueña* de Sarasate e *Introducción y Rondo Caprichoso* de Saint-Säens.

En diciembre de 1949, Szeryng acompañado por el pianista Martín Imaz ofrece una segunda audición con piezas totalmente diferentes a las del primer concierto: *Sonata en sol menor* de Martini, *Sonata en mi menor* de Mozart, *Sinfonía española op. 21* de Lalo, *Sonata op. 94* de Prokofieff, *Estudio en octavas* de Serratos, *Niñas en el jardín* de Mompou, *Perpetua movile* de Novacek.



Fig. 131. Programas de mano correspondiente a los dos conciertos ofrecidos por el violinista Henryk Szeryng

En enero de 1951, la Sociedad Filarmónica de Salamanca presenta a otro de los grandes violinistas del siglo XX: Michel Schwalbe (†1919-2012†). El intérprete judío-polaco comenzó su formación musical en Varsovia bajo la tutela de un discípulo de L. Auer. A partir de 1933 se forma durante varios años con George Enescu y con Pierre Monteux en París. Allí recibe un primer premio otorgado en el Conservatorio de la capital francesa. En 1946 Schwalbe formó parte de la *Orquesta de la Suisse Romande* y más tarde, desde 1957 hasta 1985 de la Orquesta Filarmónica de Berlín que dirigía Herbert von Karajan <sup>1067</sup>.

El violinista de origen polaco ofreció una audición junto a la pianista M<sup>a</sup> Jesús Faguaga. El programa ofreció obras de Sarasate (*Zapateado*) y Paganini (*Dos caprichos*) además de dos piezas de Haendel (*Sonata en re*) y Beethoven (*Sonata en sol*) no compuestas para violín.

<sup>1067</sup> Cfr. Inglis, A. (2012, 29 de octubre). Michel Schwalbé obituary. *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/music/2012/oct/29/michel-schwalbe>> [Consultado el 8-X-2014].



Fig. 132. Programas de mano de los conciertos ofrecidos por Schwalbe (1952) y Weiner (1959)

Renato de Barbieri (\*1920-1991†) es otro de los concertistas más destacados de los años cincuenta. El violinista italiano ofreció un concierto junto a Tullio Macoggi en noviembre de 1954. El programa ofrece obras de Paganini (*Concierto n° 1, opus 6 en re menor*), de Sibelius (*Adagio di molto op.47*), de Kreisler (*Recitativo y scherzo opus 6*) o de Novacek (*Perpetuum mobile*).

El violinista húngaro Denés Zsigmondy (\*1922-2014†) fue invitado por la Filarmónica de Salamanca en 1957. La audición fue protagonizada junto al pianista alemana Anneliese Nissen. Ambos interpretaron un repertorio con piezas musicales diferentes a las ofrecidas por otros solistas del violín como *Adagio* de Kodaly o *Danzas rumanas* de Bartok.

El último de los solistas extranjeros invitados por la Sociedad Filarmónica fue el violinista norteamericano de Baltimore, Stanley Weiner. Éste fue compositor, violinista y director de orquesta. Niño prodigio, a los ocho años interpretó junto a la Orquesta Nacional de Washington el *Concierto para Violín* de Mendelssohn. Más tarde a la edad

de 19 años Weiner se presenta ante Leonard Bernstein, en aquel momento director de la New York City Symphony, con el fin de cubrir el puesto de concertino. Tras la Segunda Guerra Mundial y superados los primeros años de la posguerra, realiza una gira de conciertos por Europa y toma la decisión de no regresar a Estados Unidos. A partir de ese momento se establece en Bruselas donde obtiene una plaza como profesor de violín en la Escuela Superior de Música de Hamburgo. Además el violinista norteamericano funda su propia orquesta, con la que registró numerosos discos<sup>1068</sup>.

En el concierto que ofreció junto a la pianista Ana María Gorostiaga en Salamanca en marzo de 1959, el violinista norteamericano de origen ruso interpretó obras de Beethoven (*Sonata en fa mayor opus 24*), de Brahms (*Sonata en re menor opus 108*), de Weiner (*En homenaje a los violinistas*), de Sarasate (*Romanza andaluza y Zapateado*) y de Saint-Saëns (*Introducción y Rondo caprichoso*).

Tres mujeres violinistas, Paule Bouquet, Josefina Salvador y Madeleine Vautier junto a la violonchelista Helga Ulsamer completan este grupo de solistas que conformaron una página más de la historia musical de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

En enero de 1950 la violinista Paule Bouquet acompañada de la pianista Jacqueline Dussol ofreció un concierto con un repertorio poco habitual. Los socios de la Filarmónica pudieron disfrutar de una pieza del compositor barroco Corelli (*Le folia*), del compositor francés de música para orquesta y para cine Maurice Thiriet (*Cuatro piezas-Grave-Berceuse-Aria en forma de Blue-Saltarello*), de Brahms (*Sonata en re menor*), del español César Figuerido Guelbenzu, (dos de sus obras para piano y violín, *Las tres damitas* y *Pajarito bosqueño*) y de Pougani Kreisler, (*Preludio y allegro*).

Josefina Salvador Segarra (\*1920-2006†)<sup>1069</sup> junto al pianista Daniel de Nueda ofreció un concierto patrocinado por la Dirección General de Información en febrero de 1954. La violinista española Josefina Salvador i Segarra fue violinista y pedagoga.

---

<sup>1068</sup> Romero, J. (1988, 23 de agosto). Stanley Weiner. La ajetreada vida de un músico de ninguna parte. *El País* <[http://elpais.com/diario/1988/08/23/ultima/588290404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/08/23/ultima/588290404_850215.html)> y Cfr. María Serrera, R. (2001, 20 de agosto). Homenaje a Stanley Weiner en la clausura del certamen. *ABC Sevilla* <[http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-20-08-2001/sevilla/Sevilla/homenaje-a-stanley-weiner-en-la-clausura-del-certamen\\_12683.html](http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-20-08-2001/sevilla/Sevilla/homenaje-a-stanley-weiner-en-la-clausura-del-certamen_12683.html)> [Consultados el 8-X-2014].

<sup>1069</sup> Cfr. Josefina Salvador Segarra (s. f.). *Enciclopèdia.cat* (sitio web) <[http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dia/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0058352.xml?s.q=josefina#.VEzxbiKG\\_p8](http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dia/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0058352.xml?s.q=josefina#.VEzxbiKG_p8)> [Consultados el 12-X-2014].

Estudió y se formó inicialmente con su padre, el violinista Josep Salvador i Ferrer, con el también violinista y compositor valenciano Abel Mus, y en París con los maestros René Benedetti y George Enescu gracias a una beca del gobierno francés primero y español después. La intérprete valenciana actuó por toda Europa e impartió cursos de música. En la última etapa de su vida profesional, fue catedrática de violín del *Instituto Musical Óscar Esplá* de Alicante. Josefina fue hermana de la compositora Matilde Salvador.

La violinista de Castellón ofreció un concierto muy interesante por la selección de obras realizada que combina piezas musicales recientes con otras de compositores clásicos en los repertorios para violín. Así pudo escucharse por un lado, *Danza de la Pastora* de Ernesto Halffter o *Canción de la doncella* de Stravinsky y por otro, *La campanella* de Paganini, *Sonata número 3* de Mozart, *Introducción y Rondó caprichoso* de Saint-Säens o *Preludio y allegro* de Pugnani-Kreisler.



Fig. 133. Programas de mano de dos de los conciertos protagonizados por mujeres violinistas: Paule Bouquet (1950) y Josefina Salvador (1954)

La violinista francesa Madeleine Vautier, primer premio del Conservatorio de París y solista de las más destacadas orquestas europeas, intervino en los conciertos de la Filarmónica acompañada de la pianista Andrée Bouteiller-Jollanot en abril de 1957. La primera parte del programa se reservó a compositores franceses del siglo XVIII como Lecrair, Couperin o Francoeur. La parte central se dedicó a la *Sonata en “la” opus 14* de Franck y la tercera y última, ofreció piezas de Sarasate, Falla, Rimski-Kórsakov, Aubert y Paganini<sup>1070</sup>.

La violonchelista alemana Helga Ulsamer fue alumna brillante de los conservatorios de música de Berlín y Colonia y premio de la Asociación de Artistas Alemanes y Austriacos en 1957. Sus más destacados maestros en Europa fueron André Navarra y Adolf Steiner. En el concierto salmantino de diciembre de 1958 la entonces joven violonchelista fue acompañada de su compatriota Irmgard Zaun al piano. Ulsamer desarrollará su vida profesional en el área de la interpretación, de la enseñanza y de la investigación. En 1958 comenzaba a brillar en el primer campo profesional, esto es, como solista de las principales orquestas europeas. En la década siguiente se centrará especialmente en los otros dos campos desde su puesto de profesora de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana<sup>1071</sup>.

El concierto salmantino introdujo piezas musicales novedosas con respecto al repertorio de otros solistas de instrumentos de cuerda. Así, Helga Ulsamer interpretó para los socios de la Filarmónica en la primera parte, una pieza del barroco italiano compuesta por Valentín, *Sonata en mi mayor* y otra del romanticismo alemán, *Sonata en mi menor opus 38* de Brahms. En la segunda parte, la joven intérprete sorprendió al público salmantino con la obra de Hindemith, *Opus 8 números 1,2 y 3*.

Si algo define a los doce violinistas que fueron invitados por la Sociedad Filarmónica es su calidad y madurez interpretativa, además de su doble faceta profesional en el campo de la interpretación y de la investigación. Tanto Juan Manén

---

<sup>1070</sup> Idéntico programa fue interpretado por Madeleine Vautier dos semanas antes en Sevilla. Cfr. Almandoz, N. (1957, 28 de marzo). Madeleine Vautier violinista. *ABC Sevilla*, 84 < <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1957/03/28/024.html> < [Consultado el 8-X-2014].

<sup>1071</sup> Cfr. Lelechuk, D. (2008, 9 de febrero). Helga Winold, de < <http://www.cellist.nl/database/showcellist.asp?id=1782> > y Cfr. Helga Winold (2009, 8 de marzo). *Florida American String Teachers Association* (sitio web) < <http://flasta.org/wp/wp-content/uploads/2009/03/09-fcc-florida-all-y14327d2.pdf> > [Consultados el 9-X-2014].

como Reanato de Barbieri eran estudiosos de la obra de Paganini, Josefina Salvador al igual que Helga Ulsamer compaginaron su labor docente con la investigación y la interpretación. Será difícil volver a hacer coincidir a un grupo tan selecto de intérpretes en una ciudad de provincias como Salamanca en los años posteriores.

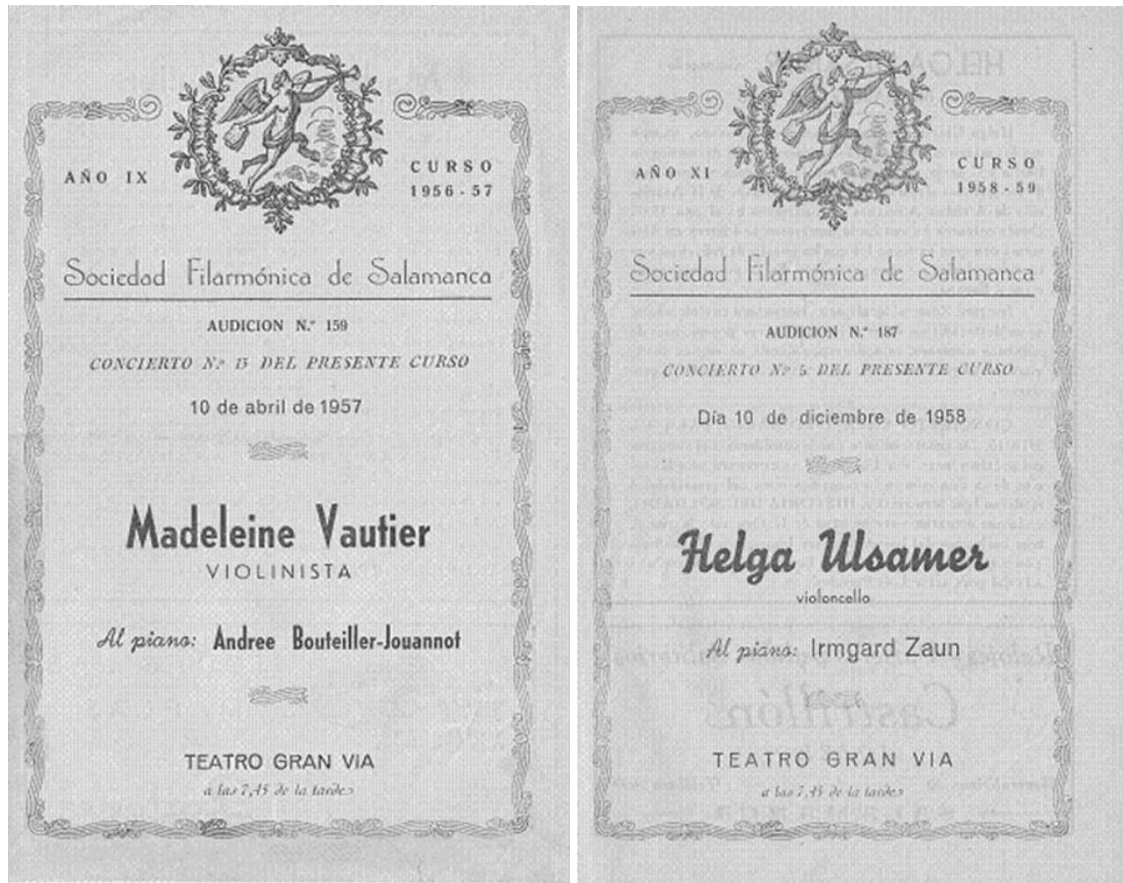


Fig. 134. Programas de mano de los conciertos de la violinista francesa Madeleine Vautier (1957) y de la violonchelista alemana Helga Ulsamer (1958)

### b.1.3. Guitarristas

Cuatro guitarristas ofrecieron siete conciertos que fueron parte de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1947 y 1960. Todos ellos eran españoles excepto el intérprete gibraltareño, formado en España, William Gómez. Dos de estos solistas, Regino Sainz de la Maza y Narciso Yepes, eran muy conocidos por el público salmantino desde los años cuarenta gracias a su participación en distintos conciertos organizados por el Conservatorio Regional de Salamanca, el Casino o la propia Filarmónica.



El burgalés Regino Sainz de la Maza (1896-1981)<sup>1072</sup> del que ya hemos esbozado su perfil biográfico en el primer capítulo de esta tesis doctoral, ofreció dos conciertos programados por la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1948 y 1954.

El 23 de diciembre de 1948, Sainz de la Maza interpretó obras adaptadas a guitarra como *Tres Aires de Corte* de Campion, *Aria variada* de Haendel, *Preludio y Loure* de Bach, *Sonata* de Scarlatti y *Suite en la mayor* de Weiss junto a piezas musicales para guitarra como *Variaciones* de Fernando Sors, *Levantina* de Manuel Palau<sup>1073</sup> o *Habanera* compuesta en los años treinta por su hermano Eduardo Sainz de la Maza<sup>1074</sup>.

Seis años tuvieron que pasar para que los salmantinos pudieran disfrutar del segundo concierto de Sainz de la Maza. En junio de 1954 el guitarrista interpretó un repertorio muy interesante con una estructura similar al del primer concierto salmantino con la sociedad Filarmónica pero con piezas de autores contemporáneos al guitarrista burgalés como el compositor mejicano Manuel Ponce (si bien muere en 1948), Vicente Asencio o su hermano Sainz de la Maza. Por un lado Regino Sainz ejecuta las mismas piezas adaptadas para guitarra de Bach y Scarlatti que en la audición de 1948 junto a *Tres danzas cervantinas* de Gaspar Sanz para vihuela y la segunda y tercera parte con obras de autores del para guitarra como *Dos mazurcas* de Francisco Tárrega (†1852-1909), *Sonata clásica* (homenaje a Fernando Sor) compuesta por el guitarrista Manuel Ponce en 1928; *Tango de la casada infiel*, obra compuesta inicialmente para ballet (en 1949) por Vicente Asencio que más tarde transcribió para guitarra, de nuevo la *Habanera* de Eduardo Sainz de la Maza y *Soleá* de Regino Sainz de la Maza.

---

<sup>1072</sup> Cfr. de la Hoz López-Brea, I. (2002). Regino Sainz de la Maza. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 545-546). Volumen IX. Madrid: SGAE/ICMM.

<sup>1073</sup> La obra de Manuel Palau *Concierto Levantino* para guitarra y orquesta fue compuesto en el año 1947, aunque fue revisado posteriormente en el año 1954 y en versión definitiva en el año 1960. Se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 17 de diciembre de 1948, con la Orquesta Nacional de España, Narciso Yepes como solista y dirigidos por Ataúlfo Argenta. Por tanto Sainz de la Maza la interpreta en el concierto salmantino apenas seis días después de ser estrenada en Madrid por Argenta y Yepes. Cfr. Serralles Gómez, R. (2006). Manuel Palau y la guitarra. *Filomúsica*, 73 <<http://www.filomusica.com/filo73/palau.html>> [Consultada el 10-X-2014].

<sup>1074</sup> En el listado de obras que recoge la Fundación Juan March y en el *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, una obra auspiciada por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, dirigida por el Dr. Emilio Casares Rodicio la entrada de Eduardo Sainz de la Maza tampoco recoge la fecha exacta de composición de la fecha. Cfr. Composer, Eduardo Sainz de la Maza (2011, 5 de julio). *Fundación Juan March* <<http://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A1103>> [Consultado el 10-X-2014].

Narciso Yepes (†1927-1997†)<sup>1075</sup> fue el protagonista de tres de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en la década de los cincuenta.

El guitarrista murciano ofreció en julio de 1950 un recital con piezas del renacimiento y barroco español. Así Yepes ejecutó *Cuatro diferencias sobre “Guárdame las vacas”* del compositor y vihuelista español del siglo XVI Luys de Narváez, un ejemplo de las primeras variaciones de la historia de la música que se realizaron. Recordamos que en el siglo XX se recuperó la artesanía de la fabricación de vihuelas, así como el arte de tañerlas. Emilio Pujol editó el volumen sobre Narváez para las series de referencia *Monumentos de la música española*. Por su parte el catedrático de la Universidad de Salamanca Gaspar Sanz del que Yepes tocó su obra *Pavana y Folias*, en 1674, publicó su primera obra importante para guitarra barroca, la *Instrucción de música sobre la guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. La primera parte de esta velada se completó con una obra del barroco francés, *Minueto* de Rameau, *Bourée* de Bach y dos temas del guitarrista y compositor de finales del siglo XVIII y primer tercio del XIX Fernando Sor, *Dos minuetos en sol* y *Tema variado*. La segunda parte del programa se centró en autores contemporáneos a Yepes como Joaquín Rodrigo, *En los trigales* (pieza instrumental para guitarra compuesta en 1938) o Moreno Torroba que además de zarzuelas y óperas compuso piezas para guitarra como la que se pudo disfrutar en este concierto, *Sonatina en la mayor*. La tercera parte se desarrolla con obras de Granados, Albéniz o Tárrega del que interpreta el *Capricho Árabe* y *Reverie*.

En marzo de 1954, Yepes vuelve a Salamanca de mano de la Filarmónica con un repertorio diferente en términos generales pero que, a la vez, conserva alguna de las piezas musicales del anterior. De hecho este segundo concierto dedica la parte central a interpretar siete piezas musicales de Tárrega (*Preludio, Polca, Mazurca, Trémolo, Capricho Árabe, Reverie, Alborada*). La primera parte se focaliza en piezas renacentistas y barrocas: las mismas obras de Bach y Rameau que en el concierto de 1950 junto a una pieza de guitarra compuesta en el siglo XVI, titulada *Saltarello* se atribuye a Vincenzo Galilei, *Romance*, anónimo. Se completó esta parte con una obra para laúd adaptada a guitarra del compositor alemán Silvius Leopold Weiss, *Giga* y una pieza de Fernando Sors, *Variaciones sobre un tema de la “Flauta mágica” de Mozart*. La última parte sorprende no tanto por las obras de Granados, Albéniz o Turina cuyas

---

<sup>1075</sup> Cfr. Pérez Gutiérrez, M. (2002). Narciso Yepes. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 1053-1054). Volumen X. Madrid: SGAE/ ICCMM.

composiciones estaban muy presentes en los repertorios de las orquestas madrileñas e incluso de la Sinfónica de Salamanca en la década de los cuarenta tal y como hemos expuesto en el capítulo anterior de esta tesis, sino por piezas como *Canción catalana* del guitarrista, arreglista y compositor catalán Miguel Llobet. La inmensa mayoría de las obras que Llobet publicó para guitarra están basadas en canciones populares catalanas. Un buen ejemplo de ellas es la pieza que interpretó Narciso Yepes para este concierto. *Farruca*, perteneciente al Sombrero de tres picos de Falla y *Preludio* de Villalobos completaron la velada protagonizada por Yepes.

En abril de 1958 los socios de la Filarmónica pudieron volver a presenciar otro concierto del guitarrista murciano. El repertorio de este concierto coincide bastante con los anteriores: piezas de Galilei, Bach, Scarlatti, Gaspar Sanz, Sor, Tárrega o Villalobos. Tan sólo difiere en las obras de Joaquín Malats, *Serenata española*; *Farruca* del gaditano José Muñoz Molleda, compuesta inicialmente para piano en 1940 y *Canción y Danza* del compositor Antonio Ruiz-Pipó Como pieza para guitarra. No es la única composición para guitarra del músico granadino puesto que es un instrumento con el que estaba muy familiarizado ya que en su juventud lo tocó. De hecho el concierto *Tablas* (1975) fue creado para el guitarrista Narciso Yepes. Así pues no debe sorprendernos la elección de esta pieza en el programa salmantino.

El guitarrista y compositor gibraltareño William Gómez (\*1939-2000†)<sup>1076</sup>, figura importante en la enseñanza y difusión del repertorio guitarrístico en Gibraltar. Fundador del grupo Gibraltar Emsamble Guitar, fue maestro de los intérpretes Charles Ramírez y Richard Romila. En Salamanca ejecutó un interesante programa en el concierto que ofreció a los socios de la Filarmónica en febrero de 1959, momento en que gozaba de un enorme prestigio profesional cimentado a lo largo de la década de los cincuenta y gracias a su formación junto a Narciso Yepes y Quintín Esquembre. Dos obras compuestas por sus dos maestros están presentes en el recital salmantino: *Jeux Interdits* de Yepes (compuesta en 1952 a partir de una canción tradicional para guitarra, Romance (anónimo), fue incluida en la película del mismo nombre dirigida por René Climent) y *Vals Scherzo* de Esquembre. El programa de Gómez se centra en su primera parte en piezas musicales del barroco europeo compuestas por Luis Milán, Gaspar Sanz, Girolamo Frescobaldi, Bach o Robert de Visée. En la segunda y tercera parte selecciona

---

<sup>1076</sup> Fierro Cubiella, E. (1984). La guitarra en Gibraltar (p. 78). *Gibraltar: aproximación a un estudio sociolingüístico y cultural de la Roca*. Cádiz: Servicio Publicaciones UCA.

obras de Fernando Sors, Villalobos, Albéniz, del mejicano Manuel Ponce, *Minueto* o Joaquín Malats, *Serenata* (ambas piezas musicales interpretadas ya por Sainz de la Maza y Yepes en sus conciertos salmantinos y por tanto piezas conocidas para los socios de la Filarmónica).

En 1960 el guitarrista cubano, Ramón Ybarra ofreció a sus treinta y un años uno de los últimos conciertos de la Sociedad Filarmónica bajo la presidencia de Real de la Riva. El músico se formó en el Conservatorio de La Habana, perfeccionó estudios con el maestro Isaac Nicola y en Estados Unidos en 1947. Desde 1952 es miembro por oposición del Instituto de Investigaciones de Música Folklórica de Cuba. A partir de esa fecha inició su carrera de concertista en Hispanoamérica y Europa. El repertorio elegido para la velada salmantina se estructuró en dos partes claramente diferenciadas: la primera, con piezas musicales del renacimiento y barroco europeo y español compuestas por Luis de Milán (primer compositor que publicó música para vihuela), Gaspar Sanz, Bach, Haendel o Scarlatti y la segunda parte, centrada en composiciones de Emilio Pujol, *Tonadilla*; del P. Donosti *Dolor* y de dos músicos cubanos como Ignacio Cervantes que compuso en la segunda mitad del siglo XIX una danza para piano con grandes influencias criollas, *Contradanza* y del compositor, pianista y director de orquesta cubanos Obdulio Morales Ríos, una pieza ideada inicialmente para danza *Ochún*. La presencia de dos obras de Villalobos y Albéniz completó el repertorio de un intérprete que acercó la música de su país a la ciudad salmantina.

Cuatro guitarristas ofrecieron siete recitales en la ciudad salmantina como parte de la programación de la Sociedad Filarmónica. Sainz de la Maza y Narciso Yepes son los intérpretes de guitarra más significados de la etapa franquista. El cubano Ramón Ybarra y el gibraltareño formado en España, William Gómez, supusieron una brisa fresca para los socios de la Filarmónica en cuanto que dieron a conocer la obra, en el caso de Ybarra, de compositores de sus países de origen como Ignacio Cervantes u Obdulio Morales o en el caso de William Gómez de su maestro, Quintín Esquembre.

De hecho, un análisis de los programas interpretados por los cuatro guitarristas ofrece grandes coincidencias en cuanto a autores y obras. Estas coincidencias programáticas sólo pueden explicarse analizando el proceso histórico de la guitarra, proceso discontinuo y muy ligado a nombres de intérpretes y compositores. Así, podemos distinguir una primera etapa (siglo XVI) en la que todo se centra alrededor de

la vihuela, y a partir de entonces se establecen las líneas que delimitan los ámbitos de la vihuela y de la guitarra, que se van a desarrollar a lo largo del siglo XVII. En este contexto debemos integrar las composiciones de Luis Narváez, Gaspar Sanz o Vincenzo Galilei que se seleccionan para las veladas salmantinas. En el XVIII se produce la expansión de la guitarra por Europa lo que se aprecia por su presencia del instrumento en la obra de compositores muy diferentes, aunque en la mayoría de los casos, la guitarra se limita a tener una función de acompañante. Esta corriente creciente de protagonismo de la guitarra se prolonga hasta el siglo XIX. Compositores como Fernando Sor (del que todos los intérpretes invitados por la Filarmónica han incluido composiciones suyas en sus repertorios) contribuyen a este proceso. Su desaparición crea un vacío de creadores e intérpretes que se llena exclusivamente a través del flamenco hasta que surge la figura de Tárrega cuyas obras también están muy presentes en los siete repertorios salmantinos de hecho, su labor en el campo de la guitarra cubre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Su obra es continuada por su discípulo Andrés Segovia y por compositores como Manuel Ponce, Chávez, Villa Lobos entre los americanos y Miguel Llobet, Emilio Pujol, Joaquín Malats, Antonio Ruiz-Pipo o los hermanos Sainz de la Maza cuyas composiciones fueron interpretadas reiteradamente en los conciertos de la Filarmónica y contribuyeron a reforzar el protagonismo de la guitarra. Un último apunte, lo expuesto brevemente hasta aquí explica que muchos de los intérpretes optaran por obras no escritas específicamente para guitarra y que, tal y como hemos visto, también formaron parte de los diferentes repertorios salmantinos como, por ejemplo, obras de Bach, Haendel, Scarlatti o de los españoles Albéniz, Granados o Turina.

#### b.1.4. Arpistas e intérpretes de flauta, violín y órgano electrónico

En este último grupo hemos incluido aquellos intérpretes cuya presencia es escasa. En el caso de los arpistas sólo dos nombres propios ofrecieron tres conciertos: M<sup>a</sup> Lola Higuera y Nicanor Zabaleta. Por su parte Thomas Christian David, compositor, director de orquesta y de coro además de flautista ofreció un solo concierto en Salamanca, el maestro Luis Taberna un recital de órgano electrónico y Aníbal Sánchez Fraile y José Artero una conferencia concierto sobre música sacra en la línea de las protagonizadas en la década de los cuarenta y de las que ya hemos dejado constancia en el capítulo anterior de esta tesis doctoral.

En 1949 la arpista jiennense María Lola Higuera Paladín, hija del escultor Jacinto Higuera y formada en el Real Conservatorio de Madrid con Luisa Menárquez<sup>1077</sup>, fue la protagonista junto al pianista Enrique Luzuriaga de una velada musical que incluyó en su primera parte un amplio repertorio de obras compuestas en el siglo XX por el compositor belga y auténtico virtuoso del arpa, Dieudonné-Félix Godefroid (*Estudio en mi menor*); de Mendelssohn (*Dos romanzas sin palabras*); de Chopin (*Dos preludios*) o de Gabriel Pierné (*Capricho*). La segunda parte se centró en obras compuestas por músicos que desarrollaron su producción entre el último tercio del siglo XIX y el primero del siglo XX como el arpista y compositor alemán, Albert Zabel (*La rueca*), Calude Debussy (*Arabesca*) o de Gabriel Fauré (*Romanza e Impromptu*). La última parte del programa se focalizó en obras españolas del siglo XX como Preludio vasco del P. Donosita, Cancioncilla de García de la Parra, *Impromptu en mi menor* de García Leoz, *Impromptu en fa menor* de Rodrigo y para concluir la velada *Tema y variaciones del Ciclo Plateresco de arpa y piano* compuesto por el que fue mentor de M. Lola Higuera, el maestro Turina. La obra fue compuesta y estrenada en 1945 en el salón del centro Cultural Medina de Madrid por María Lola Higuera y Enrique Aroca al piano. Turina dedicó la composición a la joven arpista con estas palabras que figuran en la primera página: “A María-Lola Higuera y que estas variaciones sirvan de primer escalón para una carrera gloriosa. Con todo cariño. J.T.”<sup>1078</sup>.

Por su parte el solista de arpa Nicanor Zabaleta Zala (\*1907-1993†)<sup>1079</sup> fue el protagonista de dos conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica en 1953 y 1956. El intérprete vasco se trasladó a Madrid para formarse en el Real Conservatorio con Vicenta Tormo de Calvo y Luisa Menárquez. En 1925 viajó a París para cursar estudios con Marcel Tournier y Jacqueline Borot. Al año siguiente y con tan sólo diecinueve años dio su primer concierto en París. Tras su debut viajó a los Estados Unidos, donde se estrenó ante el público norteamericano en 1934. Esta faceta de concertista combinada con una interesante labor pedagógica, no cesaría prácticamente hasta el final de su vida. Entre 1959 y 1962, esto es la etapa inmediatamente posterior a

---

<sup>1077</sup> Cfr. Jiménez Cavallé, P. (2011). La música en Jaén 1900-1960. *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses*, 204, 251-294.

<sup>1078</sup> Cfr. Ciclo plateresco I: Tema y variaciones: para arpa y piano: op. 100 (1947). *Fundación Juan March* <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A33184>> [Consultado el 11-X-2014].

<sup>1079</sup> Cfr. Pérez Gutiérrez, M. (2002). Nicanor Zabaleta Zala. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 1074-1075). Volumen X. Madrid: SGAE/ ICCMM.

los dos conciertos ofrecidos en Salamanca, Zabaleta impartió clases de arpa en la *Accademia Musicale Chigiana* de Siena. El intérprete de arpa vasco fue tremendamente popular en las tres décadas siguientes lo que le llevó a vender varios miles de discos.

Su especialidad fue la música del siglo XVIII lo que se refleja en el programa del primer concierto salmantino. Zabaleta escogió obras de compositores de ese siglo par la primera y parte de la segunda parte del programa ejecutado en la velada de 1953: *Sonata para arpa* de Bach, *Variaciones sobre un tema suizo para arpa* de Beethoven, *Sonata para arpa* de Rosetti y *Tres estudios* de Bochsa. El resto del repertorio de la segunda parte se completó con piezas de su maestro Tournier, *La source*; *Claro de luna* de Debussy y *Variaciones de bravura sobre temas italianos* de Parish-Alvars. La tercera parte está dedicada a música española compuesta por Albéniz (*Sonata*), Granados (*Oriental*), Ernesto Halffter (*Danza de la pastora*) y López Chavarri (*Leyenda del castillo moro*).

En el concierto de 1956, Zabaleta interpretó un repertorio similar al de 1953 y basado en piezas musicales originalmente compuestas para arpa. Una primera parte con obras de autores de siglo XVIII como Bochsa, Bach, Spohr y Mayer, la misma obra de su maestro en París, Tournier, *Dos romanzas* de Parish-Alvars, presentes también en el programa anterior y como novedad: una pieza del arpista y compositor francés Carlos Salzedo, *Tres preludios* y otra del compositor rumano afincado en París Stan Golestan, *Balada rumana para arpa* compuesta de 1932.

Los conciertos protagonizados por Nicanor Zabaleta son un nuevo ejemplo de la calidad de los intérpretes que fueron invitados por los responsables de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

En la misma línea de calidad debemos incluir al solista de flauta, compositor y director de orquesta y coro de origen austriaco Thomas Christian David (\*1925-2006†). David era hijo del también compositor Johann Nepomuk David. Estudió en la Escuela de Santo Tomás en Leipzig, y fue miembro de los Niños en San Thomas. Más tarde continuó sus estudios en el Conservatorio de Leipzig y en el Mozarteum de Salzburgo. En 1948 se trasladó a Stuttgart y se graduó en estudios musicológicos en Tübingen.

Entre 1945 y 1948 enseñó en el *Mozarteum* y de 1948 a 1957 fue responsable de la agrupación coral *Leiter des Süddeutschen Madrigalchors* y pianista acompañante en la Ópera de Stuttgart. A partir de 1957 fue profesor en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena.

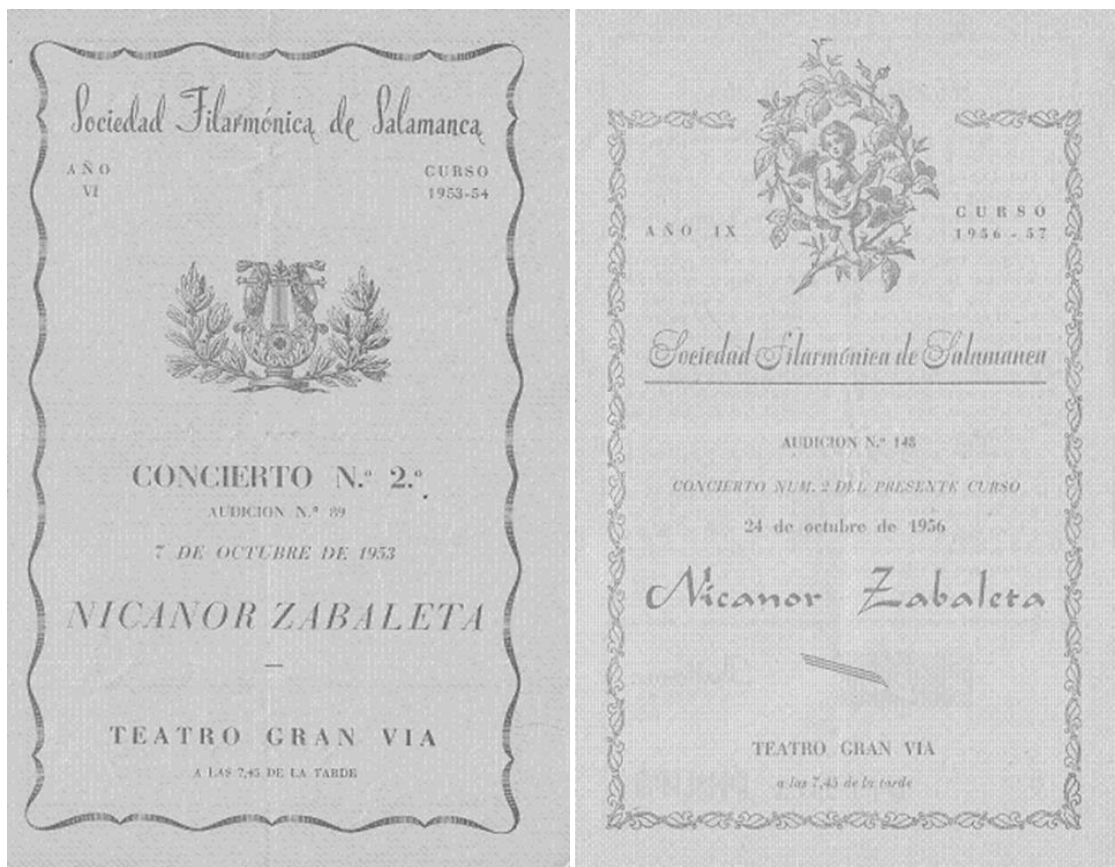


Fig. 135. Programas de mano de los dos conciertos ofrecidos por Nicanor Zabaleta dentro de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca de 1953 y 1956

En 1958 ofreció un recital junto al pianista alemán Inge Nagel con un repertorio de autores fundamentalmente alemanes como Bach (*Sonata en si menor para flauta y piano* y *Sonata en la menor*), Mozart (*Concierto en re mayor para flauta y piano*), Schubert (*Introducción y variaciones sobre “Vosotras florecillas” para flauta y piano*) y Hindemith (*Sonata para flauta y piano*). El concierto se completó con una pieza muy conocida del compositor suizo Arthur Honegger, *Danza de la cabra para flauta sola* dedicada a René Le Roy 1921 y otra de Claude Debussy, *Siringa*. Ni la obra de Hindemith ni la de Honegger eran desconocidas para los socios de la Filarmónica. Tal y como hemos constatado en este mismo capítulo de la tesis, sus composiciones formaron parte de los repertorios de las orquestas que participaron de la programación de la entidad en la década de los cincuenta, recuperando así tendencias estéticas presentes en veladas madrileñas de los años treinta.



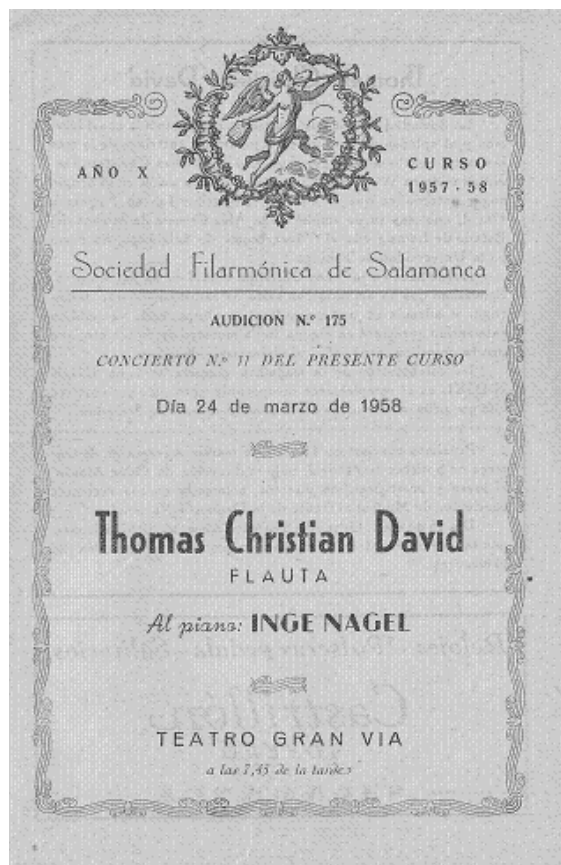


Fig. 136. Programa de mano del concierto ofrecido por Thomas Christian David (flauta) en 1958

Concluimos este apartado de intérpretes en su condición de solistas con dos conciertos que tuvieron como protagonista el órgano. En 1954 los socios de la Filarmónica abandonan el teatro Gran Vía y se trasladan a la iglesia de San Esteban para asistir a un concierto de órgano protagonizado por el maestro Luis Taberna (\*1909-1994†). Taberna nació en Lesaca, Navarra donde comenzaron los primeros contactos con el instrumento gracias al organista de la parroquia, Francisco Viela y más tarde, al trasladarse a vivir a Pamplona, se formó con su paisano Miguel Echebeste (1939-1962), recién llegado de París y con el pianista húngaro Stefaniem quien residía por entonces en la población de Vera de Bidasoa. En 1930 obtuvo por oposición la plaza de organista y director de la banda de Alsasua puesto en el que permanece hasta su jubilación en 1970. Luis Taberna repartía su tiempo entre la dirección de la banda de Alsasua, las actuaciones como organista de esta villa, en la parroquia de Lumbier, de la que era así mismo titular, así como en otras poblaciones del País Vasco<sup>1080</sup>. En este entramado

<sup>1080</sup> Cureses de la Vega, M. (2001). *El compositor Agustín González Acilo: la estética de la tensión* (pp. 34-35). Madrid: Editorial Complutense. La profesora de la Universidad de Oviedo recupera la figura del maestro Luis Taberna por la influencia personal y académica que ejerció en el compositor Agustín

profesional se encontraba el maestro Taberna cuando ofrece una velada a los salmantinos en mayo de 1954. El programa interpretado incluyó piezas de Bach, *Tocata y fuga en re menor* y *Coral Cuarto* y de compositores franceses como: el organista y compositor Louis Vierne, *Impromptu* que forma parte de *24 Pièces de fantaisie: Troisième Suite* compuesta en 1926 y de la que también forma parte la conocida pieza titulada el *Carrillon de Westminster*, y *Feux follets* de *Troisième suite op.54*, es una pieza compuesta en los años treinta, de fácil ejecución lo que la convertido en una obra muy interpretada; dos obras del también compositor y organista Charles-Marie Widor que ha pasado a la historia de la música por la composición de sus diez sinfonías para órgano de las que la *Quinta* es la más conocida y precisamente es la seleccionada por el maestro Taberna para el concierto de Salamanca. Se cierra el programa con *Pizzicato* del compositor romántico francés Leo Delibes y *La ardilla* de William Powell.

El violonchelista Ricardo Vivó (\*1918-1980†)<sup>1081</sup> junto a su hermano, el profesor y pianista Gabriel Vivó (\*1922-1985†) ofrecieron una audición en marzo de 1955. El músico Ricardo Vivó dio su primer concierto a los catorce años y formando parte de un trío junto con Ataúlfo Argenta; a los 17 años empieza a trabajar en la Orquesta Filarmónica con Bartolomé Pérez Casas; en los años 40 actúa como solista en la Orquesta de Conciertos y en la Agrupación Nacional de Música de Cámara; en los años 50 lo compagina con la cátedra del conservatorio de Madrid.

El programa que interpretó en Salamanca constaba de tres piezas musicales creadas por compositores y organistas de tres tiempos históricos y musicales distintos. Esto es, el barroco representado por el compositor Bach, León Boëllmann quien a finales del siglo XIX, además de obras para órgano, compuso para violonchelo, instrumento por el que sentía una gran predilección, piezas como la interpretada en la velada salmantina, *Sonata en la menor para piano y violonchelo* del británico Herbert Murrill, una composición también para piano y violonchelo publicada en 1942, *Tour French Nursery songs*. Además, dos piezas para violonchelo y piano compuestas por David Popper (*Tarantella*) y Muñoz Molleda (*Expresión y ritmo* de 1941) junto a otras dos más de Granados y Falla completaron el repertorio de la velada.

---

González Acilo en sus comienzos como estudiante de solfeo y más tarde “por aquello que, aparte de sus enseñanzas académicas, aprendió de él”.

<sup>1081</sup> Cfr. Franco, E. (1980, 15 de octubre). Falleció el violonchelista Roberto Vivó. *El País* <[http://elpais.com/diario/1980/10/15/cultura/340412412\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/10/15/cultura/340412412_850215.html)> [Consultado el 12-X-2014]

Cfr. Ataúlfo Argenta, cronología (s. f.). *Ataulfoargenta.com* (sitio web) <<http://ataulfoargenta.com/biografia/cronologia/>> [Consultado el 12-X-2014].

Cerrando ya este ciclo de conciertos, el último intérprete al que queremos referirnos es el músico salmantino Aníbal Sánchez Fraile, del que ya hemos realizado una amplia semblanza en el capítulo primero de esta tesis doctoral. En 1956 ofreció otro concierto para órgano en la iglesia de la Clerecía de Salamanca acompañado del maestro José Artero que glosó cada una de las audiciones. Esta fórmula de conferencia-concierto protagonizada por el organista de la catedral y el profesor de la universidad Pontificia fue frecuentemente repetida en la década de los cuarenta como ya hemos constatado en el segundo capítulo de esta tesis doctoral. En el repertorio de Sánchez Fraile existen puntos coincidentes con el ofrecido por el maestro Taberna. Así los salmantinos vuelven a oír *Tocata y fuga en re menor* de Bach y la *Quinta Sinfonía* de Charles-Marie Widor. Además el programa incluyó piezas de Haendel, *Final* y de Fray Antonio Soler y Ramos, *Fughetta*. El compositor y organista francés León Boëllmann estuvo presente a través de su más célebre pieza para órgano: *Suite Gótica* y los compositores españoles mediante dos obras: *Fantasía* de Guridi y *Villanesca navideña* del P. Otaño con el que, como ya hemos visto ampliamente en el segundo capítulo de esta tesis, tanto Artero como Sánchez Fraile mantuvieron una estrecha relación profesional y personal. El programa también incluyó el *Final solemne* de César Franck y *Cornamusa Pastoril* de J.M. Thomas. El organista y compositor de Palma de Mallorca ofreció en 1941 un recital de órgano en la catedral de Salamanca con la colaboración de Sánchez Fraile. Con este motivo José Artero afirmó en prensa que “Es Mosén Juan María Thomas uno de los más positivos valores de la actual generación. Son tres sus culminantes manifestaciones de artista selectísimo. La más famosa es la organización y dirección de la “Capella Classica” de Palma de Mallorca [...]. En los funerales de José Antonio en El Escorial fue su intervención muy ponderada”<sup>1082</sup>.

En este apartado, a modo de miscelánea, hemos incluido los recitales de dos arpistas españoles, M. Lola Higuera y Nicanor Zabaleta, éste último era considerado una figura mundial y el concierto de un solista de flauta enormemente prestigioso, Thomas Christian David, que acercó a los socios de la Filarmónica piezas musicales de Hindemith y Honegger. Además, hemos recogido los repertorios de dos audiciones organizadas fuera del espacio habitual vinculado a la Filarmónica: la Iglesia de San

---

<sup>1082</sup> Cfr. *El Adelanto*, 5-XI-1941. el artículo firmado por Nogara (seudónimo de José Artero) se tituló “La catedral, el órgano y el organista”.

Esteban, donde Luis Taberna ejecutó un interesante programa para órgano y en la Iglesia de la Clerecía, donde Sánchez Fraile hizo lo propio en un formato de presentación que nos hace retroceder a los años cuarenta.

## b.2. Solistas vocales

Doce sopranos y una mezzosoprano protagonizaron diecisiete audiciones de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960 con frecuencia aproximada de dos al año. Todas eran españolas excepto la soprano norteamericana Helen Phillips.



Fig. 137. Alumnas de Lola Rodríguez Aragón en la academia de canto que dirigía en Madrid. Se identifica en la imagen a Blanca Soane, Celia Langa, Toñy Rosado o Teresa Berganza, entre otras invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

En diciembre de 1948 Lola Rodríguez Aragón acompañado al piano por Alfredo Romero Bravo ofrece la primera velada de estas características organizada desde la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Con el fin de aquilatar la importancia de la soprano durante las tres décadas posteriores a la guerra y valorar, de esta forma, el significado de la audición que ofreció en Salamanca, expondremos brevemente su trayectoria profesional hasta ese momento.

Lola Rodríguez Aragón (\*1910-1984†) inicia sus estudios de solfeo y piano en la academia Santa Cecilia de Cádiz a la temprana edad de siete años. A comienzo de los

años veinte la cantante se trasladó primero a Zaragoza y después a La Coruña con su familia. En la capital gallega coincidió con la cantante Bibiana Pérez que contribuyó a su formación. En 1928 la familia se trasladó definitivamente a Madrid donde en 1930 se produjo el encuentro entre el maestro Turina y la joven intérprete. A partir de ese momento, Lola se convirtió en su intérprete predilecta y a ella le dedicó el compositor varias de sus obras. En Madrid continuó sus estudios superiores de música con la cantante argentina Ida Gobatto, además de armonía y composición con Joaquín Turina y piano con José Cubiles. Joaquín Turina orientó a la intérprete para que perfeccionara sus estudios de canto en el extranjero. Así, primero se trasladó a París para estudiar el repertorio vocal francés de concierto con Claire Croiza y con Anna El Tour. Ésta última era una cantante rusa afincada en París con quien trabajó técnica y el repertorio internacional. Un segundo encuentro importante se produce en París. En la capital francesa conoció al compositor Joaquín Nin (exiliado después de la Guerra Civil española) y a su mujer. En la misma ciudad también coincidió con María Barrientos, de ella recibió consejos de cómo cantar el repertorio operístico. En 1934 Lola se trasladó a *Garmisch Partenkirchen*, en Baviera, para trabajar repertorio alemán con la gran cantante alemana Elisabeth Schumann. Rodríguez Aragón trabajó el repertorio alemán de concierto, sobre todo el *lied* y las óperas de Mozart de la que va ser una gran divulgadora en España. De hecho el concierto salmantino incluye cuatro piezas musicales de este compositor, esto es, *La violeta*, *Canción de cuna*, *Voi Che Sapete* y *L'ámero* además de obras de un número significativo de músicos alemanes como Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wolff y Strauss.

A finales de 1934, la intérprete debutó en Madrid acompañada por el maestro Enrique Fernández Arbós y la Orquesta Sinfónica de Madrid. Un mes después hizo lo propio en París acompañada en esta ocasión por la Orquesta Nacional de Francia, además protagonizó un recital de canción española en las Sala Gaveau de París con la colaboración de Joaquín Turina y Joaquín Nin al piano. En esta velada Lola Rodríguez Aragón estrenó *Tres poemas* de Joaquín Turina, obra que el compositor dedicó a ella. En el concierto salmantino, Turina estuvo también presente con la obra *Cantares*.

La Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial supusieron una importante interrupción en su carrera profesional que retomó con nuevos proyectos tras la contienda española. Así, Lola comenzó en octubre de 1939 una nueva actividad como profesora de canto en el Real Conservatorio de Música de Madrid, cátedra que obtuvo

mediante oposición en diciembre de 1944. La enseñanza y los escenarios marcaron en adelante su vida profesional.

En 1941 recibió, junto Joaquín Turina y Eduardo Toldrá, el Premio de Interpretación que concedía cada año el Sindicato Nacional del Espectáculo. Lola Rodríguez Aragón se consolidó como cantante de concierto e inicia a partir de 1945 una nueva experiencia como cantante de ópera<sup>1083</sup>. La cantante siempre incluyó en sus repertorios un importante número de obras compuestas por autores españoles. El caso del concierto salmantino no es una excepción. La última parte del programa está completamente dedicada a música española: *El majo discreto* de Granados, *Mañanita de San Juan* de Toldrá, *Con que la lavaré* de Rodrigo, *Jota* de Falla, *No quiero tus avellanas* de Guridi y la ya citada composición, *Cantares*, de Turina.

Una de las facetas profesionales de Lola Rodríguez Aragón fue la formación de jóvenes a través de su academia<sup>1084</sup> y la creación de agrupaciones corales tan importantes como el futuro Coro de Radio Televisión Española. En colaboración con Roberto Pla, crea en 1949 la agrupación vocal Cantores Clásicos de Radio Nacional de España. Este conjunto de catorce voces está conformado por alumnos suyos, Blanca M<sup>a</sup> Seoane, Dolores Ripollés, Marisol Armenteros, Pilar Carbonero, Inés Rivadeneira, Fuensanta Sola, Angelines Cárchena, Rosa Fernández Casas, Francisco Navarro, Álvaro Alonso, Carlos Parrilla, Rafael Maldonado, Joaquín Deus, Rafael Escanero, ampliándose más tarde con otros seis miembros como Ana M<sup>a</sup> Iriarte, Carmen Pérez Durias, Celia Langa, Gerardo Monreal y Ramón Alonso. De esta agrupación Cantores Clásicos va a surgir el Cuarteto de Madrigalistas Españoles, que como ya hemos visto actuó en Salamanca en dos ocasiones en los años 50 para la Filarmónica. En 1952 esta agrupación va a dar lugar al Coro de Radio Nacional de España, que en la siguiente década, va a llamarse Coro de Radio Televisión Española, que va a hacer una gran labor

---

<sup>1083</sup> Cfr. Fernández-Cid, A. (2002). Lola Fernández Aragón. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 284). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM. Higuera Rodríguez, A. (2004). *Lola Rodríguez Aragón. Crónica de una vida (1910-1984)*. Madrid: Higuera Arte S.L. La cantante lírica, Catedrática jubilada de Canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid y sobrina de Lola Rodríguez Aragón escribe esta biografía llena de detalles sobre la trayectoria profesional y personal de su tía con tintes de clara admiración.

<sup>1084</sup> En los años cincuenta existían en Madrid varias escuelas o academias de canto. Las Escuelas de Lola Rodríguez Aragón, Ángeles Oteín, Carlota Dahmen de Chao, Luis Arnedillo y José Luis Lloret gozaban de gran prestigio. La mayoría de las sopranos que ofrecieron audiciones en la Sociedad Filarmónica se formaron con Oteín o Rodríguez Aragón Cfr. A. F. C. (1957, 25 de mayo). Ángeles Oteín y Lola Rodríguez Aragón hablan de sus escuelas. *Blanco y Negro*, 54-56

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1957/05/25/054.html>>  
[Consultado el 15-X-2014].

en la difusión de música española a través de sus conciertos y grabaciones; con ellos va a colaborar Lola Rodríguez Aragón con Alberto Blancafort<sup>1085</sup>.

En febrero de 1949 una alumna de Lola Rodríguez Aragón ofrece el segundo concierto de estas características en la Sociedad Filarmónica. Se trata de M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales, acompañada del mismo pianista que en el caso de Rodríguez Aragón, Alfredo Romero Bravo.

Nos interesa realizar una breve biografía de M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales (†1930-2013†)<sup>1086</sup> para descubrir en qué momento profesional exacto se encontraba cuando se presentó en el teatro Gran Vía de Salamanca.

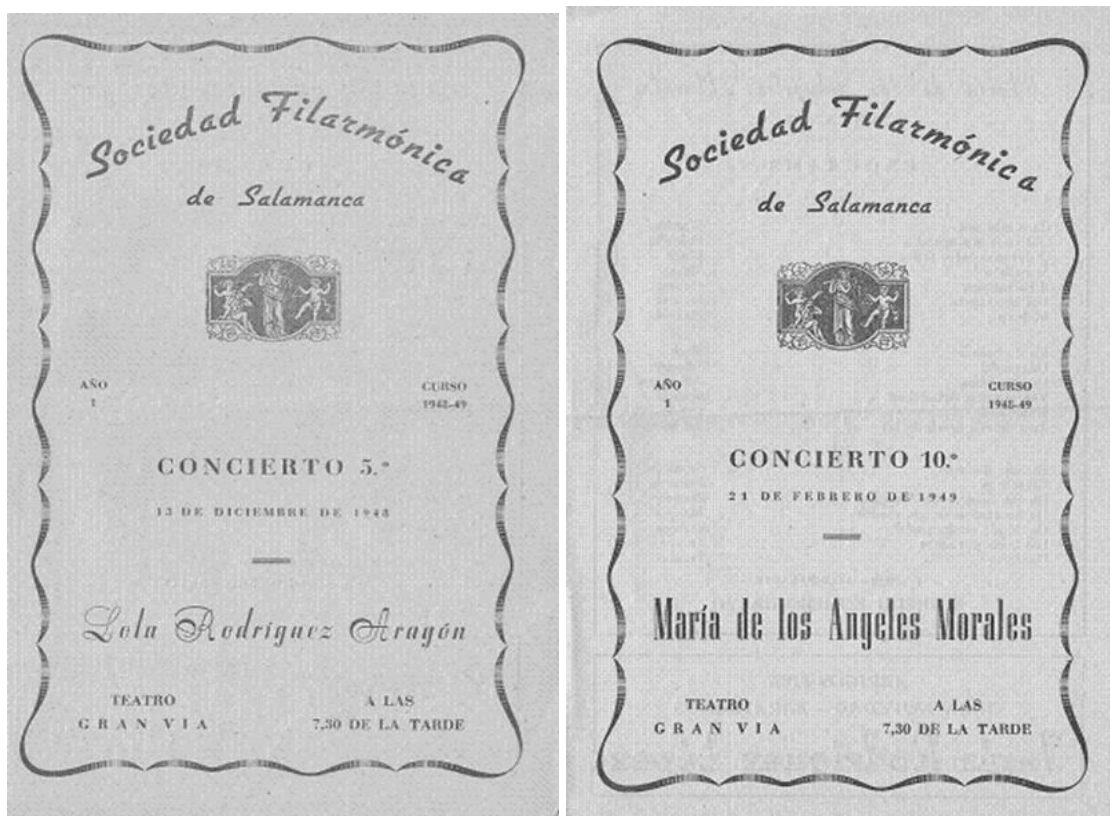


Fig. 138. Programa de manos de los dos conciertos ofrecidos por Lola Rodríguez Aragón en 1948 y María de los Ángeles Morales en 1949 en la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

La cantante madrileña estudió canto con Lola Rodríguez Aragón en el Real Conservatorio de Música de Madrid. En 1947 terminó sus estudios con el máximo

<sup>1085</sup> Cfr. Higuera Rodríguez, A. (2004): *Op. Cit.*

<sup>1086</sup> Cfr. Cánovas Belchí, J. (2011). M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales Lovaine. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario del Cine Iberoamericano* (pp. 65-66). Volumen VI. Madrid: SGAE/ Fundación Autor.

galardón del Conservatorio madrileño, el Premio Lucrecia Arana. Ese mismo año, en diciembre, apenas un año antes de la velada salmantina, hizo su presentación en Madrid en la Temporada de Ópera del Teatro Madrid.

En mayo de 1948 se celebró en Scheveningen, Holanda, el Primer Concurso Internacional de Música, organizado por Philips Radio Eindhoven. María de los Ángeles Morales ganó el Primer Premio de Canto. Fue el comienzo de su gran carrera internacional como cantante de ópera y concierto, además, en los años cincuenta, la soprano rodó tres películas con enorme éxito: *Teatro Apolo* (1950), dirigida por Rafael Gil, junto a Jorge Negrete y María Asquerino, *La Canción de la Malibrán* (1951) de Luis Escobar, y *De Madrid al Cielo* (1952) de Rafael Gil.

Entre agosto y noviembre de 1948 Morales realizó una gira por diferentes ciudades de España cantando los papeles protagonistas de las óperas: *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Rigoletto* y *La Traviata*, de Verdi, y *El Barbero de Sevilla* de Rossini. La soprano paseó su talento musical por el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña, el Teatro García Barbón de Vigo, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Pereda de Santander, el Teatro Principal de Zaragoza, el Teatro Reina Victoria de San Sebastián, en la Quincena Musical, el Teatro Ayala de Bilbao, el Teatro Gran Vía de Salamanca y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Ganar el Primer Premio de Canto en Scheveningen, supuso para la soprano que KLM-Philips le organizara una gira de recitales con el pianista Anton Dresden por Hispanoamérica entre los meses de mayo y junio de 1949. Antes de comenzar esta gira, ésta volvió a Salamanca y en febrero de 1949, cantó un programa dividido en tres partes: una primera dedicada a las arias de ópera compuestas por Giordani, Pasiello, Gluck y Mozart, una segunda parte centrada en canciones clásicas de Bach, Schubert, Schumann, Brahms, Strauss y Bellini y una tercera focalizada en canción española, esto es, piezas musicales de Granados, Valverde, Romero y de dos compositores muy cercanos a la cantante gracias a Lola Rodríguez Aragón: Rodrigo y Turina.

Dos meses más tarde del concierto protagonizado por M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales, una nueva soprano es protagonista de la velada del Gran Vía. Consuelo Rubio (1927-1981†), alumna de Ángeles Oteín, se formó en el Conservatorio de Madrid y en 1953 ganó el Concurso Internacional de Canto de Ginebra<sup>1087</sup>.

---

<sup>1087</sup> Cfr. Reverter, A. (2002). Consuelo Rubio. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 450). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM.





Fig. 139. Ángeles Oteín al piano y la soprano Consuelo Rubio. Blanco y Negro, 25-V-1957

En el concierto salmantino la soprano ofreció, junto a la pianista Carmen Díaz Martín, un repertorio en tres partes: la primera y segunda incluyeron una selección de obras compuestas entre el siglo XVI y la actualidad (Purcell, Bach, Schubert, Brahms, Wolff, Repighi, Colmes, Fauré y Rachmaninoff). La tercera parte estuvo focalizada en música española: obras de Falla, Turina, Toldrá, Rodrigo y una pieza de un joven compositor en aquel momento, Montsalvatge (*Canción de cuna para dormir a un negrito*).

En 1950 una mezzosoprano, Conchita Velázquez y una soprano Leda Barclay ofrecen dos nuevos conciertos en el teatro Gran Vía de Salamanca.

La cantante murciana Conchita Velázquez<sup>1088</sup> estudió en el Conservatorio del Liceo de Barcelona canto con el maestro Elías, armonía y composición con Serra y Lamote de Grignón y piano con Buyé. El concierto de Salamanca se estructuró en tres partes que incluyeron piezas del repertorio internacional desde el siglo XVII hasta la actualidad. En este repertorio destacan las obras de dos compositores exiliados: *El loro* y *Tonadilla* de Pittaluga y *El Vito* de Joaquín Nin. La tercera parte se focaliza en música de compositores rusos como Dargomichsky (*Te amo*), Mussorgsky (*Canción de Kivria* y

---

<sup>1088</sup> Casares Rodicio, E. (2002). Conchita Velázquez. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp.797-798). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM.

*Gopak*), Gtrechaninoff (*En la estepa* y *Canción de cuna*) y Rimski Kórsakov (*Canción oriental*).

En abril de 1950 es el turno de la soprano gaditana Leda Barclay acompañada al piano por la pianista Milagros Porta. El repertorio ofrece en su primera parte arias de óperas compuestas por Puccini, Rimski Kórsakov y Catalini. La segunda parte se centró en música del Romanticismo creada por Schubert, Wagner y Strauss además de una pieza del músico barroco Pergolesi. La última parte como es habitual, se dedicó a música española de Falla y Granados junto a una pieza de Julio Gómez, *Coplas de Amores*.

Marimi del Pozo, Ana María Olaria (cuyo verdadero nombre era Ana María García Romero) y Toñy Rosado, a las que vamos a dedicar las siguientes líneas en relación a su participación en la Filarmónica de Salamanca, eran tres sopranos que interpretaron mayoritariamente zarzuela y fueron, por distintos motivos profesionales, muy populares en los años cincuenta.

La soprano Marimi del Pozo (\*1928-2014†) ofreció dos veladas a los socios de la Filarmónica en 1951 y 1954. Se formó en canto con su tía Ángeles Otte en el Conservatorio de Madrid. En 1945 debutó en el Teatro de la Zarzuela. Su actuación brillante en dicho teatro le hizo ganar un contrato para una serie de representaciones en Sevilla. En 1947 protagonizó *Lucia di Lammermoor* en Madrid y debutó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Al año siguiente realizó una extensa gira por los principales teatros del norte de Europa.

En 1951 la cantante interpretó un repertorio centrado en la primera parte en autores italianos como Scarlatti, Domenico Paradies, Domenico Cimarosa y Vincenzo Bellini. En la segunda las piezas seleccionadas incluyen obras de autores alemanes o centroeuropeos como Schubert, Wolff y Mahler y de franceses como Francis Pouleuc, Maurice Ravel, Édouard Lalo o Ambroise Thomas. La tercera parte se dedicó a obras compuestas exclusivamente por Rodrigo. De entre ellas una obra titulada *Primavera* estaba dedicada a la soprano.

La velada de 1954 coincide en dedicar la tercera parte a composiciones de Joaquín Rodrigo. La primera y segunda partes son bastante eclécticas en cuanto que incluyen piezas de Mozart y Vivaldi junto a una pieza como *En Sumer Es icumen*, título del contrapunto más antiguo conocido, datado en el siglo XIII y compuesto en Inglaterra por un autor desconocido, aunque alguno musicólogo atribuye a Juan de Fornsete; otra

del compositor británico del Barroco, Henry Purcell; una selección de canciones infantiles del compositor soviético Dimitri Kabalevski, de nuevo está presente una pieza de Maurice Ravel junto a otra de Léo Delibes. Por tanto un repertorio heterogéneo y sin hilo conductor aparente pero que sorprende por las obras de Purcell, de Léo Delibes o de Kabalevski.

Ana M<sup>a</sup> Olaria (1933)<sup>1089</sup> alcanzó su máximo prestigio en la década de 1950 y principios de los sesenta. Primero estudió piano y canto en el colegio de las religiosas filipenses y, al acabar el bachiller, recibió las enseñanzas de su padre, que había sido también cantante. Pasó un tiempo en Milán con la maestra Mercedes Llopart gracias a una beca de la Diputación de Madrid y en el Conservatorio de Madrid, donde estudió declamación, ballet y estilo. Debutó en 1950 en el Teatro Real de Gibraltar. La presencia de la soprano en Salamanca en 1951, acompañada al piano por Federico Quevedo, se produjo al comienzo de su carrera profesional que incluyó representaciones de zarzuela y participación en radio y cine.

La soprano valenciana ofrece un repertorio muy heterogéneo en cuanto que selecciona piezas musicales muy conocidas para el público pero de autores muy dispares la mayoría italianos. Así inicia la velada con una obra del compositor italiano del Barroco, Giovanni Pergolesi (*Nina*), continua con el *Aleluya* de Mozart y con una pieza compuesta en 1911 por un autor italo-americano basada en una canción napolitana. Se trata de la conocida composición titulada *Coré ingrato* de Cardillo. Esta primera parte se completa con el vals vocal *Il bacio* de Luigi Ardite, *Caro mio ben* del compositor napolitano del siglo XVIII, Giuseppe Giordani; *Caro Nome* de Verdi y la popular canción napolitana *Funiculì, funiculà* compuesta en 1880 por Luigi Denza con letra del periodista Peppino Turco. Se cierra la última parte con el *Aria de la locura de la ópera Lucia di Lammermoor* que en la temporada 1953-1954, por tanto después del concierto salmantino, la misma soprano estrenó en el teatro Calderón de Madrid.

La segunda parte está dedicada a música española de nuevo muy heterogénea pues coinciden canciones populares como *Serrana, te quiero* del pianista y compositor español Alfredo Romero, *Clavelitos* de Valverde y *El ruiseñor* de Manuel Penella (compositor especialmente dedicado a todo tipo de música teatral) junto a la *Jota* de Falla y *Tríptico* de Jesús García Leoz.

---

<sup>1089</sup> Cfr. González Peña, M. L. (2001). Ana M<sup>a</sup> García Romero. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p.31). Volumen VIII. Madrid: SGAE/ ICCMM.

Toñy Rosado (\*1923-1996†)<sup>1090</sup> es invitada en tres ocasiones por la Sociedad Filarmónica de Salamanca. La soprano inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Madrid y los continuó en San Sebastián y, durante la Guerra Civil Española, en Inglaterra. De regreso a Madrid terminó la carrera de canto en el Real Conservatorio de Música y Declamación de esta ciudad. Además la soprano madrileña, al igual que M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales, fue alumna de Lola Rodríguez Aragón quien contribuyó a completar su formación en los diferentes estilos musicales y a perfeccionar la técnica vocal. Igualmente Toñy Rosado se formó en Barcelona, Italia y París. La carrera profesional de Toñy Rosado suele vincularse casi exclusivamente a la interpretación de zarzuela ya que grabó muchas bajo la dirección de Ataúlfo Argenta. Sin embargo, no sería ajustado a la realidad si sólo asociáramos la carrera de esta soprano a la zarzuela. El repertorio de Toñy Rosado abarcó un amplio número de autores en parte gracias a su conocimiento del alemán, francés e inglés. Por otro lado, esta formación en idiomas le permitió abordar un repertorio poco interpretado y por tanto, menos conocido por el público de música culta, en la España de los cincuenta como la producción del compositor Gustav Mahler (de cuyos *Lieder* Rosado fue primera intérprete española), de Richard Strauss o de la canción sefardí. También cantó buena parte del repertorio operístico italiano y francés para soprano lírico. En lo que se refiere a la canción de concierto, Toñy Rosado tuvo muy presente en sus repertorios no sólo a los autores españoles (Falla, Granados, Turina o Toldrá, con el que también le unió gran amistad), sino también a los franceses y alemanes, especialmente Fauré, Schumann y, sobre todo, Brahms por quien sentía predilección<sup>1091</sup>.

Este breve perfil profesional de Toñy Rosado nos permite analizar mejor los repertorios que interpretó en los tres conciertos salmantinos. En líneas generales es posible afirmar que la soprano madrileña elige obras poco frecuentes entre los repertorios de las otras sopranos invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Así, en 1952, el programa estuvo compuesto en su primera y segunda parte con obras del repertorio europeo compuestas por Pergolesi, Paisiello, Gluck, Grieg, Schubert, Weber, Bohm, Hanh, Duparc, Greechnaninoff y Strauss. La tercera parte

---

<sup>1090</sup> Cfr. González Peña, M. L. (2002). Antonia Rosado Casas. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 418). Volumen IX. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>1091</sup> Cfr. Fernández San Emeterio, G. (2011). Madrileña bonita. Quince años de la desaparición de Toñy Rosado. *Zarzuela.net* (sitio web). Disponible en <[http://www.zarzuela.net/ref/feat/rosado11\\_spa.htm](http://www.zarzuela.net/ref/feat/rosado11_spa.htm)> [Consultado el 13-X-2014].

estuvo dedicada a música española, francesa e italiana. La soprano inició esta parte con una pieza de Gerardo Gombau estrenada en Salamanca, *Dos canciones castellanas* y la completó con *Cantares* de Turina y *Jota* de Falla, pieza musical por otro lado muy repetida por las distintas sopranos invitadas al teatro Gran Vía. Además interpretó obras del francés Massenet y de los italianos Mascagni y un parte de la ópera *Tosca* de Puccini.



Fig. 140. La soprano Toñy Rosado en escena

En enero de 1953 Toñy Rosado ejecutó un concierto nuevamente singular con un repertorio de música mayoritariamente europeo excepto por una pieza de Montsalvatge, *Canción negra* (no especifica el programa de mano cuál de las *Cinco canciones negras* para soprano y orquesta interpretó, *Cuba dentro de un piano*, *Punto de habanera*, *Chévere*, *Canción de cuna para dormir a un negrito*, *Canto negro*) y dos más de Guridi y Toldrá. De esta forma la soprano acompañada al piano por Félix Lavilla ofreció obras de Schumann, Brahms, Wolff, Strauss, Puccini, Giordano y Mahler, poco presente en los repertorios de los años sesenta.

El concierto de junio de 1955 fue patrocinado por la Dirección General de información y contó con la colaboración del pianista Gabriel Vivó. Las dos primeras partes se centran en compositores europeos del siglo XVIII como Scarlatti, Antonio Caldara, Gluck y Mozart. La segunda parte se focaliza en compositores del romanticismo alemán comenzando por Schubert, Schumann y continuando con Brahms y Strauss. La tercera parte ofrece un repertorio español poco habitual en este tipo de conciertos como *Dos canciones vascas* de Arambarri, *No quiero tus avellanas* de Guridi,

*Molandrón* de Obradors, *Jota* de Falla (ya interpretada en su anterior concierto), *Canción de cuna* de Montsalvatge y *Tríptico* de García Leoz.

Menos conocida para el público salmantino era la soprano bilbaína afincada en Méjico, María C. Marcos que ofreció una velada a los socios de la Filarmónica en noviembre de 1952 junto a la pianista Encarnación Salas. El repertorio interpretado por la soprano mezcla arias de óperas conocidas con canciones populares españolas. En este sentido encontramos composiciones de Puccini, Brahms, Chopin o Verdi junto a *Maitechu mía* de Alonso y *Estrellita* de Ponce.

La soprano Pilar Lorengar (\*1928-1996†)<sup>1092</sup> ofreció un recital en Salamanca cuando estaba dando sus primeros pasos como intérprete del bell canto en 1953. Ésta estudió ocho años con Ángeles Ottein y más tarde se trasladó a Berlín para formarse con Carl Ebert y Hertha Klust. En 1949 debutó como cantante del coro en el Teatro de la Zarzuela, dónde estuvo trabajando varios años. En 1952 inició su carrera como solista en Barcelona con la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el Réquiem de Brahms. En este momento profesional se encuentra la soprano al llegar a Salamanca, el año antes de debutar como cantante de ópera en el Festival Internacional de arte lírico de Aix-en-Provence y a continuación como Violetta en *La Traviata* de Verdi en el *Royal Opera House* del *Covent Garden* de la capital británica<sup>1093</sup>.

---

<sup>1092</sup> Cfr. Reverter, A. (2000). Pilar Lorenza García. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 1057-1058). Volumen VI. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>1093</sup> Cfr. Kozinn, A. (1996, 4 de junio). Pilar Lorengar is Dead at 68. *The New York Times*, <<http://www.nytimes.com/1996/06/04/arts/pilar-lorengar-is-dead-at-68-a-spanish-soprano-in-berlin.html>> [Consultado el 13-X2014].



Fig. 141. Programa de mano del concierto ofrecido por la soprano Pilar Lorengar para la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1953.

El repertorio escogido por Pilar Lorengar para la velada salmantina, junto a la pianista Carmen, Vivó incluyó en las dos primeras partes arias del belcantismo europeo compuestas por Paisiello, Paradies, Scarlatti, Donizetti, Mozart, Weber o Verdi. La tercera parte se centró en música española de García Leoz (*Caído se me ha un clavel, Nana y Serranilla*), Usandizaga (*En viejas memorias*) y Turina (*Cuando tan hermosa os miro*).

Isabel Garcísanz (1934)<sup>1094</sup> ofreció dos conciertos en el teatro Gran Vía de Salamanca en 1956 y 1958. La soprano madrileña estudió también canto con Ángeles Ottein en el real Conservatorio de Madrid. Más tarde recibió una beca estatal para estudiar en la Academia de Música de Viena. Destaca especialmente como cantante de cámara y liederista. Ésta intérprete ha desarrollado su carrera profesional sobre todo en Francia.

<sup>1094</sup> Cfr. Gracia Iberní, L. (1999). Isabel Garcísanz. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 508). Volumen V. Madrid: SGAE/ ICCMM.

El concierto de mayo de 1956 fue acompañado al piano por José Alfonso de quien la soprano madrileña ejecutó una obra (*Madrigal*) en la tercera parte del mismo. Las dos primeras partes se centraron en piezas musicales del repertorio europeo muy similares a las escuchadas por los socios hasta ese momento excepto por la mayor presencia de composiciones de Mozart de quien la intérprete era especialista y dos piezas bastante novedosas en los repertorios de belcanto ofrecidos por la Sociedad Filarmónica. Nos referimos a *Quand j'étais chez mon pere* de Britten y *Wer hat dies* de Mahler. La tercera parte estuvo dedicada a música española compuesta por Montsalvatge (*Canción de cuna para dormir a un negrito*), Guridi (*Jota*) y Turina (*Nunca olvida* y *Cantares*).

En diciembre de 1958 Isabel Garcisanz regresa junto al pianista Javier Alfonso del que en esta ocasión interpreta dos nuevas piezas (*Introducción* y *Capricho* y *Canción de boda*). En el repertorio de esta audición hay una amplia selección de obras europeas compuestas por Haendel, Schubert, Mussorgsky, Strauss, Rossini, Mozart, Chopin o Debussy. En cuanto al repertorio de música española sorprendentemente existe una importante presencia de obras compuestas por Joaquín Nim frente a los siempre presentes Rodrigo, Granados o Turina.

La última soprano española de la que tenemos constancia fuera incluida en la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca es Lidia Beruga. El 20 de junio de 1956 ofrece un repertorio muy interesante y heterogéneo del que destacamos composiciones de Grieg (*Canzone del solvejg*), Gluck (*O del mio dolce ardor*) y Vivaldi (*Da due venti*) no habituales en los programas ejecutados por las sopranos españolas de la década de los cincuenta.

La única soprano no española incluida en la programación de la Filarmónica salmantina fue Hellen Philips. En enero de 1958 sorprendió a los socios de la entidad con un repertorio muy innovador que incluía obras europeas desde el siglo XVI al XVIII junto a canciones espirituales negras. Un breve acercamiento a la trayectoria vital de esta soprano norteamericana nos ayuda a comprender mejor el repertorio que interpretó.

Helen Phillips (\*1919-2005†) nació en St. Louis, Missouri, era la hija de un ministro bautista, el reverendo James Phillips. Se formó en la Universidad de Lincoln en Jefferson City, Missouri e hizo estudios de postgrado en música y sociología en la Universidad de Fisk en Nashville, Tennessee. Ella fue la primera cantante



afroamericana en actuar con el coro del Metropolitan Opera. A lo largo de la década de los cuarenta y cincuenta la soprano norteamericana trabajó sobre todo como intérprete de conciertos. Así, ésta estuvo de gira por Estados Unidos, Europa, África y América del Sur. En este contexto debemos incluir la velada salmantina de la Filarmónica. Phillips destacó por su interpretación de *lieder* y *spiritual songs*. El hecho de hablar con fluidez el alemán, le permitió recorrer Austria y Alemania Occidental en colaboración con el Departamento de Estado después de la Segunda Guerra Mundial<sup>1095</sup>.

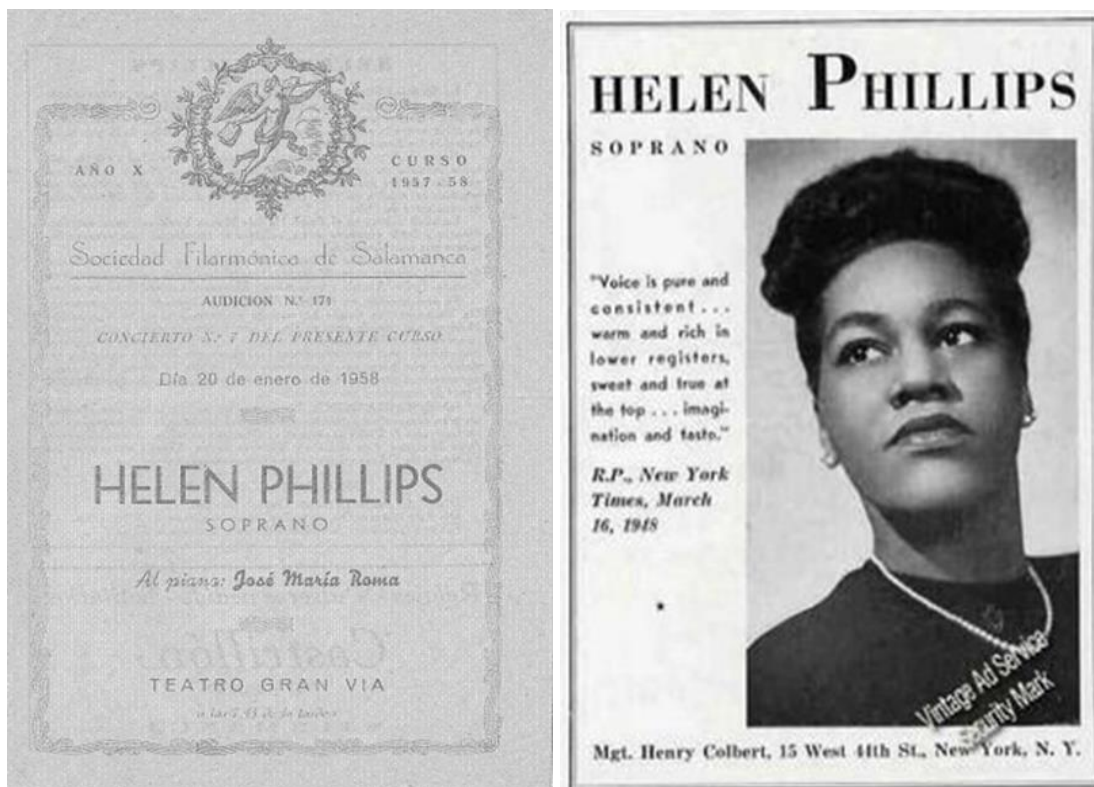


Fig. 142. Programa de mano del concierto ofrecido por la soprano norteamericana Helen Phillips en el teatro Gran Vía en 1958. Cartel de promoción de las audiciones de la soprano.

Helen Phillips eligió un programa original, muy diferente a los interpretados hasta este momento en Salamanca. Este incluía un número muy significativo de piezas compuestas por músicos alemanes como Haydn, Schumann o Mendelssohn junto a *spiritual songs* arregladas por Nickerson, Work o Dett. La soprano norteamericana no seleccionó ni una composición de autores españoles.

<sup>1095</sup> Cfr. Schmidt, M. (2005, 8 de agosto). Helen Phillips, 86, Soprano, First black to perform at Met. *The New York Times*. Disponible en [http://articles.sun-sentinel.com/2005-08-08/news/0508070150\\_1\\_helen-l-phillips-ms-phillips-metropolitan-opera-chorus](http://articles.sun-sentinel.com/2005-08-08/news/0508070150_1_helen-l-phillips-ms-phillips-metropolitan-opera-chorus) [Consultado el 14-X-2014].

Hemos dejado para el final una audición de difícil clasificación. Se trata de un espectáculo de carácter mixto protagonizado por un conferenciante, el maestro Rafael Benedito y la mezzosoprano, Ángeles Revilla, acompañada por la pianista, Encarnación Salas, ambas a cargo de las ilustraciones musicales de la charla.

El maestro Benedito ofrece una charla sobre el origen etimológico de la palabra folklóre, diferencia la música entre folklórica, popular y natural y por último, clasifica el folklóre español según sus orígenes, influencias, razas, civilizaciones, etc. El contenido de la conferencia parece más el producto de un discurso ideológico concreto que el resultado de una investigación rigurosa o una formación como la que recibió el maestro Benedito. Recordamos que Rafael Benedito, cuya trayectoria profesional ya fue esbozada en el capítulo anterior de esta tesis doctoral, fue pensionado de la JAE en 1921. Durante ocho meses, Rafael Benedito realizó trabajos de estudio e investigación en Francia, Inglaterra y Alemania sobre historia, organización, composición y funcionamiento de las orquestas y sociedades corales. En su estancia francesa, el maestro se centró en el estudio de la educación musical tanto en escuelas infantiles como en liceos, escuelas superiores y conservatorios. Además asistió al segundo Congreso Nacional de profesores de música celebrado en el Museo Pedagógico de París y en su estancia alemana, asistió también al funcionamiento de teatros de ópera en Berlín, Stuttgart o Munich. Por último, el maestro Benedito dirigió las orquestas de Berlín, Frankfort y Wiesbaden<sup>1096</sup>.

Las ilustraciones musicales a cargo de la mezzo-soprano Ángeles Revilla y la pianista, Encarnación Salas, incluyeron piezas musicales anónimas del repertorio medieval y renacentista español y canciones populares por regiones exceptuando Santander. Todas las obras estaban seleccionadas con esmero con el fin de que fueran neutras y sobradamente conocidas.

Catorce solistas vocales protagonizaron diecisiete conciertos organizados en Salamanca por la Sociedad Filarmónica entre 1948 y 1960. Lola Rodríguez Aragón fue la primera en formar parte de la programación de la entidad y dos de sus alumnas más reputadas en los años cincuenta, Ángeles Morales y Toñy Rosado, llegaron también al teatro Gran Vía para ofrecer varias veladas. Por su parte tres de las alumnas de Ángeles Ottein (quien junto a Rodríguez Aragón formaron a un número importante de las

---

<sup>1096</sup> Las memorias de la JAE están disponibles en <http://cedros.residencia.csic.es/imagenes/Portal/ArchivoJAE/memorias/008.pdf> > [Consultado el 10-X-2014].

mejores sopranos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta), esto es, Consuelo Rubio, Marimi del Pozo y Pilar Lorengar formaron parte de ese grupo de sopranos invitadas por la Filarmónica. Muchas de ellas fueron importantes intérpretes de zarzuela (es el caso de Marimi del Pozo, Ana María Olaria y Toñy Rosado) además de concertistas y más tarde docentes.

Un análisis detallado de los dieciséis repertorios puestos en escena por las sopranos españolas nos desvela claras coincidencias. Las solistas seleccionaron obras de compositores europeos para las dos primeras partes de los programas que interpretaron. Entre los compositores más interpretados se encuentran Bach, Mozart, Brahms, Schubert, Gluck, Grieg, Wolf, Scarlatti, Paissello o Paradies. En menor medida pero también son parte de los repertorios Verdi, Vivaldi o Strauss. Además Isabel Garcisanz y Toñy Rosado incorporaron obras de Mahler en sus actuaciones<sup>1097</sup>.

En cuanto a los compositores españoles, los repertorios apuestan constantemente por Turina, Falla y Rodrigo por un lado y por Guridi, García Leoz y Motalva. De una forma secundaria también son incluidos músicos con circunstancias personales, políticas y profesionales en las dos primeras décadas del Franquismo tan dispares como Joaquín Nim, Gerardo Gombau y José Alfonso. Más aún, no sólo se repiten los mismos músicos hispanos sino que también se repiten las mismas obras. Así los socios de la Filarmónica escucharon reiteradamente *Canción de cuna para dormir a un negrito* de Motalva, *Jota* de Falla, *No quiero tus avellanas* de Guridi o *Tríptico* de García Leoz.

Por tanto los programas interpretados solían ser en términos generales poco abiertos a la incorporación de repertorio moderno excepto en el caso de la selección de obras compuestas por autores españoles, si bien, es necesario matizar que no todos los compositores tienen la misma presencia.

En este sentido la investigación de Moreda sobre la actividad crítica de Federico Sopena durante la primera década del Franquismo a partir de su participación en distintas publicaciones, es muy esclarecedora. Un acercamiento a las mismas, nos descubre su punto de vista sobre la música moderna, esto es, composiciones realizadas

---

<sup>1097</sup> Conviene recordar que no era frecuente la presencia de Mahler en los repertorios de intérpretes o agrupaciones españolas y que fue Federico Sopena el encargado de descubrir la figura del músico en los años cuarenta y muy especialmente a partir de los años cincuenta a través de un estudio y difusión sistemático de su obra y vida. Ya hemos mencionado en páginas anteriores de esta tesis que el investigador Pablo-L. Rodríguez (2012) aporta un enfoque diferente y novedoso de la “Mahler-Renaissance” a través de la figura de Federico Sopena. Cfr. Rodríguez, Pablo L. (2012). Federico Sopena y la “Mahler-Renaissance” en España (1960-1976) (p.106). En P. Ramos López (Ed.) *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de la Rioja.

por músicos contemporáneos. “A través de su labor de periodista y articulista musical, Sopeña no se limita a registrar la realidad, sino que intenta intervenir activamente en ella canonizando y señalando figuras y obras contemporáneas”. En este sentido, apunta la investigadora, deben ser valorados compositores como Turina o Joaquín Rodrigo. De hecho, para Sopeña, Joaquín Rodrigo era el modelo “hegemónico a seguir”, “la figura vertebradora de la música moderna española durante la década de los cuarenta. Nombra a José Muñoz Molleda y Jesús García Leoz como compositores prometedores cuyo potencial se ha desviado un tanto del cine”. De igual modo el crítico del diario *Arriba* considera a Falla, Guridi, Julio Gómez o Rodrigo ejemplos de compositores que utilizan el folklore como fuente de inspiración base esencial de la música española que tiene vocación de universal. Si Sopeña es considerada una “personalidad imprescindible para quien desee estudiar la vida y la política cultural”<sup>1098</sup> durante el Franquismo, cabe suponer que criterios como el suyo estarían muy presentes en la elección de los repertorios interpretados por las solistas vocales y explicaría la hegemonía casi absoluta de estos autores en los programas interpretados para la Sociedad Filarmónica.

### b.3. Dúos instrumentales

Siete audiciones fueron protagonizadas por dúos instrumentales: tres dúos de piano, uno de violín y piano y tres dúos de violonchelo y piano. Cuatro de ellos son extranjeros, dos de dos nacionalidades diferentes y otros dos españoles.

La velada de junio de 1952 estuvo a cargo del violinista chileno Pedro D’Anduráin y el pianista español Enrique Aroca.

Pedro D’ Andurain Arias (\*1926-1974†) se formó inicialmente con los profesores Enrique Kleinmann y Olga Chassin. Más tarde, realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y desde 1947, se perfeccionó en Nueva York con el maestro Iván Galamian. Antes de ocupar el cargo de Concertino de la Orquesta Filarmónica Municipal de la que fue miembro fundador- entre 1955 y 1957, el violinista comenzó su carrera como concertista en 1950 y protagonizó una gira por Europa donde debemos incluir la velada salmantina. En esta primera gira coincidió con Conrado del Campo

---

<sup>1098</sup> Moreda Rodríguez, E.(2011). Federico Sopeña, crítico musical: los años formativos (1939-1949) (pp. 301-305).En T. Cascudo y M- Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Editorial Doble J.

quien escribió esta valoración del violinista: “Elevado criterio estético, recia y segura técnica de la mano izquierda y, sobre todo, un arco imperativo”<sup>1099</sup>. En cuanto a Enrique Aroca (\*1896-1966†) su figura ya ha sido esbozada en páginas anteriores de esta tesis puesto que formó parte del Trío Castilla vinculado en la década de los cuarenta al Conservatorio Regional de Salamanca.

Los dos solistas ejecutaron un programa muy interesante. En la primera y segunda parte los socios de la Filarmónica pudieron escuchar dos piezas de compositores del siglo XIX: *Sonata en la mayor* de César Franck y *Concierto en mi menor* de Mendelssohn. La tercera parte estuvo dedicada a compositores españoles como el pianista Javier Alfonso (su obra *Madrigal* estaba dedicada a Pedro D’Andurain), Conrado del Campo (quien también dedica al violinista chileno la pieza *Impresión castellana*), Sarasate (*Danza Española op. 26*), el violinista gallego Manuel Quiroga Losada (*Canción y Danza andaluza*) y el también violinista santanderino Jesús de Monasterio (*Sierra Morena* compuesta para violín orquesta). Por tanto, todas las composiciones del repertorio español fueron creadas en la primera mitad del siglo XX excepto la pieza de Jesús de Monasterio que fue compuesta en 1877.

El violonchelista Ricardo Boadella i Sanabra (\*1912-1977†)<sup>1100</sup> y el pianista alemán Ernest Groeschel ofrecieron una audición invitados por la Sociedad Filarmónica de Salamanca en junio de 1958. Boadella estudió composición con Enric Morera y violonchelo con Bonaventura Dini i Facci y Gaspar Cassadó; debutó en el Palau de la Música Catalana con la orquesta sinfónica de Eduardo Toldrà; amplió estudios en Berlín, Staatlichen Musikhochschule Berlin, con Paul Grümmer y Eta Harich-Schneider; forma trío con Kaete Grande y Eta Harich- y pasó a formar parte como solista de la Orquesta de Cámara de Stein. Por su parte, Groeschel se formó con el maestro Wuehrer en la Academia de Música de Viena y en el momento que visita Salamanca era el pianista de la Asociación Musical de Bamberg. El programa de la velada salmantina ofreció piezas de gran dificultad técnica como *Sonata en fa mayor, op. 6* de Strauss. El resto del repertorio se completó con piezas musicales de autores

---

<sup>1099</sup>) In Memoriam, Pedro D’Andurain (1982). *Revista Musical Chilena*, 158,159. Disponible en <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/21301/22573>> [Consultado el 16-X-2014].

Sus datos biográficos en García Arancibia, F. (1999), Pedro D’Andurain Arias. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 355). Volumen IV. Madrid: SGAE/ ICCM

<sup>1100</sup> Cfr. Aviñoa Pérez, X. (1999). Ricardo Boadella i Sanabra. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 534). Volumen II. Madrid: SGAE/ ICCMM.

alemanes como Schubert o Beethoven, franceses como Fauré o Ravel y por último, españoles como Albéniz y el maestro de Ricardo Boadella, Gaspar Cassadó (*Serenata Española*), menos habitual en los repertorios de los años cincuenta.

En diciembre de 1959, dos concertistas de piano fueron los protagonistas de la velada de la Filarmónica. Pedro Zuloaga (1930)<sup>1101</sup> y Miguel Frechilla del Rey (1925-2001)<sup>1102</sup> se formaron junto a Eugenio Fernández Arias. Más tarde completaron su aprendizaje musical en Madrid: Frechilla en piano con José Cubiles y en armonía con Conrado del Campo, y Zuloaga en piano con Enrique Aroca. En la casa de Cubiles coincidió con Jesús Guridi, Joaquín Rodrigo, Gaspar Cassadó, Ataúlfo Argenta, Narciso Yepes o José Iturbi. Zuloaga también se relacionó con José Subirá y con el violinista polaco Henryk Szeryng, quien formó parte también de la programación de la Sociedad Filarmónica.



Fig. 143. Programa de mano del concierto del dúo pianístico Zuloaga y Frechilla organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1959 y fotografía de ambos pianistas

<sup>1101</sup> Cfr. Varela de Vega, J. B. (2002). Pedro Zuloaga. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 1211). Volumen X. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>1102</sup> Cfr. Varela de Vega, J. B. (1999). Miguel Frechilla del Rey. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 257). Volumen V. Madrid: SGAE/ ICCMM.

En 1956 Frechilla fue nombrado profesor de Música de Cámara y al año siguiente ingresó Zuloaga como profesor de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Valladolid donde además fue director durante nueve años. El contacto diario y las facilidades que aquí tenían para los ensayos hicieron que el antiguo proyecto de hacer música juntos se concretara en 1959, en un proyecto que duró más de 40 años. En 1960 dúo pianístico, llega por tanto a la Filarmónica salmantina inmediatamente después de su creación y como parte de esa serie de actuaciones previas al arranque oficial en el Palau de la Música de Barcelona, con la Orquesta Sinfónica de esta ciudad.

El repertorio de la velada salmantina incluyó piezas musicales conocidas del repertorio alemán como *Coral* de Bach o *Sonata en fa menor op. 34* y *Tres vals* de Brahms, una obra publicada en 1916 por la compositora e intérprete norteamericana Mana-Zucca, *Vals Brillante*; *Vieja Viena* del compositor de origen polaco Leopold Godowsky y del francés Darius Milhaud, los dos pianistas interpretaron *Scaramouch*, obra inicialmente compuesta para saxofón y orquesta, posteriormente el mismo compositor hizo una versión para dos pianos (*opus 165b*) el mismo año de su composición, esto es, en 1937. El programa se completó con una sola obra escrita por un autor español: *Danzas Andaluzas* de Manuel Infante, pieza para dos pianos compuesta en 1921. El repertorio interpretado por Zuloaga y Frechilla es por tanto heterogéneo puesto que incluye piezas de autores clásicos alemanes con obras de autores de la primera mitad del siglo XX y lo que es más novedoso, por primera vez, los socios de la Sociedad Filarmónica pueden escuchar la composición de una mujer.

El dúo de hermanos italianos formados por Mario y Lydia Conter actuó en 1955 en Salamanca. El Dúo Conter formado en 1948, interpretó un programa conformado por una pieza de Bach (*Concierto en do menor*), otras de autores del siglo XIX como Brahms (*Scherzo e finale de la Sonata op. 34 bis*) y César Franck (*Preludio, fuga y variaciones*) junto a una pieza compuesta en 1931 por Manuel Infante (*Sentimiento*) y otra de Maurice Ravel (*Ma mère L'oye*).

Dos mujeres, Simona y Françoise Pierrot, interpretaron, al piano y con violoncello en 1956, un repertorio con dos partes que incluían piezas para violoncello y piano de Boccherini, Beethoven, Schmidt, Dunkler, Respighi, Abbiate o Cassado y un parte dedicada a obras para piano de Bach-Busoni, Chopin y Aubert. La única pieza, incluida

en el programa, creada por un compositor español, *Danza del Diablo Verde* de Gaspar Cassado, fue editada para piano y violín (o violoncello) en 1926.

En noviembre de 1958, el dúo alemán formado por los pianistas Bauer y Bung interpretó un programa, conformado por obras para orquesta adaptadas a piano, de compositores alemanes como Bach, Mozart, Brahms, una muy interesante pieza musical de difícil ejecución *Rondo en do mayor opus 73* de Chopin y cinco piezas de Bartok (*Ritmo húngaro, Estudio de acordes y trinos, Perpetua móbile, Canción popular húngara y Ostinato*).

El Dúo Martón-Berthe ofreció en 1960 el último de los conciertos protagonizados por dos concertistas en la Sociedad Filarmónica de Salamanca. El programa incluyó piezas de Bach, Beethoven (adaptación de una obra para voz y piano de Mozart para violonchelo y piano: *Siete variaciones sobre el Dúo "Bei Mannern welche liebe fühlen"* de la Flauta mágica de Mozart), Schumann, Schubert y Bartok (*Rapsodia*). Por tanto un repertorio similar al del dúo conformado por los pianistas Bauer y Bung.

Como hemos observado en este análisis de repertorios interpretados por dúos de concertistas extranjeros no existe presencia de obras compuestas por autores españoles excepto dos piezas de Gaspar Cassado. En todos los casos predominan los compositores del lugar de origen de los concertistas. En el caso de las hermanas Pierrot autores franceses y en el dúo Bauer y Bung, por ejemplo, compositores alemanes. En cuanto a los intérpretes españoles, el repertorio ejecutado incluye un abanico más amplio de obras compuestas por autores hispanos como Javier Alfonso, Conrado del Campo, Sarasate, Manuel Quiroga, Jesús Monasterio, Gaspar Cassadó o Manuel Infante (estos dos últimos también presentes en los repertorios interpretados por intérpretes extranjeros).

#### b.4. Tríos instrumentales

Once tríos instrumentales diez de ellos extranjeros formaron parte de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960. Todas las agrupaciones instrumentales son de cuerda con acompañamiento de piano. En cuanto a



las composiciones ejecutadas son fundamentalmente *piano trío* (para piano, violín y violonchelo) y *string trío* (para violín, viola y violonchelo).

En 1950 el Trío de Roma, compuesto por la pianista, Ornella Santoliquido; el violinista, Dino Ascioffa y el violonchelista, Máximo Amfitheatrof, ofreció un concierto con obras del romanticismo alemán compuestas por Beethoven, Brahms y Schubert.

El trío francés Le Roy liderado por René La Roy (flauta) y constituido por Jacques Fevrier (piano) y Roger Albian (violonchelo) actuó también en 1950. La agrupación ejecutó un repertorio francés, obras de Rameau, Boieldieu y Debussy junto a piezas de Haendel y Weber. La aportación más novedosa de esta velada fue la obra compuesta por el músico checo Bohuslav Martinu en 1930: *Trío para violín, violonchelo y piano*.

El Trío Ebert de Viena ofreció dos conciertos en febrero de 1953 y en marzo de 1955 en Salamanca. Tres hermanos, Wolfgang (violoncello), George (piano) y Lotte (violín), formados en la Academia de Viena y en el Mozarteum de Salzburgo, fundaron el Trío Ebert en 1949. En ambas audiciones los intérpretes apuestan por un repertorio de compositores alemanes como Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann y Schubert.

El Trío de Cámara Wiesbadem constituido por los profesores Kaufmann (piano), Baum (violín) y Hoigt (violonchelo) ejecutaron un programa nada innovador para los socios de la Filarmónica y más en la línea estética de los conciertos ofrecidos por las grandes orquestas madrileñas en la inmediata posguerra tal y como ya hemos expuesto en el capítulo anterior de esta tesis doctoral. Así los componentes de la agrupación optaron por piezas compuestas por Mozart, Beethoven y Tschaikowsky en la velada de 1954.

El Trío formado por Lore Fisher (contralto), Hermann Reutter (piano) y Rudolf Nel (viola) ejecutó un programa excepcional en la programación de la Sociedad Filarmónica de 1955. Los intérpretes eligieron obras del barroco alemán compuestas por Bach, Fisher y Haendel para la primera parte. Una obra del compositor Benjamín Britten y del pianista del Trío, Hermann Reutter para la segunda y la tercera parte se completó con una pieza de Brahms y cuatro canciones alemanas anónimas para contralto, piano y viola.

Por su parte el Roman Schimmer Trío procedente de Stuttgart estaba formado por Roman Schimmer (violín), Heinz Decaer (violoncello) y Charles Dobler (piano). En su actuación salmantina de 1957 optaron por un repertorio poco novedoso con obras de compositores alemanes como Beethoven, Mozart y Brahms.

En este caso el Raba-Trío procedía de la ciudad alemana de Munich y estaba formado por los profesores José Raba (violín), Inge Steinmann (violoncello) y Aldo Schoen (piano). En 1959, la pequeña agrupación ejecutó un programa con obras de Beethoven Brahms y como novedad con respecto a los repertorios de otros tríos alemanes una pieza del compositor Dvorak (*Trío en mi menor opus 90*).

El último trío alemán que visitó la ciudad al final del mandato de Real de la Riva al frente de la Sociedad Filarmónica fue el conformado por los hermanos Heutling en mayo de 1960. Los tres intérpretes ofrecieron un repertorio muy similar al de otros tríos germanos, esto es, obras de Beethoven, Mozart y nuevamente, si bien una obra diferente, de Dvorak (*Trío en fa menor opus 65*).

Una única agrupación de tres intérpretes española formó parte de la programación de la Sociedad Filarmónica: el Trío Albéniz constituido por José Recuerda (bandurria), José Molina (laúd) y José Recuerda –hijo- (guitarra). El repertorio ejecutado por este Trío sorprende por la adaptación que realizaron a los tres instrumentos que tocaban de obras del repertorio europeo compuestas por Bach, Scarlatti, Schumann o Chopin pero también del español con obras de Falla o Rodrigo.

Por último un único trío belga forma parte de los conciertos de la Filarmónica: L'ensemble Alarius de Bruxelles (piano, violín y flauta) que en 1959 interpretó piezas musicales del repertorio francés de los siglos XVIII y XIX compuesto por Lalande, Loeillet, Couperin e Ibert.

Tal y como hemos constatado tras este análisis de los repertorios y tríos que actuaron en Salamanca por iniciativa de la Sociedad Filarmónica, existe un claro predominio de agrupaciones procedentes de Alemania que sólo interpreta obras para tríos del repertorio alemán. El Trío español Albéniz es una *rara avis* en el conjunto de

tríos que visitaron la ciudad salmantina. La pequeña agrupación estaba formada por tres instrumentos muy distintos al de las otras agrupaciones alemanas, austriacas o belgas. En lugar de piano, violín y violonchelo como la mayoría de ellas, el grupo optó por la bandurria, el laúd y la guitarra convirtiéndose así en una agrupación propia de la música popular española como los alalás y las rondeñas.

#### b.5. Cuartetos instrumentales

Veintitrés audiciones fueron protagonizadas por cuartetos instrumentales exclusivamente de cuerda con acompañamiento de piano. Esta agrupación de dos violines, viola y violoncello, nacida en el siglo XVIII, se convirtió en la más prototípica de la música de cámara.

De los cuartetos salmantinos, una importante proporción, eran mayoritariamente europeos de Alemania, Francia, Italia, Hungría o Inglaterra sin olvidar, las tres agrupaciones españolas, de gran entidad en los años cuarenta y cincuenta, que también formaron parte de la programación diseñada por la Junta rectora de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Nos referimos al Cuarteto Clásico de Madrid, que ofreció tres conciertos y al Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España que fue invitado en dos ocasiones. En la segunda velada, este cuarteto estrenó una obra de Aníbal Sánchez Fraile. Igualmente la Agrupación Nacional de Música de Cámara fue el tercer cuarteto español protagonista. Puesto que la tradición camerística española no es tanto de cuartetos de cuerda como de quintetos con piano, en alguno de las veladas como la protagonizada por el Cuarteto Clásico de Madrid en febrero de 1949, la pianista Carmen Díez Martín colaboró con la agrupación. Esta tradición de acompañamiento del piano nacida en el siglo XIX momento en que las agrupaciones locales solían reunir cuatro instrumentistas de cuerda y un pianista fijo. No obstante en el concierto de abril de 1952, el piano fue sustituido por el clarinete de Leocadio Parras.

Además de constatar el número elevado de cuartetos procedentes de Alemania y Europa del Este, queremos igualmente poner el foco en la presencia de una agrupación formada exclusivamente por mujeres: el Cuarteto Femenino de París que en 1951 fue el protagonista de la velada de la Filarmónica.

El Cuarteto Clásico de Madrid, formado por José Fernández (primer violín), Emilio Moreno de Haro (\*1921-1961†)<sup>1103</sup> (segundo violín), Antonio Arias (viola) y Carlos Baena (violoncello), ofreció tres audiciones entre 1949 y 1952. A partir de esa fecha y hasta 1965, la misma agrupación cambió su nombre por el de Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España que fue invitado en dos ocasiones por la Sociedad Filarmónica.

El repertorio interpretado por el Cuarteto Clásico de Madrid incluyó las mejores aportaciones cuartetísticas de la historia de la música: las primeras composiciones para cuarteto de Haydn y Mozart, seguidas por las obras de Beethoven, Schubert (*La muerte y la doncella*) y Brahms para incluir finalmente obras del repertorio francés creadas por Debussy o Fauré. *La oración del torero* de Turina, tan presente en el repertorio de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en los años cuarenta, era una pieza inicialmente para orquesta si bien, también existe una transcripción del compositor de 1926 para cuarteto de cuerda. En cuanto a *Vistas al mar*, creada en 1921 por Toldrá, si es una pieza para cuarteto de cuerda. Ambas son las dos únicas piezas del repertorio español que formaron parte de los programas de la agrupación, en concreto, en concierto de noviembre de 1950.

En 1953 y 1959 los mismos intérpretes en este momento en la agrupación denominada Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España ofrecieron dos conciertos con repertorios similares: composiciones para cuartetos de Haydn, Beethoven, Ravel y en el caso del concierto de abril de 1959, el estreno del *Cuarteto en re mayor n.º 1* de Sánchez Fraile.

La Agrupación Nacional de Música de Cámara creada en 1940 estaba formada por Luis Antón y Enrique García Marco (violines), Pedro Meroño (viola) y Juan R. Casaux (violoncello). En el concierto de abril de 1952 interpretaron piezas para instrumento de cuerda de Borodín, Beethoven y Dvorak.

---

<sup>1103</sup> Cfr. de Vicente, A. (2000). Emilio Moreno de Haro. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 799). Volumen VII. Madrid: SGAE/ ICCMM

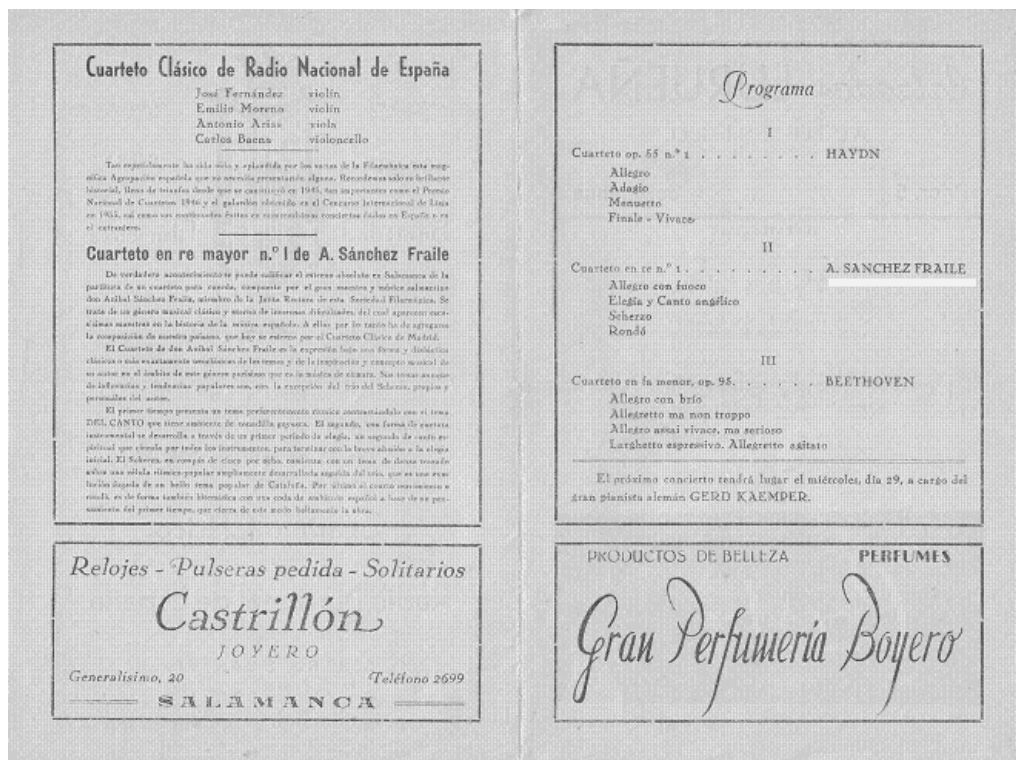


Fig. 144. Programa de mano del concierto ofrecido por el Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España, el 20 de abril de 1959, que incluye el estreno de una composición de Sánchez Fraile

Dos cuartetos de cuerda franceses formaron parte de la programación de la Sociedad Filarmónica en tres momentos diferentes: el Cuarteto Femenino de París en 1951 y Quator Instrumental de París en 1954 y 1959.

El Cuarteto Femenino de París estaba formado como su nombre indica exclusivamente por mujeres: Janine Volant (violinista), Odette Ernesst (flautista), Colette Delebarre (violonchelista) y Germaine Vaucher (clavecinista). Las tres primeras fueron Primer Premio en sus respectivos instrumentos del Conservatorio Nacional de París y además compatibilizan su trabajo como miembros del Cuarteto Femenino con el de solistas en la Orquesta de Cámara Taffanel de París. En el caso de la clavecinista, esta es solista de la Orquesta sinfónica de Cámara de París.

La composición instrumental de este cuarteto determinó el repertorio que se ejecutó en la velada salmantina: la segunda parte con obras de Weelick, Anglebert y Byrd para clavecín y la primera y tercera obras para flauta, violín, violoncello y clavecín de Couperin y Bach. La presencia del repertorio francés se observa en la obra para flauta *Siringa* de Debussy y en la *Sonata para violín y violonchelo* de Ravel.

El segundo cuarteto francés invitado por la Filarmónica salmantina fue el Quator Instrumental de París que acudió al teatro Gran Vía en 1954 y 1959. La agrupación

estaba formada también sólo por féminas, Janine Volant-Panet (violín), Janet Puech (flauta), Mireille Reculard (violoncello) y Françoise Petit (piano). El primer concierto formó parte de la programación diseñada para el Primer Festival de la Música de Salamanca. La agrupación incluyó en la primera y segunda parte obras del repertorio del siglo XVIII compuestas por Couperin, Corelli, Telemann y Leclair para terminar, en la tercera parte, con la *Sonata en do menor* de Bach.



Fig. 145. Programas de mano de los cuartetos franceses conformados exclusivamente por mujeres solistas, que ofrecieron conciertos en la Sociedad Filarmónica de Salamanca: Cuarteto Femenino de París en 1951 y el Quatuor Instrumental de París en 1951 y 1959

En 1959 el mismo cuarteto volvió al teatro Gran Vía para interpretar un repertorio diferente y más novedoso que el de 1951. De hecho se van a incluir tres piezas musicales compuestas en los cuatro años antes del concierto de Salamanca y varias nunca escuchadas antes en España.

En este segundo momento en Salamanca, el cuarteto francés acababa de recibir el galardón del *British Council* por su labor investigadora en el campo de la música. En este sentido es coherente el repertorio ejecutado por el cuarteto en esta velada: Primera

y segunda parte conformada por obras del repertorio europeo del siglo XVII y XVIII compuestas por Rosiers (*Suite n<sup>o</sup> 4*, primera audición en España), Haendel, Bach y Martyn (*Sonate en mi mineur*, primera audición en España). La tercera parte estuvo conformada por un repertorio muy contemporáneo al propio cuarteto francés como: *Divertissement* creada por Demuth en 1957 y también por primera vez en España; *Suite* de Jacques Mamy, dedicado a este cuarteto, fue compuesta en 1957 y era la primera ocasión en que se podía apreciar en nuestro país y por último, una pieza de 1955 *Quatour pour presque tous les temps* de Florent Schmitt.

La agrupación Nuevo Cuarteto Italiano fue invitada por la Sociedad Filarmónica en 1949. El único cuarteto italiano que visitó el Teatro Gran Vía se había fundado en 1945 y había debutado en la ciudad de Milán ese mismo año. Paolo Borciani era primer violín, Elisa Pegreff, segundo violín; Piero Farulli, viola y Franco Rossi, violoncello. El repertorio estuvo conformado por composiciones para cuarteto de Haydn, Beethoven y Debussy.

Aproximadamente diez años más tarde, en enero de 1959, el Nuevo Cuarteto Milán formado por Guiulio Franzetti (primer violín), Enzo Porta (segundo violín), Titto Ricardo (viola), Alfredo Ricardo (violoncello) y la participación excepcional del clarinetista, Peruzzi para interpretar el *Quinteto en la mayor KV 581* de Mozart. El programa se completó con dos piezas para cuarteto compuestas por Haydn y Beethoven.

El Cuarteto Haydn de Bruselas (George Maes y Louis Hertogn, violinistas; Louis Logie, viola y René Poussele, violoncello) ofreció un concierto en enero de 1951 con piezas para cuarteto de cuerda creadas por Mozart y Haydn junto a otra composición de Debussy.

Cuatro audiciones de la Sociedad Filarmónica fueron protagonizadas por tres cuartetos alemanes: el Cuarteto de Cuerda de Berlín, el Cuarteto Schaeffer y el Endres-Quartett.

El Cuarteto de Cuerda de Berlín, formado por Rudolf Schulz (primer violín), Willi Kirch (violín segundo), Hans Mahlke (viola) y Walter Lutz (violoncello), ofreció dos conciertos en 1951 y 1952 en el Teatro Gran Vía. La agrupación de cuerda optó por un repertorio poco trasgresor que incluyó piezas musicales para cuarteto compuestas por

Beethoven, Schubert y Dvorak en el primer caso y Haydn, Brahms y Borodín en el segundo.

En cuanto al Cuarteto Schaeffer se fundó en 1951 en Düsseldorf con profesores del Conservatorio de esa misma ciudad, de Saarbrücken, Hamburgo y Colonia: Kart Schaeffer, fue el primer violín; Frank Joseph Mayer, segundo violín; Frank Beber, viola y Kart Herenbusch, violoncello. En marzo de 1957, este cuarteto de cuerda sorprendió por haber interpretado un repertorio más novedoso en la última parte de la velada: obras de Beethoven y Schumann junto *Trois pièces pour quatuor à cordes* de Stravinsky (pieza compuesta inicialmente para piano en 1914, revisada en 1918 para instrumentos de cuerda y finalmente publicada en 1922) y *Cuarteto en sol n<sup>o</sup> 6*, creada en 1922 por el compositor francés de origen hebreo, Darius Milhaud.

El último cuarteto de cuerda alemán que formó parte de la programación de la Sociedad Filarmónica no aportó un repertorio innovador. Endres-Quartett se formó en 1952 con Heinz Endres (primer violín y profesor del Conservatorio de Wuerzburg), Joseph Rottemfusser (2<sup>o</sup> violín y miembro junto a los otros dos componentes restantes de la agrupación de la Orquesta Estatal de Baviera), Fritz Ruf (viola) y Adolf Schmidt (violoncello). En el concierto salmantino de 1959 el grupo interpretó piezas para cuarteto de Mozart, Beethoven y Schubert (*La muerte y la Doncella*).

El Cuarteto Vegh fue el protagonista de la velada organizada por la Filarmónica en mayo de 1957. Los miembros de la Junta Rectora de la Sociedad aprovecharon el paso del cuarteto húngaro hacía Portugal y su participación en los festivales españoles de Granada, Santander, Sevilla y Madrid. El concierto se celebró en un marco excepcional: el claustro de la Iglesia de san Esteban. Sandor Vegh (primer violín), Sandor Zoldy (2<sup>o</sup> violín), George Sanzer (viola) y Paul Szabo (violoncello) interpretaron tres composiciones para cuarteto de cuerda de Beethoven, Bartok y Mozart.

El testimonio del socio de la Filarmónica Miguel Ferrer años más tarde (1983) nos permite reproducir la atmósfera creada durante la velada: “Uno de los conciertos más exquisitos que se pueden imaginar. Tarde primaveral en el bellísimo el incomparable claustro gótico renacentista de los dominicos. [...]. En el ángulo del claustro y sobre un



estrado la bella estampa del piano abierto que parece querer volar. Va interpretar el programa el Cuarteto Vegh, uno de los mejores del mundo”<sup>1104</sup>.

El Mozarteum Quartett Salzburg era un cuarteto de cuerda especializado en la interpretación de obras de Mozart. En mayo de 1958 los componentes de la agrupación, Kartheinz Franke (violín primero), Wolfgang Hofmann (violín segundo), Dieter V. Hostien (viola) y Heinric Amminger (violoncello) interpretaron tres composiciones de Mozart: *Cuarteto en sol mayor KV 387*, *Cuarteto en re menor KV 421* y *Cuarteto en re mayor K V 575*.

En lo que se refiere al concierto protagonizado por el Cuarteto Amadeus de Londres en diciembre de 1954, la agrupación de cuerda hizo su aparición en el Wigmore Hall de Londres en 1948 y estaba formada por Robert Brainin (primer violín), Siegmund Nissel (segundo violín), Meter Schidlof (viola) y Martin Lovett (violoncello). El repertorio incluyó las composiciones para cuarteto de Mozart y Beethoven ya habituales y como novedad, una obra creada en 1945 por el también compositor británico Benjamín Britten, *Cuarteto de cuerda n° 2*.

En marzo de 1956 el Cuarteto danés formado por profesores de la Real Academia de Copenhague fueron los protagonistas de la velada musical ofrecida por la Filarmónica. Arne Suedsen (primer violín), Hans Nielsen (segundo violín), Knud Friedriksen (viola) y Joergen Jensen (violoncello) interpretaron un repertorio muy repetido por los cuartetos invitados por la entidad salmantina: composiciones para cuartetos de cuerda de Mozart, Beethoven y Dvorak.

La presencia del Viola da Gamba Quartett de la Schola Cantorum Basiliense en marzo de 1960, fue considerado por los responsables de la Sociedad Filarmónica de Salamanca una apuesta por introducir, en la programación de la entidad, una oferta cultural novedosa y diferente, tal y como ya hemos señalado al comienzo de este mismo apartado de la tesis doctoral. La singularidad de esta agrupación residió, por un lado, en los instrumentos utilizados: violas de gamba en su variedad de triple, tenor y

---

<sup>1104</sup> Ferrer, M. (1983). *Música en Salamanca. Tres conciertos en el recuerdo* (p. 18). En AA: VV. *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca: Graficesa.

violoncello, esto es, aquellas empleadas para crear música de cámara y por otro, en el repertorio ejecutado, en este caso composiciones del Renacimiento y Barroco. El cuarteto brasileño fue fundado en 1933 por Agust Wenzinger, si bien alcanzó sus mayores éxitos profesionales a partir de 1946. El programa ejecutado en la audición salmantina incluyó en su primera parte obras de los siglos XV y XVI compuestas por Juan Urrede, Juan del Encina, Francisco de la Torre, Diego Ortiz y Luis de Victoria. La segunda y tercera parte se completaron con piezas musicales de los siglos XVII y XVIII creadas por John Jenkins, Henry Purcell, Haydn y Marn-Marsis<sup>1105</sup>.

La agrupación de dos violines, viola y violoncello, que nació a mediados del siglo XVIII, se convirtió con el tiempo en la más fecunda y prototípica de la música de cámara. De los primeros compositores en crear obras para cuartetos fue Haydn, del que como hemos apreciado a través de este análisis de repertorios, se sigue interpretando esas composiciones junto a las de Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms o Bartok. De hecho, Haydn dedicó ochenta y tres obras al cuarteto y Mozart, pese a morir en plena juventud, veintitrés. En cuanto a las obras creadas por el genio de Bonn suponen una transición creativa y estética entre sus antecesores, Haydn y Mozart, y sus sucesores Schubert y Brahms. El caso de Schubert, pese a componer desde joven obras para cuartetos y su pieza, *La muerte y la dama*, ser una constante en los repertorios de cuartetos de cuerda, no tuvo mucho éxito con estas piezas durante su vida. Brahms en cambio, esperó a su madurez para componer piezas para cuartetos y tuvo gran éxito. En cuanto a Bartok, empezó a componer piezas para cuartetos tras haber hecho un estudio en profundidad del folklore musical húngaro. La presencia de composiciones de autores franceses como Debussy, Fauré o Ravel es menor y más significativa en las agrupaciones francesas, españolas o italianas. Igualmente los cuartetos españoles son los únicos en incorporar composiciones españolas a sus repertorios como *La oración del torero* de Turina o *Vistas al mar* de Toldrá. Por su parte, el Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España contribuyó a la pequeña historia musical de esta ciudad con el estreno de estreno del *Cuarteto en re mayor n<sup>o</sup> 1* de Sánchez Fraile.

---

<sup>1105</sup> La misma agrupación repitió el repertorio de la velada salmantina dos días después para los afiliados de la sociedad “Cantar y Tañer” de Madrid. Cfr. El cuarteto “Viola da Gamba” de la “Schola Basiliensis” (1960, 24 de marzo). *ABC Madrid*, 6  
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1960/03/24/060.html>> [Consultado el 20-X-2014].

Por último queremos llamar la atención sobre la composición exclusivamente femenina de las dos agrupaciones francesas que visitaron la ciudad de manos de la Sociedad Filarmónica, el Cuarteto Femenino de París en 1951 y Quator Instrumental de París y sobre la originalidad programática e instrumental del Viola da Gamba Quartett de la Schola Cantorum Basiliense.

#### b.6. Quintetos instrumentales

Tan sólo ocho quintetos fueron invitados por los responsables de la Sociedad Filarmónica entre 1948 y 1960. No hay presencia de quintetos procedentes de Europa del este. Alemania, Italia, Francia y España son los países de origen de las agrupaciones de cámara en la modalidad de cuerda o de viento que protagonizaron las veladas del teatro Gran Vía.

En 1948 el Quinteto Instrumental de Roma de gira por varias ciudades españolas y por Portugal, ofreció un concierto con piezas compuestas por músicos exclusivamente italianos. Arrigo Tassinari (flauta), Renzo Sabatini (viola), Pina Carmirelli (violín), Arturo Bonucci (violoncello) y Albert Suriani (arpa) eligieron tres piezas para quinteto de tendencias estético-musicales diferentes: Boccherini (su famosa *Música nocturna de las calles de Madrid* o *Quinteto para cuerda en do mayor Op. 30*), Rossini y Malipiero. Esta misma agrupación ofreció un segundo concierto en noviembre de 1949 en el que se incluyeron piezas de Soler, Vivaldi, Paganini y Debussy.

El Quinteto de'lla Academia Chigiana de Siena estaba formado por los profesores Sergio Lorenzi (piano), Ricardo Brengolaa (violín primero), Mario Benvenuto (violín segundo), Giovanni Leone (viola) y Lino Filippini (violoncello). La agrupación italiana eligió dos piezas para quinteto compuestas por Boccherini y César Frank (*Quinteto en fa menor para piano, dos violines, viola y violonchelo* de 1879, dedicado a Saint-Saëns y estrenado en 1880) u otra obra para cuarteto de Beethoven.

El Quinteto Boccherini fue la última agrupación de cámara italiana de cinco instrumentos (Pina Carmirelki y Dino Ascioffa, violines; Renzo Sabatini, viola; Arturo Bonucci y Nerio Brunelli, violonchelos) en acudir a Salamanca para interpretar exclusivamente obras para quinteto del compositor Boccherini.

Dos agrupaciones españolas de cámara, la Agrupación Nacional de Música de Cámara y la Agrupación de Cámara de Barcelona fueron responsables de tres veladas organizadas por la Filarmónica de Salamanca.

La Agrupación Nacional de Música de Cámara es creada por Juan R. Casaux (violoncello) en 1940 junto a Aroca (piano), Antón y García Marco (violines) y Pedro Meroño (viola). Los cinco intérpretes ofrecen repertorios diferentes para los dos conciertos que ofrecen en 1949 y 1952: piezas para cuarteto de instrumentos de cuerda compuestas por Haydn, Borodín (*Cuarteto en re mayor n<sup>o</sup> 2*) y Fauré en el primer caso y de Borodín (*Cuarteto en la mayor n<sup>o</sup> 1*), Beethoven y Dvorak en el segundo.

La Agrupación de Cámara de Barcelona, formada por María Canella (piano), Domingo Ponsa (†1908-1978)<sup>1106</sup> y Eduardo Bouquet (violines), Luis Benejam (viola) y José Trotta (†1906-1979)<sup>1107</sup> (violoncello), ofreció un repertorio muy interesante y heterogéneo en la velada salmantina. El programa incluyó obras de Mozart (*Cuarteto de cuerda*) y de Schumann (*Quinteto en mi bemol op.44*) y en la tercera parte, una selección de obras para orquesta adaptadas a quinteto como *Andante* de Tchaikowsky, *Serenata* de Édouard Lalo, *Nocturno* de Borodín, *Minuetto* de Boccherini y *Oriental*, obra compuesta para orquesta por Galzunoff en 1895.

El Quinteto Instrumental Le Roy de París fue el único quinteto francés que formó parte de la programación de la Filarmónica. La agrupación fue fundada en 1922 si bien se reformó en 1952. Esta nueva versión del quinteto se constituyó con René Le Roy (flauta), Marie-Ange Henry (violín), Henry Benoit (viola), Odette Le Dentu (arpa) y Jacqueline Heuclin (violoncello). El repertorio ofreció obras mayoritariamente compuestas por músicos franceses. La primera parte se conformó con una pieza del barroco tardío *Conversación galante y divertida, opus 12* de Guillemain y otra composición para trío de Beethoven. La segunda parte se dedicó a la *Sonata* (para flauta, viola y arpa) de Debussy y *Variaciones libres y final de opus 57* (para flauta, violín, viola, violoncello y arpa) de Gabriel Pierné y la tercera, a *Suite para quinteto*, una pieza de cámara compuesta para esta agrupación en 1927 por Vicent d'Indy.

---

<sup>1106</sup> Cfr. Bonastre, F. (2001). Domingo Ponsa. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 896). Volumen VIII. Madrid: SGAE/ ICCMM.

<sup>1107</sup> Cfr. Millet i Lloras, Ll. (2002). José Trotta. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 484). Volumen X. Madrid: SGAE/ ICCMM.

Dos quintetos de viento alemanes fueron los protagonistas de dos veladas de la Filarmónica en 1955: el Quinteto de viento de Francfort acompañado de la pianista Charlotte Zelka y el Quinteto de viento de Colonia.

El primer quinteto se constituyó en 1923 con solistas de la orquesta Filarmónica de Francfort y de la Gran Ópera de esa ciudad. Los músicos alemanes Hindemith y Schoenberg compusieron varias obras para esta agrupación de cámara. En concreto éste eligió *Pequeña música de cámara para cinco instrumentos de viento opus 24* compuesta por Hindemith en 1922 para ellos. Igualmente, Berd Reichardt (flauta), Friedrich Plath (oboe), Joseph Englerd (clarinete), Alois Spach (trompa) y Erwin Emig (fagot) interpretaron, en la primera parte, obras para quinteto de Mozart y Haydn; en la segunda, además de la ya citada de Hindemith, una pieza para flauta y piano de Schubert y en la tercera, un quinteto de Beethoven y una composición para piano e instrumentos de cuerda de Roussel. Un programa por tanto de música clásica y romántica con una pincelada de música moderna.

El Quinteto de Viento de Colonia estaba formado por primeros solistas de viento (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot) de la Orquesta de Guerzenich. Además de concertistas, los intérpretes eran docentes en la Alta Escuela de Música de Estado. El quinteto ofreció un repertorio muy interesante en tanto que ofreció obras compuestas exclusivamente en el siglo XX. En la primera parte: *Tres piezas breves* (para quinteto de viento) de Ibert, *Siringa* (para flauta sólo) de Debussy y *La danza de la cabra* compuesta en 1921 por Honneguer y el *Quinteto* de Francaix. La segunda parte incluyó tres piezas para quinteto de viento: la Suite *El Burgués Gentilhombre* de Lully, Suite *La chimenea del rey René* de Milhaud y nuevamente, *Pequeña música de cámara para cinco instrumentos de viento opus 24* compuesta por Hindemith.

Los ocho quintetos invitados por los gerentes de la Sociedad Filarmónica ofrecieron repertorios menos comunes que en el caso de los cuartetos. Los dos quintetos alemanes apostaron por repertorios interesantes, más acordes con las tendencias estético-musicales de los años treinta a través de las obras compuestas por Milhaud, Hindemith o Honneguer. En cambio, las agrupaciones italianas, españolas o francesa prefirieron programas con obras de autores del barroco o romanticismo. No hay presencia de compositores españoles en ninguna de las veladas protagonizadas por estos quintetos.

Como resumen de todo lo expuesto en este apartado, entre 1948 y 1960 la Sociedad Filarmónica de Salamanca invitó a medio centenar de dúos, tríos, cuartetos y quintetos. Los cuartetos conformaron la agrupación camerística más numerosa de aquellas que formaron parte de la programación de la Sociedad. La suma del número de dúos, tríos y quintetos se asemeja al total de cuartetos tal y como aparece reflejado en el gráfico circular siguiente.

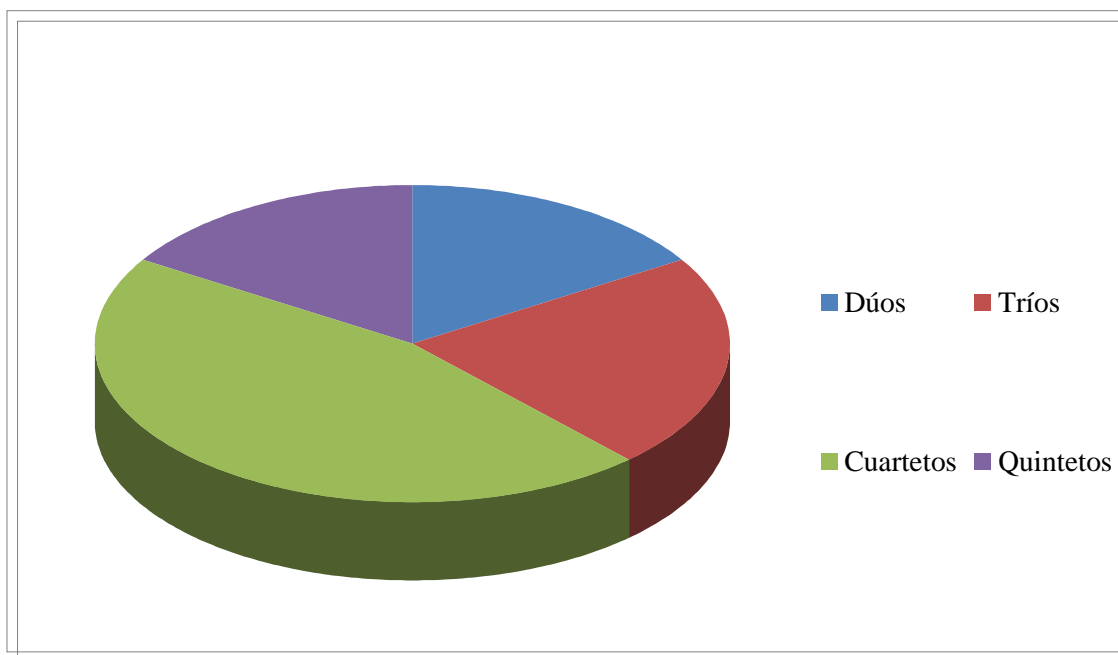


Gráfico XXXVI. Proporción de dúos, tríos, cuartetos y quintetos que ofrecieron concierto en la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960.

Igualmente hemos analizado los intérpretes que conformaron las cincuenta agrupaciones de cámara y sobre todo los repertorios que ejecutaron en las distintas veladas de las que fueron protagonistas.

Así en el caso de los repertorios interpretados por los dúos, se observa una clara ausencia de obras compuestas por autores españoles, con la excepción de alguna pieza musical de Gaspar Cassadó. En general, los repertorios seleccionados por dúos extranjeros están dominados por compositores del lugar de origen de los concertistas. En cambio, los intérpretes españoles incluyen en sus programas una amplia selección de obras compuestas por autores hispanos como Javier Alfonso, Conrado del Campo, Sarasate, Manuel Quiroga, Jesús Monasterio, Manuel Infante o el ya citado, Gaspar Cassadó.

En cuanto a los tríos, existe un claro predominio de agrupaciones procedentes de Alemania que sólo interpreta obras para tríos del repertorio alemán. Los tríos españoles, italianos o franceses coinciden en la elección de piezas para tríos del repertorio europeo.

Un análisis de los distintos repertorios para cuartetos nos permite apreciar una importante presencia de obras para tríos compuestas por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms o Bartok. La inclusión de piezas musicales de autores franceses como Debussy, Fauré o Ravel es secundaria y tiene más peso en las agrupaciones francesas, españolas o italianas. Igualmente los cuartetos españoles son los únicos en incorporar composiciones españolas a sus repertorios.

De la mano de los quintetos alemanes llegaron los repertorios más novedosos a los socios de la Sociedad Filarmónica. Éstos apostaron por composiciones de Milhaud, Hindemith o Honnéguer, menos frecuentes en los conciertos salmantinos. En cambio, las agrupaciones italianas, españolas o francesa prefirieron programas con obras de autores del barroco o romanticismo europeo.

### c) Teatro Lírico y escénico

Así como Fernández Alonso apostó por incluir veladas de ópera en la programación de la Sociedad Filarmónica, el equipo de Real de la Riva prefirió innovar en el campo de la danza, el ballet y el folklore e invitar a importantes figuras de este campo del arte a Salamanca. Muchas de las compañías de danza, ballet u ópera habían ofrecido ya sus espectáculos en los años de la inmediata posguerra por tanto, en muchos casos, la Sociedad Filarmónica se limitó a integrar en su programación lo que antes estaba en manos de distintas entidades.

#### c.1. Ópera

La inclusión de clásicos del *bel canto* fue presentado por los responsables de la Sociedad Filarmónica como una gran novedad en el panorama musical salmantino. A través de la prensa histórica tenemos constancia sólo de dos precedentes de representaciones operísticas anteriores a la fundación de la Filarmónica. En este sentido, en el teatro *Gran Vía* de la ciudad se celebró una temporada de ópera en diciembre de 1947. Esas mismas crónicas periodísticas que cubrieron el acontecimiento artístico,

subrayaban que, desde la temporada de septiembre de 1925 con Matilde Revenga, Miguel Flota y el bajo, Passero, la ciudad no había acogido compañía de ópera alguna.

En este caso, un año antes del nacimiento de la Filarmónica, Salamanca recibió a la Compañía Oficial de Ópera del Teatro de Madrid que dirigían Lola Rodríguez Aragón y Esteban García Leoz. Se representaron dos obras de la creación romántica italiana en ópera: *Tosca* y *Madame Buterfly* de Giacomo Puccini. El “triduo” musical concluyó con un concierto a cargo de profesores de las orquestas de Cámara de Madrid y Sinfónica de Salamanca dirigidos por el maestro Álvarez García<sup>1108</sup>.



Fig. 146. Sociedad Filarmónica de Salamanca: Programa de mano de La Traviata (1950)

La falta, por tanto, de una continuidad en la representación de composiciones operísticas convirtió en una gran novedad la temporada de ópera que patrocinó y planificó la Sociedad salmantina. Así en febrero de 1950 se pusieron en escena dos óperas muy conocidas *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti y *La Traviata* de Giuseppe Verdi. Las dos veladas fueron patrocinadas por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Salamanca. La gran protagonista fue la soprano M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales, cuya figura ya ha sido glosada en este mismo apartado de esta tesis

<sup>1108</sup> Cfr. *El Adelanto*, 17, 19, y 20-XII-1946.



doctoral puesto que, ofreció un concierto como solista vocal. Completan el plantel de intérpretes Enrique de la Vera (tenor), Antonio Gallego (barítono) y Chano Gonzalo (bajo). La representación contó para la puesta en escena con la Orquesta de Cámara Española y con los coros del teatro Liceo de Barcelona y del Teatro Real de Madrid.

*Sociedad Filarmónica de Salamanca*

**OPERA**

**Soprano: La Gran Cantante MARIA DE LOS ANGELES MORALES**  
**Representaciones: LUCIA DE LAMERMOR y LA TRAVIATA**

El socio núm. .... D. ....  
con domicilio en ....., núm. ...., piso ....., da su conformidad a la Opera proyectada, consistente en .....<sup>(1)</sup> representaciones y se compromete a abonar .....<sup>(2)</sup> pesetas para entrar a dichas representaciones.

Salamanca, a ..... de enero de 1950.  
**(Firma)**

(1) Consignese «una» o «dos».  
(2) Consignese 35 ó 60 pesetas, según sea una o dos representaciones a las que se desea asistir.

Fig. 147. Boletín de abono para la ópera que aparecía en el programa de mano del concierto de 29 de enero de 1950

El segundo aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca fue celebrado con un nuevo ciclo de ópera. En octubre de 1950 se puso en escena *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini y *El Barbero de Sevilla* de Giachino Rossini. La primera fue representada por Amparo Vera, Aldo Poguesi, Manuel Ausense y Alejo Queraltó. La segunda, nuevamente por la soprano M<sup>a</sup> de los Ángeles Morales, Esteban García Leoz, Pablo Vidal, Chano Gonzalo y Alejo Queraltó. En las dos representaciones los profesores de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid y los coros del Teatro Liceo de Barcelona y del teatro Real de Madrid cooperaron en la representación.

The image shows a handwritten program for the opera *Madame Butterfly*. At the top, the word "OPERA" is printed in a bold, spaced-out font. Below it, the title "Madame Butterfly" is written in a large, elegant cursive script. To the right of the title is a black and white portrait of a woman, identified as Amparito Vera, wearing a dark, high-collared dress and a small hat. Below the portrait, the text "Soprano, AMPARITO VERA" is printed. The main body of the program is titled "REPARTO" and lists the cast members and their roles. The roles are listed on the left, and the names of the performers are listed on the right, connected by dotted lines. Below the cast list, there is information about the orchestra, the conductor, and the chorus. At the bottom, the date and time of the performance are given: "Lunes, 9 Octubre 1950 TEATRO GRAN VÍA A las 7,45 de la tarde".

OPERA

Madame  
Butterfly

Soprano, AMPARITO VERA

REPARTO

Madame Butterfly . . . . .	Amparito Vera.
Suzuki . . . . .	Carmen Sierra.
Pinkerton . . . . .	Aldo Pogesi.
Sharples. . . . .	Manuel Ausensi.
Goro. . . . .	César Mundain.
Bonzo . . . . .	Alejo Queraltó.
Comisario . . . . .	Ramón Sola.
Niño . . . . .	Antonio Muñoz.

Orquesta: Profesores de las Sinfónica y Filarmónica de Madrid  
Maestro Director: Juan Alvarez Garcia  
Segundas Partes y Coros del Liceo de Barcelona y Real de Madrid  
Sastrería, Decorados, Atrezzo, Peluquería, igualmente procedentes del Liceo y Real  
Archivo de Vidal Llimona y Bozeta de Madrid

Lunes, 9 Octubre 1950 TEATRO GRAN VÍA A las 7,45 de la tarde

Fig. 148. Programa de mano de *Madame Butterfly* con motivo del segundo aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1950

La Sociedad Filarmónica no volvió a incluir representaciones de ópera en su programación. La apuesta de Fernández Alonso por obras muy conocidas de *bel canto* italiano no fue recogida por sus sucesores al frente de la entidad.



Fig. 149. Programa de mano del Barbero de Sevilla con motivo del segundo aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1950

### c.2. Danza, ballet y baile popular

Los años cuarenta salmantinos fueron testigos de veladas protagonizadas por las compañías de danza más reputadas de la inmediata posguerra como las de Vicente Escudero, José Greco o Mariemma<sup>1109</sup> En este sentido la inclusión de este tipo de audiciones en la programación de la Sociedad Filarmónica no fue una novedad. No obstante si existen dos diferencias fundamentales entre el tipo de espectáculos que organizó la Filarmónica y lo que hasta entonces podía haberse visto en la ciudad: la Sociedad incluyó una mayor variedad de espectáculos centrados en la danza y además, acogió la puesta en escena de los mismos por parte tanto de compañías españolas como extranjeras.

<sup>1109</sup> Nuestros informantes nos han aportado los programas de mano de espectáculos de danza que tuvieron lugar los años previos a la creación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Igualmente la Sociedad Filarmónica incluyó otros espectáculos de carácter mixto: las conferencias bailadas y las actuaciones conjuntas de agrupaciones corales y bailes. Del segundo tipo de audiciones tenemos tres ejemplos incluidos en la programación de la Sociedad: en abril de 1953, el Orfeón Universitario de Oporto ofreció un concierto con una amplia selección de piezas musicales de autores portugueses y en la tercera parte se incluyó una muestra de danzas regionales del país de origen; en octubre de 1953, la Agrupación Coral Orensana de Ruada también ejecutó un programa de música polifónica gallega y en la última parte lo que se denominó “estampas lírico folklóricas” que no era sino una selección de danzas folklóricas populares de Galicia; por último, los Coros de Cosacos del Ural dirigidos por André Scholuj ofreció el espectáculo “Canciones y danzas de la vieja Rusia” donde se incluyó un amplio repertorio tanto de canciones populares como de danzas rusas, ucranianas, eslavas y polacas.



Fig. 150. Imagen de una parte del programa de mano del espectáculo ofrecido por los Coros de cosacos del Ural

En abril de 1956, los Coros y danzas extremeñas de Plasencia ofrecieron un espectáculo en dos partes centrado en piezas populares anónimas del repertorio popular de las distintas comarcas extrémelas: Santo Pablu (canto religioso que evocaba las fiestas mayores), el Epitalamio (canto nupcial), Aquel pino que está en el pinar o Que sonaba la campanilla (canciones ambas de ronda), Abre la ventana o el Pollo (“Baile de la Pata”).

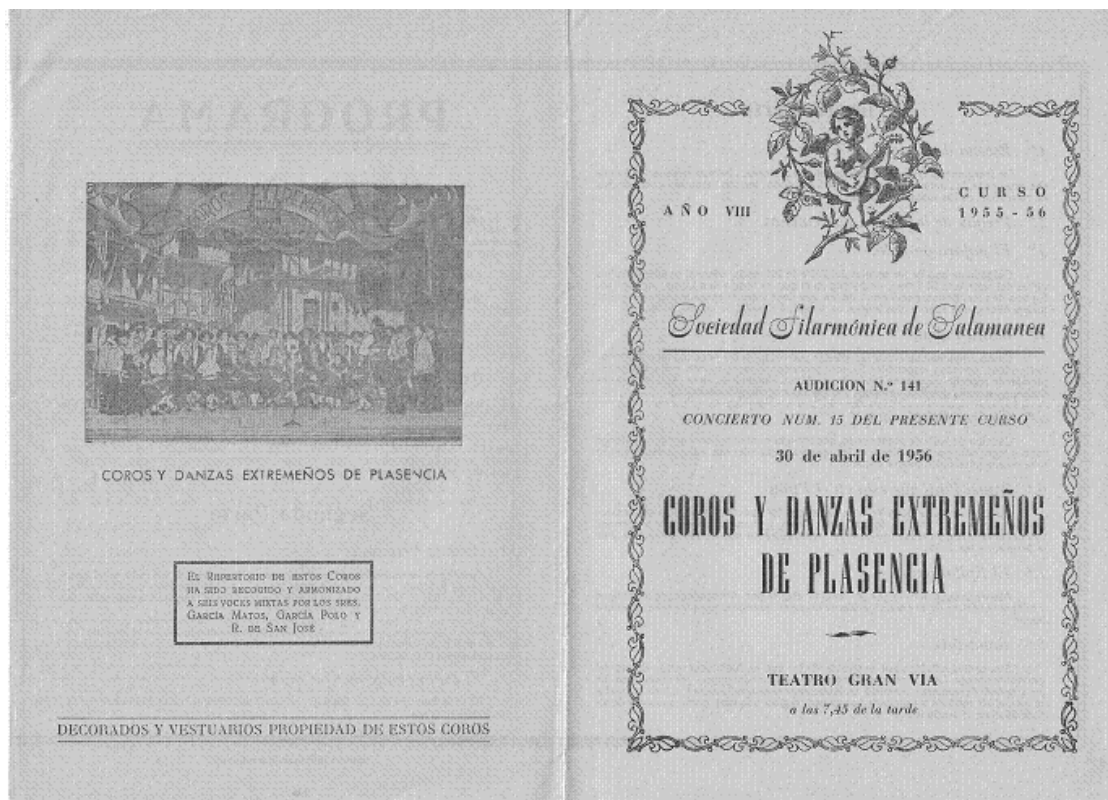


Fig. 151. Programa de mano de la audición ofrecida por los Coros y Danzas extremeñas de Plasencia en el teatro Gran Vía en abril de 1956.

Los otros siete espectáculos de danza que formaron parte de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca estuvieron mayoritariamente en manos de profesionales españoles. Tan sólo dos compañías extranjeras acudieron al teatro Gran Vía: el Internacional Festival Ballet y el Ballet Théâtre de París dirigido por Maurice Béjart.

Los repertorios de danza escénica española más habituales suelen dividirse en bailes y ballets. En el caso de los ballets es necesario que exista un guión o libreto que se describa con el movimiento y una coreografía de autor pensada para una música determinada. En cuanto a los bailes suelen ser piezas breves ejecutadas según unas pautas determinadas. Las investigadoras Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez hacen referencia a tres estilos de baile español, folklórico, flamenco y bolero, definidos por Puig Claramunt en 1951 y aportan un cuarto tipo: la danza estilizada, “afianzado precisamente en el primer tercio del siglo XX”<sup>1110</sup>. Un análisis de los repertorios de

<sup>1110</sup> Cfr. Martínez del Fresno, B. y Menéndez Sánchez, N. (1999). Espectáculos de baile y danza. Siglo XX. En A. Amorós y J. M. Díez Borque (Cords.), *Historia de los espectáculos en España* (pp. 336-339). Madrid: Editorial Castalia. La obra de Alfonso Puig Claramunt (1951) a la que hacen referencia las dos investigadoras es *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Barcelona Montaner y Simón.

danza escénica española que fueron invitados por la Filarmónica salmantina nos descubre una presencia de todos estos estilos de baile.

Así en enero de 1949, los socios de la Sociedad pudieron disfrutar de un espectáculo mixto de baile y charla protagonizado por Vicente Escudero y Carmita García acompañados por el pianista Eugenio Barrenechea y el guitarrista Vargas. El programa puesto en escena es una sucesión de bailes independientes con tema y argumento exclusivamente español. Entre estos, dos obras de Falla el Sombrero de tres picos y El amor Brujo, ambas son una constante en los espectáculos de ballet de las distintas compañías españolas durante los años cuarenta y cincuenta. Estas dos obras de Falla convertidas en ballet y estilo español triunfaron en Europa, la primera en 1919 y la segunda a partir de 1925. Éstas fueron objeto de nuevas versiones durante la inmediata posguerra por parte de Mariemma, Vicente Escudero o el Ballet Español de Pilar López con José Greco como primera figura. Todos ellos estuvieron presentes en Salamanca antes del nacimiento de la Sociedad Filarmónica.

Además, Vicente Escudero incluyó tres piezas de Granados y otra de Albéniz para completar esta primera parte. La segunda parte fue un espectáculo mixto en cuanto que el bailarín ofreció una charla con ilustraciones del propio Vicente Escudero acompañado del guitarrista Vargas. La tercera parte se conformó nuevamente con piezas de Albéniz y Turina y una sorprendente “Danza de la gitana” del ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter. García Gallardo afirma que “estaba inspirado en el conocido poema de Rubén Darío que lleva el mismo nombre”. La versión completa fue estrenada por Antonia Mercé, “la Argentina”, en París en 1928<sup>1111</sup> Los números “Danza de la pastora” y “Danza de la gitana” fueron repetidamente puestos en escena por las distintas compañías de danza españolas. En el caso salmantino, Vicente Escudero y Carmita García las incluyeron en los repertorios de las veladas de julio y noviembre de 1944, en los teatros Liceo y Coliseum respectivamente y por Mariemma en los espectáculos de marzo y junio de 1944 en el teatro Liceo de Salamanca. Falla y Ernesto Halffter son dos ejemplos del interés mostrado por los compositores de la Generación del 27 y especialmente por el grupo de Madrid por el ballet<sup>1112</sup>.

---

<sup>1111</sup> García Gallardo, C. L. (2010). Ernesto Halffter: *Sinfonietta*. En C. Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (Coords.), *Los músicos del 27* (p. 188). Granada: Universidad de Granada.

<sup>1112</sup> Martínez del Fresno, B. (2010). La generación del 27 y el ballet: Los primeros proyectos (pp. 121-144). En C. García Gallardo, F. Martínez González, M. Ruiz Hilillo (Coords.), *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada. La doctora Martínez del Fresno analiza los primeros proyectos de

Todos estos programas suponen una clara continuidad entre los puestos en escena antes de la guerra y después de esta<sup>1113</sup>. En el caso objeto de esta investigación, la aportación de la Sociedad Filarmónica a partir de 1948 tampoco supondrá de momento una ruptura en los repertorios de danza con los de la inmediata posguerra. A finales de los años cincuenta, los responsables de la entidad encabezados por el catedrático de la Universidad de Salamanca, Real de la Riva, sí apostarán por repertorios trasgresores y rupturistas con los anteriores.



Fig. 152. Programas de mano de las audiciones protagonizadas por Vicente Escudero y Carmita García, en enero de 1949, y por el Ballet español de Rosario, en febrero de 1954.

La figura de Vicente Escudero (\*1888-1980†) fue un referente durante la primera mitad del siglo XX. El bailarín vallisoletano se formó en los primeros años en Madrid de forma autodidacta hasta que conoció a Antonio de Bilbao quien le introdujo en los secretos del flamenco. Los siguientes años estuvieron marcados por sus viajes por Europa hasta que finalmente recaló en París donde ganó el Concurso Internacional de

---

ballet. Éstos surgirían bajo el influjo de los *Ballets Russes* de Diaghilev y presentarían características españolas, modernas, vanguardistas y castizas. La colaboración entre creadores de distintos campos, pintura, literatura o música, dio como resultado la aparición de los primeros ballets que la Guerra Civil truncó.

<sup>1113</sup> Cfr. Martínez del Fresno, B. y Menéndez Sánchez, N. (1999): *Op. Cit.*, p. 355.

Danza en el Teatro de la Comedia de París (1920). A partir de ese momento los éxitos en la capital francesa se sucedieron y en 1925. Manuel de Falla le encargó, junto a “La Argentina”, el montaje de *El amor brujo*, que constituyó un extraordinario triunfo hasta la Guerra Civil. En 1931 participó en el homenaje que se le rindió en Londres a Ana Pavlova, con la que había coincidido en San Petersburgo. Durante la década de los años treinta siguió haciendo giras por América, llegando a interpretar la obra de Falla en el Radio City Music Hall de Nueva York Durante la guerra española, el bailarín pudo salir gracias a los contratos que tenía firmados para trabajar en el exterior.



Fig. 153. *El amor brujo*. Vicente Escudero, como espectro, y Carmita García

Después de la guerra se instaló en Barcelona para bailar nuevamente *El amor brujo* con María de Ávila, la primera bailarina del teatro Liceo, y más tarde con Carmita en el Palau de la Música. En 1942 Escudero hizo la coreografía de *Goyescas* de Benito Perojo, película protagonizada por Imperio Argentina. Ese mismo año presenta en Madrid su creación de la Seguidilla gitana. Asimismo dirigió la coreografía de otras dos películas, *Castillo de naipes* (1943) de Jerónimo Mihura, y la versión de *La Revoltosa* (1949) de José Díaz<sup>1114</sup>. Vicente Escudero junto a Carmita García ofreció su espectáculo

---

<sup>1114</sup> Escudero, V.(1947). *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón (Reedición facsimilar con prólogo de Ramón García Rodríguez (1994). Valladolid: Fundación Municipal de Cultura. Cfr. Sus datos biográficos en Moreno, C.(1999). Escudero Vicente. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (p. 737). Volumen IV. Madrid: SGAE/ ICCM Rodrigo, A. (1980). El legendario bailarín Vicente Escudero. *Tiempo de Historia* 67, Año VI, Madrid, 82-97. Disponible en



Homenaje al arte flamenco puro en julio de 1944 y meses más tarde, *El amor brujo* con la cooperación de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en noviembre de 1944. En 1949 ambos artistas volvieron con otro espectáculo diferente dentro de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

Por su parte el ballet español de Marianela de Montijo ofreció en julio de 1953 un espectáculo basados en bailes independientes del repertorio europeo y especialmente del español. No existe un hilo conductor aparente que de coherencia al repertorio, así en la primera parte la agrupación puso en escena dos obras de Debussy (*Claro de Luna* y *El sauce*) junto a piezas de Pedrell, Turina, Morato o Parada. Igualmente el programa incluyó una serie de piezas del folklore vasco (“Paseo del cortejo”, *Aurreescu* o “Gavota”). Los mismos bailes vascos que estrenó Kurt Schindler en Nueva York en 1928 y 1929 en el Neighborhood Playhouse dentro de las producciones de teatro experimental que promovieron las hermanas Lewishon. La segunda parte del programa ofreció obras de Rimski-Kórsakov (*Capricho español*). Turina (*El Greco*), de Ernesto Halffter (“La quimera” de *Don Quijote*) o del maestro Bretón (*La verbena de la Paloma*)<sup>1115</sup> tan presente en los repertorios de las orquestas madrileñas y la Orquesta Sinfónica de Salamanca durante la inmediata posguerra).

Marianela de Montijo comenzó su formación en una academia en Valencia. Poco después a Francia, en París siguió su formación hasta que en 1939 debuta en el teatro Fontalba de Madrid. En 1946 interviene en el teatro Albéniz, de Madrid con el Ballet de Montemar y *Rapsodia Ibérica*. Más tarde forma parte del ballet español de Pilar López, interviene en algunas películas y pasa a ser la primera bailarina del ballet que dirige Karem Taft. Esta trayectoria profesional culmina al recibir el Premio Nacional de coreografía en 1953<sup>1116</sup>, el mismo año que vista Salamanca de manos de la Filarmónica con su compañía de ballet.

---

<[Salamanca.http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/24410/3/THVI~N67~P82-97.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/24410/3/THVI~N67~P82-97.pdf)> [Consultado el 20-X-2014].

<sup>1115</sup> *La verbena de la Paloma* fue llevada a la gran pantalla por primera vez en 1921 por José Buchs. Cfr. <http://www.imdb.com/title/tt0012799/>. Más tarde Benito Perojo realizó en 1935 una versión ya sonora de la misma obra. Cfr. *La verbena de la paloma* (1921). *IMDb* (sitio web)

<<http://www.imdb.com/title/tt0025942/>> En 1963 Sáenz de Heredia realizó una nueva versión. Cfr. *La verbena de la paloma* (1963). *IMDb* (sitio web) <<http://www.imdb.com/title/tt0057641/>> [Consultadas el 25-X-2014].

<sup>1116</sup> Cfr. *Clio* (1954, 22 de agosto). Los próximos festivales de CANTO, MÚSICA Y DANZA. *Adarve*, 99, 4 <<http://www.periodicoadarve.com/ficheros/000%20a%20099/099.%20220854.pdf>> [Consultado el 24-X-2014].

Dentro de los espectáculos de este periodo existieron los recitales a solas o en pareja. Florencia Pérez Padilla (\*1918-2000†) cuyo nombre artístico era Rosario fue pareja en los escenarios de Antonio durante más de veinte años. En el momento que ofreció su espectáculo de baile en Salamanca, Rosario ya había iniciado su carrera profesional en solitario. Antes de analizar el repertorio ofrecido por la artista sevillana, realizaremos un breve perfil biográfico que nos permita comprender mejor su dimensión artística. Rosario inició su formación a la edad de nueve años en la academia de baile del maestro Realito, donde coincidió con otro niño llamado Antonio con quien más tarde formó pareja artística durante dos décadas. Más tarde, la artista estudió también con el maestro Otero y con el fundador de la dinastía de los Pericet, con quien aprendió la Escuela Bolera, considerada como la danza clásica española<sup>1117</sup>. La pareja Antonio-Rosario, bajo el nombre artístico de Los chavalillos sevillanos, actuó en fiestas privadas, cafés y teatros de variedades de Sevilla. Su participación en la Exposición Internacional de Lieja (Bélgica) en 1928 y en la de Sevilla de 1929 supuso un impulso importante a su carrera profesional. A partir de ese momento, los dos niños realizaron giras por toda Andalucía, el resto de España y Portugal. En los años treinta se trasladaron a Barcelona, donde estudiaron con el maestro Vicente Reyes quien les introdujo en la danza clásica. En ese momento les sorprendió la guerra civil, las autoridades republicanas los incluyeron en un grupo artístico que actuaba ante los refugiados en el sur de Francia, con el fin de recaudar fondos para los hospitales de campaña. Tras múltiples dificultades, ambos jóvenes pudieron viajar a Argentina, ya que tenían una oferta de trabajo para actuar en Buenos Aires. En 1940 llegaron a Nueva York, ya como Rosario y Antonio, allí residieron durante diez años. La pareja actuó en los escenarios más prestigiosos, desde el Waldorf Astoria a los teatros de Broadway. También probaron fortuna en Hollywood, donde intervinieron en las películas *Sing Another Chorus* (1941), *Hollywood's Canteen* (1944), junto a Bette Davis y Joan Crawford, y *Pan-Americana* (1945)<sup>1118</sup>.

En 1944 se presentaron en el Carnegie Hall con un amplio repertorio que incluía danzas boleras del siglo XVIII y composiciones de Turina, Albéniz, Falla o Granados. Ese mismo año bailaron su versión de *El amor brujo* de Falla con la Orquesta

---

<sup>1117</sup> Cfr. Martínez del Fresno, B. y Menéndez Sánchez, N. (1999): *Op. cit.* p. 337.

<sup>1118</sup> Aunque en la revista *El Mundo* cita su participación en la película *Ziegfeld Girl*, junto a Judy Garland, James Stewart y Lana Turner, no está recogida en el reparto de dicha película en la base de datos *imdb*. Cfr. Rosario (s. f.). *El Mundo*, 123 <<http://www.elmundo.es/larevista/num123/textos/rosario1.html>> [Consultado el 24-X-2014] y Cfr. Una chica ziegfeld (1941). *IMDb* (sitio web) <[http://www.imdb.com/title/tt0034415/fullcredits?ref=tt\\_ov\\_st\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0034415/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm)> [Consultado el 24-X-2014].

Filarmónica de Philadelphia, en el Concert Hall de esa ciudad. La pareja regresó a España y comenzó una serie de grandes éxitos hasta que en 1952 deciden separarse por discrepancias profesionales<sup>1119</sup>. En 1954 la artista sevillana ofrece un espectáculo en Salamanca con la compañía que ella misma había montado apenas dos años antes y le da al espectáculo el título genérico de Recital o Danzas de España. En la velada salmantina incluyó composiciones de Turina, Albéniz, Falla (*El sombrero de tres picos*), Tárrega y de dos figuras de la Generación de 1927, García Lorca con *Zorongo Gitano* y Ernesto Halffter con la ya citada “Danza de la gitana”<sup>1120</sup>.

Otro espectáculo que formó parte de la programación de la Filarmónica fue el Supremo Arte Andaluz; se presentó en Salamanca también en 1954. Se trata de un espectáculo de carácter mixto que incluyó las conferencias del conde de Colomby y las ilustraciones de varios cantadores y bailadoras. El repertorio incluía exclusivamente obras populares y anónimas.

A finales de los cincuenta los responsables de la Sociedad Filarmónica incluyeron en la programación tres espectáculos novedosos en cuanto que suponían una ruptura con los anteriores: Internacional Festival Ballet, *Historia de un soldado* y el ballet de Maurice Béjart.

Del Internacional Festival Ballet sólo sabemos, por el programa de mano, que estaba formado por una docena de niñas y adolescentes españoles que ejecutaban una escenografía al son de la música preexistente grabada previamente de Delibes, Rameau, Saint Saëns, Bach y Tchaikowsky.

Bajo la dirección y montaje coreográfico de Deborah Soiffer y la dirección de escena de Miguel Narros, se estrenó en Salamanca en diciembre de 1958 *Historia de un soldado* de Igor Stravinsky, que cuenta una historia ambientada en el periodo de entreguerras con un lenguaje expresionista no fácil de asimilar por los receptores salmantinos de esos años. La elección fue arriesgada pero sin duda contó con el

---

<sup>1119</sup> Cfr. Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario, aquella danza española*. Madrid: Ediciones Akal. En este libro se indica que Rosario dio la denominación a su espectáculo de Recital o Danzas de España; en España podía utilizar este nombre pero en sus giras al extranjero se le sugería sustituirlo por Ballet Español, aunque esta última denominación no era de su agrado.

<sup>1120</sup> Martínez del Fresno, B. (2010). La generación del 27 y el ballet: Los primeros proyectos (p. 124). En C. García Gallardo, F. Martínez González, M. Ruiz Hilillo (Coords.), *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada. La profesora Martínez del Fresno hace referencia a la primera experiencia teatral de García Lorca *El maleficio de la mariposa*, estrenada en 1920 con ilustraciones musicales de Grieg y Debussy, además de varias canciones populares.

respaldo de un buen equipo para la puesta en escena y unos primeros protagonistas de excepción como Antonio Gades y María del Rocío.

Para terminar, aunque ya hemos hecho referencia al impacto que causó a nuestros informantes el espectáculo de Maurice Béjart en 1959, nos interesa perfilar su biografía personal y profesional para así contextualizar su interpretación en Salamanca.

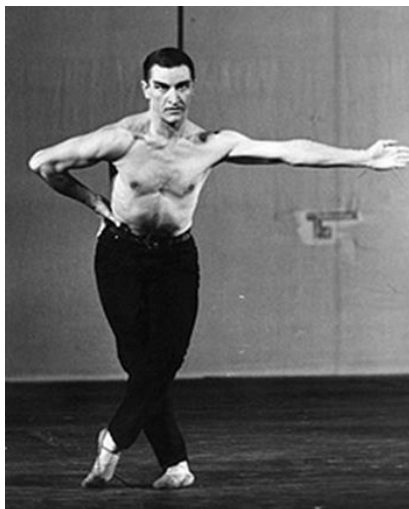


Fig. 154. Maurice Béjart (1959)

Maurice Béjart (\*1927-2007†), se llamaba realmente Mauricie Pastor (adoptó, en homenaje a Molière, el nombre patronímico de su esposa Armande Béjart). Éste abandonó sus estudios de Filosofía para dedicarse al baile, que practicaba desde los catorce años cuando su médico se lo aconsejó para fortalecer su cuerpo poco robusto. El coreógrafo francés siguió su formación clásica en Londres y París con Madame Egorova, Madame Roussane y Léo Staats, y trabajó, al inicio de su carrera, con figuras prestigiosos como Jamine Charrat y Roland Petit. En 1952, Béjart firmó su primera coreografía para una película sueca *El pájaro de fuego* de la que es el primer intérprete. Al año siguiente, el coreógrafo cofundó con Jean Laurent, Les Ballets de L'Étoile que se transformó, en 1957, en el Ballet-Théâtre de París.



Fig. 155. Ballet de Maurice Béjart (1959)

Como coreógrafo, Béjart estaba en contra de lo que él denominaba un arte “cortado por las masas”, motivo que le lleva a innovar con la que se considera su primera gran creación: *Sinfonía para un hombre solo* (1955), con música de Pierre Henry y Paul Schaeffer. Esta obra significó el comienzo de una larga colaboración entre Béjart y la música concreta<sup>1121</sup>. De hecho, *Sinfonía para un hombre solo* marcó un antes y un después en su carrera artística. Pese a que esta obra no fue aceptada en su país natal y esta actitud provocó su exilio en Bruselas, el coreógrafo francés la consideró una de sus obras más preciadas y la repuso muchas veces hasta 1984. Tras el estreno de esta obra, Béjart puso en escena la que es conocida como su obra maestra: la versión para ballet de *La consagración de la primavera* de Stravinsky (1959). Entre 1955 y 1960 realizó unas treinta y tres producciones al frente del Ballet-Théâtre de Paris, entre ellas *Haut Voltaje* en Lyon, u *Orpheus*, en Lieja<sup>1122</sup>.

<sup>1121</sup> La “música concreta” es la producida partiendo de sonidos existentes en el mundo, es decir, por cualquier objeto concreto y no por los abstractos como serían los instrumentos tradicionales. Una vez recogidos los sonidos del mundo real en cintas magnetofónicas, los elabora con todo tipo de trucos, de tal forma que se transforman hasta conformar una nueva realidad sonora. Los dos grandes creadores de esta música son Pierre Schaeffer (†1910-1995) y Pierre Henry (1927). Ambos coincidieron por motivos profesionales en el Club d’Essai de la Radio Televisión Francesa fundado por el primero y durante ese periodo compusieron la *Sinfonía para un hombre solo*.

<sup>1122</sup> Cfr. Obituarios, Maurice Béjart, el maestro cercano del ballet del siglo XX (2007, 22 de noviembre).

*El Mundo*

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/11/22/obituarios/1195734182.html?a=ca10daf3ca0a7b9b8982846f9c88d5bb&t=1196067136>> [Consultado el 25-X-2007].

Cfr. Salas, R. (2007, 23 de noviembre). Maurice Béjart, último ‘pas de deux’. *El País*

<[http://elpais.com/diario/2007/11/23/cultura/1195772406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/23/cultura/1195772406_850215.html)> [Consultado el 28-X-2014].

En este momento profesional Maurice Béjart ofrece en Salamanca, de manos de la Sociedad Filarmónica, un espectáculo estructurado en tres partes con obras muy vanguardistas y sugerentes. La primera parte: Ballet en tres escenas inspirado en *La fierecilla domada*<sup>1123</sup> de Shakespeare y música de Scarlatti y *Don Quijote* con música de Minkus. Segunda parte: *Tocata para cinco* acompañada con música del siglo XVII compuesta por Mouset y Dandrien y *Sinfonía para un hombre nuevo* con música concreta de Henry y Schaeffer. Tercera parte: *Estudios rítmicos*. Todas las obras fueron puestas en escena con coreografías diseñadas por Béjart.



Murie Claire Carrié, Maurice Béjart, Lise Pinet y Patrick Beïda, del "Ballet-Theatre de Paris", que actúa en el teatro de la Zarzuela.

Fig. 156. Caricatura de Maurice Béjart

En la España de 1959 y más en concreto, en una ciudad de provincias como Salamanca, el ballet de Béjart sorprendería no sólo por su puesta en escena (por ejemplo revolucionó el vestuario, hizo desaparecer el tutú e incorporó prendas de calle como el

<sup>1123</sup> En contraposición al estreno de esta obra en Salamanca, en el año 1956 se había estrenado la película musical con el mismo título del director Antonio Román, que había hecho también una adaptación al cine de esa obra de Shakespeare con Carmen Sevilla y Alberto Closas como protagonistas. La música estuvo a cargo de Augusto Algueró. Cfr. *La fierecilla domada* (1956). *IMDb* (sitio web) en <<http://www.imdb.com/title/tt0043529/>> [Consultado el 28-X-2014].

Por su parte en 1966 Franco Zeffirelli hizo una nueva versión para Columbia Pictures con Elisabeth Taylor y Richard Burton de protagonistas. La música fue obra de Nino Rota. Cfr. *La mujer indomable* (*La fierecilla domada*) (s. f.). *Filmaffinity* (sitio web) en <<http://www.filmaffinity.com/es/film246922.html>> [Consultadas el 25-X-2014].

Hay que tener en cuenta que el compositor Cole Porter había creado ya en 1948 las canciones para la película musical *Kiss Me Kate*, basada en la misma obra de Shakespeare *La fierecilla domada*. Esta composición, además de un gran éxito, le lleva a gana el primer Tony de la historia al mejor musical.

vaquero o simples mallas de danza que dejaban descubrir la anatomía de los bailarines) sino también, por la utilización de un lenguaje nuevo, la música de Pierre Henry y Pierre Schaeffer, esto es, “la música concreta”, como una vía radicalmente diferente hacia la danza. Núñez Jaime afirma que el coreógrafo francés “dinamitó el elitismo de la danza, la quiso popular”<sup>1124</sup> y sobre todo, los escenarios se llenaron de coreografías cargadas de sexualidad, pasión y tensión apoyadas en la música, tan distantes en el tiempo, de Scarlatti o Pierre Schaeffer. No cabe duda alguna que en 1959, no era frecuente ver un espectáculo de estas características en los escenarios de Salamanca. Fernández-Cid al referirse a la actuación del ballet de Béjart en Madrid señaló que “de la vista Ballet –Theatre de Paris nos queda una triple lección: cómo se puede renovar el repertorio; cómo a fuerza de entrega se multiplican las formaciones pequeñas; cómo en fin sin “divismos” y siempre que se huya del baile puro, cabe realizar una labor digna del aplauso”<sup>1125</sup>.

Las fuentes literarias nos aportan un punto de vista muy interesante sobre todas aquellas manifestaciones culturales que venían de Francia. Así dos de los protagonistas de *Entre visillos* (1958) de Martín Gaité, Yoni y Teresa, los hijos del dueño del Gran Hotel, muestran una prematura y más que notable ruptura con la tradición lo que se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de haber viajado a otros países y de importar música y revistas de la vecina Francia que, por otro lado, no se venden en España. Esto es parte del interés que generan los personajes entre las féminas que frecuentan el ático ubicado en la parte más elevada del hotel y además, es valorado como una muestra de su carácter trasgresor.

---

<sup>1124</sup> Nuñez Jaime, V. (2012, 7 de julio). Maurice Bejart y el precio de la pasión. *El País*, <[http://elpais.com/elpais/2012/07/06/gente/1341583735\\_928721.html](http://elpais.com/elpais/2012/07/06/gente/1341583735_928721.html)> [Consultado el 28-X-2014].

<sup>1125</sup> Cfr. Fernández Cid, A. (1959, 16 de junio). Informaciones teatrales y cinematográficas. *ABC Madrid*, 62 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/06/16/062.html>>

La gala salmantina formó parte de una gira que la compañía de Maurice Bejart realizó por España. Tenemos constancia a través de la prensa histórica de sus actuaciones en Madrid (20 y 22 de agosto dentro de los Festivales de España. III Festival Internacional de Madrid), Cfr. Festivales de España (1959, 20 de agosto). *ABC Madrid*, 27

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/08/20/027.html>> [Consultada el 30-X-2014], Cfr. Festivales de España (1959, 22 de agosto). *ABC Madrid*, 31

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/08/22/031.html>> [Consultada el 30-X-2014] y Sevilla (12 de octubre en el marco del VI Festival Internacional de Música y Danza), Cfr. Despedida triunfal del “Ballet Theatre” de París con la representación de Orfeo (1959, 13 de octubre). *ABC Sevilla*,

<<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1959/10/13/038.html>>. [Consultada el 30-X-2014].

Para concluir este apartado cuarto del capítulo tercero de esta tesis doctoral, podemos decir en suma que hemos desgranado en términos de intérpretes y repertorios las doscientas veintidós audiciones que conformaron la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960.

Debemos hacer hincapié nuevamente en que la labor musical de la Sociedad Filarmónica de Salamanca es el resultado del ambiente musical nacido, durante la década de los cuarenta, en el Conservatorio Regional de Música y que a su vez, propició la fundación de la Coral Salmantina y de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. No obstante, el nacimiento de la Filarmónica implicó que la música que se recepcionó en la ciudad no fuera creada por ninguna agrupación salmantina a diferencia de lo que ocurrió en la inmediata posguerra. En este sentido, la Sociedad Filarmónica se limitó exclusivamente a diseñar una programación que incluyó un amplio abanico de intérpretes.

Así observamos en este estudio que más de la mitad de estas audiciones estuvieron a cargo de solistas (vocales o instrumentistas) y de pequeñas agrupaciones instrumentales (dúos, tríos, cuartetos y quintetos). Sí existe una significativa presencia de orquestas, mayoritariamente hispanas y no de gran formato, no obstante no conforman un porcentaje importante en el conjunto de actividades de la Sociedad. En lo que se refiere a la música vocal, detectamos una amplia presencia de intérpretes de *lieder*, agrupaciones de corales, madrigales o canciones populares. Igualmente la Filarmónica incorporó a su programación la música para la escena en forma de ópera, de ballet o de danza.

Nuestros informantes nuevamente nos han permitido reconstruir la vida musical salmantina durante más de una década. Esto ha sido posible gracias a sus aportaciones documentales (programas de mano, recortes de prensa o fotografías) y a la reconstrucción (a través de sus recuerdos) del ambiente musical y social que se vivió en el teatro Gran Vía.

Antes de desarrollar un análisis sistemático de intérpretes y repertorios hemos elaborado una serie de documentos gráficos que nos han permitido valorar globalmente las actividades gestionadas desde la Sociedad filarmónica. Así, en esta gestión, apreciamos estabilidad y constancia en el número de audiciones. Los socios de la entidad pudieron disfrutar de aproximadamente una veintena de veladas musicales, distribuidos en dos al mes. En segundo lugar, en la segunda mitad de los cincuenta se observa una importante participación de grandes agrupaciones instrumentales, vocales,



de ballet y danza si bien en el cómputo final tienen más peso los conciertos ejecutados por los solistas (instrumentales o de *lied*), dúos, tríos, cuartetos o quintetos.

Un acercamiento rápido a las orquestas que visitaron la ciudad salmantina nos permite apreciar una presencia mayor de agrupaciones instrumentales españolas, seguidas de las alemanas e italianas. En cuanto a las piezas musicales que ejecutaron, sí se observan diferencias con los que pudieron escucharse en la inmediata posguerra gracias a las orquestas madrileñas y a la Sinfónica de Salamanca. En ese sentido estos repertorios incluyeron piezas musicales de Bartok, Sibelius, Hindemith, Riisager, Addinsell o Britten o creaciones de músicos de la generación de 1927 como Rodolfo Halffter o Adolfo Salazar junto a obras del repertorio romántico o neoclásico europeo y a las creaciones de compositores españoles como Turina, Granados, Albéniz y sobre todo, Rodrigo.

Un ocho por ciento de la programación total de la entidad estuvo en manos de agrupaciones corales mayoritariamente españolas procedentes de la zona vasco-navarra y de Galicia (sorprendentemente no existe ninguna representación de los orfeones catalanes) y en menor medida portuguesas y rusas. El estudio de los repertorios ejecutados por estas agrupaciones nos permite alcanzar una serie de conclusiones: primero, la abundancia de obras del Renacimiento español que se explica dentro de la tradición del fenómeno ceciliano nacido del *Motu Proprio* de Pío X y que por tanto, tenían una clara inspiración religiosa; segundo, la importante presencia en los programas de piezas características del fenómeno orfeonístico español de principios del siglo XX, parte del cual ya había protagonizado los conciertos y ediciones de la Schola Cantorum dirigida por Kurt Schindler en las dos primeras décadas del siglo pasado. Por su parte, las agrupaciones portuguesas y rusas incorporaron la música popular de sus respectivos países a los repertorios ejecutados en las audiciones salmantinas.

En cuanto a los solistas, vocales o instrumentistas, y las pequeñas agrupaciones instrumentales fueron los protagonistas del cincuenta y dos por ciento de las audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica. Los solistas fueron mayoritariamente pianistas, violinistas y en menor medida, pianistas y arpistas.

En el caso de los pianistas (mayoritariamente hispanos), se observa una continuidad en los intérpretes, algunos como Querol o Berdión fueron invitados por el Conservatorio Regional de Música durante los primeros años cuarenta, y en los repertorios. En cuanto a los violinistas, tan sólo un tercio fueron españoles y otros tanto mujeres. Pero sobre todo, en todos los casos los violinistas invitados por la Filarmónica

tuvieron la doble condición de compositores e intérpretes además de docentes e investigadores reputados. Los compositores Sarasate y Paganini fueron una constante en los repertorios ejecutados por todos los violinistas que visitaron la ciudad. Dos guitarristas españoles, Yepes y Sainz de la Maza, un gibraltareño, William Gómez y un cubano Ramón Ybarra. Los cuatro intérpretes configuran repertorios con grandes coincidencias: piezas compuestas para vihuela o guitarra de Luis Narváez, Gaspar Sanz, Vicenno Galilei, Fernando Sor, Tárrega, Andrés Segovia, Manuel Ponce, Chávez o los hermanos Sainz de la Maza o, por otro lado, adaptaciones de composiciones de Bach, Scarlatti, Albéniz, Granados o Turina.

Nicanor Zabaleta y M<sup>a</sup> Lola Higuera, dos reputados arpistas que, junto al compositor e intérprete alemán de flauta Thomas Christian David, y Luis Taberna y Aníbal Sánchez Fraile en el campo del órgano, fueron protagonistas de media docena de audiciones en el teatro Gran Vía.

Las mujeres fueron las grandes protagonistas de conciertos de *lied* en la década de los cincuenta. Trece sopranos españolas formadas en dos de las Escuelas de canto más reputadas de Madrid, la escuela de Lola Rodríguez Aragón (invitada e intérprete también por la Sociedad Filarmónica) y la de Ángeles Oteín, ofrecieron diecisiete audiciones en la ciudad salmantina. Los repertorios Helen Philips, la primera mujer afroamericana en actuar con el coro del *Metropolitan Opera*, ofreció un repertorio novedoso a los salmantinos al incluir *spiritual songs* junto a piezas de *lieder* del repertorio europeo.

Entre las pequeñas agrupaciones hay un claro predominio de los cuartetos frente a los dúos, tríos y quintetos. En general, en este caso, se aprecia una selección de repertorios en función del lugar de origen de los intérpretes. Así los tríos mayoritariamente alemanes, ejecutaron piezas para trío de compositores muy conocidos de su país como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms. Algo similar aconteció con los cuartetos que, sólo interpretaron piezas del repertorio español, si se trataba de agrupaciones de nuestro país. En el caso de los quintetos se rompe esta ecuación puesto que muchos de ellos, especialmente las agrupaciones alemanas, apostaron por obras compuestas por Milhaud, Hindemith o Honneger.

Concluimos este breve resumen de lo que ha sido el análisis de repertorios e intérpretes invitados por la Sociedad Filarmónica con las audiciones de ópera y de danza y ballet. El primer presidente de la Sociedad Filarmónica incluyó varios clásicos del *bel canto* italiano entre las audiciones de la entidad: *Lucia de Lamermor*, *La*

*Travista, Tosca y Madame Butterfly.* Fue necesario esperar a finales de la década de los cincuenta para que los salmantinos pudieran asistir a la puesta en escena de obras para ballet realmente trasgresoras: La Historia de un soldado de Igor Stravinsky dirigida por Deborah Soiffer y protagonizada por Antonio Gades y el Ballet-Theatre de Maurice Béjart, quien ofreció una coreografía totalmente rupturista acompañada con “música concreta”. En cambio, en el campo de la danza, la continuidad con la década de los cuarenta, estuvo representada por las actuaciones de Vicente Escudero o el Ballet Español de Rosario y en la presencia de agrupaciones folklóricas como los Coros y Danzas extremeños de Plasencia.

Dedicar un último apunte a la importante presencia de mujeres en las audiciones de la Sociedad Filarmónica. Además de las ya citadas sopranos (la mayoría de ellas acompañadas también por mujeres pianistas) protagonistas de casi una veintena de veladas en el teatro Gran Vía, tres pianistas (Rosa María Kucharski, M<sup>a</sup> Teresa de los Ángeles Gutiérrez de Castro y Pilar Bayona), cuatro violinistas, (Paule Bouquet, Josefina salvador, Madeleine Vautier y Helga Ulsamer) y una arpista (Lola Higuera) formaron parte de la programación de la entidad. Mención especial merece la presencia en Salamanca de la Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle conformada por veintisiete mujeres músicas no profesionales y de dos cuartetos franceses constituidos exclusivamente por mujeres solistas, el Cuarteto Femenino de París y el Quator Instrumental de París.

### 3.5. Socios e informantes. Aproximación a un estudio prosopográfico de los componentes de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960)

---

El propósito de este último apartado de la tesis doctoral es realizar una aproximación indiciaria al conjunto de socios que conformaron la masa social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Nos interesa determinar las características socio-profesionales de los miembros que mensualmente asistían a las veladas de la entidad. Tras el análisis del nacimiento y posterior desarrollo de la Filarmónica salmantina en términos de gestión y programación en los apartados anteriores de este capítulo, no parecería arriesgado aseverar, a priori, que los socios de la Sociedad formaban parte de la élite cultural de Salamanca. Es cierto que el estudio de conjunto no nos permite determinar el origen, naturaleza y alcance de la influencia, en términos culturales, que ejercieron sobre la sociedad salmantina pero sí podemos acotar el perfil socio-profesional de los miembros de la entidad. Sin embargo, tal y como vamos a ver a continuación, el estudio detallado de las fuentes primarias y extramusicales, nos aportan datos que matizarán significativamente esta hipótesis inicial de una minoría selecta que dirige y asiste a los eventos de la Filarmónica.

Un estudio prosopográfico<sup>1126</sup> amplio, detallado y profundo se saldría del marco y objeto de esta investigación. No obstante, con el fin de completar este análisis de la

---

<sup>1126</sup> Dos trabajos diferentes nos han parecido útiles como punto de partida para los estudios de élites. Por un lado el artículo de Cortazar, G. (1990). Investigar las élites: nuevas perspectivas. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 3, 15-24. La publicación es el fruto del Coloquio sobre “La España de Alfonso XIII. Las élites en la transición del liberalismo a la democracia, 1902-1931” celebrado en la UNED de Madrid en 1989. Por otro, una nueva publicación vio la luz en las Jornadas de Sedano (sede de residencia burgalesa de la Universidad de Valladolid) organizadas por los profesores Ángel Bahamonde (Universidad Complutense), Pedro Carasa (Universidad de Valladolid) y L. Santiago Díez Cano (Universidad de Salamanca). Nos referimos a Carasa Soto, P. (1995). *Élites. Prosopografía contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid. El encuentro fue concebido como un taller de debate sobre el tema de las élites y el estudio de biografías colectivas y la publicación como un “manual de prosopografía”. Así esta publicación se estructuró en cuatro partes claramente definidas. La primera sobre conceptos e historiografía en torno a las élites. Nos han interesado especialmente las ponencias de Villa Arranz (“Clases y élites en la investigación. Algunas reflexiones teóricas y metodológicas”), de Carasa Soto (“La recuperación de la historia política y la prosopografía”) y de Piqueras (“De la biografía tradicional a la historia masiva, grupal e individual”). La segunda parte se centra en tipologías históricas de las élites. El artículo de la profesora Martínez Quinteiro (“Empresarios y formas organizativas. Reflexiones historiográficas y metodológicas”) ha sido muy clarificador por su aportación metodológica. La tercera parte está dedicada a las fuentes y la quinta al estado de las cuestiones regionales. Si bien es cierto que nuestro estudio se centraría en élites culturales salmantinas vinculadas a diferentes entidades musicales durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, la obra de Díez Cano, L.S. (1992). *Las Cámaras de Comercio en el Franquismo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, nos ha permitido descubrir posibles puntos de conexión entre los miembros de la Cámara de Comercio y los socios de la Sociedad Filarmónica. El profesor Díez Cano estudia de una manera rigurosa y exhaustiva la Cámara de Comercio salmantina. Su análisis muestra que se trata de un grupo de intereses

institución musical, sí nos parece necesario esbozar un breve acercamiento a este grupo de socios que durante al menos doce años (1948-1960) permanecieron en el seno de la Sociedad Filarmónica. Por otro lado, no podemos olvidar que a lo largo de este mismo capítulo, hemos esbozado el perfil personal y profesional de aquellos implicados en el nacimiento y posterior desarrollo de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Éstos tenían la doble condición de socios y miembros de los distintos órganos de gobierno de la entidad. Igualmente, en el capítulo segundo y tercero de esta investigación también hemos dibujado las biografías de algunas de las figuras políticas locales (alcaldes, presidentes de la Diputación de Salamanca, gobernadores civiles o militares) así como de aquellos responsables de los grandes proyectos musicales anteriores a la creación de la Filarmónica. La mayoría de ellos también formaron parte de las listas de afiliados a la Sociedad.

Dos tipos de fuentes nos han permitido reconstruir el perfil socio-profesional, *grosso modo*, de los componentes de la Filarmónica:

- Las fuentes orales: una parte de nuestros informantes fueron socios de la entidad en distintos momentos de su existencia, sus testimonios han contribuido a trazar el perfil socio-profesional de los miembros de la Sociedad<sup>1127</sup>.

- Las fuentes escritas<sup>1128</sup>: nuestro estudio se fundamenta en dos documentos concretos: un primer documento aparece bajo el epígrafe de “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de socios”<sup>1129</sup> y está conformado por cuarenta y seis folios encuadrados en carpeta de cartón y posiblemente, elaborado por el secretario de la Filarmónica de Salamanca, Antonio Peláez. El listado es una relación numerada de dos mil ciento veintidós socios de los que ochocientos sesenta y dos presentaron baja en

---

condicionado por la Administración. En nuestro caso, su investigación nos ha ayudado a mostrar en que medida esta institución, que teóricamente representaba a los empresarios, podía estar involucrado en un proyecto musical abalado en primera instancia por los poderes locales. Como veremos más adelante apenas hay socios en la Filarmónica que formaran parte del Pleno de la Cámara de Comercio en el periodo objeto de estudio. Igualmente esta investigación nos propone un modelo de interpretación de instituciones conformadas por las élites.

<sup>1127</sup> En páginas precedentes hemos dejado ya constancia de los informantes que fueron socios de la sociedad Filarmónica de Salamanca o en su defecto, familiares directos. *Cfr.* entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013, 11-VI-2013, 2-VII-2013, 12-VIII-2013; a Madruga Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013 y 8-VIII-2013; Agero, Matil de 12 y 21-VIII-2013; a Pérez Álvarez, Manuel de 2-IX-2013; Pascual Rodríguez, José Antonio de 16-IX-2013, Rodríguez Ingelmo, Rogelio de 3-XII-2013, Ferrer, Petra de 8-V-2014, Guervós, Concepción de 31-V-2014 y Usobiaga Guisado, Isabel de 8-XI-2014.. Nuevamente queremos tener un recuerdo especial para el profesor José María Casas y para la profesora Ángela Madruga Real fallecidos en marzo y junio de 2014 respectivamente.

<sup>1128</sup> De nuevo queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Rogelio Rodríguez Ingelmo por poner a nuestra disposición esta documentación de la Sociedad Filarmónica que forma parte de su archivo privado.

<sup>1129</sup> *Cfr.* Socios SFS- 1948-15-[46 folios].

algún momento del segmento temporal al que corresponde el documento. Así, los socios que se mantuvieron en la Entidad alcanzaron el número mil doscientos sesenta; por tanto cifra inferior, pero cercana, a los mil trescientos socios que, como recordamos por haber sido ya expuesto en los primeros apartados de este capítulo de la tesis, era el número máximo de admitidos, que coincidía con el aforo máximo del teatro Gran Vía.

Igualmente este documento aporta otros datos muy interesantes para nuestro estudio, esto es, el número de socio de cada uno de los miembros de la Filarmónica, así como aquellos que fueron nombrados socios honorarios; el domicilio familiar o profesional y el tipo de cuota que pagaban. En el documento, no aparece fecha alguna de forma explícita pero si podemos deducir el arco temporal al que puede corresponder, en concreto, a los primeros años del mandato del primer presidente de la Sociedad Filarmónica (1948-1953). La relación está encabezada por el primer socio honorario y antiguo presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, Ignacio de Abajo Núñez, responsable del Banco Hispano Americano en la ciudad, seguido por el gobernador Civil, Diego Salas Pombo<sup>1130</sup>, la máxima autoridad militar y su esposa, Francisco Rodríguez Zurbano y Carmen Rodríguez Diego y el alcalde Fernández Alonso y su mujer, Consuelo Chamorro Casaseca.

Este listado de dos mil ciento veintidós socios ha sido confrontado con las relaciones parciales que fueron apareciendo en prensa, en *El Adelanto*, a partir de junio de 1948 y hasta diciembre del mismo año. Por tanto, las fuentes de hemeroteca y más en concreto la prensa histórica nos ha permitido contrastar el contenido y cronología del primer documento.

Un segundo documento de carácter secundario, que se nos antoja muy útil para contribuir a determinar el perfil socio-profesional de los socios, es el que aparece bajo el epígrafe: “Relación de ingenieros y arquitectos de la A.S.I.A.”<sup>1131</sup>. Se trata de siete folios grapados que aparecieron en una carpeta con el título de “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de personas a quienes se les ha remitido carta circular interesando su ingreso en la Sociedad Filarmónica”. No aparece autor alguno como responsable del mismo y se podría datar en los meses antes del nacimiento de la Filarmónica. En este documento no sólo aparece una relación de arquitectos e

---

<sup>1130</sup> Diego Salas Pombo fue el Gobernador Civil de Salamanca entre 1946 y 1950. Recordamos, puesto que ya ha sido expuesto en este mismo capítulo de la tesis, que el mismo financió alguno de los primeros conciertos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Su perfil personal y profesional ya ha sido también trazado en los primeros apartados de este capítulo de la investigación.

<sup>1131</sup> *Cfr.* Socios Ingenieros Interesados SFS1948-16-[5 folios].

ingenieros por especialidades sino que, además, aparece una segunda lista de abogados, notarios, catedráticos de universidad o médicos a los que se les ha remitido una carta para invitarles a formar parte de la Sociedad Filarmónica de Salamanca semanas antes de la primera audición. Además el documento incluye una lista de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca que los organizadores de la Filarmónica consideran pueden estar también interesados en formar parte del nuevo proyecto musical de la ciudad. Esto supone una implicación continuada de un mismo grupo en, al menos, dos proyectos musicales de Salamanca entre 1942 y 1948. Nuestro cometido será cotejar cuántos de estos socios-beneficiarios de la orquesta conforman la masa social de la Filarmónica.

Igualmente, la primera fuente escrita denominada “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de socios”, nos ha permitido descubrir una cierta evolución cuantitativa y cualitativa de la masa social, en cuanto que, como ya hemos indicado, registra las bajas que se presentaron a lo largo de estos primeros años de vida de la entidad. A la vez, el documento también nos proporciona una excelente foto fija de la masa social de la Sociedad en los primeros años de vida de la misma. Por otro lado, se observa, al estudiar el documento con detalle, que existe una repetición de ciertos nombres de socios. Esta reiteración puede ser cuantificada aproximadamente en menos de un uno por ciento. Pese a lo poco significativa que pueda parecer en términos cuantitativos, si debe ser tenido en cuenta y dejar constancia de su existencia.

Por tanto, los informantes nuevamente nos han permitido acceder a las fuentes escritas custodiadas en sus archivos personales. Como ya hemos dejado constancia a lo largo de esta investigación, y aunque parezca increíble, en ningún archivo público ni privado, ni en ninguna biblioteca de esta ciudad o de la Comunidad Autónoma de Castilla y León, existe documentación alguna relativa a la Sociedad Filarmónica de Salamanca y por supuesto, de forma específica, documentación tan concreta como la referida a los socios. En cualquier caso, esta documentación llegó a nuestras manos cuando la tesis ya estaba en su fase final. Por esta razón, un estudio exhaustivo y más amplio sobre la masa social puede ser objeto de estudio en futuras investigaciones.

Una primera lectura de las fuentes documentales ya referidas nos aporta un primer dato sorprendente: casi la mitad de los socios que aparecen en la relación elaborada, posiblemente, por el secretario de la Filarmónica son mujeres. En concreto, de los dos mil ciento veintidós afiliados, mil cuarenta y ocho son féminas, tal y como se refleja en el gráfico siguiente. Exactamente un cuarenta y nueve por ciento de los asociados son

mujeres frente al cincuenta y uno que son hombres. Por tanto, este primer dato nos lleva a reconsiderar y matizar la hipótesis inicial de que los socios de la entidad conformaban una *élite* cultural compacta en la ciudad salmantina.

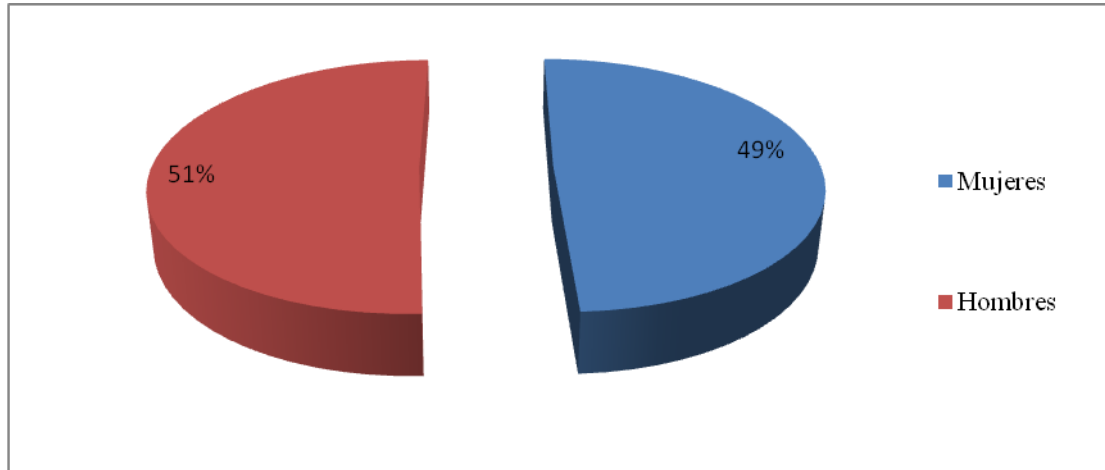


Gráfico XXXVII. Porcentaje de socios de la Sociedad Filarmónica entre 1948-1950 por sexo

Además un segundo hecho es reseñable: más mujeres que hombres abandonaron la filiación a la Sociedad tal y como aparece reflejado en la gráfica siguiente. En este sentido, este gráfico de barras muestra que más de un cuarenta y dos por ciento de las mujeres que se inscribieron a la entidad musical en 1948, la abandonaron antes del finalizar el mandato el presidente Fernández Alonso. Cuatro puntos más que los hombres que, también dejaron la Filarmónica, pero de una forma menos significada (entorno al treinta y ocho por ciento de los abonados).

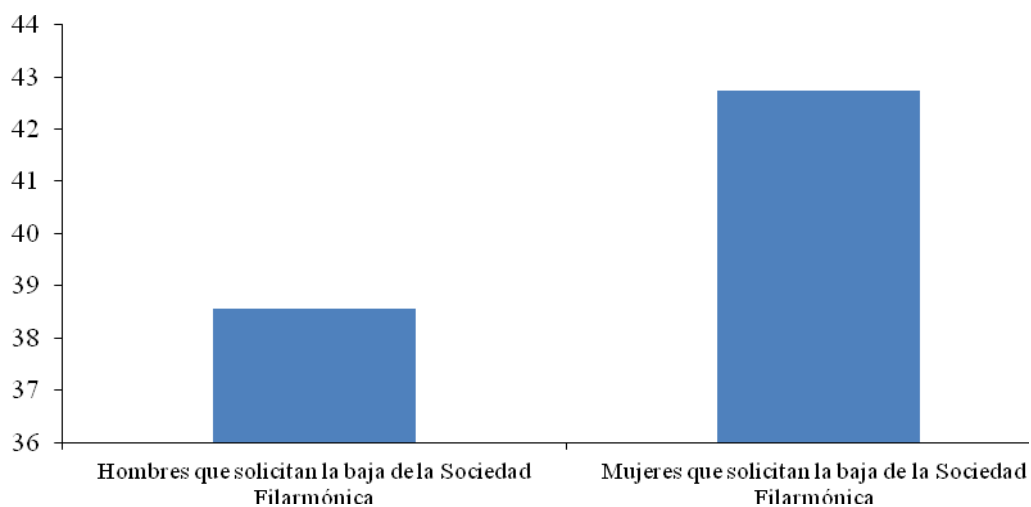


Gráfico XXXVIII. Porcentaje por sexo de socios que abandonan la Sociedad Filarmónica los primeros años de vida de la entidad.



Por otro lado queremos hacer hincapié en un detalle, en referencia a las mujeres-socios de la Filarmónica, nada baladí que también nos aporta la lista de inscritos. Éste hace referencia a como aparecen registradas las mujeres, formato que, por otro lado, se reproduce idénticamente en la prensa local: un veintiuno por ciento de las féminas se presentan como señoritas y un setenta y nueve por ciento, muestran su nombre de pila precedido del tratamiento de respeto y cortesía, esto es, anteponen al nombre el tratamiento de doña. Lo que suponía en la España de finales de los años cuarenta y primeros años de la década de los cincuenta anteponer o no, el tratamiento de doña al nombre de las socias de la entidad musical salmantina no es intrascendente. Además de ser utilizado al referirse a las mujeres casadas o de cierta edad, solía ser utilizado también al referirse aquellas mujeres con formación académica (título de bachiller o universitario)<sup>1132</sup>. La gráfica siguiente muestra el mayor porcentaje (79% de las mujeres) de mujeres registradas en la Sociedad Filarmónica anteponiendo el tratamiento de “doña”.

---

<sup>1132</sup> No es objeto de este capítulo ni evidentemente de esta tesis doctoral analizar la situación de la mujer durante el franquismo. En nuestro caso este aspecto concreto ha sido ampliamente expuesto en Gejo Santos, M. I. (2005). *Modelos femeninos en la Literatura Falangista* (Trabajo de grado). Universidad de Salamanca. En concreto, el capítulo segundo (“La mujer durante el franquismo”) analiza este aspecto ampliamente.

Igualmente queremos hacer referencia a tres obras que abordan el tema: Cuesta Bustillo, J. (2003). *Historia de las Mujeres en España. Siglo XX*. Madrid: Instituto de la Mujer. Esta obra, dirigida por Josefina Cuesta, está estructurada en cuatro tomos divididos a su vez en cinco partes que recogen la evolución demográfica (primera parte), los distintos periodos históricos (partes segunda, tercera y cuarta) y monografías como la violencia de género, el acoso o la repercusión de las nuevas tecnologías en la mujer.

Folguera, P. (2001). La mujer. En J. P. Fusi Aizpurúa (Coord.), *La época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura* (pp.425-492), vol. II. *Historia de España de Menéndez Pidal*. Tomo XLI. Madrid: Espasa Calpe. La investigadora ofrece un estudio global sobre el papel de la mujer durante el franquismo, la mujer del Nuevo Estado, la cultura e identidad femenina y los cambios sufridos por éstas a partir de los años sesenta.

Garrido, E. (1997). *Historia de las Mujeres de España*. Madrid: Síntesis. Obra de carácter colectivo que analiza en clave de género el papel de la mujer a lo largo de la historia. Pilar Folguera realiza el capítulo dedicado al franquismo con el título “El franquismo. El retorno a la esfera privada 1939-1975” (pp. 527-548). En esta parte, la investigadora analiza el papel asignado a las mujeres durante la dictadura de Franco.

García de León, M. A. (1994). *Élites discriminadas. Sobre el poder de las mujeres*. Barcelona: Anthropos. El estudio analiza el tema de las élites femeninas y su paulatina incorporación al ámbito político.

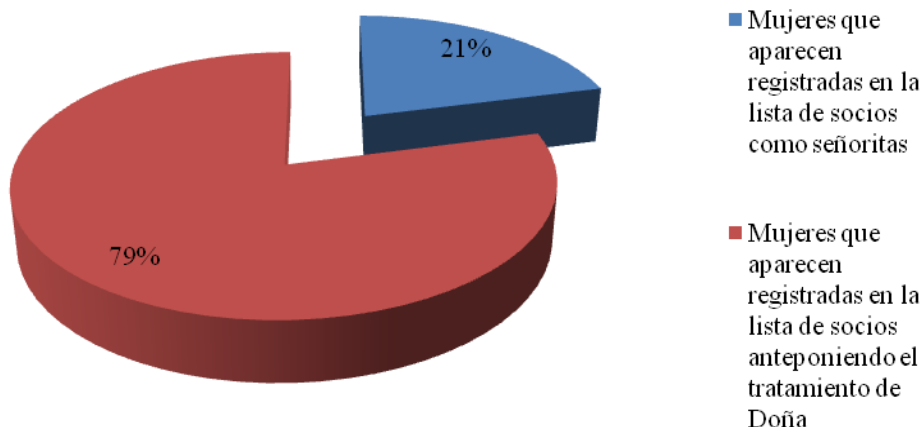


Gráfico XXXIX. Porcentaje de mujeres registradas, en las listas de socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, anteponiendo el tratamiento de doña o señorita.

Sin la utilización de otras fuentes y ciñéndonos a los datos que nos arrojan las dos fuentes sobre la Filarmónica que ya hemos mencionado, es arriesgado cifrar el número de socias casadas que formaron parte de esta institución musical. En este sentido, los listados nos muestran evidencias que podrían ayudar a cuantificar este dato. Nos referimos al hecho de que si ambos cónyuges se inscribieron a la vez, coincide el domicilio familiar y además, al final de los apellidos de la mujer se añade el del esposo, es fácil identificar a los dos componentes de la pareja sin equívoco alguno. Sin embargo no siempre coinciden estas circunstancias juntas y la labor de identificación ya no es tan certera.

218	B	Don:- Jorge Artajo Jimenez.	Los Zuñigas nº 2.
219		DNª:- Mª del Carmen de Nó Artajo.	Los Zuñigas no 2.
220		DNª:- Mª Cruz Lopez de la	Plaza Mayor nº 20.2ª.
221		Stª:- Mª del Pilar Horta.	Plaza Mayor nº 20.
222		DNª:- Bonificación de Santos Mirat.	Espoz y Mina nº 4 2ª.
223		Don:- Castor Iglesias Pollo.	Perez Oliva nº 7. Bajo Dche
224		Don:- Fermin Querol Navas.	A de Mirat nº 2.
225		DNª:- Marina Prieto de Querol.	A de Mirat no 2.
226		Don:- Pablo Vidal Alvarez.	Valencia nº18.
227	B	DNª:- Manuela Frances Nuñez de	Valencia no 18.
		Pablo Vidal Frances.	Valencia nº 18.
		Prisciano Sanchez Rodríguez.	Luis Vives nº 3.
230		Stª:- Elvira Sanchez Guillen.	Luis Vives nº 3.
231		Don:- Joaquin Escobar Asuar.	G. Franco nº 26.
232		DNª:- Mª Angeles Perez de Escobar.	G. Franco nº 26.
233	B	Don:- Julio Pelaez Redondo.	A de Mirat nº 61.
234	B	DNª:- Elena Boná de Pelaez.	A de Mirat nº 61.

Fig. 157. Documento SFS: Tres ejemplos de cómo figuran registrados algunos matrimonios en las listas de socios de la Sociedad Filarmónica

Antes de abordar las características socio-profesionales de los integrantes de la Sociedad Filarmónica, el estudio de conjunto nos depara grandes sorpresas. Si bien es cierto que se constata una importante presencia de representantes de la élite político-militar también es innegable la pluralidad de orígenes profesionales e incluso sociales de los socios. De hecho, en un estudio de conjunto destinado a determinar el perfil socio-profesional de los socios, hay una destacada presencia de profesionales liberales como abogados, médicos, registradores de la propiedad, notarios, arquitectos e ingenieros; una amplia representación de empleados de banca así como de hombres de negocios y comercios; estudiantes universitarios y en menor medida profesores de la Universidad de Salamanca o ganaderos.

Y es de subrayar que, en buena medida, la raíz de las relaciones de los miembros de la Filarmónica eran los lazos de parentesco o de vecindad (no nos atrevemos a afirmar que de amistad pues carecemos de datos) tal y como lo muestran los domicilios familiares y los apellidos de los miembros de la Sociedad Filarmónica. La mayoría de los miembros de la Sociedad Filarmónica vivían en las calles más cercanas a la Plaza Mayor y dentro del antiguo recinto de la muralla. En este sentido, los datos sobre domicilio familiar no nos arrojan grandes sorpresas.

En cambio, si es relevante y sorpresivo que exista un grupo muy minoritario de socios que vivían en el edificio conocido como grupo Mariano Rodríguez, Chamberí, Salas Pombo o en la Plaza del Barrio Vidal<sup>1133</sup>, zonas claramente alejadas del centro histórico de la ciudad o aquellas que señalan como domicilio el hogar-cuna donde por otro lado impartía la enseñanza de música Castor Iglesias Pollo<sup>1134</sup> al que ya hemos

---

<sup>1133</sup> En el edificio denominado Grupo Mariano Rodríguez vivían casi una docena de socios de la Filarmónica. Estas viviendas sociales construidas por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca en 1945, estuvieron a cargo del arquitecto Joaquín Secall. Por su parte, el ayuntamiento promulgó la construcción de “casas baratas” en 1941. El proyecto, a cargo del arquitecto Francisco de Asís Cabrero, se concluyó en 1944. “Allí encontraron cobijo muchos empleados municipales”. Cfr. De Sena, E.(2001). Guerra, censura y urbanismo: recuerdos de un periodista 1936-1953 (p. 392). En J. L. Martín (Dir.), *Historia de Salamanca. Siglo XX*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos. En este barrio vivían media docena de socios de la Filarmónica Salmantina.

En cuanto al Barrio Salas Pombo (tomó el nombre del gobernador civil que promovió su construcción y que recordamos encabezaba la listas de socios de la Sociedad Filarmónica en 1948), éste fue financiado por la Obra Sindical del Hogar. Tenemos constancia también de un grupo pequeño de socios de la Entidad que procedía de este barrio salmantino.

Estas construcciones junto a las del Barrio Vidal son consideradas dos ejemplos, en la ciudad del Tormes, de acción pública con el fin de paliar la necesidad de vivienda “mediante ayuda directa en 1946”. Cfr. Núñez Paz, P., Redero Gómez, P. y Vicente García, J. (2001). *Salamanca. Guía de arquitectura* (p. 142). Salamanca: Colegio Oficial de Arquitectos de León. Delegación de Salamanca.

<sup>1134</sup> Cfr. entrevista a Pastor, Francisco de 6-XI-2014.

La lista de socios nos muestran el nombre de cuatro mujeres cuyo domicilio es el hogar-cuna donde impartía clase Castor Iglesias Pollo.

hecho referencia ampliamente en este capítulo por ser el director de la Banda Provincial de la Diputación salmantina.

506	Don:- Julio Pérez Martín.	San Justo nº,22.
507	Stª:- María Jesús perez Rodriguez.	San Justo nº,22.
508	Don:- Alfonso Gutierrez Rodriguez.	Pozo Amarillo 13, Duplicado 2º, Dchª.
509	Stª:- María Guisado Hernández.	Concejo nº,4 pral:
510	Stª:- María Carmen Guisado Hernández.	Concejo nº 4 pral.
511	Stª:- Pilar Guisado Hernández.	Concejo nº 4 pral.
512	Dña:- Angelinas Gaitero Lobo.	Wandich,nº 4.
513	Don:- José María Guerras Ojos	Isidro Segovia,nº8.
514	Don:- Florentino Dominguez	R.S. Spiritu,nº 47.
515	Don:- Carlos Gutierrez Ceballos	General Mola nº 11.
516	Dña:- Concepción Romo de Gutierrez Ceballos	General Mola nº 11.
517	Stª:- Conchita Martín Hernández.	Rua Mayor nº,16.
518	Stª:- Emilia Castro Benitez.	Paseo Canalejas nº 11.
519	Stª:- Angeles Pro Gómez.	Galeros nº,5.
520	Dña:- Juana Arranz de Madrazo.	Gmº Franco nº 36.
521	Don:- Alberto Paz laespada.	Prolongación Isaz Peral nº 8.
522	Don:- Alberto Paz Gonzalez.	Prolongación Isaz Peral nº 8.
523	Don:- Carlos de Orais Gonzalez.	Prolongación Isaz Peral nº 10.
524	Dña:- Teresa Gonzalez Trilla.	Prolongación Isaz Peral nº 10.
525	Don:- Fernando Iscar Peira.	Corral de Villaverde, nº 1.
526	Dña:- María Teresa Sánchez y Sánchez.	Corral de Villaverde,nº 1.
527	Don:- Eduardo Iscar Sánchez.	Corral de Villaverde,nº 1.
528	Stª:- Isabel Iscar Sánchez.	Corral de Villaverde,nº 1.
529	Don:- Blas Zaballios Boyero.	Fray Luis de Granada nº 24.
530	Don:- Manuel Escudero Romero.	Serrancén nº 39.
531	Dña:- Angeles Gaito Sánchez.	Concejo nº 13.
532	Don:- Fernando Gil Nieto.	Torres Villarroel nº 26.

Fig. 158. Documento SFS: Ejemplo de distintos tipos de relaciones familiares entre los socios de la Sociedad Filarmónica que aparecen en la lista de socios.

Teniendo en cuenta esas variables hemos podido realizar un cálculo estimativo y aproximado que nos permite afirmar que un 50% de los socios tiene algún vínculo familiar entre ellos. La familia o vínculos familiares (matrimonios solo o con hijos, hermanos, etc.) y de amistad se convierten en el vínculo básico de cohesión de los socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Un segundo dato aportado, en este caso, por las fuentes orales, refuerza esta idea. Nos referimos a las motivaciones que llevaban a los jóvenes de 1948 a 1953 a formar parte de una entidad musical de estas características. Los testimonios de nuestros informantes aportan una información muy valiosa. Nacidos a finales de la década de los veinte y principios de los treinta, en el caso de las mujeres, ante la pregunta de por qué se inscribían en la Filarmónica, no dudan en afirmar, en su mayoría, que porqué era una forma de relacionarse con jóvenes de su edad y además, reconocían haber sido inscritas por sus padres sin preguntarles

Por otro lado, Castor Iglesias aparece registrado con el número de socios número 223 y su esposa Teresa Arroyo Polo de Pollo [sorprende que no se inscriba como Teresa Arroyo Polo de Iglesias] con el número 861. Agradecemos a Francisco Pastor que nos facilitara el nombre de la esposa del director de la Banda Provincial de Música. Igualmente hay coincidencia en el domicilio que aparece registrado en las listas de socios de la Sociedad Filarmónica.

cuál era su deseo<sup>1135</sup>. Su afición a la música o la danza era otro factor que les animaba a inscribirse pero no siempre el más importante<sup>1136</sup>.

Dentro de esta escueta descripción del conjunto de socios que conformaron la Sociedad Filarmónica, debemos insertar los distintos grupos socio-profesionales a los que hemos hecho referencia en los párrafos anteriores. Así, el socio número uno de la Sociedad en el momento de sus creación era el Gobernador Civil, Salas Pombo quien ocupó ese cargo hasta 1950, momento en ser sustituido por Pérez Villanueva (1950-1951) que, en este caso, fue nombrado socio de honor de esta entidad musical. Conviene recordar que durante el Franquismo los gobernadores civiles eran la máxima autoridad político-administrativa, representante del Gobierno y coordinador de los servicios de la administración provincial y jefe de los servicios de orden público y policía. Como máximo representante del Gobierno del Estado en la provincia, la figura del Gobernador Civil se vio revestida además de una serie de prerrogativas de carácter honorífico, como la presidencia de las recepciones públicas y de actos oficiales en la provincia. Esta faceta social y protocolaria es clave para comprender la presencia de los Gobernadores Civiles entre la lista de los socios de la Sociedad Filarmónica.

En cuanto a las autoridades militares, en las listas de socios de la Filarmónica aparece los representan del Gobierno Militar junto al nombre del Gobernador Civil y del alcalde. Igualmente, los mandos militares destacados en las dos unidades del ejército que existían en la ciudad, junto a otros oficiales de ambos destacamentos, formaron parte de la masa social de la Filarmónica. En concreto, el representante del gobierno militar en la ciudad, Francisco Rodríguez Zurbano era el número dos en la lista de socios junto a su esposa, Carmen Rodríguez Diego (al darse de baja por traslado es sustituido por Ricardo Alonso Vega que también forma parte de la entidad junto a su esposa y dos hijas) y Fermín Pérez Nanclares (el coronel del Cuartel de Infantería salmantino que además formó parte de la directiva de la Filarmónica como ya hemos expuesto al comienzo de este capítulo). Oficiales y familiares de miembros de ambos destacamentos aparecen registrados como socios a lo largo de este periodo. Pero también personal, posiblemente de servicios, que trabajaba en la cantina del Regimiento

---

<sup>1135</sup> Cfr. entrevistas a Agero, Matil de 12 y 21-VIII-2013, Ferrer, Petra de 8-V-2014, Guervós Concepción de 31-V-2014 y Usobiaga Guisado, Isabel de 8-XI-2014.

<sup>1136</sup> Cfr. entrevistas a Magadán Chao, Pilar de 7-V-2013, 11-VI-2013, 2-VII-2013, 12-VIII-2013; a Madruga Real, Carmen y Ángela de 19-VII-2013 y 8-VIII-2013; a Pérez Álvarez, Manuel de 2-IX-2013 y Rodríguez Ingelmo, Rogelio de 3-XII-2013

de Infantería. En este caso se trata mayoritariamente de mujeres<sup>1137</sup>. Interpretar adecuadamente la presencia de estas mujeres en las veladas de la Filarmónica requeriría un estudio prosopográfico y de género en profundidad que nuevamente se sale del marco general de esta investigación.

Además, se observa una clara presencia de las autoridades locales civiles de la ciudad. De este modo, el alcalde de la ciudad y primer presidente de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, Fernández Alonso, su antecesor en el cargo y responsable de la creación de la Orquesta Sinfónica de Salamanca, Francisco Bravo y su sustituto en la silla municipal, Carlos Gutiérrez Ceballos<sup>1138</sup> engrosaron también las listas de la entidad. Igualmente hemos podido reconocer miembros de la familia Estella Bermúdez de Castro que ocupará la alcaldía de la ciudad salmantina entre los años (1956-1958) y la presidencia de la Diputación (1959-1967).

Los presidentes de la Diputación y sus familiares directos, Francisco García-Revilla (1932-1942), José Ortiz de Urbina y Mirat (1942), el ya citado Carlos Gutiérrez de Ceballos y Aparicio (1945-1953) y Jerónimo Ortiz de Urbina y Mirat (1953-1959) también aparecen en los registros de socios de la Filarmónica.

Gracias al estudio del profesor Díaz Cano sobre las Cámaras de Comercio en el Franquismo, hemos constatado la presencia de miembros de la Cámara salmantina como socios de la Filarmónica<sup>1139</sup>

Así pues los representantes de la Cámara de Comercio de Salamanca, del poder político y militar, de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento, junto a familiares directos (esposas, hijos e hijas, hermanos) forman un bloque claramente identificado entre la amplia masa social de la Sociedad Filarmónica.

Un amplio grupo de profesionales liberales ocupan las primeras páginas de las listas de socios y por tanto, son de los primeros inscritos en la Sociedad.

---

<sup>1137</sup> En concreto aparece el nombre de cinco mujeres y un varón con domicilio en la cantina del cuartel de Infantería de Salamanca.

<sup>1138</sup> Carlos Gutiérrez Ceballos y Aparicio fue presidente de la Diputación de Salamanca entre 1945 y 1953, momento en que abandonó su cargo para hacerse cargo del Ayuntamiento salmantino. Igualmente fue presidente del Casino de Salamanca.

<sup>1139</sup> Cfr. Díaz Cano, L. S. (1992). *Las Cámaras de Comercio en el Franquismo* (pp. 274-276). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. En concreto Fernando Peláez de las Heras (socio número 28) fue vocal de la Cámara de Comercio entre 1955-1958; familiares de otro vocal de esta institución salmantina entre 1955-1958, Jerónimo Ortiz de Urbina, también están presentes en los listados de la Sociedad; Fernando Gil Nieto (número de socio 532) vocal entre 1958-1964; Vicente Pérez Moneo (socio número 190), vicepresidente de la Cámara entre 1946-1956, marco temporal en que encuadramos este listado de socios o en el caso de Fernando Fernández de Trocóniz, cuyas tres hermanas figuran como socias de la entidad, fue vocal de la Cámara entre 1955-1958.

Sí llama la atención la presencia en las listas de un amplio abanico de trabajadores de la banca. Los recibos mensuales que los afiliados pagaban por los conciertos de la Sociedad Filarmónica eran remitidos a los empleados del banco Hispanoamericano, del Banco de España, Banco Bilbao y Banco Central. Diecisiete socios vinculados al sector bancario junto a más de una veintena que regentaba pequeños negocios (farmacias, relojerías, almacenes, Casas de comidas, Instalaciones CAMPSA, pequeñas empresas de instalación eléctrica, tiendas de oleos y pintura, centro de venta de máquinas de coser “Alfa” o la tienda de discos Battaner, es decir, una amplia representación del pequeño comercio en la ciudad salmantina junto a empresas de mayor entidad como Abonos Mirat, la Empresa de Hierros Moneo, la de harinas Capdevilla o el empresario Julián Coca Gascón y los dueños de los hoteles más significados de la ciudad Gran Hotel, Hotel Universal, Hotel las Torres, Hotel Pasaje, Hotel Castilla) En el caso de estas empresas de mayor tamaño es fácil de reconocer a los miembros de las distintas empresas inscritos en la lista de socios de la Filarmónica.

420		Dña:- Maria Sanchez y Sanchez.	P. de Colon nº 3.	10
421	B	Dña:- Soledad Sanchez Y Sanchez.	P. de Colon nº 3.	10
422		Don:- Victoriano de Jose	s nº 13.	10
423	B	Dña:- Ilsonia Alvarez G.	s nº 13. 3ª.	10
424	B	Don:- Eduardo Norris Lopez.	Hotel las Torres.	10
425	B	Don:- Francisco Alvarez Busquet.	Hotel las Torres.	10
426		Stª:- Mª Cristina Fernandez de Troconiz.	Gran Hotel.	10
427		Stª:- Mª Teresa Fernandez de Troconiz.	Gran Hotel.	10
428		Stª:- Ana Maria Fernandez de Troconiz.	Gran Hotel.	10
429	B	Dña:- Rosa Sanchez Sevillano.	Rua Mayor.nº 20	10
430	B	Don:- Antonio Puertas Hernandez.	Rua Mayor nº 39	10

Fig. 159. Documento SFS: Propietarios de dos de los hoteles salmantinos que aparecen registrados como socios de la Filarmónica

Igualmente existe una amplia representación del funcionariado vinculado al sector servicios, esto es, servicios de correos y telégrafos, del Sanatorio de los Montalvos, Delegación de Hacienda o de Abastos.

En este sentido los socios de la Filarmónica reproducirían la estructura socioeconómica salmantina de finales de los cuarenta y principio de la década de los cincuenta. Redero San Román afirma que “el sector servicios seguía descansando fundamentalmente en las actividades centradas en el comercio, la hostelería, los transportes, la Administración Pública, la enseñanza, el servicio doméstico, el Ejército y la policía”<sup>1140</sup>.

<sup>1140</sup> Cfr. Redero San Román, M. (2010). Las tendencias económicas y sociales (p. 89). En *El siglo XX en Salamanca*. Salamanca: Grupo Promotor Salmantino, S.A.

El grupo conformado por profesionales liberales es fácilmente identificable gracias al documento “Relación de ingenieros y arquitectos de la A.S.I.A.”. La relación de posibles socios que manejan los responsables de poner en marcha la Sociedad Filarmónica no sólo incluye arquitectos e ingenieros sino también médicos (Simón Viñals<sup>1141</sup>, Miguel Ferrer<sup>1142</sup>, Emilio Firmat, Florindo Conde o Ambrosio de Prada Garrido), abogados (Fernando Rodilla, Pedro Serrano Piedecabras, Justo y Joaquín Junquera Ruiz, Huberto Llorente -Presidente de la Audiencia-, José Tablares -Fiscal-, Antonio Estella, Rafael Cuesta, Luis Domínguez o Luis Sánchez Fraile)<sup>1143</sup>, notarios, registradores de la propiedad, catedráticos de universidad y hombres de negocios. En cualquier caso este grupo, al que debemos unir esposas e hijos, superaría las dos centenas de socios.

---

Además de esta obra de divulgación dejamos constancia de otras publicaciones que analizan la situación socioeconómica de Salamanca en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Cabo Alonso, A. (2001). *Tiempos de escasez: Economía y población en la posguerra*. En J. L. Martín (Dir.), *Historia de Salamanca. Siglo XX*. (pp. 395-463.). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

Robledo Hernández, R. y Sanz Fernández, J. (1986). *Economía y sociedad*. En *Historia de Castilla y León Tiempo de reto y esperanza (siglo XX)* (pp. 68-102). Valladolid: Ámbito Ediciones.

García Zarza, E. (2000). *El sector industrial de la provincia de Salamanca*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

Alonso, J.L. y Bustos, M. L. (2006). *Salamanca: Industria y espacio industrial en una ciudad de servicios*. En R. Méndez Gutiérrez del Valle y H. Pascual Ruiz-Valdepeñas. *Industria y ciudad en España: Nuevas realidades, nuevos retos* (pp. 347-355). Madrid: Editorial Aranzadi.

Gago González, J.M. (2007). *El pequeño comercio en la posguerra castellana. De la cartilla de racionamiento a los supermercados*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

<sup>1141</sup> Simón Viñals Jiménez y su esposa Manolita González aparecen registrados con el número de socios 474 y 475 respectivamente en las listas de afiliados de la Filarmónica salmantina. Su hijo Fernando Viñals, nos relató los gustos musicales de su padre y las circunstancias que explican cómo nació su pasión por el jazz así como su participación en las actividades programadas desde la Cátedra Francisco Salinas de la Universidad de Salamanca. *Cfr.* entrevista a Viñals González, Fernando de 24-V-2013.

<sup>1142</sup> A lo largo de esta investigación hemos dejado constancia de la abundante documentación, en relación a las distintas entidades musicales salmantinas, que el Dr. Ferrer conservó. Miguel Ferrer y su esposa Carmen Blanco fueron socios de la Filarmónica con los números de socio 123 y 124. Su hija Petra Ferrer nos ha transmitido esta documentación y sus recuerdos sobre la afición musical de sus padres. *Cfr.* entrevista con Ferrer, Petra de 8-V-2014.

<sup>1143</sup> Casado, P. (2003). *Historia de la toga salmantina. 150 años de Colegio de Abogados (1852-2002)*. Salamanca: Artes gráficas. La obra nos ha sido de gran utilidad para cotejar los socios de la Filarmónica que pertenecían al mundo de la abogacía.



RELACION DE INGENIEROS Y ARQUITECTOS DE LA A.S.I.A.

ARQUITECTOS.

Telefº	2337	- D. Francisco Gil Gonzalez.....	Jose A. Primo Rivera 27.
"	1337	- " Joaquin Secall Domingo.....	Pasaje Caja de Ahorros 15
"	1761	- " Genaro de No Hernandez.....	Prior numero 13
"	1692	- " Eduardo Lozano Lardet.....	Perez Oliva 3.
"	2094	- " Lorenzo Gonzalez Iglesias..	Valle Inclan 4.
"	1840	- " Ricardo Perez Fernandez.....	Avenida Mirat 8.
"	1346	- " Eusebio Calonje Frances....	Bordadores 6.
"	1146	- " Fernando Poblacion del Castillo-	Jose A. Primo Rivera 32.

INGENIEROS DE MONTES.

Telefº	2205	- D. Eduardo Gomez Redondo.....	Vazquez Coronado 5
"	1668	- " Antonio Fornes Botey.....	María Auxiliadora 43
"	1183	- " German Zamorro Sacristan.....	Prado 4
"	1591	- " Luis Fernandez Alonso.....	Jose A. Primo Rivera 13
		- " Rogelio Rodriguez Olivera....	Corrales Monroy 3

OBRAS PUBLICAS.-INGENIEROS-

Telefº	1139	- D. Victor de No Hernandez.....	Los Zuñigas 2.
"	2033	- " Julian Muñoz Benito.....	Generalísimo 44.
"	2324	- " Manuel Sanchez Fabres.....	Palominos 3
"	1315	- " Nicolas Albertos Gonzalez.....	P. Mayor 36
"	2109	- " Alfredo Santos Martín.....	Plaza del Peso 8.

INGENIEROS AGRONOMOS.

Telefº	1940	- D. Ricardo Ruiz Ballota.....	Generalísimo 42.
"	2003	- " Diego Morillo.....	Hotel Pasaje
"		- " Angel Madrazo.....	Palominos 8.
"		- " Julio Castellanos (Castastro)..	María Auxiliadora 24.
"		- " Jose Maria Elena (Cubiertas)..	Vazquez Coronado * 7
"		- " Diego Marabal.....	Hotel Univerasal

*Señor Juan de Casa (Barr. San Jaco 2)*

INGENIEROS DE MINAS.

Telefº	2032	- D. Jorge Portuondo.....	Gran Hotel.
"		- " Luis Casaus y Garcia Samaniego-	Gran Hotel.

INGENIEROS INDUSTRIALES

Telefº	2410	- D. Prudencio Olivera.....	Plaza de los Bandos.
"	3065	- " Emilio de Celis .....	San Boal numero 3.
"	1887	- " Francisco Rodriguez.....	Villar y Macias.
"	2670	- " Manuel Ambrosio.....	General Mola 1.
"	2177	- " Jeronimo Ortis de Urbina...	Gran Via numero 1.
"		- " Eduardo Hueso Ferrari.....	Sanchez-Pajardo 2
"		- " Carlos Mendez Morillo.....	Hotel Pasaje.

Nota.- Los que figuran en primer lugar de la relacion de cada Cuerpo, son los Jefes, a excepcion de los Arquitectos que es el Presidente de la Delegacion.

Salamanca y Septiembre 1947.

Fig. 160. Documento SFS: Relación de arquitectos e ingenieros que reciben invitación para ser socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca y que posteriormente forman parte de la entidad.

Una mención especial requiere el grupo de catedráticos de la Universidad de Salamanca que aparecen en la lista de socios de la Filarmónica. Además de César Real de la Riva que más tarde va a presidir la entidad y que ya forma parte de este proyecto al igual que Antonio Tovar Llorente y Esteban Madruga, hemos constatado la presencia de García Blanco, Boiza<sup>1144</sup>, Agapito García o Rodríguez Aniceto<sup>1145</sup>. Del ámbito

<sup>1144</sup> Conviene recordar la condición de pensionados de la JAE tanto de García Blanco, Boiza, Tovar Llorente o Iscar Peyra tal y como hemos explicado en otros apartados de esta investigación.

universitario también hay una veintena de estudiantes alojados en dos colegios mayores de gran peso en la ciudad como el Colegio San Bartolomé y el Hernán Cortés. En cualquier caso la comunidad universitaria no suponía un grupo especialmente numeroso entre los socios de la Filarmónica. Precisamente nuestros informantes nos han referido al frecuente alejamiento de la institución universitaria de la comunidad salmantina que en este caso se pondría también de manifiesto en la limitada presencia de socios procedentes de la Universidad de Salamanca<sup>1146</sup>.

Por último, queremos constatar la presencia de un grupo de socios involucrados en los distintos proyectos musicales y culturales de la ciudad en la década de los cuarenta y cincuenta. Nos estamos refiriendo a la familia García-Bernalt (recordamos el protagonismo del patriarca de la familia Bernardo García-Bernalt Huertas al frente del Conservatorio Regional de Música y de la Coral Salmantina así como director honorario de la Orquesta Sinfónica de Salamanca), Felisa y Rafael Unamuno (la personalidad y trayectoria profesional de la hija de Miguel de Unamuno ya fue trazada en relación a su participación en la Sociedad de Cultura Salmantina), la familia del político y abogado Miguel Iscar Peyra tan presente en el nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, dos profesionales del periodismo, Enrique de Sena Marcos y César Paz La Espada, que abogaron desde la prensa local por proyectos musicales sólidos para la ciudad o voces que formaron parte de la Coral Salmantina y otros proyectos musicales puestos en escena en la ciudad como Germán Barrueco, Mery Rosado y Ángeles Gaité.

Mención especial merecen aquellos afiliados que figuran como socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. El documento denominado “Orquesta Sinfónica de Salamanca. Relación de Sres. Socios y personas interesadas” que formaba parte del ya citado como “Relación de ingenieros y arquitectos de la A.S.I.A” recoge el nombre de cuarenta y tres personas e instituciones que apoyaron

---

<sup>1145</sup> Un magnífico ejemplo de los lazos familiares que existen entre los socios de la Sociedad Filarmónica lo ofrecen los miembros de la Universidad de Salamanca. En este sentido, César Real de la Riva y su esposa Concepción Ramos (número de socios 206 y 207 respectivamente), su hermana Adela Real de la Riva (número de socio 645), su hermana Angelita Real de la Riva (número de socio 80) junto a su esposo el industrial, presidente del Casino de Salamanca, químico de formación, Manuel Madruga Tato (número de socio 79) y su hermana Ángeles Madruga Tato (número de socio 654 y su esposo, Antonio Martín de la Cuesta (número de socio 653).

Por su parte, Antonio Tovar Llorente y su esposa Consuelo Larrueca de Tovar aparecen con el número de socios número 271 y 272 respectivamente; igualmente aparecen familiares directos del rector Esteban Madruga Jiménez (número de socio 303), Mercedes (número de socios 290) ,Segunda (número de socio 293), Joaquín (número de socio 490) y su esposa e hija, Raimunda Méndez García (número de socio 291) y Amalia Madruga Méndez (número de socio 292) y Prudencio Madruga Jiménez (número de socio 291)

<sup>1146</sup> Cfr. entrevista a Cerveró, J. M. de 28-VIII-2013.

económicamente a la Orquesta que dirigió Gerardo Gombau y a las que ya hemos hecho referencia en el capítulo tercero de esta investigación..

982	B	Dña:- Carmen Francisco Guach.	Rua Mayor nº 20.
983	B	Dña:- M <sup>a</sup> Dolores Peña Urmenita.	Rua Mayor nº 20.
984	B	Dña:- M <sup>a</sup> Teresa Mañero M.	Rua Mayor nº 20.
985	B	Dña:- Anastasia Dominguez Gacia.	Rua Mayor nº 20.
986	B	Dña:- Carmen Fonteler "erreira.	Rua Mayor nº 20.
987	B	Don:- Edictor Ballesteros Repila.	Rua Mayor nº 20. P.Melchor C
988	B	Don:- Antonio Cortés Perez.	Rua Mayor nº 20.
934		Don:- Fausto Salicio Rivera.	Torres Quevedo nº 6.
935		Sts:- M <sup>a</sup> Pilar Salicio Montero.	Torres Quevedo nº 6.
936		Sts:- Mercedes Salicio Montero.	Torres Quevedo nº 6.
937		Sts:- Manolita Salicio Montero.	Torres Quevedo nº 6.
938	B	Don:- Francisco Leon Cornejo.	Garrido y Bermejo nº 63.
939	B	Dña:- Paulina...	P. de San Julian nº 4.
940	B	Don:- Emil...	P. de la Reina nº 1.
941		Sts:- Pilar Beato Martin.	Echegaray nº 3.
942	B	Sts:- Conchita Olivera Vicente.	Doctor Piñuela nº 5.
943		Dña:- Dolores Olivera Lopez.	Obispo Jastrin nº 12.
944	B	Sts:- Ana Maria Olivera Martin(Vicente).	Doctor Piñuela nº 2
945	B	Don:- Baltasar Moreton Martin.	Concejo nº 9.
946	B	Dña:- Esperanza Diego de Moreton.	Concejo nº 9.
947	B	Sts:- M <sup>a</sup> Jose Moreton Diego.	Concejo nº 9.
948		Dña:- M <sup>a</sup> Paz Losada Gomez.	Villar y Macias nº 11.
949		Saturnino Sanz Garcia.	Joaquin Costa nº 25.
950		Concepcion de Cas...	Joaquin Costa nº 25.
951		Don:- Juan Blanco Vidal	C. de San Miguel Arcangel.
952		Dña:- Isabel Correa Guada...	Vasco de Gama nº 13.
953	B	Sts:- Trinidad Sanchez Sanchez.	Santa Eulalia nº 5.
954	B	Sts:- M <sup>a</sup> Jesus Mateos Moreno.	Santa Eulalia nº 5.
955	B	Sts:- M <sup>a</sup> Pilar de las "azas.	Santa Eulalia nº 5.
956	B	Sts:- M <sup>a</sup> Luz Meras Marquez.	Santa Eulalia nº 5.
957	B	Sts:- M <sup>a</sup> ...	Maldonado Campo nº 5 Pral.
958	B	Sts:- M <sup>a</sup> Luisa Dominguez Berrueta.	Ramos del "anzano nº 9.
959	B	Sts:- Angelines Dominguez Berrueta.	Ramos del "anzano nº 9.
960	B	Don:- Juan Sanchez...	Rua Mayor nº 37. 2ª.
961	B	Dña:- Teresa...	Perez Oliva nº 7. bajo dere
962	B	Dña:- Teresa...	Rua Mayor nº 14. 3ª.
963		Sts:- Pepita Beato Gonzalez.	Prior nº 6.
964		Sts:- Pilar Beato Gonzalez.	Prior nº 6.
965		Sts:- Carmen Beato Gonzalez.	Prior nº 6.
966		Sts:- Manolita Beato Gonzalez.	Prior nº 6.

Fig. 161. Documento SFS: Muestra de distintas relaciones de amistades o familiares entre los socios de la Sociedad Filarmónica (listas de socios)

Así pues en este apartado de la investigación hemos realizado una aproximación indiciaria al conjunto de socios que formaron parte de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. A partir de documentos generados por la propia Sociedad y aportados por nuestros informantes, hemos determinado las características socio-profesionales de una parte importante de los afiliados a la Filarmónica. Es importante recordar que un grupo amplio de nuestros informantes fueron socios de la entidad por lo que su testimonio ha sido de gran valor para esta parte del estudio.

En este sentido, este primer examen nos ha arrojado datos sorprendentes. El primero es que la mitad de los socios son mujeres. En segundo lugar, si bien, entre los socios hay una clara representación de las autoridades civiles, militares, políticas y económicas, así como, de la Universidad y los distintos sectores económicos de la ciudad, también se

aprecia presencia de sectores sociales llamativamente disonantes con lo que, a priori, podríamos pensar como socios más habituales de una entidad musical de estas características. Nos referimos aquellos socios procedentes de zonas urbanas donde se localizaban las clases sociales menos acomodadas y que además, se beneficiaban de la política de vivienda del Franquismo. Así, hemos identificado socios que vivían en el Barrio Vidal, Chamberí o Salas Pombo. Mención aparte merecen el grupo de mujeres vinculadas al Hogar-Cuna de la Diputación Provincial de Salamanca o a la cantina del Cuartel de Infantería de la ciudad. Estas pinceladas evidencian la dificultad y complejidad que implica el análisis de esta documentación desde cualquier punto de vista. El tercer dato sorpresivo que nos han proporcionado las fuentes primarias es que más de la mitad de los socios de la Sociedad filarmónica mantienen fuertes lazos de familia, amistad o vecindad que refuerzan la relación entre los mismos. En los listados de socios hemos reconocido un número significativamente importante de matrimonios, familias completas y vecinos.

De este modo, a partir de un análisis colectivo, hemos combinado un estudio de las instituciones político-militares, económicas y universitarias en clave de grandes nombres claramente identificables, con un microanálisis familiar y de biografías personales, en este caso, esbozadas a lo largo de este tercer capítulo de la tesis doctoral. Tres planos de un mismo estudio con identidad propia dentro de este trabajo, que será necesario ampliar y completar en investigaciones posteriores.

Por otro lado y como posibles interpretaciones de conjunto, dentro de un esquema puramente hipotético que habría que confirmar en el futuro (para no salirnos tampoco de la prudencia con que abordamos este capítulo, necesario, pero que ha de tener sus límites), la presencia de autoridades civiles y militares podría tener sentido en la medida en que eran representantes institucionales del nuevo estado.

En cuanto al grupo de los pequeños o medianos comerciantes e industriales, podría singularizarse como representación de intereses socioculturales del municipio, sin olvidar, la importancia que la pequeña burguesía tenía en una ciudad de provincias como Salamanca en el contexto de escasez de la posguerra. Así, para estos comerciantes y pequeños empresarios salmantinos, formar parte de la Sociedad Filarmónica les aportaría un cierto prestigio y reconocimiento social.

Respecto a la presencia de funcionarios o empleados de servicios entre las listas de socios de la entidad salmantina, podría entenderse como un interés propio o sobrevenido, es decir, podría nacer de ellos mismos o ser forzados, “animados”, por sus

superiores. Tampoco convendría olvidar el reconocimiento social que tenían los funcionarios, si bien, muchos fueron represaliados (tan sólo citar, como ejemplo, al personal docente de todos los niveles educativos). Recordar, igualmente, que para una mujer al acabar la guerra ser funcionaria estaba mejor reconocido socialmente que ser maestra rural, por ejemplo, y más aún, si ésta sabía idiomas. En este sentido, entre la lista de afiliados a la Filarmónica el porcentaje de funcionarios mujeres es significativamente importante. En esta misma línea de análisis e interpretación deberíamos entender la importante presencia de profesionales liberales y especialmente de empleados de banca.

El relativo alejamiento de los universitarios podría deberse a la falta de interés por la cultura en general o por la musical en particular o simplemente, podría interpretarse como un posible rechazo hacía actividades culturales organizadas por las autoridades político-sociales del momento. Tampoco conviene perder de vista que en el mismo espacio en que se celebraban las audiciones programadas por la Filarmónica se proyectaba los últimos estrenos cinematográficos españoles o procedentes de Estados Unidos que en cambio, eran muy bien acogidas por los jóvenes universitarios<sup>1147</sup>. Evidentemente, en la Salamanca de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, todavía sería relevante la acción de alguna minoría muy identificada (Iscar Peyra o los Unamuno) que compartiría determinados espacios de ocio y cultura como el Casino, el Campo de tiro o el teatro Gran Vía.

---

<sup>1147</sup> Recordemos tan sólo como dato histórico de referencia que las Primeras Conversaciones sobre Cine Español, también conocidas como Conversaciones de Salamanca, se celebraron entre el 14 y 19 de mayo de 1955 y fueron organizadas por el director de cine Basilio Martín que por aquel entonces dirigía el cine club del SEU de Salamanca.

### **3.6. Conclusiones del tercer capítulo**

---

El final de la década de los cuarenta y toda la década de los cincuenta estuvo marcado en términos musicales por el nacimiento y posterior desarrollo de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Debemos insistir que este nuevo proyecto musical cuajó en cierta medida gracias a que existieron en Salamanca precedentes de instituciones musicales que se insertaron y arraigaron entre los miembros de la élite salmantina. Nos referimos a la Coral Salmantina, a la Orquesta Sinfónica de Salamanca y a los conciertos de divulgación del Conservatorio Regional de Música y del Casino.

Por otro lado, la fundación de la Sociedad Filarmónica supuso el final de una etapa basada en los intentos de crear música en la propia ciudad a través de la Coral, la Orquesta o los docentes y alumnos del Conservatorio Regional de Música (citamos tan sólo a Antonio Arias, Gerardo Gombau, Aníbal Sánchez Fraile o Bernardo García-Bernalt), y el comienzo de un tiempo musical nuevo, caracterizado por una intensa actividad musical de gran calidad gracias a la llegada mensual durante más de doce años de compañías de ballet y danza, orquestas, solistas, dúos, tríos, cuartetos o quintetos procedentes fundamentalmente de Europa que incluyeron a Salamanca en el circuito español de conciertos junto a sedes tan prestigiosas como Barcelona, Madrid, Sevilla, Bilbao, etc. Más importante aún, la Filarmónica integró a un mayor número de aficionados a la música de concierto que pudo ser receptor de repertorios muy novedosos y sin precedente en la ciudad e incluso en el país.

La primera etapa de la Sociedad filarmónica fue liderada por el alcalde Luis Fernández Alonso (1948-1953) quien además fundó el Hogar de la Filarmónica y secundó al gobernador civil Pérez Villanueva en la creación de la Sociedad de Cultura y Arte Salmantina. Ambas instituciones fueron diseñadas por y para la élite de la ciudad. Mención especial merece el Hogar de la Filarmónica sin antecedente alguno en ninguna de las Sociedades Filarmónicas españolas que han sido objeto de estudio.

En mayo de 1953, un nuevo equipo encabezado por el catedrático de la Universidad de Salamanca, César Real de la Riva toma las riendas de la entidad. En ese momento la Sociedad estaba perdiendo socios y las audiciones programadas no recibían buena acogida por parte de los asistentes, además se hizo necesario afrontar ciertos problemas

administrativos y la marcha de Fernández Alonso de la alcaldía salmantina fue el momento propicio que favoreció el relevo.

La etapa de Real de la Riva se caracterizó por la calidad y variedad de las audiciones programadas, por mantener la cuota a los socios, la desaparición del hogar de la Filarmónica por su alto coste económico, por la inclusión de espacios nuevos, además del teatro Gran Vía, para la puesta en escena de las distintas veladas, por una importante presencia de agrupaciones europeas que introdujeron repertorios no sólo del barroco, neoclasicismo o romanticismo europeo sino de autores del siglo XX; por incluir en la programación de la Filarmónica todos los géneros y estilos pero sobre todo, por apostar por la danza y el ballet en detrimento de la ópera que fue sustituido por el *lieder*.

Nos ha parecido muy importante analizar exhaustivamente la presencia de las distintas agrupaciones instrumentales o vocales, los solistas y pequeñas agrupaciones en términos de intérpretes y repertorios. Sí hemos observado significativas diferencias con los programas ejecutados por aquellas agrupaciones que pisaron suelo salmantino antes de la aparición de la Filarmónica. En este sentido, los intérpretes que fueron invitados por la Sociedad interpretaron repertorios con composiciones de autores europeos y americanos del siglo XX (Britten, Milhaud, Hindemith, Honneger o Villalobos)) e incluso muchos contemporáneos a los mismos receptores. Desaparecieron de los programas de estas agrupaciones las obras de Bretón, chueca o de los Cancioneros españoles y especialmente del Salmantino, tan presentes en la década anterior. Si se siguen escuchando piezas musicales de Beethoven, Mozart, Brahms o Schubert pero no tienen tanta importancia en los repertorios al igual que los grandes compositores rusos del XIX y XX que también ven mermada significativamente su presencia.

El análisis de los socios a través de distintas fuentes ha sido abordado en la última parte de esta tesis como una simple aproximación a un estudio posterior más amplio y exhaustivo que en este momento se saldría del marco de la investigación. Tan sólo desearíamos resaltar la presencia en las listas de afiliados de nombres muy significados en la ciudad por el papel desempeñado en el ámbito judicial, universitario, político o económico que también formaron parte de las listas de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca o de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte. Una élite salmantina que tiene presencia en las entidades culturales y musicales de la ciudad durante dos décadas que la Sociedad Filarmónica de Salamanca integrará junto a otros grupos sociales menos acomodados y privilegiados.

## **4. Conclusiones generales**

---

El presente trabajo doctoral ha tenido como propósito fundamental sacar a la luz las actividades musicales de las que Salamanca fue testigo desde finales de la Guerra Civil hasta 1960. Dos décadas de la historia cultural y musical de la ciudad en las que existe un gran vacío documental y bibliográfico. Como afirmábamos en la introducción del presente trabajo, no existía estudio alguno que se centrara en instituciones musicales, repertorios y recepción de los mismos desde finales de 1940 hasta 1960. En el caso de esta investigación, este vacío documental en archivos y bibliotecas públicas ha sido subsanado a través de las fuentes orales que además nos han facilitado el acceso a los archivos privados de varios informantes. Esta peculiaridad, esto es, el acceso a documentación escrita a través de las fuentes orales, supone una de las grandes aportaciones de esta tesis doctoral.

A través de estas páginas se puede comprobar que el objetivo principal de esta tesis, descubrir el papel de las élites en la revitalización de las instituciones musicales salmantinas, ha sido alcanzado. Hemos intentado determinar la naturaleza y composición de esa minoría rectora que, a lo largo de dos décadas, encabezó y apoyó todas las instituciones musicales salmantinas y también, y a la vez, fue receptora de aquellas actividades concertísticas programadas desde las mismas. Además hemos querido estudiar la evolución estético-musical de los repertorios y audiciones que esta minoría selecta recibió a lo largo de veinte años, circunstancia que la situó a la altura de la élite comercial e industrial bilbaína, donostiarra, barcelonesa o valenciana, por ejemplo, que sostuvo el fenómeno asociacionista y orfeonístico de tan larga tradición y raigambre en determinadas comunidades autónomas de nuestro país. Por tanto, la presente investigación no ha pretendido desarrollar un trabajo en el que la prosopografía, como metodología, haya sido el hilo conductor, lo que, por otro lado, no significa que hayamos desechado esta vía de investigación para aspectos muy concretos de la misma.

De esta suerte, hemos analizado los discursos oficiales de las autoridades locales en materia cultural y musical en un contexto de autarquía y de comienzo y desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En la inmediata posguerra salmantina, hemos observado una presencia evidente de la tradición cultural y musical que nada tenía que ver ni con aquellas corrientes musicales de los años veinte y treinta, ni con tendencias foráneas,



especialmente las procedentes de los países anglosajones y norteamericanos, rechazadas sistemáticamente por las autoridades musicales del régimen desde el comienzo.

De esta forma hemos descubierto que desde la alcaldía salmantina, dos alcaldes - Francisco Bravo (1941-1943) y Luis Fernández Alonso (1947-1953)- desarrollaron una importante labor musical en la ciudad salmantina durante la década de los cuarenta. El primero lideró la fundación de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1943. El segundo dirigió y presidió la creación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca desde 1948 hasta 1953 y apoyó incondicionalmente la continuidad de la orquesta salmantina. Por su parte, el presidente de la Diputación de Salamanca García-Revilla encabezó el proyecto para crear la Coral Salmantina. De hecho, las dos entidades musicales que nacieron en la inmediata posguerra salmantina surgieron bajo el amparo de Falange Española. En el caso de la Coral Salmantina (1941), Falange Tradicionalista y de las JONS se encargó de patrocinar una fiesta homenaje a la División Azul en la que inició su andadura la agrupación coral. Por su parte, el alcalde Francisco Bravo fue miembro destacado del partido fundado por José Antonio Primo de Rivera desde sus comienzos.

Por tanto, hemos destacado tres nombres propios vinculados a dos instituciones y a dos proyectos musicales cargados de ideología política en la década más autárquica del régimen y en un momento en que ambas entidades tenían que afrontar grandes necesidades sociales en la ciudad y en la provincia salmantina. Así pues, las dos instituciones locales más importantes de la ciudad –Diputación Provincial y Ayuntamiento con el apoyo del Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento- pusieron en marcha y financiaron de forma continuada proyectos musicales como la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca, como una forma de contribuir a la imagen social y cultural del régimen. Paralelamente, los responsables políticos se encargaron de incentivar determinados repertorios, espectáculos o conciertos y posiblemente, prohibieron o censuraron otras experiencias musicales. Se produce así una estatalización y nacionalización de la producción musical en Salamanca, esto es, se incorpora a las estructuras administrativas locales y provinciales todas las iniciativas y actuaciones musicales para controlarlas, pero también para dotarlas de un significado y una simbología acorde con la ideología del momento.

Paralelamente, la ciudad del Tormes fue centro de una recepción cultural y musical procedente de los países del eje, en cambio, no hemos tenido constancia documental de ninguna representación salmantina en suelo alemán o italiano. Como hemos podido comprobar, el desarrollo de actividades culturales y musicales

proyectadas por las autoridades españolas en colaboración con los países del eje durante la guerra mundial fue mucho más complejo que la simple llegada de determinados intérpretes o agrupaciones musicales como fue el caso de Alfredo Casella o la Orquesta de Cámara de Berlín. Detrás de estos nombres propios existió un programa diseñado concienzudamente con unos propósitos políticos claros. En el caso del Instituto Italiano de Cultura hemos descubierto la ubicación concreta en la ciudad de su sede salmantina y el amplio desarrollo de actividades programadas por los distintos responsables del centro. El Instituto contó entre 1940 y 1944 con tres directores -Gasparetti (1940-1941), Penna (1942) y Venturi (1943)-, y desarrolló una intensa actividad musical durante el primer año gracias tanto a músicos italianos (Fulgueri; el trío formado por Casella, Poloniem y Benucci; Janigro y A'Albore) como españoles de gran calidad y prestigio; en este último caso nos queremos referir a profesores del Conservatorio Regional de Música de Salamanca de la talla de Gombau, Arias, Sánchez Fraile, Pugas, Haedo, Horna o García-Bernalt. Esta actividad musical, cuyo propósito fundamental era la difusión de obras compuesta por músicos italianos, se fue extinguiendo paulatinamente hasta que en el año 1944 desapareció.

Igualmente los cursos de lengua, cultura, historia y arte italiana fueron una parte importante de la programación a partir de 1942, momento en el que se produce un relevo en la dirección de la sede salmantina y se buscan figuras más cercanas a la gestión cultural que a la política, (es el caso de los doctores Penna y Venturi), es decir, con un perfil más adecuado a este tipo de actividades que ellos mismos iban a impartir. De esta forma, hemos observado un importante desarrollo de las conferencias con una fuerte carga política y propagandística desde el año 1941. Las conferencias de Armando Vené, Giuliano Mazzoni, Antonio Tovar y José Artero sobre distintos aspectos de la política y legislación desarrollada por Mussolini, deben ser analizadas en ese sentido. Así, hemos observado que todos los ponentes italianos invitados por el Instituto Italiano de Cultura incluyeron a la sede salmantina en el ciclo de conferencias diseñadas desde la central del Instituto en Madrid. Por otro lado, hemos detectado un apoyo explícito de todas las autoridades salmantinas a las actividades del Instituto en un doble sentido: por un lado, con la presencia de las mismas en los distintos actos y por otro, mediante la cesión de espacios concretos para el desarrollo de éstas, como el salón de actos de la escuela de San Eloy, el paraninfo de la Universidad de Salamanca, el salón de actos del Palacio de Anaya, etc.

De una forma más concreta, los decanos de las distintas facultades implicadas en las diversas actividades, el rector de la Universidad Pontificia, profesorado, etc. asisten a todas las actividades y colaboran activamente con el Instituto Italiano lo que confirma el esfuerzo que, desde esta institución, se realizó para acercarse al mundo académico y universitario a través de conferencias en que docentes, investigadores y estudiantes de ambos países tuvieron la oportunidad de participar.

Nos ha parecido tremendamente relevante valorar la importancia de la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura en el contexto nacional de sedes provinciales con las que contaba la entidad en España. En este sentido, el acceso al Archivo de Prensa Histórica nos ha permitido descubrir que músicos y conferenciantes italianos incluyeron la sede salmantina en circuitos conformados por las principales sedes del Instituto Italiano de Cultura, esto es, San Sebastián, Madrid o Sevilla lo que pone de manifiesto la coordinación clara de la sede central y la falta de autonomía de gestión de las sedes locales

Si bien es cierto que no hemos podido acceder a las listas de socios agregados, no es difícil suponer el perfil del asociado que frecuentaba el Instituto Italiano en Salamanca. Para empezar el precio anual de matrícula que daba derecho a asistir a todas las actividades del centro y de una manera más continuada, a los cursos de idiomas y cultura italiana, era elevada. Si tenemos en cuenta la población de Salamanca en 1940, la situación de ruina en la que se encontraba la ciudad durante la inmediata posguerra, la falta de medicinas y otros recursos así como el tipo de población por sectores económicos, probablemente los socios del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca apenas llegarían a los cincuenta y pertenecerían a familias vinculadas con la Universidad y con el desarrollo de actividades liberales, esto es, notarios y registradores de la propiedad, médicos, docentes universitarios o arquitectos. Los mismos que más tarde formarán parte de la lista de socios de la Orquesta Filarmónica y la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Una minoría selecta que, a través de dos décadas, está presente en todas las instituciones musicales y culturales de la ciudad como minoría receptora y regidora de las mismas pero, también, como medio empleado para diferenciarse del resto de la sociedad y reforzar de esta forma su papel director.

A partir de 1944, las actividades del centro salmantino decayeron y se limitaron a los cursos anuales de lengua y cultura italiana. El declive de la sede salmantina coincide con el principio del fin del régimen de Mussolini y posiblemente, al igual que en la sede central de Madrid, con los problemas económicos.

No existió, en cambio, tanta presencia de actividades promovidas por el Instituto Alemán de Cultura. Para empezar, el centro no tuvo sede social en la ciudad del Tormes. De hecho, sólo hemos podido constatar la presencia de la Orquesta de Cámara de Berlín en 1940 con el mecenazgo de la Diputación Provincial y un único evento musical organizado en el Conservatorio Regional de Música en colaboración con el Instituto Alemán de Cultura con sede en Madrid. El 16 de noviembre de 1942, en el salón de actos del Conservatorio, tuvo lugar un concierto organizado por el Instituto Alemán de Cultura e interpretado por la soprano Gerda Lammers y el pianista Gustavo Beck. En abril de 1943 un último intérprete alemán visitó suelo salmantino, el pianista Erik Then-Bergh, por iniciativa, en esta ocasión, del Casino de Salamanca en el auditorio de San Eloy.

Por tanto la presencia de orquestas y músicos alemanes, en suelo salmantino durante el periodo de la inmediata posguerra, fue escasa en número e intermitente en sus apariciones. Sin embargo, todos los intérpretes –el director de orquesta y Director General de Música del Reich, Hans von Benda con la Orquesta de Cámara de Berlín, la soprano Gerda Lammers y el pianista Erik Then-Bergh- fueron de gran calidad y sus actuaciones se produjeron en el marco de los intercambios culturales hispano-alemanes anteriores a 1943, momento en que se inició el declive del III Reich. Salamanca fue, nuevamente, parte de los circuitos musicales y culturales de la España de la inmediata posguerra junto a Madrid, San Sebastián, Bilbao o Sevilla. La presencia de intérpretes y músicos alemanes no volvió a ser tan fluida e importante hasta que no se consolidó la actividad de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en el primer quinquenio de los años cincuenta.

La presencia cultural alemana se limitó a la música. Como ya hemos indicado, el Instituto Alemán de Cultura no tuvo sede en Salamanca y se estableció en Madrid más tarde que el Instituto Italiano de Cultura. Los ecos de la labor cultural planeada por las autoridades alemanas fueron menos perceptibles que el de las italianas. Igualmente, no consta en la documentación que hemos examinado la participación de la Orquesta Filarmónica de Salamanca, la Coral Salmantina u otras agrupaciones musicales de la ciudad en alguno de los desplazamientos que se programaron en Alemania. En ese sentido, las relaciones musicales con el país germano fueron unidireccionales y no hubo intercambio musical y cultural alguno con el país germano desde Salamanca.

Conviene por último y en lo que se refiere a este punto señalar que Salamanca tuvo un contexto específico que la diferencia de otras ciudades como Granada, Bilbao o

Valencia. En este sentido desde el uno de octubre de 1936 Franco decidió establecer su cuartel general en la ciudad que se convirtió así en la capital del bando sublevado o “nacional”. La ciudad se llenó de militares y mandos afectos al nuevo estado, quedando toda la ciudad y sus habitantes subordinados a éstos. A finales del verano de 1937, la capital fue trasladada a Burgos y Salamanca deja de ser la capital de dicho bando. Los principales organismo del gobierno también se trasladaron a la nueva capital, si bien, la ciudad del Tormes continuó siendo una plaza importante de la retaguardia durante el resto de la guerra. De hecho la ciudad prosiguió albergando las dependencias de diferentes servicios del Estado y acogió tropas llegadas de Italia y Alemania. La Legión Cóndor tuvo dependencias en la ciudad y en 1939, el comandante italiano Truppe Volontaire estuvo instalado con sus hombres en suelo charro. Además de estas tropas extranjeras, destacamentos del bando sublevado permanecieron en Salamanca acampados en diversos puntos de la ciudad. Por tanto, la presencia italiana y alemana se inició al comienzo de la guerra y continuó hasta la inmediata posguerra adoptando formas diferentes.

La aportación de esta tesis de carácter local ha sido poder completar los estudios nacionales referidos a las actividades musicales y culturales desarrolladas en suelo hispano por los países del eje en colaboración con el nuevo régimen de Franco. Hasta ahora, no había estudios específicos que detallasen la presencia de actividades oficiales programadas por las autoridades nacionales en colaboración con las italianas y alemanas en suelo salmantino.

Igualmente y de forma simultánea a lo descrito hasta aquí, se produjo durante esos años una revitalización de lo popular. De esta suerte, se interpretaron repertorios de cancioneros populares salmantinos y de música de zarzuelas muy conocidas compuestas por grandes maestros como Chapí, Bretón, etc. En este contexto de recuperación y protagonismo de lo popular hemos querido incluir el *Gran Festival del arte charro* que organizó en 1943 Santos Torroella, paradójicamente perseguido por el nuevo régimen y especialista en las grandes vanguardias pictóricas y literarias. Años más tarde dos ejemplos más de teatro lírico movilizaron a la ciudad: *Campocerrado* (1947) con música de Gombau y letra del catedrático de la Universidad de Salamanca, Real de la Riva y *La María Antonia o la Virgen de los Remedios* (1947) con arreglos musicales de Sánchez Fraile y la inestimable colaboración del tamborilero Nicomedes de Castro.

Igualmente debemos entender en este marco de recuperación de lo popular la publicación del *Nuevo Cancionero salmantino* (1943) de Sánchez Fraile con

financiación de la Diputación Provincial de Salamanca. Nuestra aportación en este sentido ha sido la búsqueda, recopilación y estudio de las SACGDP en los años cuarenta. Gracias a esto hemos podido aportar dos aspectos totalmente novedosos sobre la investigación del *Nuevo Cancionero salmantino* de Sánchez Fraile: las gestiones que realizó ante la Diputación Provincial para publicar su *Cancionero* y, el eco social y artístico de la obra en la Salamanca de la inmediata posguerra. Así, la publicación de esta obra por parte de la Diputación salmantina ha sido rastreada por primera vez en las actas de Comisión Gestora de dicha institución provincial. La importancia sociocultural de su obra en la Salamanca de los años cuarenta ha sido examinada a través de las crónicas musicales aparecidas en la prensa local.

Hemos comprobado cómo la personalidad de Sánchez Fraile debe vincularse al de dos nombres propios más, García-Bernalt y Artero Pérez. Los tres fueron clave en el desarrollo musical de la ciudad durante la década de los cuarenta. Cada uno de ellos contribuyó al devenir musical desde esferas creativas diferentes. García-Bernalt y Sánchez Fraile continúan la labor del maestro Dámaso Ledesma. El primero concluyendo alguna de sus inacabadas composiciones o divulgando la música tradicional a través de los Coros Charros y la Coral Salmantina. El segundo mediante *El Nuevo Cancionero Salmantino* o a través de los numerosos conciertos y audiciones que dirigió. En cambio Artero desempeñó un papel clave como estudioso y crítico musical pero sobre todo, su cercanía al Padre Otaño y a otras autoridades musicales del nuevo régimen, le convirtieron en una pieza determinante en el acontecer musical de la ciudad salmantina en los años de la inmediata posguerra.

La década de los cuarenta salmantina fue además testigo del nacimiento de dos instituciones musicales: la Coral Salmantina y la Orquesta Filarmónica de Salamanca. Ninguna de ellas surgió de la nada ni en el medio de un desierto musical. En el siglo XX salmantino la llama de la música clásica se mantuvo con relativo éxito y de una forma muy especial en la inmediata posguerra gracias a la labor de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Salamanca, el Conservatorio Regional de Música y el Casino. A éstas hemos querido unir las actividades musicales y culturales organizadas desde el Instituto Italiano de Cultura y otras vinculadas al Instituto Alemán de Cultura

Conciertos, charlas, cursos y conferencias convocaron a personalidades como Querol, Casaux, Sopeña o Cubiles. Además se recuperaron obras de la mejor tradición europea, rusa, alemana, austriaca, y española. Ésta última tradición fue transmitida a través de agrupaciones instrumentales y corales en su doble dimensión: la clásica –

repertorios de autores contemporáneos como Bretón, Falla, Turina, Albéniz y renacentistas como Cabezón y Victoria- y la popular-folklórica –las recopilaciones de Dámaso Ledesma, Aníbal Sánchez Fraile o Hilario de Goyenechea. Sin duda Salamanca vivió una auténtica edad de plata que por primera vez ha podido ser reconstruida en un trabajo de investigación.

El presente trabajo ha analizado también el papel desempeñado por el Conservatorio Regional de Música en el contexto musical de la ciudad salmantina durante la década de los cuarenta. Nos ha interesado no tanto hacer una historia administrativa de la entidad sino analizar su labor divulgadora. Esta dimensión ha supuesto una novedad con respecto a las publicaciones que existen en relación al Conservatorio de Salamanca.

De esta forma queremos subrayar que el Conservatorio salmantino se convirtió desde su creación en 1935 y hasta la segunda mitad de los años cuarenta en foco musical de la ciudad. No sólo el Conservatorio formó académicamente a jóvenes salmantinos en materia musical, sino que además, acogió bajo su techo a importantes solistas, pianistas y violinistas fundamentalmente, del panorama nacional. Muchos de estos maestros tenían la doble condición de músicos profesionales y docentes, mayoritariamente en el Conservatorio de Madrid. No en vano, éstos son invitados por un centro académico donde se impartía la enseñanza de la música y el aprendizaje del piano y violín. En la inmediata posguerra, el Conservatorio Regional de Música se convirtió en una importante entidad organizadora de conciertos de gran calidad, actividad que cesó en las décadas siguientes. Igualmente el Conservatorio programó Conciertos de Divulgación Musical a cargo de los profesores del Centro de forma gratuita y a partir de 1940, cursos de divulgación extraordinarios con músicos de renombre, financiados por los abonados.

En este sentido el Conservatorio salmantino desempeñó una doble función: docente -la calidad técnica y pedagógica de profesores como Arias y Gombau debe ser subrayada- y divulgadora de música clásica entre una minoría de amantes de este tipo de audiciones que más tarde apoyó a la Orquesta Sinfónica y a la Sociedad Filarmónica de la ciudad.

Además el Conservatorio salmantino fue el organismo donde se formaron los músicos que conformaron la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de la ciudad, las dos entidades musicales más importantes de la inmediata posguerra. Bernardo García-Bernalt fue el director del Conservatorio, dirigió la Coral y fue director honorario de la

orquesta salmantina. Por su parte, Gerardo Gombau fue profesor del Conservatorio y director efectivo de la Orquesta Sinfónica; junto a él, Antonio Arias, profesor de violín y promotor de los “Conciertos de Divulgación” y “Conciertos Infantiles” de esta entidad. Igualmente este trabajo de investigación ha recuperado el concurso anual “Premio Casino de Salamanca” creado por el Conservatorio salmantino para estimular entre los jóvenes el amor a la música.

Por último recordar el apoyo decidido de la Diputación Provincial de Salamanca a los “Conciertos de Divulgación” como una forma de educar musicalmente al pueblo, el mismo propósito con el que nació la Coral Salmantina y la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1941 y 1942 respectivamente.

De este modo, en diciembre de 1941 empezó la Coral Salmantina. El fin inicial de la agrupación era propagar, divulgar la riqueza del folklore salmantino no sólo en la ciudad del Tormes sino por todas las tierras de España. Nuestro trabajo ha recuperado los repertorios programados por el director de la agrupación coral en los distintos conciertos ofrecidos por la agrupación coral. Este análisis ha descubierto que el director Bernardo García-Bernalt, no sólo incluyó una parte importante de obras pertenecientes al folklore charro sino que también integró obras religiosas y clásicas. Obras de Wagner, Mendelssohn, Perossi, Victoria, Julio Gómez, Brahms, Doyagüe, Goicochea, Haendel o Rossini formaron parte de los repertorios de la Coral Salmantina. La zarzuela española también estuvo presente en el repertorio de la Coral con obras de Barbieri o Vives.

El proyecto de la Diputación salmantina fue presentado como un símbolo de la ciudad. Ésta se convirtió en la institución musical presente en todas las festividades y conmemoraciones académicas, religiosas o institucionales de las que fue testigo la ciudad salmantina durante toda la década de los cuarenta.

La Orquesta Sinfónica de Salamanca fue el proyecto musical del Ayuntamiento de la ciudad y más en concreto del alcalde Francisco Bravo. El edil insistió claramente en las razones que llevaron a fundarla: la labor de divulgación cultural, artística y espiritual de la misma. Como anécdota, la gestación de la misma se produjo en la mesa de un establecimiento hostelero de la plaza mayor de Salamanca entre el músico Gerardo Gombau, el alcalde falangista Francisco Bravo y el director del banco Hispano Ignacio de Abajo. En la presente tesis hemos descubierto cómo se produjo la gestación y posterior nacimiento de la orquesta salmantina, su desarrollo posterior en términos administrativos, de financiación y puesta en escena de los distintos repertorios así como



los directores que se hicieron responsables de la misma y los nombres de los socios-protectores que la apoyaron. Ninguno de estos datos había salido a la luz con tanto detalle y de forma tan completa hasta este momento.

El proyecto de la orquesta sobrevivió hasta 1947, ofreció cuarenta conciertos y acercó por primera vez a los salmantinos las nueve sinfonías de Beethoven. Al frente de la agrupación instrumental estuvieron Gombau, Álvarez Cantos, Gasca, Barrenechea y Benedito. Nunca se asoció a la orquesta con un espacio concreto de la ciudad si bien la mayor parte de los conciertos se celebraron en el teatro Liceo.

En los repertorios interpretados por la agrupación instrumental hemos encontrado obras de autores alemanes y austriaco-húngaros como Mozart, Stamiz Smetana, Brahams, Mendelssohn, Liszt, Shubert, Popper (*Rapsodia húngara*) y Wagner. Esto es, lo más representativo del clasicismo vienés y romanticismo germano –Wagner, Beethoven, Mendelssohn y Schumann- sin olvidar maestros contemporáneos como Kreisler (exiliado en Estados Unidos). Igualmente estuvieron presentes, si bien de forma secundaria, dos figuras clásicas de la música barroca como Bach y Häendel. La música rusa tuvo una importante representación a través de las obras de Borodín, Musorgsky, Liadov, Rimski-Kórsakov, Ivanov y Tchaikovsky.

La música de la vecina Francia fue parte de la programación de la Sinfónica de Salamanca a través de las obras de Couperin, Francoeur, Fauré y Ravel.

No obstante si en términos de programación existió algo reseñable fue el esfuerzo que todos los directores de la sinfónica realizaron por divulgar las composiciones de músicos españoles. El primer músico en importancia por el número de interpretaciones fue Bretón, le siguieron Sorozabal, Falla, Turina, Chapí, Albéniz Jiménez y Guridi. Mención aparte merecen las obras de dos de los directores de la Orquesta Sinfónica de Salamanca: Gerardo Gombau y José Antonio Álvarez Cantos.

Si interesante ha sido estudiar estos aspectos de la programación de la orquesta para poder realizar una evolución estética de los gustos y repertorios a lo largo de estos veinte años, no menos apasionante ha sido analizar los nombres de los socios-protectores de la agrupación orquestal. La inmensa mayoría de estos afiliados, un minoría selecta que apenas superaba la cincuentena según la documentación encontrada hasta este momento, formaron parte de la masa social de la Filarmónica y además se implicaron en los órganos directivos de la nueva entidad.

La pequeña orquesta de treinta y cinco músicos fue languideciendo en parte por la marcha a Madrid de su *alma mater*, Gerardo Gombau y en parte también, por la falta de

exclusividad de los músicos que compartían su vocación musical con el desarrollo de otros trabajos para poder sobrevivir y por la ausencia de apoyo institucional. A partir de 1948, el nuevo alcalde Fernández Alonso se involucró de nuevo en salvar la institución mediante un nuevo proyecto musical: La Sociedad Filarmónica de Salamanca

Hasta este momento hemos visto como la ciudad produjo y consumió su propia música en una suerte de autarquía cultural. Lo cierto es que salvo los conciertos de la Orquesta Filarmónica, en 1940 y 1941, y después, de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1941, 1942 y 1948 y la llegada de alguna compañía de baile destacada como la de Vicente Escudero o Marienma, además de los músicos invitados por el Conservatorio regional ya mencionados, la propia ciudad “autoabasteció” en términos musicales a una minoría que buscó cumplir sus expectativas musicales en el proyecto de la siguiente década, esto es, la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

El estudio que hemos realizado en torno a la Sociedad Filarmónica de Salamanca ha sido especialmente novedoso. En primer lugar porque el acceso a las fuentes que nos ha permitido reconstruir su nacimiento, desarrollo, análisis de la masa social y repertorios, se ha producido directamente a través de los informantes. No existe un archivo sistematizado de la entidad como en el caso de otras Filarmónicas españolas. Por otro lado, hemos aplicado metodologías diferentes a las empleadas hasta este momento en el estudio de otras entidades similares, para analizar la Sociedad Filarmónica salmantina. En este sentido hemos optado por un enfoque de sociabilidad con el fin de analizar la entidad como asociación con unos fines determinados y por un enfoque prosopográfico para estudiar a los distintos afiliados que conformaron la masa social. Por último, la propia Sociedad Filarmónica de Salamanca aportó sus propias especificidades; por ejemplo, no hemos encontrado en España otra Sociedad Filarmónica que contara con un Hogar-social. Por un lado hemos localizado el edificio que albergó el Hogar de la Filarmónica y por otro, hemos detallado el tipo de actividades culturales que desarrolló así como la bibliografía que su biblioteca sostuvo (un amplio abanico de publicaciones nacionales y extranjeras). Por todas estas razones expuestas, el Hogar de la Filarmónica se convirtió en un lugar único en la ciudad y sólo accesible a una minoría especialmente selecta y sensible a determinados acontecimientos culturales en línea con las últimas vanguardias mundiales. Si a esto añadimos el nacimiento de una Sociedad Salmantina de Cultura y Arte vinculada a la misma Filarmónica y bajo el patrocinio y liderazgo de las autoridades locales y provinciales, esto es, del alcalde y gobernador civil, reforzamos nuevamente la idea de

grupo minoritario que sostiene y recepciona un actividad cultural que entronca y está más en consonancia con la labor de la JAE que con el Franquismo. De hecho, muchos de los miembros de ambas entidades fueron pensionados durante la Segunda República. Tan sólo citamos el caso de Tovar, García Boiza, García Blanco o Iscar Peyra.

En cambio, la Sociedad Filarmónica de Salamanca nació en un contexto sociopolítico diferente. El final de la década de los cuarenta y toda la década de los cincuenta se caracterizó por el fin del periodo autárquico y una cierta apertura del régimen al exterior. Además conviene insistir que este nuevo proyecto musical cuajó en cierta medida gracias a que existieron en Salamanca precedentes de instituciones musicales que se insertaron y arraigaron entre los miembros de la élite salmantina. Nos referimos en concreto a la Coral Salmantina, a la Orquesta Sinfónica de Salamanca y a los conciertos de divulgación del Conservatorio Regional de Música y del Casino.

Por otro lado, la fundación de la Sociedad Filarmónica supuso el final de una etapa basada en los intentos de crear música en la propia ciudad a través de estas instituciones y el comienzo de un tiempo musical nuevo, caracterizado por una intensa actividad de gran calidad y más diversificada. Esto fue posible gracias a la llegada mensual, durante más de doce años (1948-1960) de compañías de ballet y danza, orquestas, solistas, dúos, tríos, cuartetos o quintetos procedentes fundamentalmente de Europa. Éstos incluyeron a Salamanca en el circuito español de conciertos del que formaban parte sedes tan prestigiosas como Barcelona, Madrid, Sevilla, Bilbao, etc. Más importante aún, la Filarmónica integró a un mayor número de aficionados a la música de concierto que pudo ser receptor de repertorios muy novedosos y sin precedente en la ciudad e incluso en el país. Esta es una importante novedad con respecto a lo que había sido la actividad musical en Salamanca durante la década de los cuarenta.

La primera etapa de la Sociedad filarmónica fue liderada por el alcalde Luis Fernández Alonso (1948-1953) en principio para salvar a la orquesta de la ciudad. En mayo de 1953, un nuevo equipo encabezado por el catedrático de la Universidad de Salamanca, César Real de la Riva asumió la dirección de la entidad. En ese momento la Sociedad atravesó un periodo de dificultades dado que perdía socios y las audiciones programadas no fueron bien acogidas. El protagonismo de un catedrático de la Universidad de Salamanca al frente de la entidad ha sido un caso emblemático en la historia del asociacionismo musical español. Esta nueva etapa de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1953-1960) se caracterizó por la calidad y variedad de las

audiciones programadas, por mantener la cuota a los socios, la desaparición del hogar de la Filarmónica por su alto coste económico, por la inclusión de espacios nuevos, además del teatro Gran Vía, para la puesta en escena de las distintas veladas, por una importante presencia de agrupaciones europeas que introdujeron repertorios no sólo del barroco, neoclasicismo o romanticismo europeo sino de autores del siglo XX; por incluir en la programación de la Filarmónica todos los géneros y estilos pero sobre todo, por apostar por la danza y el ballet en detrimento de la ópera que fue sustituido por el *lieder*.

Hemos considerado importante detenernos en el detalle del coste de las entradas en cuanto que supuso un sincero intento por mantener una amplia base social y hacer así más accesible la participación de grupos menos acomodados. Esto sólo fue posible y se tornó en una realidad en los últimos años de la década de los cincuenta.

El análisis exhaustivo de las distintas agrupaciones instrumentales o vocales, los solistas y pequeñas agrupaciones en términos de intérpretes y repertorios que conformaron las distintas programaciones de la Filarmónica, ha sido esencial para descubrir la evolución estético-musical de sus receptores. En este sentido sí hemos observado significativas diferencias con los programas ejecutados por aquellas agrupaciones que pisaron suelo salmantino antes de la aparición de la Filarmónica. Así, los intérpretes que fueron invitados por la Sociedad interpretaron repertorios con composiciones de autores europeos y americanos del siglo XX (Britten, Milhaud, Hindemith, Honneger o Villalobos) e incluso muchos contemporáneos a los mismos receptores. Desaparecieron de los programas de estas agrupaciones las obras de Bretón, Chueca o de los Cancioneros españoles y especialmente del Salmantino, tan presentes en la década anterior. En cambio, sí se siguen escuchando piezas musicales de Beethoven, Mozart, Brahms o Schubert pero no tuvieron tanto peso en los repertorios al igual que los grandes compositores rusos del XIX y XX que también ven mermada significativamente su presencia.

Por último, ya hemos aludido al enfoque especialmente novedoso en lo que se refiere a estudios publicados hasta este momento sobre este tipo de entidades musicales, que hemos aportado al analizar los miembros que conformaron la masa social de la Filarmónica. En cualquier caso, se trata de una simple aproximación a un estudio posterior más amplio y exhaustivo que en este momento se saldría del marco de la presente investigación. Sí hemos querido resaltar la presencia en las listas de socios de nombres muy significados en la ciudad por el papel desempeñado en el ámbito judicial,

universitario, político, económico, del funcionariado o de las profesiones liberales (arquitectos, notarios y registradores de la propiedad, médicos) que también formaron parte de las listas de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca o de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte. Una minoría selecta de la ciudad conformada por los distintos sectores económicos y sociales que tiene presencia en las entidades culturales y musicales de la ciudad durante dos décadas (1940-1960). La diferencia radica en que la Sociedad Filarmónica de Salamanca va también a integrar otros grupos sociales menos acomodados y privilegiados.

Para concluir, podemos afirmar que los dirigentes culturales implicados en los distintos proyectos musicales de la ciudad no evidencian en absoluto el papel identitario en materia de creación cultural y musical que va a tener en la siguiente década la Universidad de Salamanca, en los años previos a la fundación de la Cátedra de música “Francisco Salinas” (1968).

Nuestra intención ha sido que este trabajo sirva de marco referencial para las investigaciones que vayan surgiendo en torno a nuestro objeto de estudio y a las décadas anteriores y posteriores, para poder completar el panorama general de la vida musical en Salamanca, la ciudad universitaria desde el siglo XIII y capital de la cultura europea como bien se ha demostrado.

## Bibliografía utilizada

---

Hemos tenido en cuenta a la hora de elaborar la siguiente relación bibliográfica criterios determinados por las dos características de esta investigación, esto es, su carácter interdisciplinario y local

### 1. Bibliografía sobre Música de carácter general

---

- Albillo Tormes, C. (1996). *Historia de la Coral de cámara de Pamplona, 1946-1996*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.
- Asensio Llamas, S. (2011). Eduardo Martínez Torner y la Junta para la Ampliación de Estudios de España. *Arbor*, 187 (751), 857-874.
- Bagües, J. (1997). *Homenaje a Enrique Jordá*. Donostia: Euskoikaskuntza. Disponible en:  
<<https://www.euskoikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/publicacion.php?o=1168>> [Consultado 4 mayo 2013].
- Bagües, J. (1987). El coralismo en España en el siglo XIX. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Calo (Eds.), *Actas del congreso internacional "España en la música de Occidente"*, vol. 2 (pp. 173-198). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Ballesteros Egea, M. (2010). *La orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española* (pp.56-57). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en  
<<http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>> [Consultado 26 abril 2013]
- Benavides, A. (2009). Gerardo Diego. Un artista de doble vocación. En M. Nagore; L. Sánchez de Andrés y E. Torres (Eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)* (pp. 97-110). Madrid: ICCMU.
- Carbayo Montabes, F. J. (2004). José Artero (1890-1961), cronista, exegeta e ideólogo del *Motu Proprio* en España. *Revista de Musicología*, XXVII (1), 523-551.
- Carbonell i Guberna, J. (2003) Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea. *Hispania*, LXIII/2 (214), 485-504.
- Casaprima, A. (1995): *Una vida para la Música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*. Oviedo: Casaprima editor.
- Casares Rodicio, E. (1987). La música española hasta 1939, o la restauración musical. En E. Rodicio Casares, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Calo (Ed.),

- España en la Música de Occidente*, vol. 2 (pp. 261-322). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Casares Rodicio, E. (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE/ ICCMM.
- Contreras Zubillaga, I. (2009). Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el Franquismo: La depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Revista de Musicología*, XXXII, (1), 569-583.
- Contreras Zubillaga, I. (2011). El “empeño apostólico-literario” de Federico Sopena: sueños, lecturas y reivindicaciones musicales. En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 309-347). Sevilla: Doble J.
- Cuadrado Caparrós, M. D. (2007). *Bartolomé Pérez Casas y la orquesta Filarmónica de Madrid*. Valencia: Editorial Germania.
- Cureses de la Vega, M. (2001). *El compositor Agustín González Acilo: la estética de la tensión*. Madrid: Editorial Complutense.
- De la Ossa Martínez, M. A. (2011). *La música en la Guerra Civil Española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón (Reedición facsimilar con prólogo de Ramón García Rodríguez (1994)). Valladolid: Fundación Municipal de Cultura.
- Diego, G., Rodrigo, J., Sopena, F. (1949). *Diez años de música en España. Musicología, intérpretes, compositores*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Elizondo Iriarte, E. (2007). El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor de órgano en España en la primera mitad del siglo XX. *Revista de Musicología*, XXX (2), 479-532.
- Ezquerro Esteban, A. (2013). Higinio Anglés y Peter Wagner en el camino. El viaje de 1926. En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber Amicorum. José María García Laborda* (pp. 83-116). Salamanca: Editorial Amarú.
- Fierro Cubiella, E. (1984). La guitarra en Gibraltar. En *Gibraltar: aproximación a un estudio sociolingüístico y cultural de la Roca*. Cádiz: Servicio Publicaciones UCA.
- Franco, E. (1992). *Memoria de la Orquesta Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- García Caballero, M. (2008). *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- García del Busto, J. L. (2005). *José Cubiles, una vida para piano*. Madrid: Sociedad Didáctica Musical.
- García Gallardo, C. L. (2010). Ernesto Halffter: *Sinfonietta*. En C. García Gallardo; F. Martínez González. y M. Ruiz Hilillo (Coords.), *Los músicos del 27* (pp. 185-202). Granada: Universidad de Granada.

- García Laborda, J. M. (2011). *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Academia de Hispanismo.
- García Laborda, J. M. (2000). *La música del siglo XX. Primera parte. (1890-1914). Modernidad y emancipación*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- García Sánchez, A. (2009). José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956): Una aportación a la verdadera reforma de la música religiosa en España. *Revista de Musicología*, XXXII, (1), 475-489.
- Gómez Amat, C. y Turina Gómez, J. (1994). *La orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza Música.
- Gómez Rodríguez, J. A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (pp. 207-244), vol. 2. Granada: Universidad de Granada.
- González-Castelao, J. (2008). *Ataúlfo Argenta. Claves de un mito de la dirección de orquesta*. Madrid: ICCMU.
- González Lapuente, A. (2012). *Historia de la música en España e hispano América. La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- González Valle, J. V. (1993). Dimensión internacional de monseñor Higinio Anglés. *Recerca Musicològica*, IX-X, 249-262.
- Higueras Rodríguez, A. (2004). *Lola Rodríguez Aragón. Crónica de una vida (1910-1984)*. Madrid: Higuera Arte.
- Labajo Valdés, J. (1987). *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.
- Llano, S. (2002). Starkie y el British Council en España: Música, cultura y propaganda. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Música Española Entre Dos Guerras* (pp.187-217). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Llano, S. (2013). *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Nueva York: Oxford University Press.
- López-Calo, J. (1996). Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa. *Recerca Musicològica*, XI-XII, 157-209.
- López-Calo, J. (2010). *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: ICCMU.
- Manzano Alonso, M. (1990). El Folklore Musical. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March CCIV*, 3-18.
- Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León. Selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León
- Marco, T. (1982). *Historia de la Música española*, volumen 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Música.
- Martínez del Fresno, B. (1999). *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: ICCMU.
- Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y mascaradas en la música de la posguerra. En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J.



- Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): actas del congreso* (pp. 31-82), volumen II. Granada: Universidad de Granada
- Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En G. Pérez Zalduondo, M. I. Cabrera García (Coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 357-406). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Martínez del Fresno, B. (2010). La generación del 27 y el ballet: Los primeros proyectos. En C. García Gallardo, F. Martínez González, M. Ruiz Hillo (Coords.), *Los músicos del 27* (pp. 121-144). Granada: Universidad de Granada.
- Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). En P. López Ramos (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 229-254). Logroño: Universidad de la Rioja
- Martínez del Fresno, B. y Menéndez Sánchez, N. (1999). Espectáculos de baile y danza. Siglo XX. En A. Amorós y J. M. Díez Borque (Coords.), *Historia de los espectáculos en España* (pp. 335-372). Madrid: Editorial Castalia.
- Moreda-Rodríguez, E. (2008). Italian Musicians in Francoist Spain, 1939-1945: The perspective of Music Critics. *Music & Politics*, 2 (1), 1-10. Disponible *on line* en <<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2008-1/moreda.pdf>> [Consultado 16 julio 2013].
- Moreda-Rodríguez, E. (2011). Federico Sopena, crítico musical: los años formativos (1939-1949). En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 279-308). Sevilla: Doble J.
- Nagore, M. (1995). La música coral en España en el siglo XIX. En E. Casares Rodicio y C. Alonso. *La música española en el siglo XIX* (pp. 425-462). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Nagore Ferrer, M. (2001). *La revolución coral: estudio sobre la sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral en España (1800-1936)*. Madrid: ICCM.
- Nagore, M., Sánchez de Andrés, L., Torres, E. (Eds.) (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1936)*. Madrid: ICCMU.
- Neri de Caso, L. (2005). Regino Sainz de la Maza: crítico musical en ABC (1939-1952). En J. Suárez-Pajares (Ed), *Joaquín Rodrigo y la música española de los cuarenta* (pp. 371-430). Valladolid: Glares.
- Neri de Caso, J. L. (2010). Regino Sainz de la Maza: (1896-1981) y el renacimiento guitarrístico del siglo XX. *Revista de Musicología*, vol. 33 (1,2), 555-562.
- Olarte Martínez, M. (2002). La oralidad en los cantos de la Guerra Civil a través de las Fuentes fílmicas. *Actas del V y VI Congresos de la SIBE* (pp. 223-238). Sabadell: La Mà de Guido.

- Olarte Martínez, M. (2009). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista de Musicología*, XXXII (1), 105-116.
- Olarte Martínez, M. (2013). Contextualización del *Plan for the Study of Spanish Folklore* de Kurt Schindler. En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber Amicorum. José María García Laborda* (pp. 291-310). Salamanca: Editorial Amarú.
- Palacios, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho*. Madrid: SEDEM
- Palacios, M. (2013). La recepción de Hindemith y Honneger en Madrid: Las tres H. En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.), *La música acallada. Liber Amicorum. José María García Laborda* (pp. 351-364). Salamanca: Amarú
- Pavía, J. (1996). Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: *Tesoro Sacro Musical. Recerca Musicològica*, XI-XII, 275-303
- Pérez Zalduondo, G. (1991). La Utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945). *Recerca Musicològica*, XI-XII, 467-487.
- Pérez Zalduondo, G. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo (1936-1951). En I. Henares Cuellar, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo (Eds.), *Dos décadas de cultura artística durante el Franquismo (1936-1956): Actas del congreso*, vol. 2 (pp. 83-102). Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, G. (2005). Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 57-78). Valladolid: Glares.
- Pérez Zalduondo, G. (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer Franquismo. *Quintana*, 5, 145-156.
- Pérez Zalduondo, G. (2009). Música, ideología y poder. *Revista de Musicología*, XXXII, (1), 353-357.
- Pérez Zalduondo, G. (2010). La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Coords.). *Cruce de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 407-449). Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, G. (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, 875-886.
- Pérez Zalduondo, G. (2012). De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. En A. González Lapuente (Eds.), *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX* (pp. 101-167). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Pérez Zalduondo, G. El Imperio de la propaganda: La música en los fastos conmemorativos del primer franquismo. En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp.339-361). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el "Nuevo Estado". Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libarlo.
- Ramos López, P. (2012). Musicología española y exilio: continuidades y rupturas. En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 115-137). Logroño: Universidad de la Rioja
- Ramos López, P. (2013). Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953). *Resonancias. Revista de investigación musical*, 33, 53-70
- Rodamilans, R. (1998). *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un centenario*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Rodríguez, P. L. (2012). Federico Sopena y la "Mahler-Renaissance" en España (1960-1976). En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 103-137). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Ross, A. (2013). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
- Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario, aquella danza española*. Madrid: Ediciones Akal.
- Salazar, A. (1981). *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos-Música (edición primera de 1930).
- Sapena Martínez, S. (2007). *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia. Disponible en <http://riunet.upv.es/handle/10251/1952> [Consultado 12-XII-2014].
- Siemens Hernández, L. (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: Sociedad Filarmónica de las Palmas.
- Sobrinó, R. (2004-2005). Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 155-175.
- Sopena, F. (1970). *Defensa de una generación*. Madrid: Cuadernos Taurus.
- Sopena, F. (1985). *Escritos de noche*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sopena, F. (1960). *Introducción a Mahler. Maestro y precursor de la música actual*. Madrid: Rialp.
- Sopena, F. (1976). *Estudios sobre Mahler*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Sopena, F. (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp (1<sup>a</sup> edición 1958).
- Sopena, F. (1967). *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: MEC.
- Stevenson, R. (1992). *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial.

- Suárez-Pajares, J. (2002). Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española. En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Música Española Entre Dos Guerras* (pp. 9-17). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Suárez-Pajares, J. (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Glares.
- Suárez-Pajares, J. (2014). ¿Historia? *Revista de Musicología*, XXXVII (2), 629-644.
- Torres Clemente, E. (2012). El “nacionalismo de las esencias”: ¿Una categoría estética o ética? En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 27-51). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Torres, J. (1987). Orquestas y Sociedades (1900-1939). En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López-Caló (Eds.), *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol. 2 (pp. 173-198). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Virgili Blanquet, M. A. (1985). *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid: Ateneo de Valladolid.

## 2. Bibliografía sobre Historia y Humanidades de carácter general

---

- Almunia Fernández, C. (1986). Enseñanza, Cultura y medios de comunicación social. En *Tiempo de reto y esperanza. Siglo XX. Tomo 10. Historia de Castilla y León* (pp.146-189). Valladolid: Ámbito.
- Alted Vigil, A. (1988). El testimonio oral como fuente histórica. *Perspectiva contemporánea España siglo XX*, 1, 155ss
- Angell, R. (1974). El uso de documentos personales en sociología: Una revisión crítica de la literatura, 1920-40. En J. Balán (Ed.), *Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica* (pp. 13-26). Buenos Aires: Buena Visión.
- Becker, H. (1974). Historias de vida en sociología. En J. Balán (Ed.), *Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica* (pp. 27-41). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bermejo Sánchez, B. (1991). La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): Un “ministerio” de la propaganda en manos de Falange. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H<sup>a</sup> Contemporánea*, 4, 73-96.
- Bertaux, D. (1988). El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. En P. Joutard (Ed.), *Historia oral e historias de vida* (pp. 54-79). Costa Rica: FLACSO.
- Cabrera García, M. I. (1998). *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-59)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Calvo Serer, R. (1945). Valoración española de la historia de España. *Arbor* 7, 19-47.
- Carasa Soto, P. (1995). *Élites. Prosopografía contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Carotenuto, G. (2005). *Franco e Mussolini*. Milán: Sperling and Kupfer Editori.
- Carruthers, M. (1998). *The Craft of Thought, Meditation, Rethoric and Making of Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cortazar, G. (1990). Investigar las élites: nuevas perspectivas. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 3, 15-24.
- Cuesta Bustillo, J. (2003). *Historia de las Mujeres en España. Siglo XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Damasio, A. (2004). *EL error de Descartes*. Barcelona: Crítica.
- Delgado, L. y Elizalde, D. (Coords.) (2005). *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Madrid: CSIC.
- De la Hera Martínez, J. (2002). *La política cultural de Alemania en España en el periodo de entreguerras*. Madrid: CSIC.
- De Llera, L. y Andrés-Gallego, J. (1992). *La España de posguerra: un testimonio*. Madrid: CSIC.
- Díaz Hernández, O. (2008). *Rafael Calvo Serer y el grupo Arbor*. Valencia: PUV.
- Díaz G. Viana, L. (2007). Oralidad y mentalidad: las narrativas del tiempo en la construcción social del pasado. En AA.VV. *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica* (pp. 99-111). Valladolid: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz.
- Díez Cano, L. S. (1992). *Las Cámaras de Comercio en el Franquismo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Domínguez Méndez, R. (2012). Dos instrumentos en la propaganda exterior del fascismo: emigración y cultura. *Hispania nova*, 10. Disponible en <<http://hispanianova.redris.es/>> [Consultado 30 diciembre 2013].
- Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España*. Madrid: Arco/Libros.
- Douzou, L. (2010). Biografía y relato de vida. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 43 (I), 171-194.
- Faber, S. y Martínez-Carazo, C. (2009). *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos/ Universidad de Alcalá.
- Francesconi, A. (2009). El lenguaje del Franquismo y del fascismo italiano. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 22, (2). Disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/22/armandofrancesconi.pdf>> [Consultado 16 enero 2013].
- Fogazzaro, Antonio. (2012). *Pequeño mundo antiguo*. Madrid: Cátedra. Edición de Fernando Molina Castillo.
- Folguera, P. (2001). La mujer. En J.P. Fusi Aizpurúa (Coord.), *La época de Franco (1939-1975). Sociedad, vida y cultura*, vol. II. *Historia de España de Menéndez Pidal*. Tomo XLI. Madrid: Espasa Calpe.

- Folguera, P. (1994). *Cómo se hace Historia Oral*. Madrid: EUEDEMA
- Folguera, P. (1997). El franquismo. El retorno a la esfera privada 1939-1975. En E. Garrido (Ed.), *Historia de las Mujeres de España* (pp. 527-548). Madrid: Síntesis.
- García Álvarez, A. (2010). *Notas sobre la historia de la Asociación de Ingenieros de Montes*. Disponible en [http://www.google.es/url?url=http://www.ingenierosdemontes.org/descargas.aspx%3Fdoc%3DHistoria\\_Asociacion\\_IMontes.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&a=U&ei=huHPU4XPJcWc0AXmwoHwCA&ved=0CB8QFjAC&usg=AFQjCN\\_Ey\\_K\\_q7AICSTJ059OZJ7Aj8oNznmw](http://www.google.es/url?url=http://www.ingenierosdemontes.org/descargas.aspx%3Fdoc%3DHistoria_Asociacion_IMontes.pdf&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&a=U&ei=huHPU4XPJcWc0AXmwoHwCA&ved=0CB8QFjAC&usg=AFQjCN_Ey_K_q7AICSTJ059OZJ7Aj8oNznmw). [Consultado 16 julio 2013].
- García de León, M. A. (1994). *Élites discriminadas. Sobre el poder de las mujeres*. Barcelona: Anthropos.
- García Santiago, J. (2001). *Aquí, Radio Salamanca*. Salamanca: Caja Duero.
- Gejo-Santos, M.I. (2006). Modelos de Mujer en la Literatura Falangista. En M. E. Martínez Quinteiro, A. Figueruelo, M. T. López de la Vieja, O. Barrios, C. Velayos, M. Calvo (Eds.), *La igualdad como compromiso. Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina* (pp. 217-280). Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- González Gullón, J. L. (2012). La Guerra Civil española y la conferencia de obispos norteamericana. *Hispania Sacra*, LXIV, 315-341.
- González Martín, V. (1978). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- González Martín, V. (2009). El Modernismo religioso italiano en Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, 55-68, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=56755> [Consultado el 7-febrero de 2014].
- González Miguel, J. G. (2001). *Historia de la literatura italiana. II. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Grant, M. (2003). *Historiadores de Grecia y Roma: información y desinformación*. Madrid: Alianza.
- Heiberg, M. (2003). *Emperadores del Mediterráneo. Franco, Mussolini y la Guerra Civil española*. Barcelona: Crítica.
- Hernández Busto, E. (2004). *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*. Barcelona: Península.
- Hernández Díaz, J.M. (2009). La Junta para la ampliación de Estudios y las Universidades Españolas (1907-1938). En J. M. Hernández Díaz (Coord.), *De la Junta de Ampliación de Estudios a la construcción del espacio Europeo de Educación Superior (1907-2007)* (pp.17-39). Salamanca: Globalia Ediciones.
- Joutard, P. (1979). ¡Historiens, A vos Micros! Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire. *L'histoire*, 12.
- Jurado, C. (2011). *División Azul: estructura, fuerza y combate*. Valladolid: Galland Books.

- Kattan, E. (2002). *Penser le devoir de mémoire*. Paris: PUF.
- López Eire, A. y Schrader, C. (1994). *Los orígenes de la oratoria y la historiografía clásica*. Zaragoza: Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.
- López Vidriero, M. L. (1982). *Bibliografía de Ernesto Giménez Caballero*. Madrid: Universidad Complutense.
- Lumms, T. (1988). *Listening to History: The Authenticity of Oral Evidence*. London: Rowman & Littlefield.
- Llona, M. (2012). *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Mainer, J. C. (1972). *Literatura y pequeña burguesía (Notas 1890-1950)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Mainer, J. C. (2013). *Falange y literatura*. Barcelona: RBA.
- Marín Eced, T. (1991). *Innovadores de la educación en España: becarios de la Junta para la Ampliación de Estudios*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Marinas, J. M. y Santamarina, C. (1993). *La historia oral. Métodos y experiencias*. Madrid: Ediciones Debate.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel.
- Martín Gijón, M. (2011). *Los (anti)intelectuales de la derecha en España*. Barcelona: RBA.
- Martínez Quinteiro, E. (1995). Empresarios y formas organizativas. Reflexiones historiográficas y metodológicas. En P. Carasa Soto (Ed.), *Élites. Prosopografía contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Maza Zorrilla, E. (2011). *Asociacionismo en la España Franquista*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Molinero, C. (2005). *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Cátedra.
- Montoliú Camps, P. (2005). *Madrid en la posguerra, 1939-1946: Los años de la represión*. Madrid: Silex Ediciones.
- Montoya Melgar, A. (1992). *Ideología y lenguaje en las leyes Laborales de España (1873-1978)*. Madrid: Civitas.
- Moore, H. & Galloway, J (2002). *Cuando éramos soldados... y jóvenes. Ia Drang. La batalla que cambió el curso de la Guerra de Vietnam*. Barcelona: Ariel.
- Moreno Cantano, A. C. (2009). Proyección Propagandística de la España franquista en Norteamérica (1936-1945). *Hispania nova. Revista de historia contemporánea*, 9. Disponible en <<http://hispanianova.redris.es/>> [Consultado 8 diciembre 2013].
- Moreno Juliá, X. (2004). *La División Azul. Sangre española en Rusia (1941-1945)*. Barcelona: Crítica.

- Nevins, A. (1962). *The Gateway to History*. New York: Garden City (1<sup>a</sup> edición de 1938);
- Nevins, A. (1996). Oral History: How and Why it was born. En D.K. Dunaway y W.K. Baum (Ed.), *Oral History: An interdisciplinary Anthology* (pp. 29-48). Washington: AltaMira Press- Rowman & Littlefield
- Niño, A. (2007). El exilio intelectual republicano en los Estados Unidos. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Volumen extraordinario. <<http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0707220229A>> [Consultado 2 diciembre 2013].
- Ordaz, M. A. (2006). La Sociedades Hispanas Confederadas en archivos del FBI. (Emigración y exilio español de 1936 a 1975 en EE.UU.). *Revista Complutense de Historia de América*, 32, 227-247.
- Orozco Galindo, J. (2009). *Radio Nacional de España. Nacida para ganar una guerra*. Madrid: Editorial Manuscritos.
- Payne, S. y Contreras, D. (1996). *España y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Editorial Complutense.
- Payne, S. G. (2008). *Franco y Hitler. España, Alemania, la segunda Guerra Mundial y el holocausto*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Preston, P. (1990). *The politics of Revenge: Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*. London: Unwin Hyman.
- Preston P. (1999). Franco's Foreign Policy 1939-1953. En C. Leitz, D. J. Dunthorn (Eds.), *Spain in an International Context, 1936-1959*. New York: Berghahn Books.
- Raja i Vich, A. (2010). *El Problema de España bajo el primer franquismo, 1936-1956. El debate entre Pedro Laín Entralgo y Rafael Calvo Serer* (Tesis Doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona <<http://repositori.upf.edu/handle/10230/12322>> [Consultado 7 enero 2013].
- Rebollo Torio, M. Á. (1978). *Vocabulario Político, Republicano y Franquista (1931-1971)*. Valencia: Fernando Torres.
- Robles, L. (1988). Correspondencia de Cajal, J. Castillejo y A. Jiménez Fraud con Miguel de Unamuno. En J. M. Sánchez (Ed.), *1907-1987, la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones* (pp. 623-633). Madrid: CSIC.
- San Sebastián, K. (2010). J.A. Aguirre: Democracia cristiana y europeísmo en EE.UU. *Historia Hermes*, 72-79, disponible en <[http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3341441.pdf&ei=AqGRVLvVApTWapqDgKgL&usg=AFQjCNEIjqXrb\\_XZCOApWrUQNsyiSrQnmA&sig2=gNCewMIZfQefWJ2YOSzSwA&bvm=bv.82001339.d.d2s](http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3341441.pdf&ei=AqGRVLvVApTWapqDgKgL&usg=AFQjCNEIjqXrb_XZCOApWrUQNsyiSrQnmA&sig2=gNCewMIZfQefWJ2YOSzSwA&bvm=bv.82001339.d.d2s)> [Consultado 29 diciembre 2013].
- Segura Gariño, C. (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Nancea.



- Selva, E. (2000). *Ernesto Giménez entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-textos.
- Simone, G. (2012). *El guardián del régimen. El itinerario político y cultural de Alfredo Rocco*. Milán: Editorial FrancoAngeli.
- Tannenbaum, E. R. (1975). *La experiencia Fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*. Madrid. Alianza Universidad.
- Thomas, H. (2003). *La Guerra Civil Española*, vol. 2. Barcelona: Debolsillo.
- Thompson, P. (1988). *La voz del pasado. La historia oral*. Valencia: Alfons El Magnánim-Institució Valenciana D' Estudis I Investigació.
- Trujillano Sánchez, J. M. (1993). *Jornadas "Historia y Fuentes orales". Memoria y Sociedad en la España contemporánea*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.
- Tusell, J. y Queipo de Llano, G. (1985). *Franco y Mussolini. La política española durante la segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Planeta.
- Tusell, J. (1995). *Franco, España y la segunda Guerra Mundial. Entre el eje y la neutralidad*. Madrid: Ediciones Temas de hoy.
- Vidal Oliveras, J. (1997). Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953). *Locus Amoenus*, 3 , 215-240.
- Vidal Oliveras, J. (1997). Conversación con Santos Torroella. *Kalias*, 17-18, 86-113.
- Vilanova, M. (2006). Rememoración y fuentes orales. En V. Carnovale, F. Lorenz, R. Pittaluga (Eds.), *Historia, memoria y fuentes orales*. Argentina: Asociación Memoria Abierta.
- Viñas, A. (2014). *Salamanca, 1936*. Barcelona: Crítica.
- Von Plato, A. (2006). La historia oral en acción. *Historia, Antropología y fuentes orales*, 36, 67-71.

### 3. Bibliografía sobre Música de Salamanca

---

- Artero, J. (1943). Prólogo galeato. En A. Sánchez Fraile (Ed.), *Nuevo cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (pp. IX-XVIII). Salamanca: Imprenta Provincial.
- Álvarez García, F. J. (2007). *La actividad musical en Salamanca través de la prensa local (1900-1910)*, (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca <<http://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/76208>> [Consultado 6 junio 2013].
- Álvarez García, F. J. (2012). Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica salmantina a través de la prensa local (1907-1910). *El futuro del pasado*, 3, <<http://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/117>> [Consultado 16 enero 2013].

- Ferrer, M. (1983). Música en Salamanca. Tres conciertos en el recuerdo. En AA: VV. *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca:
- García-Bernalt Alonso, B. (1995). *Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta*. Salamanca: Diputación Provincial.
- García Fraile, Dámaso (1994). Salamanca en la vida y obra de Tomás Bretón. *Salamanca, Revista de Estudios*, 33-34, 181-202.
- García Fraile, D. (1997). *Salamanca y Bretón. Edición Salamanca, Poema Sinfónico para Gran Orquesta*. Salamanca: Caja Duero.
- García Manzano, J. E. (2002). *Gerardo Gombau: época y obra*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, colección Vitor 91.
- García Manzano, J. E. (2004). *Gerardo Gombau. Un músico salmantino para la historia*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- García Manzano, J. E. y Mahedero Ruiz, B. (2006). *Gerardo Gombau. Don Quijote velando las armas. Sonata para orquesta de cámara*. Madrid: ICCMU.
- Gejo-Santos, M. I. (2013). El nacimiento de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en la posguerra española (1940-1948). En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (Eds.). *Música acallada. Liber Amicorum. José María Laborda* (pp. 163-197). Salamanca: Editorial Amarú.
- Goyenechea e Iturria, H. (1931). *Ramillete de cantos charros arreglados y armonizados para voces mixtas solas o con acompañamiento de piano*, vol. 2. Madrid: Unión Musical Española.
- Magadán Chao, P. (2003). D. Aníbal: “Cum Laude Probatus”. En E. García Zarza (Coord.), *Salamanca en los años cincuenta del s. XX. Una década peculiar* (pp. 57-86). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Magadán Chao, P. (2011). Dámaso Ledesma: Trayectoria vital y profesional. En P. Magadán Chao, M. Manzano Alonso, F. Rodilla León (Eds.), *Cancionero salmantino de Dámaso Ledesma Hernández*. Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses.
- Maillo Salgado, S. (1999). *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno*. Salamanca: Athema Ediciones.
- Manzano Alonso, M. (1995). Estudio musicológico. En M. Manzano Alonso y A. Carril Ramos (Eds.), *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* (pp.21-26). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial de Salamanca.
- Marco, T. (1987). Los años cuarenta. *Actas del Congreso internacional “España en la Música de Occidente”*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Marco, T. (2013). *Gerardo Gombau*. Madrid: Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, ORCAM.
- Notario, A. (2006). *Gerardo Gombau. Estética y música*. Salamanca: EDIFSA.

- Pérez Álvarez, M. (1999). *25 Años de Música. 1974-1999. Memoria y Documento*. Salamanca: Sociedad de Conciertos y Caja Duero.
- Sánchez Sánchez, V. (2002). *Tomas Bretón, un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Sociales.
- Real de la Riva, C. (1983) Recuerdos a favor de la tradición musical de Salamanca. En AA.VV. *Sociedad de Conciertos de Salamanca. Conmemoración del concierto número 100*. Salamanca: Gráficas Cervantes.

#### 4. Bibliografía sobre Historia y Humanidades de Salamanca

---

- Albares Albares, R. (2002). La filosofía del siglo XX. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Saberes y confluencias*, vol. II (pp. 689-713). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Alonso, J.L. y Bustos, M. L. (2006). Salamanca: Industria y espacio industrial en una ciudad de servicios. En R. Méndez Gutiérrez del Valle, H. Pascual Ruiz-Valdepeñas (Coords.), *Industria y ciudad en España: Nuevas realidades, nuevos retos* (pp. 347-355). Madrid: Editorial Aranzadi.
- Azofra Agustín, E., Ruipérez Almajano, M. N. (2009). *El arte en la Salamanca contemporánea*. Salamanca: La Gaceta Regional.
- Becedas González, M. (2011). El VII Centenario de la Universidad de Salamanca en la Biblioteca Universitaria. En VV AA, *Guzmán Gombau. Fotografía el VII Centenario de la Universidad de Salamanca (1953-1954). Liberalización cultural y apertura internacional de la Universidad franquista* (pp.104-126). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Blanco Prieto, F. (2008). *Vecinos Ilustres de Salamanca*. Salamanca: Globalia Ediciones.
- Brasas Egido, J. C. (2001). *El taller del arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*. Salamanca: Caja Duero.
- Cabo Alonso, A. (2001). Tiempos de Escasez: Economía y población en la posguerra. En R. Robledo (Coord.) y J.L. Martín (Dir.), *Historia de Salamanca. Siglo XX* (pp. 395 -464). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Casado, P. (2003). *Historia de la toga salmantina. 150 años de Colegio de Abogados (1852-2002)*. Salamanca: Artes gráficas.
- De Luis Martín, F. (2010). La cultura. En M. Esteban de Vega, M. Redero San Román, F. de Luis Martín y J. C. Brasas Egido. (Eds.), *El siglo XX en Salamanca* (pp. 113-175). Salamanca: La Gaceta Regional de Salamanca.
- De Sena, E. (2001). Periodismo salmantino, 1940-1945. En R. Robledo (Coord.) y J.L. Martín (Dir.), *Historia de Salamanca. Siglo XX* (pp. 356 -378). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

- De Sena, E. (2001). Guerra, censura y urbanismo: recuerdos de un periodista. En R. Robledo (Coord.) y J.L. Martín (Dir.). *Historia de Salamanca. Siglo XX* (pp.395-464). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Delgado Cruz, S., Infante M., Motta, J. (2007). Nadie preguntará por ellos: guerra y represión en Salamanca. En E. Berzal de la Rosa (Coord.), *Testimonio de voces olvidadas*, vol. 1. (pp. 283-355). León: Fundación 27 de Marzo.
- Esperabé de Arteaga, E. (1952). *Diccionario Ilustrado de los Salmantinos ilustres*. Madrid: Gráficas Ibarra.
- Esteban de Vega, M. (2010). La política. En *El siglo XX en Salamanca* (pp.9-64). Salamanca: Grupo Promotor Salmantino/La Gaceta.
- Fontana, J. (2007). Salamanca, capital de una España “viva, confiada y sana”. En R. Robledo (Ed.), *Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la guerra civil española* (pp.VII-XII). Barcelona: Editorial Crítica.
- Francia, I. (2001). Perfiles salmantinos. 1950-1977. En R. Robledo (Coord.) y J.L. Martín (Dir.), *Historia de Salamanca. Siglo XX*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Francia, I. (2002). *Salamanca 1950-1992. Materiales para la historia*. Salamanca: Caja Duero.
- Fueyo Suárez, B. (2004). La obra inédita del P. José María Guervós Hoyos, O.P. *Ciencia Tomista*. 131, 357-410
- Fusi Aizpurúa, J. P. (2001). Educación y cultura. En *La época de Franco (1939-75). Sociedad, vida y cultura*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe.
- Gago González, J. M. (2007). *El pequeño comercio en la posguerra castellana. De la cartilla de racionamiento a los supermercados*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- García Herrera, A. (1994). La enseñanza de la música en la escuela normal de maestros de Salamanca desde 1899 hasta 1970. *Aula*, 6, 207-228.
- García Zarza, E. (2000). *El sector industrial de la provincia de Salamanca*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- García Zarza, E. (2003). *Cincuentenario de la fundación. Centro de Estudios Salmantinos. 1951-2001*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Hernández Díaz, J. M. (2002). Entre las resistencias al cambio y la Universidad deseada, 1900-1936. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Trayectoria histórica e Instituciones vinculadas*, vol. I (pp. 283-311). Salamanca: Universidad de Salamanca
- Martín Rodrigo, R., Martín Sánchez, L., Brasas Egido, J.C. y Portal Monge, Y. (2004). *El Casino de Salamanca. Historia y patrimonio*. Salamanca: Casino de Salamanca.
- Muñoz Pérez, L. (2009). La memoria artística de la Guerra Civil Española a través de sus documentos periodísticos: el caso salmantino (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca <<http://hdl.handle.net/10366/115763>> [Consultado 123 de septiembre de 2013].

- Muñoz Pérez, L. (2010). *Arte, cultura y prensa de Salamanca. Una panorámica del siglo XX*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Pérez Delgado, T. (1986). Cruzados salmantinos. Contribución al estudio del discurso legitimador del Movimiento Nacional. Salamanca 1936-1940. *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 20-21, 217-261.
- Pérez Delgado, T. (2002). Control e intervencionismo, 1936-1970. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares (Coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca. Trayectoria histórica e Instituciones vinculadas*, vol. I (pp. 313-332). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Delgado, T.; Fuentes Labrador, A. (1986). De rebeldes a cruzados. Pioneros del discurso legitimador del movimiento nacional. Salamanca julio-agosto 1936. *Studia histórica*, 4, 236-266.
- Ramos Ruiz, I. (2009). La JAE y su proyección en la Universidad de Salamanca en el siglo XX. En J. M. Hernández Díaz (Coord.), *De la Junta de Ampliación de Estudios a la construcción del espacio Europeo de Educación Superior (1907-2007)* (pp. 41-71). Salamanca: Globalia Ediciones.
- Ramos Ruiz, M. I. (2009). *Profesores, alumnos y saberes en la Universidad de Salamanca en el rectorado de Don Antonio Tovar (1951-1956)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Robledo Hernández, R. y Sanz Fernández, J. (1986). Economía y sociedad. En AA.VV., *Historia de Castilla y León Tiempo de reto y esperanza (siglo XX)* (pp. 68-102). Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Robledo, R. (2007). La Iglesia salmantina: rebeldía, cruzada y propaganda. El Centro de Información Católica. En *Esta salvaje pesadilla. Salamanca en la Guerra Civil española* (pp. 71-98). Barcelona: Crítica.
- Samaniego Boneu, M. (1984). *Publicaciones periódicas salmantinas 1793-1936: Contribución al estudio de fuentes para la historia de Castilla-León* (pp. 379-381). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sánchez Fraile, A. (1967). *Didáctica de la música. Manual de solfeo vocal y canto escolar*. Salamanca: Gráficas Varona.
- Vicent, M. (1996). *Catholicism in the Second Spanish republic. Religion and politics in Salamanca, 1930-1936*. Oxford: Oxford University Press.

## 5. Fuentes Literarias

---

- Dueñas, M. (2012). *Misión Olvido*. Madrid: Planeta.
- Guervós Hoyos, J. M. (2004) *Obra poética*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Guervós Hoyos, J. M. (2004). *Con plata de mis luceros*. Salamanca: Editorial San Esteban
- Jiménez Caballero, E. (2009). *Arte y Estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, (primera edición de 1935).

Martín Gaité, C. (1987). *Entre visillos*. Barcelona: Ediciones Destino.

Martín Gaité, C. (1994). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Muñoz Molina, A. (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.

Sánchez, M. (1976). *Maurín. Gran enigma de la guerra y otros recuerdos*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

Trafiello, A. (2010). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Ediciones Destino.

## 6. Páginas-web

---

<<https://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/>>

<<http://eprints.ucm.es/>>

<<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/>>

<<http://riunet.upv.es/handle/10251/1952>>

<<http://hispanianova.redris.es/>>

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/>>

<<http://dialnet.unirioja.es/>>

<<http://revistas.ucm.es/>>

<<http://repositori.upf.edu/>>

<<http://gredos.usal.es/>>

<<http://hemeroteca.abc.es>>

<<http://www.asso4stormo.it>>

<[http://www.edaddeplata.org/tierrafirme\\_jae/analesJAE/index.html](http://www.edaddeplata.org/tierrafirme_jae/analesJAE/index.html)>

<<http://arbor.revistas.csic.es/>>

<<http://www.ine.es>>

<<http://www.march.es/>>

<<http://elpais.com/diario/>>

<<http://www.ejercito.mde.es/>>

<<http://bibliotecahistorica.usal.es/>>

<<http://www.bbc.co.uk>>

<<http://www.nytimes.com/>>

## Listado de tablas, figuras y gráficos

<b>Tablas</b>			
Núm. Tabla	Denominación	Fuentes de datos	Página
Tabla 1	Subvenciones concedidas por la Diputación de Salamanca destinadas al Conservatorio y a la Coral Salmantina	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial (1940-1963)	Pág. 126
Tabla 2	Configuración de los cursos de lengua y cultura italiana programados por la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura; curso 1941/42	<i>El Adelanto</i> 13-XI-1941	Pág. 211
Tabla 3	Cursos de idioma italiano programados, según niveles, por la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca	<i>El Adelanto</i> 22, 23-X-1941	Pág. 211
Tabla 4	Resumen de los cursos de idioma y cultura italiana, conciertos y conferencias programadas por la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca	<i>El Adelanto</i> 1940-1944	Pág. 239
Tabla 5	Precios de los abonos para los conciertos de la orquesta Filarmónica de Madrid celebrados en Salamanca el 15 y 16 de septiembre de 1941.	<i>El Adelanto</i> , 11-09-1941	Pág. 267
Tabla 6	Conciertos de las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid entre 1940 y 1948.	<i>El Adelanto</i> 1940-1948	Pág. 282
Tabla 7	Bases del concurso anual "Premio Casino de Salamanca"	<i>El Adelanto</i> , 30-04-1942	Pág. 287
Tabla 8	Conciertos programados por el Conservatorio Regional de Música desde 1936 hasta 1946	Programas de Mano	Pág. 318-21
Tabla 9	Componentes de la Coral salmantina en 1942	<i>El Adelanto</i> , 19-09-1942.	Pág. 332
Tabla 10	Reparto en la representación <i>Marina</i> del teatro Bretón de Salamanca a cargo de la Coral Zamora. 19 de julio 1942	<i>El Adelanto</i> , 19 y 27-07-1942	Pág. 342
Tabla 11	Componentes de la Coral salmantina en 1945	<i>El Adelanto</i> , 22-11-1945	Pág. 346
Tabla 12	Componentes de la Orquesta	<i>El Adelanto</i> , 14-04-1942	Pág.

	Sinfónica de Salamanca en 1942		352
Tabla 13	Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1945	<i>El Adelanto</i> , 18-11-1945	Pág. 368
Tabla 14	Subvención anual de la Diputación Provincial de Salamanca a la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942-1948)	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial (1940-1948)	Pág. 378
Tabla 15	Evolución de los precios de las entradas a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca entre 1943-1947	Programas de mano (informante Petra Ferrer Blanco) y <i>El Adelanto</i> , 1943-1947.	Pág. 383
Tabla 16	Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca entre 1942-1947	Programas de mano (informante: Petra Ferrer Blanco y Pilar Magadán Chao) y <i>El Adelanto</i> , 1942-1947	Pág. 386-90
Tabla 17	Agrupaciones procedentes de la provincia por pueblos que participaron en <i>Campocerrado</i> (1947)	<i>El Adelanto</i> , 25-09-1947	Pág. 413
Tabla 18	Presupuesto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en términos de sueldos de parte de sus componentes para ocho o nueve meses	Parte del Informe del presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (31-12-1947). Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 448
Tabla 19	Presupuesto de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en términos de sueldos de los músicos para ocho o nueve meses	Parte del Informe del presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (31-12-1947). Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 448
Tabla 20	Tabla comparativa de los sueldos propuestos para los componentes de la nueva Orquesta Sinfónica y los sueldos de los miembros de la Banda Provincial de música en 1947	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1940-1960)	Pág. 449
Tabla 21	Bases para la constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 467

---



## Figuras

Núm. Figura	Denominación	Fuentes de información	Página
Fig. 1	Caricatura en prensa de Sainz de la Maza	<i>El Adelanto</i> , 14-01-1942	Pág. 96
Fig. 2	Programa de mano del recital de Sainz de la Maza en 1937 a beneficio de <i>Auxilio social</i> en Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 97
Fig. 3	Fotografía de D. José Artero en Inter-Radio (1934)	García Santiago, J. (2001). <i>Aquí, Radio Salamanca</i> (p.41) Salamanca: Caja Duero.	Pág. 151
Fig. 4	Fotografía Casa familiar de don Aníbal Sánchez Fraile Robliza de Cojos, Salamanca (Julio de 2013)	Informante: Antonio Blanco	Pág. 156
Fig. 5	Fotografía de D. Aníbal Sánchez Fraile	De Luis Martín, F. (2010). La cultura. En M. Esteban de Vega, M. Redero San Román, F. de Luis Martín y J. C. Brasas Egido. (Eds.) <i>El siglo XX en Salamanca</i> (p.145). Salamanca: La Gaceta Regional de Salamanca	Pág. 157
Fig. 6	Tapa delantera del <i>Cancionero Salmantino</i> de Aníbal Sánchez Fraile publicado en Agosto de 1943	Informante: Pilar Magadán Chao	Pág. 161
Fig. 7	Anteportada y portada del <i>Cancionero Salmantino</i> de Aníbal Sánchez Fraile publicado en Agosto de 1943	Informante: Pilar Magadán Chao	Pág. 163
Fig. 8	Recorte de prensa: Aníbal Sánchez Fraile al piano y como conferenciante acompañando a la soprano Pilar Magadán y al tenor Germán Barrueco en el Aula Francisco Salinas	Informante: Ramón Martín Rodrigo	Pág. 171
Fig. 9	Recorte de prensa: perfil biográfico del director de orquesta Hans von Benda	<i>El Adelanto</i> 25-10-1941	Pág. 177
Fig. 10	Fotografía del director de orquesta Hans von Benda	< <a href="http://www.rgrossmusicautograph.com/conduct80.html">http://www.rgrossmusicautograph.com/conduct80.html</a> >	Pág. 178
Fig. 11	Fotografía de la soprano Gerda Lammers	< <a href="http://www.bach-cantatas.com/Bio/Lammers-Gerda.htm">http://www.bach-cantatas.com/Bio/Lammers-Gerda.htm</a> >	Pág. 182
Fig. 12	Caricatura de Gerda Lammers (soprano), Hildegart Von Kraft (violinista) y Gustavo Beck (pianista) en prensa	<i>ABC</i> , Madrid, 19-11-1941	Pág. 182

Fig. 13	Caricatura del pianista Erik Then-Bergh	<a href="http://www.hofmannmusic.de/piano.html">http://www.hofmannmusic.de/piano.html</a>	Pág. 183
Fig. 14	Imagen: Avenida de Mirat de Salamanca en 1940.	Casanova, F. (Dir.) (1992). <i>Salamanca. Ayer y hoy</i> . Salamanca: La Gaceta Regional y Grupo Duero	Pág. 188
Fig. 15	Fotografía: Edificio actual en la Avenida de Mirat que albergó la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca entre 1940-1945	Matilde Olarte Martínez.	Pág. 189
Fig. 16	Programa de mano del primer concierto celebrado en el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca (21-I-1940)	Informante: Petra Ferrer Blanco.	Pág. 192
Fig. 17	Caricatura del trío italiano Casella-Poltronieri-Bonucci	ABC, Madrid, 28-11-1935	Pág. 193
Fig. 18	Programa de mano del concierto de Casella-Poltronieri-Bonucci en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (7-04-1941)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 194
Fig. 19	Programa de mano del concierto del violonchelista Antonio Janigro acompañado al piano por Ataulfo Argenta en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (20-XII-1940)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 196
Fig. 20	Fotografía: Lilia D'Albore, Ataulfo Argenta y Jesús García Leoz	<a href="http://ataulfoargenta.com/biografia/carrera-y-proyectos/">http://ataulfoargenta.com/biografia/carrera-y-proyectos/</a>	Pág. 198
Fig. 21	Programa de mano del concierto de D'Albore y Argenta en el Instituto Italiano de Cultura con sede en Salamanca (4-II-1941)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 199
Fig. 22	Ilustraciones sobre el concierto realizadas por el Dr. Miguel Ferrer en la última página del programa de mano del concierto ofrecido por D'Albore y Argenta	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 200
Fig. 23	Programa de mano del concierto ofrecido por don Anibal Sanchez Fraile en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (15-04-1940)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 201
Fig. 24	Programa interpretado por la Coral Zamora en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (7-05-1941)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 203
Fig. 25	Programa de mano del concierto ofrecido por la Coral Zamora en la sede salmantina del Instituto Italiano de Cultura (7-05-1941)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 204
Fig. 26	Retrato en prensa del profesor Armando	ABC, Madrid, 9-02-1941	Pág.

	Vené		208
Fig. 27	Recibo firmado por el director de la sección salmantina del Instituto Italiano de Cultura, Antonio Gasparetti, correspondiente a la cuota anual (curso académico 1940-41) para poder asistir exclusivamente a los conciertos	Informante: Petra Ferrer Blanco.	Pág. 212
Fig. 28	Fotografía: Antonio Tovar Llorente en los años 40	< <a href="http://www.cervantesvirtual.com/portales/tovar/imagenes_retratos/imagen">http://www.cervantesvirtual.com/portales/tovar/imagenes_retratos/imagen</a> >	Pág. 225
Fig. 29	Fotografía: Bartolomé Pérez Casas y su esposa en el hotel de Salamanca	<i>El Adelanto</i> , 24-09- 1940	Pág. 262
Fig. 30	Recorte de prensa: repertorios interpretados el 23 y 24 de septiembre (1940) por la Orquesta Filarmónica de Salamanca en el teatro Coliseum.	<i>El Adelanto</i> , 22-09-1940	Pág. 265
Fig. 31	Recorte de prensa: repertorios interpretados el 15 y 16 de septiembre (1941) por la Orquesta Filarmónica de Salamanca en el teatro Bretón	<i>El Adelanto</i> , 10-09-1941	Pág. 268
Fig. 32	Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Madrid para los conciertos de 29 y 30 de mayo de 1941.	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 272
Fig. 33	Programa de mano del concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid en Salamanca 6 de junio de 1948	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 278
Fig. 34	Programa de mano correspondiente al concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid celebrado en Salamanca el 8 de enero de 1935	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 280
Fig. 35	Programa del XIII Concierto de Divulgación Musical celebrado por el Conservatorio Regional de Música Salamanca el 1 de junio de 1940	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 284
Fig. 36	Programa del XI Concierto de Divulgación Musical celebrado por el Conservatorio Regional de Salamanca el 16 de marzo de 1940	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 285
Fig. 37	Programa del concierto de Miguel Bardiñ celebrado en el Conservatorio Regional de Salamanca el 10 de enero de 1936	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 294
Fig. 38	Programa de mano del concierto del pianista José Cubiles organizado por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca el 25 de marzo de 1940.	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 296
Fig. 39	Programas de mano de los conciertos	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág.

	ofrecidos por los pianistas Querol y Aroca de diciembre de 1940 y 2 de junio de 1941		298
Fig. 40	Caricatura de la pianista Ángeles Abruñedo y el bajo Chano Gonzalo	ABC, Madrid, 19-12-1943	Pág. 300
Fig. 41	Programa de mano del XXX Concierto de Divulgación Musical celebrado en el Conservatorio Regional de Salamanca el 3 de junio de 1941	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 302
Fig. 42	Programas de dos conciertos protagonizados por Antonio Arias y los alumnos de violín del Conservatorio Regional de Música (24 de abril de 1936 y 22 de noviembre de 1938 respectivamente)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 304
Fig. 43	Programa del Conservatorio Regional de Música de Salamanca, 29 de abril de 1936 a cargo de Antonio Arias y sus alumnos de violín. Obsérvese la interpretación de una pieza musical según la según el método del profesor Mathieu Chickboom	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 305
Fig. 44	Programa interpretado por los profesores y alumnos del Conservatorio Regional de Música de Salamanca con motivo de la festividad de Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1938	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 306
Fig. 45	Programa de mano correspondiente al concierto del Trío Castilla en el Conservatorio Regional, 21 abril de 1942	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 308
Fig. 46	Programa de mano del concierto de Juan Ruiz Casaux en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca, 14 de abril de 1941.	Informante Petra Ferrer Blanco	Pág. 311
Fig. 47	Recortes de prensa: Conferencia de Federico Sopena en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca	<i>El Adelanto</i> , 12 y 13 –II-1943	Pág. 314
Fig. 48	Fotografía oficial de la Coral Salmantina con el maestro Bernardo García-Bernalt al frente en 1943	García-Bernalt Alonso, B. (1995). <i>Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta</i> (p. 78). Salamanca: Diputación Provincial.	Pág. 330
Fig. 49	Programa de mano concierto de la Coral Salmantina en el Conservatorio regional de Música de Salamanca, Serie de Divulgación Musical, 28 de marzo de 1942	Informante Petra Ferrer Blanco	Pág. 334
Fig. 50	Recorte de prensa: conciertos de la Coral Salmantina en localidades españolas.	<i>El Adelanto</i> , 22-11-1945	Pág. 337
Fig. 51	Programa de mano del concierto de la Coral Zamora en el teatro Coliseum a	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 341

favor de “Auxilio de Invierno”, 19 de enero de 1937.

Fig. 52	Fotografía oficial de la Coral Zamora con el maestro Haedo al frente a finales de la década de 1940	<a href="http://www.laopiniondezamora.es/ultima/2012/02/12/guardian-folklorezamorano/579561.html">http://www.laopiniondezamora.es/ultima/2012/02/12/guardian-folklorezamorano/579561.html</a>	Pág. 341
Fig. 53	Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Salamanca y la Coral Salmantina correspondiente al 25 de mayo de 1944 en el teatro Liceo de Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 344
Fig. 54	Aviso de ensayo en prensa para los profesores de la Orquesta Sinfónica de Salamanca	<i>El Adelanto</i> , 7-02-1943	Pág. 354
Fig. 55	Fotografía: Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca. En el centro de la imagen, parte inferior, el presidente de la agrupación, Ignacio de Abajo, flanqueado por Gerardo Gombau y Bernardo García-Bernalt (1943)	García-Bernalt Alonso, B. (1995). <i>Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta</i> (p. 87). Salamanca: Diputación Provincial.	Pág. 355
Fig. 56	Anuncio en prensa del concierto ofrecido por el Trío Castilla	<i>El Adelanto</i> , 12-12-1943	Pág. 363
Fig. 57	Recorte de prensa: Titular de la noticia referida a la carrera profesional de Gerardo Gombau en Madrid	<i>El Adelanto</i> , 3-07-1945	Pág. 364
Fig. 58	Titular del artículo de prensa dedicado a la Orquesta Sinfónica de Salamanca con motivo de la festividad de Santa Cecilia (1945)	<i>El Adelanto</i> , 22-11-1945	Pág. 367
Fig. 59	Relación de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1948	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 375
Fig. 60	(Continuación) Relación de socios-beneficiarios de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1948.	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 376
Fig. 61	Parte del documento “Memoria del presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca” que recoge el balance económica de la Orquesta Sinfónica de Salamanca a fecha de 31 de diciembre de 1947, realizado por el presidente Ignacio de Abajo	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 377
Fig. 62	Balance de la situación económica de la Orquesta Sinfónica de Salamanca con fecha 31 de diciembre de 1947, realizado por el presidente Ignacio de Abajo	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 380
Fig. 63	Análisis complementario del Balance de la	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág.

	situación económica de la Orquesta Sinfónica de Salamanca con fecha 31 de diciembre de 1947, realizado por el presidente Ignacio de Abajo		381
Fig. 64	Fotografía: Antonio Tovar con Rafael Santos Torroella después de impartir una conferencia en el Círculo de Lectores (Barcelona, 1985)	< <a href="http://www.cervantesvirtual.com/portales/ovar/imagenes_ultimos/imagen/31">http://www.cervantesvirtual.com/portales/ovar/imagenes_ultimos/imagen/31</a> >	Pág. 400
Fig. 65	Portada del número 1 de la <i>Revista Lazarillo</i> en la que colabora Rafael Santos Torroella (1943)	Archivo Histórico de la USAL	Pág. 402
Fig. 66	Recorte de prensa dedicado a <i>La Fiesta del Arte charro</i> (1943)	<i>El Adelanto</i> , 21-09-1943	Pág. 404
Fig. 67	Imagen del Teatro Bretón en los años sesenta y setenta del siglo XX	<a href="http://www.elfuturodelpasado.com/eFdP02/36%20A.pdf">http://www.elfuturodelpasado.com/eFdP02/36%20A.pdf</a> . Consultado	Pág. 405
Fig. 68	Caricatura del profesor Maldonado Guevara realizada por Santos Torroella	De los Cobos, A. (1944): Don Paco, Don Luis y el folklore. <i>Revista Lazarillo</i> , 3-4,4.	Pág. 406
Fig. 69	Anuncio comercial del <i>Nuevo Cancionero Salmantino</i> de Sánchez Fraile (1944)	<i>Revista Lazarillo</i> , 3-4,4.	Pág. 408
Fig. 70	Recorte de prensa sobre un proyecto de teatro lírico (1943)	<i>El Adelanto</i> , 21-11-1943.	Pág. 409
Fig.71	Fotografía de los protagonistas de <i>Campocerrado</i> (1947)	García-Bernalt Alonso, B. (1995). <i>Bernardo García-Bernalt Huertos. Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta</i> (p. 47). Salamanca: Diputación Provincial.	Pág. 410
Fig. 72	Composición en prensa con distintas imágenes de los participantes en <i>Campocerrado</i> . Fotografía del tamborilero Alfredo Polo de los Villares de la Reina	<i>El Adelanto</i> , 27-09-1947	Pág. 416
Fig. 73	Recorte de prensa en referencia a <i>Campocerrado</i>	<i>El Adelanto</i> , 27-09-1947	Pág. 419
Fig. 74	Noticia de prensa que muestra las lista de participantes en <i>Campocerrado</i>	<i>El Adelanto</i> , 24-09-1947	Pág. 420
Fig. 75	Orla universitaria de fin de carrera, Facultad de Filosofía y Letras (USAL), en la que aparece Carmen Martín Gaité (1942-1948)	Informante: Isabel Usobiaga Guisado	Pág. 421
Fig. 76	Fotografía: José María Guervós Hoyos (1940)	Guervós Hoyos, J.M. (2004). <i>Obra poética</i> (p.6). Salamanca: Editorial San Esteban.	Pág. 422
Fig. 77	Composición fotografía de Ángel Horna sobre <i>Campocerrado</i>	<i>El Adelanto</i> , 24-10-1985	Pág. 424
Fig. 78	Recorte de prensa: imagen del escenario del teatro Gran Vía de Salamanca durante	<i>El Adelanto</i> , 27-09-1947	Pág. 425

la representación de *Campocerrado*

Fig. 79	Fotografía: teatro Gran Vía de Salamanca (exterior)	< <a href="http://salamancaenelayer.blogspot.com.es/2012/11/calle-de-gran-via.html">http://salamancaenelayer.blogspot.com.es/2012/11/calle-de-gran-via.html</a> >	Pág. 425
Fig. 80	Cartel de la obra “La María Antonia”, 14 de abril de 1947	Informante: Ángel Castro Sánchez	Pág. 430
Fig. 81	Fotografía: Aníbal Sánchez Fraile y Nicomedes de Castro, autores de la “María Antonia”, en 1961	Manzano Alonso, M (1995). <i>Estudio musicológico. En Manzano Alonso, M., Carril Ramos, Á. (Eds) Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca</i> (p.23). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial de Salamanca.	Pág. 431
Fig. 82	Recorte de prensa que recoge la presencia de Nicomedes de Castro en Alemania con los Coros de Educación y Descanso ( <i>La Vanguardia</i> , 23-10- 1966)	Informante: Ángel Castro Sánchez	Pág. 432
Fig. 83	Cartel de la representación de la “María Antonia” en el teatro Liceo de Salamanca, 29 de noviembre de 1947	Informante: Ángel Castro Sánchez	Pág. 434
Fig. 84	Fotografía: Don Castor Iglesias Pollo con la Orquesta Municipal el 8 de septiembre de 1963	Informante: Francisco Pastor	Pág. 455
Fig. 85	Documento OSS: Organización y composición de la Orquesta Sinfónica de Salamanca según el informe presentado por su presidente el 31 de diciembre de 1947.	Parte del Informe del presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (31-12-1947). Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 457
Fig. 86	Sello de caucho con el que se identificaba la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 464
Fig. 87	Documento SFS: Componentes de la Junta Rectora de la Sociedad Filarmónica de Salamanca constituida el 1 de mayo de 1948	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 469
Fig. 88	Documento SFS: Miembros de la Comisión Permanente y la Comisión Asesora de la Sociedad Filarmónica de Salamanca constituida el 1 de mayo de 1948	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 470
Fig. 89	Documento SFS: Resumen de los Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entregado a los socios	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 472
Fig. 90	Documento SFS: Estatutos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca: Rúbricas de los miembros de la Junta Rectora (11-V-1948)	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 477
Fig. 91	Documento SFS: Escrito de aprobación de los Estatutos de la Sociedad Filarmónica	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 480

de Salamanca por el Ministerio de Gobernación y en su nombre, por Gobernador Civil de la provincia, Diego Salas Pombo (12-XI-1948)

Fig. 92	Documento SFS: Resumen anual del Curso 1949-1950, enviado a los domicilios familiares de los socios, acerca de las actividades programadas, nº de socios y estado financiero de la Sociedad Filarmónica	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 482
Fig. 93	Programa de mano del primer concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca (23-10-1948)	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 484
Fig. 94	Resúmenes anuales, enviados a los domicilios de los socios, sobre las actividades programadas, nº de socios y estado financiero de la Sociedad Filarmónica	Informante: Petra Ferrer	Pág. 490
Fig. 95	Resumen de gastos e ingresos durante el Curso 1948-1949 que forman parte del resumen enviado a los domicilios de los socios	Informante: Petra Ferrer	Pág. 495
Fig. 96	Resumen de gastos e ingresos durante el Curso 1949-1950 que forman parte del resumen enviado a los domicilios de los socios	Informante: Petra Ferrer	Pág. 496
Fig. 97	Documento SFS: Balance económico de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1951-1953	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 499
Fig. 98	Documento de la SFS: Acta de la Junta General de socios del 22 de enero de 1951 que recoge la elección de los componentes que conforman los distintos Organismos rectores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 503
Fig. 99	Fotografía: don César Real de la Riva	Informante: Carmen Madruga Real	Pág. 506
Fig. 100	Dos de las monografías sobre Literatura española publicadas por César Real de la Riva: <i>El libro del Buen Amor, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita</i> . Estudio histórico-crítico y <i>Vida y poesía de José María Gabriel y Galán</i> .	Informante: Carmen Madruga.	Pág. 510
Fig. 101	Recorte de prensa (1971): Aníbal Sánchez Fraile impartiendo una charla sobre folklore en el aula Francisco Salinas de la Universidad de Salamanca durante los cursos de verano	Informante: Ramón Martín Rodrigo.	Pág. 511



Fig. 102	Fotografía: Don César Real de la Riva mostrando joyas bibliográficas de la Biblioteca universitaria a S.M. la Reina doña Sofía, en la primera visita oficial de los Reyes a Salamanca (6 de octubre de 1976)	Informante: Carmen Madruga Real	Pág. 513
Fig. 103	Emblema de la Sociedad Filarmónica de Salamanca que aparecía en los programas de mano de las audiciones de la entidad	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 515
Fig. 104	Programas de mano del ballet de Rosario (1954) y Ballet-Theatre de Paris de Maurice Béjart (1959). Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 517
Fig. 105	Emblema del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 524
Fig. 106	Fotografía: Vestíbulo del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 525
Fig. 107	Fotografía: Salón de actos del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 526
Fig. 108	Fotografía: Biblioteca del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 527
Fig. 109	Fotografía: Salas de tertulias del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 528
Fig. 110	Programa de mano de la audición ofrecida por Eva-María Kraus en el Hogar Social de la Filarmónica (24 de marzo de 1954)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 534
Fig. 111	Fotografía: sede del Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. El edificio se ubica en la esquina de las calles Brocense, Toro y Rector Lucena, esta última denominada entre 1936 y 1988 calle Calvo Sotelo	Matilde Olarte Martínez (julio de 2014)	Pág. 539
Fig. 112	Fotografía: El Gobernador Civil, Pérez Villanueva y el alcalde de la ciudad, Luis Fernández Alonso (1951)	Francia, Ignacio. <i>Salamanca 1950-1992. Materiales para la historia</i> (p.19). Salamanca: Caja Duero.	Pág. 541
Fig. 113	Documento SSCA: Boletín de inscripción de la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 543
Fig. 114	Documento SSCA: Propuestas del arquitecto Lorenzo González Iglesias acerca de temas para desarrollar en la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte (1950)	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 545

Fig. 115	Programas de mano de las dos actuaciones del Ballet de Vicente Escudero en 1944.	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 549
Fig. 116	Programa de mano del Viola de Gamba Quartett en 1960 (Orquesta Sinfónica de Salamanca)	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 557
Fig. 117	Programas de mano de dos de las agrupaciones invitadas por la Sociedad Filarmónica en los años cincuenta: Cuarteto Femenino de París (1951) y Orquesta de Cámara Paillard de París (1959)	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 557
Fig. 118	Programas de mano de dos de las agrupaciones que formaron parte del Primer Festival Musical de Salamanca en octubre de 1954: Orquesta Sinfónica de Hamburgo y Capilla de los Tres Reyes de Francfort.	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 560
Fig. 119	Programas de mano de la Orquesta Sinfónica Municipal de Bilbao (1950) y Orquesta Municipal de Bilbao (1954)	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 567
Fig. 120	Programa de mano con rúbrica de Ataulfo Argenta correspondiente al concierto de la Orquesta de Cámara de Madrid (10 de junio de 1949).	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 571
Fig. 121	Programa de mano del concierto de la Orquesta Nacional con Argenta como director (5 de junio de 1950).	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 572
Fig. 122	Programa de mano del concierto salmantino de la Orquesta Sinfónica de Valladolid en 1959	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 574
Fig. 123	Programa de mano del concierto ofrecido en Salamanca por la Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle en 1959	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 576
Fig. 124	Programa de mano del concierto ofrecido en Salamanca por la Academia Musicale di Milano en 1957	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 582
Fig. 125	Programas de mano de dos de las agrupaciones corales que ofrecieron conciertos en Salamanca: el Orfeón Pamplonés en 1952 y la Escolanía Felipe Gorriti en 1953.	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 591
Fig. 126	Programa de mano de la audición ofrecida por la Agrupación Coral Orensana de Ruada en 1953	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 592
Fig. 127	Programa de mano de la audición ofrecida en Salamanca por los Coros de Cosacos	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 595

del Ural en 1957

Fig. 128	Programa de mano del concierto extraordinario organizado por la Sociedad Italiana Dante Alighieri y la Universidad Literaria de Salamanca el 4 de abril de 1949	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 603
Fig. 129	Programas de mano de las tres audiciones de piano ofrecidas por mujeres incluidas en las programaciones de la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948-1960: Kucharski, Gutiérrez-Castro y Bayona	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 605
Fig. 130	Programas de mano de los violinistas españoles Juan Manén (1948) y Benito Lauret (1956) de los conciertos ofrecidos a los socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 608
Fig. 131	Programas de mano correspondiente a los dos conciertos ofrecidos por el violinista Henryz Szeryng	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 610
Fig. 132	Programas de mano de los conciertos ofrecidos por los violinistas Schwalbe (1952) y Weiner (1959).	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 611
Fig. 133	Programas de mano de dos de los conciertos protagonizados por mujeres violinistas: Paule Bouquet (1950) y Josefina Salvador (1954)	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 613
Fig. 134	Programas de mano de los conciertos de la violinista francesa Madeleine Vautier (1957) y de la violonchelista alemana Helga Ulsamer (1958)	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 615
Fig. 135	Programas de mano de los dos conciertos ofrecidos por Nicanor Zabaleta dentro de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca de 1953 y 1956	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 623
Fig. 136	Programa de mano del concierto ofrecido por Thomas Christian David (flauta) en 1958	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 624
Fig. 137	Fotografía: Alumnas de Lola Rodríguez Aragón en la academia de canto que dirigía en Madrid. Se identifica en la imagen a Blanca Soane, Celia Langa, Toñy Rosado o Teresa Berganza, entre otras invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca	<i>Blanco y Negro</i> , 25-V-1957, pp. 54 y 55.	Pág. 627
Fig. 138	Programa de mano de los dos conciertos ofrecidos por Lola Rodríguez Aragón en	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 630

	1948 y María de los Ángeles Morales en 1949 en la Sociedad Filarmónica de Salamanca		
Fig. 139	Ángeles Oteín al piano y la soprano Consuelo Rubio. <i>Blanco y Negro</i> , 25-V-1957	<i>Blanco y Negro</i> , 25-V-1957, pp. 54	Pág. 632
Fig. 140	Fotografía: La soprano Toñy Rosado en escena	< <a href="http://www.zarzuela.net/gallery/galfile/perform/gal132.htm">http://www.zarzuela.net/gallery/galfile/perform/gal132.htm</a> >	Pág. 636
Fig. 141	Programa de mano del concierto ofrecido por la soprano Pilar Lorengar para la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1953.	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 638
Fig. 142	Programa de mano del concierto ofrecido por la soprano norteamericana Helen Phillips en el teatro Gran Vía en 1958. Cartel de promoción de las audiciones de la soprano.	< <a href="http://www.pinterest.com/amcwarrior/fisk-university/">http://www.pinterest.com/amcwarrior/fisk-university/</a> > Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 640
Fig. 143	Programa de mano del concierto del dúo pianístico Zuloaga y Frechilla organizado por la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1959 y fotografía de ambos pianistas.	< <a href="http://www.diputaciondevalladolid.es/ciudadanos/ciu-cultura/premio-piano-frechilla-zuloaga/lang/imprimir/?idboletin=2618&amp;idseccion=15686&amp;idarticulo=136573&amp;imp=1">http://www.diputaciondevalladolid.es/ciudadanos/ciu-cultura/premio-piano-frechilla-zuloaga/lang/imprimir/?idboletin=2618&amp;idseccion=15686&amp;idarticulo=136573&amp;imp=1</a> >	Pág. 645
Fig. 144	Programa de mano del concierto ofrecido por el Cuarteto clásico de Radio Nacional de España el 20 de abril de 1959 que incluye el estreno de una composición de Sánchez Fraile	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 652
Fig. 145	Programas de mano de los cuartetos franceses conformados por mujeres solistas que ofrecieron conciertos en la Sociedad Filarmónica de Salamanca: Cuarteto Femenino de París en 1951 y el Cuarteto Instrumental de París en 1951 y 1959	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 653
Fig. 146	Sociedad Filarmónica de Salamanca: Programa de mano de <i>La Traviata</i> (1950)	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 663
Fig. 147	Documento SFS: Boletín de abono para la ópera que aparecía en el programa de mano del concierto de mano de 29 de enero de 1950	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 664
Fig. 148	Programa de mano de <i>Madame Butterfly</i> con motivo del segundo aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca en 1950	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 665
Fig. 149	Programa de mano del Barbero de Sevilla con motivo del segundo aniversario de la fundación de la Sociedad Filarmónica de	Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 666

Salamanca en 1950

Fig. 150	Imagen de una parte del programa de mano del espectáculo ofrecido por los Coros de cosacos del Ural	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 667
Fig. 151	Programa de mano de la audición ofrecida por los Coros y Danzas extremeñas de Plasencia en el teatro Gran Vía en abril de 1956	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 668
Fig. 152	Programas de mano de las audiciones protagonizadas por Vicente Escudero y Carmita García en enero de 1949 y por el Ballet español de Rosario en febrero de 1954	Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 670
Fig. 153	Fotografía: El amor brujo. Vicente Escudero, como espectro, y Carmita García	Autor: Man Ray. < <a href="https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/01/11/vida-y-obra-de-vicente-escudero/">https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/01/11/vida-y-obra-de-vicente-escudero/</a> >	Pág. 671
Fig. 154	Fotografía : Maurice Béjart (1959)	< <a href="http://www.hommages.ch/Defunt/31143/Maurice_Bejart">http://www.hommages.ch/Defunt/31143/Maurice_Bejart</a> >	Pág. 675
Fig. 155	Fotografía: Ballet de Maurice Béjart (1959)	< <a href="http://spirit.of.ecstasy.free.fr/dotclear/index.php?2008/12/29/605-hommage-a-maurice-bejart-opera-bastille">http://spirit.of.ecstasy.free.fr/dotclear/index.php?2008/12/29/605-hommage-a-maurice-bejart-opera-bastille</a> >	Pág. 676
Fig. 156	Caricatura del Maurice Béjart	ABC, 16-VI-1959, p. 62.	Pág. 677
Fig. 157	Documento SFS: Tres ejemplos de cómo figuran registrados algunos matrimonios en las listas de socios de la Sociedad Filarmónica	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 689
Fig. 158	Documento SFS: Ejemplo de distintos tipos de relaciones familiares entre los socios de la Sociedad Filarmónica que aparecen en la lista de socios.	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 691
Fig. 159	Documento SFS: Propietarios de dos de los hoteles salmantinos que aparecen registrados como socios de la Filarmónica	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 694
Fig. 160	Documento SFS: Relación de arquitectos e ingenieros que reciben invitación para ser socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca y que posteriormente forman parte de la entidad.	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 696
Fig. 161	Documento SFS: Muestra de distintas relaciones de amistad o familiar entre los socios de la Sociedad Filarmónica (listas de socios)	Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 698

## Gráficos

Núm. Gráfico	Denominación	Fuentes de datos	Página
Gráf. I	Evolución cuantitativa de los cursos, conciertos y conferencias organizados por la sede del Instituto Italiano de Cultura en Salamanca que conformaron su programación entre 1940-1944	<i>El Adelanto</i> entre 1940 y 1944	Pág. 236
Gráf. II	Contribución económica de la Diputación Provincial de Salamanca al Conservatorio salmantino entre 1942 y 1962	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1940-1962)	Pág. 291
Gráf. III	Solistas y agrupaciones que visitaron el Conservatorio Regional de Música entre 1936-1946	Programas de mano de los distintos conciertos organizados por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca. Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 293
Gráf. IV	Número de interpretaciones por compositor que formaron parte de la programación del Conservatorio Regional de Música de Salamanca	Programas de mano de los distintos conciertos organizados por el Conservatorio Regional de Música de Salamanca. Informante: Petra Ferrer Blanco	Pág. 313
Gráf. V	Número de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca dirigidos por distintos maestros	<i>El Adelanto</i> entre 1942 y 1948 y programas de mano de los conciertos ofrecidos por la Orquesta Sinfónica de Salamanca (informante: Petra Ferrer)	Pág. 366
Gráf. VI	Evolución del número de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca	<i>El Adelanto</i> entre 1942 y 1948 y programas de mano de los conciertos ofrecidos por la Orquesta Sinfónica de Salamanca (informante: Petra Ferrer)	Pág. 369
Gráf. VII	Número de interpretaciones de cada compositor por la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942-1948)	<i>El Adelanto</i> entre 1942 y 1948 y programas de mano de los conciertos ofrecidos por la Orquesta Sinfónica de Salamanca (informante: Petra Ferrer)	Pág. 372
Gráf. VIII	Número de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Salamanca por teatros	<i>El Adelanto</i> entre 1942 y 1948 y programas de mano de los conciertos ofrecidos por la Orquesta Sinfónica de Salamanca (informante: Petra Ferrer)	Pág. 373
Gráf. IX	Gráfico comparativo de las subvenciones otorgadas por la Diputación Provincial a las tres entidades musicales (Conservatorio regional de Música, Coral Salmantina y Orquesta Sinfónica de Salamanca) más destacadas durante la década de los cuarenta	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1942-1948)	Pág. 379

Gráf. X	Gráfico comparativo de las diferentes subvenciones otorgadas a la Orquesta Sinfónica por las distintas instituciones y socios protectores al término del mandato del presidente Ignacio de Abajo (31-XII-1947)	Informe del presidente de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (31-12-1947). Informante: Rogelio Rodríguez Ingelmo	Pág. 382
Gráf. XI	Presupuesto de gastos de la Diputación Provincial de Salamanca para el ejercicio 1948 -año de fundación de la Sociedad Filarmónica- por el concepto: Banda Provincial de Música	Libro de Presupuestos de 1948 de la Diputación Provincial de Salamanca	Pág. 451
Gráf. XII	Evolución de las diferentes partidas concedidas a la Banda Provincial de Música por parte de la Diputación Provincial de Música	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1948-1959)	Pág. 452
Gráf. XIII	Evolución del presupuesto anual (pesetas), incluidas todas las partidas, que la Banda Provincial de Música recibía de la Diputación Provincial de Salamanca (1948-1960)	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1948-1960)	Pág. 453
Gráf. XIV	Gráfica comparativa de la financiación de la Banda Provincial, Orquesta Sinfónica y Sociedad Filarmónica por parte de la Diputación Provincial de Salamanca (1947-1959)	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1947-1959)	Pág. 456
Gráf. XV	Ingresos por subvenciones y otros conceptos de la Sociedad Filarmónica correspondiente a los cursos 1948-1949	Documento OFS: Resumen del Curso 1948-1949. Informante: Petra Ferrer	Pág. 492
Gráf. XVI	Gastos de la Sociedad Filarmónica correspondiente a los cursos 1948-1949 y 1949-1950. Análisis comparativo	Documento OFS: Resúmenes del Curso 1948-1949 y 1949-1950. Informante: Petra Ferrer	Pág. 494
Gráf. XVII	Evolución de los gastos e ingresos durante los dos primeros años de vida de la Sociedad Filarmónica	Documento OFS: Resúmenes del Curso 1948-1949 y 1949-1950. Informante: Petra Ferrer	Pág. 495
Gráf. XVIII	Ingresos de la Sociedad Filarmónica por distintos conceptos entre 1951-1953	Documento SFS: Memoria de la entidad desde su creación hasta 1953	Pág. 497
Gráf. XIX	Gastos de la Sociedad Filarmónica entre 1951-1953	Documento SFS: Memoria de la entidad desde su creación hasta 1953	Pág. 498
Gráf. XX	Composición de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1950 según la procedencia profesional que recoge en el listado de profesores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Documento SFS: Memoria de Constitución SFS	Pág. 501
Gráf. XXI	Componentes de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1950 que proceden del proyecto anterior	Documento SFS: Memoria de Constitución SFS	Pág. 501

Gráf. XXII	Composición de la Orquesta Sinfónica de Salamanca en 1950 por sexos	Documento SFS: Memoria de Constitución SFS	Pág. 502
Gráf. XXIII	Ingresos de la Sociedad Filarmónica de Salamanca correspondientes a 1953-1955	Documento SFS: Memorias de la labor cultural de esta Sociedad (mayo 1953-octubre 1955)	Pág. 519
Gráf. XXIV	Ingresos de la Sociedad Filarmónica correspondiente al periodo 1955-1960	Documento SFS: Memoria de la labor cultural de esta Sociedad (octubre 1955-septiembre 1960)	Pág. 519
Gráf. XXV	Cantidades anuales en concepto de subvención recibidas por la Sociedad Filarmónica entre 1949-1960 por la Diputación Provincial de Salamanca	Libros de Presupuestos de la Diputación Provincial de Salamanca (1949-1960)	Pág. 520
Gráf. XXVI	Gastos por distintas partidas de la Sociedad Filarmónica entre 1953-1955	Documento SFS: Memorias de la labor cultural de esta Sociedad (mayo 1953-octubre 1955)	Pág. 521
Gráf. XXVII	Gastos por distintas partidas de la Sociedad Filarmónica entre 1955-1960	Documento SFS: Memoria de la labor cultural de esta Sociedad (octubre 1955-septiembre 1960)	Pág. 522
Gráf. XXVIII	Proporción de actividades programadas en el Hogar Social de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1951-1957)	Documentos SFS: Memorias de la labor cultural de esta Sociedad (mayo 1953-octubre 1955) y Memoria de la labor cultural de esta Sociedad (octubre 1955-septiembre 1960)	Pág. 533
Gráf. XXIX	Porcentajes de miembros por sexos en la Sociedad Salmantina del Arte por sexos (1950)	Listas de socios de la Sociedad Salmantina del Arte aparecidas en <i>El Adelanto</i> (1950)	Pág. 548
Gráf. XXX	Evolución del número de audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960)	Programas de mano de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga.	Pág. 561
Gráf. XXXI	Proporción de grandes y pequeñas agrupaciones instrumentales, vocales y de ballet invitadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960	Programas de mano de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga.	Pág. 562
Gráf. XXXII	Proporción de grandes agrupaciones instrumentales, vocales y de ballet y de solistas y pequeñas agrupaciones (Dúos, tríos, cuartetos y quintetos)	Programas de mano de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga.	Pág. 563
Gráf. XXXIII	Proporción de Orquestas y Agrupaciones de Cámara por nacionalidades que formaron parte de la programación de la Sociedad Filarmónica de Salamanca	Programas de mano de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 564
Gráf. XXXIV	Proporción de los distintos tipos de	Programas de mano de la Sociedad	Pág.



	agrupaciones instrumentales que fueron protagonistas de las audiciones programadas por la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948-1960	Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	564
<a href="#">Gráf. XXXV</a>	Porcentaje de solistas instrumentistas que ofrecieron concierto en la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960	Programas de mano de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 598
<a href="#">Gráf. XXXVI</a>	Proporción de dúos, tríos, cuartetos y quintetos que ofrecieron concierto en la Sociedad Filarmónica de Salamanca entre 1948 y 1960	Programas de mano de la Sociedad Filarmónica de Salamanca (1948-1960). Informantes: Petra Ferrer, Rogelio Rodríguez y Carmen Madruga	Pág. 561
<a href="#">Gráf. XXXVII</a>	Porcentaje de socios de la Sociedad Filarmónica entre 1948-1950 por sexo	Documento SFS: Relación de socios (1948-1953)	Pág. 687
<a href="#">Gráf. XXXVIII</a>	Porcentaje por sexos de socios que abandonan la Sociedad Filarmónica los primeros años de vida de la entidad	Documento SFS: Relación de socios (1948-1953)	Pág. 687
<a href="#">Gráf. XXXIX</a>	Porcentaje de mujeres registradas, en las listas de socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca, anteponiendo el tratamiento de doña o señorita.	Documento SFS: Relación de socios (1948-1953)	Pág. 689

---

## ANEXO I

### Inventario

#### 1- DOCUMENTOS FUNDACIONALES SOCIEDAD FILARMÓNICA DE SALAMANCA (SFS)

##### 1.1- Documentos relacionados con la Orquesta Sinfónica de Salamanca (OSS)

Nº Documento:	Título	Orquesta Sinfónica de Salamanca
Documento de la OSS/ Memoria Constitución OSS1 1947--6	Autor	Ignacio de Abajo (Presidente de la Sociedad Filarmónica)
	Fecha	Enero de 1948
	Tipo de documento	Memoria
	Descripción	6 folios grapados
	Nº de páginas	6
Carpeta: Memoria Constitución SFS	Copias	No
	Observaciones	Dentro de una carpeta con el título “Memoria obre la constitución de la orquesta sinfónica, de cuanto se refiere a la directiva, presupuesto de ingreso y gastos, músicos, etc.”
Nº Documento:	Título	Carpeta relacionada con el estudio y proyecto leído por el Sr Alcalde el día que se celebró la Asamblea para constituir la Sociedad Filarmónica Salmantina.
Ayuda Corporación Municipal a la OSS2 1948-2-4	Autor	
	Fecha	6 de abril de 1948
	Tipo de documento	Memoria
Carpeta: Memoria Constitución	Descripción	4 folios grapados
	Nº de páginas	4

SFS	Copias	1
	Observaciones	

1.2- Documentos relacionados con la Sociedad Filarmónica de Salamanca (**SFS**)

Nº Documento: ProyectoBases Pleno SFS-1948 1-2	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Proyecto de Bases para la Constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Bases
	Autor	
	Fecha	1-5-1948
Carpeta: ProyectoBasesSFS	Tipo de documento	Memoria
	Descripción	2 folio
	Nº de páginas	2
	Copias	4
	Observaciones	Dentro de una carpeta con el título “Proyecto de bases para la constitución de la Sociedad Filarmónica de Salamanca”

Nº Documento: Pleno SFS-1948 2-2	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca- <b>Pleno</b>
	Autor	Junta Rectora
	Fecha	1-05-1948
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Tipo de documento	<b>Acta de pleno</b>
	Descripción	2 folios grapados
	Nº de páginas	2
	Copias	No
	Observaciones	Está dentro de una carpeta con el título “Carpeta relacionada con los Estatutos de la sociedad.

Nº Documento: Estatutos SFS- 1948 3-1	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Principales artículos
	Autor	
	Fecha	S/D

Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Tipo de documento	Principales artículos
	Descripción	1 folios
	Nº de páginas	1
	Copias	No
	Observaciones	Principales artículos enviados a los domicilios de los socios de la Sociedad Filarmónica
Nº Documento: Estatutos SFS- 1948 - 4-7	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Estatutos
	Autor	Los Organizadores: Luis Fernández Alonso, Fernando Iscar Peyra, José María Viñuela, Fermín Pérez Nanclares y Eduardo Gómez Redondo
	Fecha	11-05-1948
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Tipo de documento	Estatutos
	Descripción	7 folios grapados
	Nº de páginas	7
	Copias	No
	Observaciones	Por detrás del último folio figura un escrito del Gobernador Civil a fecha de 12-11-1948
Nº Documento: Comunicado SFS- 1948 5-8	Título	Comunicación del señor Presidente a los señores socios de la Sociedad Filarmónica
	Autor	El presidente de la Sociedad
	Fecha	30-10-1948
Carpeta: Memoria Constitución SFS	Tipo de documento	Comunicado
	Descripción	8 folios tamaño cuartilla grapados
	Nº de páginas	8
	Copias	No
	Observaciones	Dentro de una carpeta con el título “Memoria obre la constitución de la orquesta sinfónica, de cuanto se refiere a la directiva, presupuesto de ingreso y gastos, músicos, etc.”
Nº Documento: Resumen SFS- 1949 6-7	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. <b>Resumen del Curso 1948-1949</b>
	Autor	Junta Rectora
	Fecha	Octubre-1949

Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Tipo de documento	Resumen
	Descripción	7 folios tamaño cuartilla escritos por ambas caras grapados (excepto el primero y el último)
	Nº de páginas	7
	Copias	1
	Observaciones	Resumen enviado a los domicilios de los socios de la Sociedad Filarmónica
Nº Documento: Resumen SFS-1950 7-4	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. <b>Resumen del Curso 1949-1950</b>
	Autor	Junta Rectora
	Fecha	12-10-1950
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Tipo de documento	Resumen
	Descripción	4 folios tamaño cuartilla escritos por ambas caras grapados (excepto el primero)
	Nº de páginas	4
	Copias	2
	Observaciones	El último folio está separado del resto, pero pertenece al mismo documento.
Nº Documento: Memoria SFS- 1953 8-6	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Memoria Correspondiente a la labor de esta entidad desde el año 1948, fecha de su fundación al año actual y labor detallada del último curso.
	Autor	Junta Rectora: Luis Fernández Alonso y Juan Navarro Cruz
	Fecha	1-2-1953
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Tipo de documento	Memoria
	Descripción	6 folios grapados
	Nº de páginas	6
	Copias	1
	Observaciones	El último folio está separado del resto, pero pertenece al mismo documento.
Nº Documento: Memoria SFS- 1953 9-2	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Memoria Correspondiente a la labor de esta entidad desde el año 1948, fecha de su fundación al año actual y labor detallada del último curso. <b>Relación General de Gastos e Ingresos de esta Sociedad durante el curso 1951-1952 y meses de octubre, noviembre y diciembre de 1952 y enero de 1953.</b>

Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Autor	Junta Rectora: Luis Fernández Alonso y Juan Navarro Cruz
	Fecha	1-2-1953
	Tipo de documento	Memoria
	Descripción	2 folios grapados
	Nº de páginas	2
	Copias	1
	Observaciones	Dentro de la carpeta con el título “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Carpeta relacionada con los Estatutos de la Sociedad”
Nº Documento: Acta SFS- 1951 10-1	Título	Acta de la Junta General de socios el 22 de enero de 1951 que recoge la elección de los componentes que conforman los distintos Organismos rectores de la Sociedad Filarmónica de Salamanca
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Autor	Junta Rectora: Luis Fernández Alonso y Juan Navarro Cruz
	Fecha	22-1-1951
	Tipo de documento	Acta
	Descripción	1 folios grapados
	Nº de páginas	1
	Copias	1
	Observaciones	Dentro de la carpeta con el título “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Carpeta relacionada con los Estatutos de la Sociedad” junto a un documento denominado “Memoria correspondiente a la labor de esta entidad desde el año 1948, fecha de su fundación al año actual y labor detallada del último curso” con fecha de 1 de febrero de 1953.
Nº Documento: Libro de Actas SFS- 1953 11-3	Título	Actas
Carpeta: Libro Actas	Autor	Antonio Peláez (Secretario SFS)
	Fecha	1953
	Tipo de documento	Libro de actas
	Descripción	Libro encuadernado en tapa dura
	Nº de páginas	50 (3 escritas)

	Copias	No
	Observaciones	Como el propio documento, se indica el número de folios que tiene, no el de páginas.
Nº Documento: Memoria SFS- 1955 12-20	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. <b>Memoria (mayo1953- octubre1955)</b>
	Autor	Junta Rectora
	Fecha	Octubre-1955
	Tipo de documento	Memoria
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Descripción	20 folios tamaño cuartilla escritos por ambas caras grapados (excepto el primero y el último)
	Nº de páginas	20
	Copias	1
	Observaciones	Memoria enviada a los domicilios de los socios de la Sociedad Filarmónica
Nº Documento: Memoria SFS- 1960 13-23	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. <b>Memoria (octubre1955- septiembre1960)</b>
	Autor	Junta Rectora
	Fecha	Septiembre 1960
	Tipo de documento	Memoria
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Descripción	23 folios tamaño cuartilla escritos por ambas caras grapados (excepto el primero y el último)
	Nº de páginas	23
	Copias	1
	Observaciones	Memoria enviada a los domicilios de los socios de la Sociedad Filarmónica
Nº Documento: Info SFS- 1951/1952 14-3	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca-Nuevo Hogar de esta Sociedad
	Autor	
	Fecha	1951-1952
	Tipo de documento	
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Descripción	2 folios grapados
	Nº de páginas	3
	Copias	3
	Observaciones	No figura el autor. El documento da cuenta de un breve historial de la sociedad: fundación socios,

		labores y fondos en su biblioteca. Está dentro de una carpeta con el título “Carpeta relacionada con los Estatutos de la sociedad
Nº Documento: Socios SFS- 1948-15- 46	Título Autor Fecha Tipo de documento	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de Socios. [Antonio Peláez (Secretario SFS)]  Registro
Carpeta: ListaSociosSFS	Descripción Nº de páginas Copias Observaciones	Folios encuadernados en carpeta de cartón 46 No Incluimos entre corchetes el nombre del secretario como posible autor, ya que no figura en el documento.
Nº Documento: Socios Ingenieros Interesados SFS1948- 16-5	Título Autor Fecha Tipo de documento	Relación de Ingenieros y Arquitectos de la A.S.I.A.   Lista
Carpeta: ListaCandidatos SFS	Descripción Nº de páginas Copias Observaciones	5 folios grapados 10 No El último folio se ha incluido en el mismo documento por estar grapados, pero trata otra materia distinta. Está dentro de una carpeta con el título “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de las personas a quienes se les ha remitido carta circular interesando su ingreso en la sociedad Filarmónica”
Nº Documento: Lista Candidatos SFS- 1948-17 -42	Título Autor	Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de las personas a quienes se les ha remitido carta circular interesando su ingreso en la sociedad Filarmónica.



	Fecha	
Carpeta:	Tipo de documento	Lista
ListaCandidatosSFS	Descripción	42 folios grapados
	Nº de páginas	42
	Copias	No
	Observaciones	Con anotaciones manuscritas indicando modificaciones en las direcciones o nombres. Está dentro de una carpeta con el título “Sociedad Filarmónica de Salamanca. Relación de las personas a quienes se les ha remitido carta circular interesando su ingreso en la sociedad Filarmónica”

## 2- DOCUMENTOS RELACIONADOS CON LA SOCIEDAD SALMANTINA DE CULTURA Y ARTE (SSCA)

Nº Documento:	Título	Relación de temas de posible desarrollo en la Sociedad Salmantina de Cultura y Arte
Temas 1950/1951	Autor	Lorenzo González Iglesias
SSCA- 1-3	Fecha	1950-1951
	Tipo de documento	Carta
Carpeta:	Descripción	Tres folios grapados
Sociedad Salmantina de Cultura y Arte	Nº de páginas	3
	Copias	No
	Observaciones	Carta en papel con membrete del estudio de arquitectura del autor de la misma.
Nº Documento:	Título	Sociedad Salmantina de Cultura y Arte
Carta SSCA- 1950/1951 2-2	Autor	Luis Fernández Alonso, Francisco Elías de Tejada, José Manuel González Ubierna, José Beltrán de Heredia, Fernando Iscar Peyra, Alfonso Castellano Ares, Juan Navarro Cruz
	Fecha	1950-1951
Carpeta:	Tipo de documento	Carta
Sociedad Filarmónica	Descripción	2 folios sueltos de imprenta

de Salamanca	Nº de páginas	2
	Copias	No
	Observaciones	Se trata de una carta genérica dirigida a todo aquél interesado en la sociedad, que incluye un resumen de las bases de la misma.
Nº Documento: Bases 1950/1951- 3-3	SSCA-	Título Autor Fecha Tipo de Proyecto
Carpeta: Sociedad Salmantina de Cultura y Arte	Descripción	Sociedad Salmantina “Amigos del Arte”. Avance de Bases Dos folios grapados
	Nº de páginas	3
	Copias	9
	Observaciones	No figuran ni el autor ni la fecha del documento

### 3- DOCUMENTOS ELACIONADOS CON EL HOGAR DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA (SFS-H)

Nº Documento: Info SFS-H- 1951 1- 3	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. El nuevo hogar de esta sociedad. Asistentes a este Hogar-Hemeroteca.
Carpeta: Sociedad Filarmónica de Salamanca	Autor	
	Fecha	20-1-1951
	Tipo de documento	
	Descripción	2 folios grapados
	Nº de páginas	3
	Copias	No
	Observaciones	Está dentro de una carpeta con el título “Carpeta relacionada con los Estatutos de la sociedad”.
Nº Documento:	Título	Sociedad Filarmónica de Salamanca. El nuevo hogar de esta sociedad.

Info SFS-H- 1951 2- 3	Autor	
	Fecha	1951
	Tipo de documento	Tríptico
	Descripción	
	Nº de páginas	3
	Copias	No
	Observaciones	Apareció junto a los programas d emano de las audiciones de la Sociedad Filarmónica de Salamanca. Contiene fotos del Hogar y la información básica sobre la entidad. Carácter informativo, posiblemente destinado a los socios de la Sociedad Filarmónica de Salamanca.

#### 4- PROGRAMAS DE MANO DE LOS DISTINTOS CONCIERTOS OFRECIDOS EN SALAMANCA ENTRE 1935 Y 1960

- Conservatorio Regional de Música de Salamanca entre 1935 y 1950. Detallados en el cuerpo de tesis. No está completa la serie.
- Instituto Italiano de Cultura. Sede salmantina. Serie correspondiente a las audiciones musicales del año 1940 (seis programas detallados en el apartado de la tesis correspondiente a la labor del Instituto Italiano con sede en Salamanca)
- Orquestas de Madrid. Sociedad Filarmónica y Sinfónica de Madrid. Series incompletas entre 1940 y 1948: cuatro programas detallados en el capítulo correspondiente de la tesis.
- Orquesta Sinfónica de Salamanca. Serie incompleta que incluye los programas de los Conciertos XIII (4 de junio del 1943), XVI (20 de enero 1944), XIX (12 de abril de 1944), XX (25 de mayo de 1944), XXIV (21 de febrero de 1945) y XXXIX (1 de febrero de 1947)
- Sociedad Filarmónica de Salamanca. Series anuales entre 1948 y 1960 según se detalla en el anexo correspondiente de esta tesis doctoral. Los programas número XXI y XXII correspondientes al curso 1948/49 no han podido ser localizados en prensa.

## ANEXO II

### El archivo Gomá: Documentos de la Guerra Civil

---

9: ENERO-MARZO DE 1938

271

#### Documento 9-177

*Carta al card. Gomá del prof. Guido Manacorda sobre su polémica con Semprún y Gurrea. 9.II.1938.*

Sección: 1<sup>a</sup>

Legajo: G-H

Carpeta: H-III

Documento: Sin clasificar

Original

Firenze, Via La Farina 23

9 febbraio '38-XVI

Eminenza:

Direttori dei giornali, ai quali ordinariamente collaboro, e il Direttore del *Residentiebode* dell'Aja, dove si è svolta la mia polemica col sig. de Semprún y Gurrea, ai quali mi sono permesso di comunicare l'alta parola dell'Em. V., mi esprimono vivo desiderio di poterla rendere nota al pubblico. E pregano per mio mezzo l'Em. V., affinché voglia concedere il permesso di stampa della lettera a me inviata.

Essi ritengono che la cosa avrà notevole ripercussione nella stampa e assai peso sull'opinione di molti cattolici ancora, pur troppo, illusi e ondegianti. Mi permetto di unire la mia preghiera alla loro, grato all'Em. V. se vorrà pervenire un cenno in proposito.

Col più vivo augurio e con rispettosa devozione.

[Firmado:] Guido Manacorda

**Documento 9-178**

*Carta de D. Juan Cárdenas al card. Gomá informándole del artículo publicado por el card. **Mundelein** en The New World. 9.II.1938.*

Sección: 1<sup>a</sup>

Legajo: F

Carpeta: VII

Documento: 98

Original

A Su Eminencia Reverendísima. Isidro, **Cardenal** Gomá Arzobispo de Toledo, Primado de España. Pamplona.

Nueva York, 9 de Febrero de 1938

Eminentísimo Señor:

Tengo la honra de poner en conocimiento de Vuestra Eminencia que el periódico católico THE NEW WORLD, órgano oficial de la Archidió-

272

ARCHIVO GOMÁ

cesis de Chicago, cuya Sede Metropolitana ocupa el **Cardenal Mundelein**<sup>526</sup>, ha publicado, en su edición del día 21 de Enero, un artículo francamente favorable a los rojos, atacando a prominentes católicos, entre ellos al Padre Thorning, que con mucho entusiasmo vienen defendiendo la Causa de la Religión Católica y de la Patria española en la prensa de los Estados Unidos.

No creo necesario recordar a Vuestra Eminencia que el **Cardenal Mundelein** fue el que hacia el mes de Septiembre del pasado año, provocó un incidente con el Gobierno Alemán, a quien atacó duramente por su política religiosa, dirigiendo frases insultantes contra Hitler. Ya sabe Vuestra Eminencia que produjo un gran revuelo con este motivo y que el Vaticano en esa ocasión vino a apoyar la posición del **Cardenal Mundelein**.

Cualquiera que sea la razón o sin razón de sus ataques al Gobierno alemán, no parece que exista justificación alguna para que el órgano de un miembro del Sacro Colegio, se haga eco de la propaganda roja en este país, dando el espectáculo lamentable de que aparezcan los católicos divididos ante el caso de España, que tan brillantemente ha expuesto Vuestra Eminencia en diferentes ocasiones y especialmente en la Carta // dirigida a la Jerarquía Americana. Por otra parte, la actitud de dicho **Cardenal** está en completo desacuerdo con la decisión tomada por la Jerarquía en su reunión de Washington del año pasado<sup>527</sup>, al acordar dirigir a Vuestra Eminencia un mensaje de simpatía. Quiero señalar, sin embargo, que el **Cardenal Mundelein**, no firmó el citado mensaje ya que ni siquiera asistió a la reunión.

He tomado el asunto en mis manos con toda diligencia, dirigiéndome a las organizaciones y periódicos católicos que nos vienen apoyando con mucho entusiasmo, pero he considerado oportuno acometer el caso a Vuestra Eminencia por si estimase conveniente hacer alguna gestión, bien directamente bien por conducto de la Santa Sede o por ambos medios a la vez, si este último le parece más efectivo.

La actitud del **Cardenal Mundelein** no ha podido ser más inoportuna, tanto más cuanto que precisamente en estos momentos se está llevando a ca-

---

<sup>526</sup> El card. George William **Mundelein**, nacido en Nueva York en 1872, arzobispo de Chicago en 1915, y **cardenal** desde 1924 (Cfr. *Anuario Pontificio 1939*, p. 48 y 123). Contrasta esta información de Cárdenas con la actuación de **Mundelein** en mayo de 1938, a raíz de una propuesta del senador Nye sobre el levantamiento del embargo de armas, medida muy protestada por los católicos porque para ellos esto suponía el apoyo a los «bolcheviques ateos». En esa ocasión el **cardenal** de Chicago llamó por teléfono al presidente Roosevelt rogándole que no levantara el embargo (Cfr. H. THOMAS, *La guerra civil española*, 2, Barcelona 1976, p. 886).

<sup>527</sup> En *The Catholic News of New York* correspondiente al día 27 de noviembre de 1937 aparece el texto íntegro de la carta que la Jerarquía de los Estados Unidos, tras su reunión de Washington, había dirigido a los obispos españoles. En los Estados Unidos se hicieron varias ediciones de la carta colectiva, alguna de 100.000 ejemplares.

bo una intensa labor de coleccionar fondos, patrocinada por la revista AMERICA<sup>528</sup>, en todas las iglesias de los Estados Unidos, el producto de lo cual va ser remitido precisamente a Vuestra Eminencia, viniendo dicha conducta, no solo a perjudicar la finalidad de recoger una gran suma sino que se hace el vehículo de la contra-campaña organizada por los rojos.

Por si fuera de utilidad para Vuestra Eminencia, le comunico que el Anuario de judíos prominentes de los Estados Unidos, editado por el AMERICAN HEBREW, que es un semanario de asuntos israelitas, figura como simpatizante de los mismos, el // tantas veces citado **Cardenal Mundelein**, y es también muy significativo que si bien adoptó una posición tan violenta contra el régimen de Hitler, por su política religiosa, no ha dicho aún nada contra la persecución de la Iglesia en España.

Aprovecho esta oportunidad para ofrecerme de nuevo,  
De Vuestra Eminencia. Su Más atento y humilde servidor.  
Que besa sus manos,  
[Firmado:] Juan F. de Cárdenas<sup>529</sup>.