

## UNA ESPIRAL DE CONSERVADURISMO: LA INFLUENCIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN EL MANTENIMIENTO DE UN *STATUS QUO* MUSICAL EN EL PRIMER FRANQUISMO (1945-1956)<sup>1</sup>

*A spiral of conservatism: the influence of the media communication in maintaining a musical status quo in the first Francoism (1945-1956)*

Alberto CAPARRÓS ÁLVAREZ

Universidad Complutense de Madrid  
albercap@ucm.es

**RESUMEN:** Este artículo explora el impacto que los medios de comunicación en general y la radio en particular tuvieron en el devenir de la música académica española durante el primer franquismo y su influencia en el mantenimiento de un *status quo* musical.

Pese a sus posibilidades para renovar el panorama musical, los medios de comunicación de la época se mantuvieron anclados a una estética tradicional y comercial, ofreciendo al gran público el entretenimiento que necesitaba para evadirse de la realidad de una España en ruinas. Con ello se reforzaba tanto un estilo como un repertorio de sobra conocido, que no ofrecía novedades significativas. Las nuevas generaciones de compositores tuvieron en España un acceso muy restringido a los estilos que comenzaba a escucharse

1. Este artículo, escrito bajo el patronazgo de la beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU), es fruto de la investigación homónima presentada durante el décimo encuentro anual del grupo de investigación *Music and Media* de la *International Musicological Society*, enmarcado en el XI Simposio Internacional «La creación musical en la banda sonora» celebrado en la Universidad de Salamanca entre el 13-16 de junio de 2018. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la profesora Matilde Olarte de dicha universidad, por permitir y alentar la publicación del presente artículo.

en otros países. Consecuentemente, la música española carecía de referentes que le permitiese evolucionar más allá de los clichés del impresionismo pintoresco de Turina y del Falla del *Sombrero de Tres Picos*.

El objetivo de este artículo consiste en explorar cómo los medios de comunicación formaron parte de esta espiral de conservadurismo que pospondría hasta finales de los cincuenta la aparición de las vanguardias emergentes en el resto de Europa.

*Palabras clave:* Conservadurismo español; medios de comunicación; primer franquismo; música española.

**ABSTRACT:** This article explores the impact that the media in general and the radio in particular had on the evolution of Spanish academic music during the first Franco regime and its influence on the maintenance of a musical status quo.

Despite its possibilities to renew the music scene, the media of that time remained close to a traditional and commercial aesthetic, offering entertainment to the public, in order to escape from the reality of a Spain in ruins. This reinforced both a style and a well-known repertoire, which did not offer significant news. In Spain, the new generations of composers had restricted access to the styles that were beginning to be heard in other countries. Consequently, Spanish music lacked references that would allow overcome clichés of the picturesque impressionism of Turina and the Falla's Three-Cornered Hat.

The objective of this article is to explore how the media were part of this spiral of conservatism that would postpone until the late fifties the emergence of new vanguards in the rest of Europe.

*Key words:* Spanish conservatism; media; early Francoism; Spanish music.

## 1. INTRODUCCIÓN

El público español de mediados del siglo XX tuvo un acceso muy limitado, si no nulo, a las técnicas de vanguardia que comenzaban a desarrollarse en Europa central y en los Estados Unidos. La esperanzadora afirmación de que «en algunos selectos lugares como el Círculo Manuel de Falla, en Barcelona, se había escuchado a Schönberg, a Webern o a Bela Bartok sin escándalo particular»<sup>2</sup> hace referencia

2. Gracia, Jordi; Ruiz Carnicer, Miguel (2004). *La España de Franco (1939-1975), Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis, p. 240.

a un contexto catalán relativamente tardío, relacionado con el Instituto Francés y «en cualquier caso al margen de las instituciones oficiales»<sup>3</sup>. Por su parte, Madrid se mantenía anclada en el conservadurismo estético: «mientras en España [Araulfo Argenta] ofrecía básicamente obras del periodo romántico, en Roma dirigía las *Variaciones para orquesta, opus 31* de Arnold Schönberg que, según explica Enrique Franco, no presentó en Madrid “porque conocía el ambiente”»<sup>4</sup>.

Los medios de comunicación, especialmente la radio, tomaron parte de este proceso de continuismo estético. No existía un altavoz que ofreciese a un público filarmónico novedades musicales más allá del neoclasicismo de Stravinsky, cosa que sí ocurría en países como Francia. Los agentes culturales que dominan los medios de mayor impacto tampoco muestran interés por ofrecer una música alternativa, dando lugar a un círculo vicioso que despertó críticas del público contemporáneo.

Las pantallas de cine y parrillas de radio ofrecían al espectador sus versiones más comerciales de forma de entrenamiento lúdico, mientras que las voces más elitistas proponían la ‘educar al pueblo’ en los valores de una música anclada en los tópicos de la Gran Historia de la Música entre el gregoriano a Strauss, la línea nacionalista española de Victoria a Rodrigo — con las voces de los exiliados apropiadamente silenciadas, excepto el celeberrimo Falla —, y escasos ejemplos tolerables del siglo XX como Bartok y el fervorosamente admirado Stravinsky.

Durante los contradictorios años ‘bisagra’ —los cincuenta— comienzan a aparecer «lenguajes de vanguardia o experimentales que se van a gestar a lo largo de la década [...] en unos años esenciales para la formación de jóvenes que no fueron protagonistas directos de la Guerra Civil»<sup>5</sup>. Sin embargo, el desinterés institucional dará lugar a que dichos experimentos carezcan de referentes de fácil acceso que pueda excitar la fantasía musical de los jóvenes compositores, y que en cualquier caso se quedasen sin demasiado proyección por no existir un foro en que exponer sus resultados al público. Una excepción notable es el Concierto para piano de Cristóbal Halffter, premio nacional de música en 1953.

Lo que nos proponemos ofrecer a continuación es, por tanto, una panorámica del estado en que se encontraban los medios de comunicación en la España de mediados del siglo XX y el paisaje sonoro que en ellos se ofrece. El objetivo no consiste en sostener que los medios jugasen un papel proactivo a la hora de acallar las voces vanguardistas, sino estudiar la ‘banda sonora’ de la época a través del análisis de los medios de comunicación más importantes: el cine —con

3. Pérez Zalduondo, Gemma. «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956». En González Lapuente, Alberto (Ed.) (2012). *La música en España en el siglo XX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, p. 140.

4. Pérez Zalduondo, Gemma. «De la tradición...» p. 138.

5. Pérez Zalduondo, Gemma. «De la tradición...» p. 142.

su inseparable Nodo— y la radio, utilizando como recursos auxiliares prensa y revistas. Con ello, se pretende defender la hipótesis de que la inexistencia de una oferta musical que incluyese los nuevos valores estéticos contribuyó a reforzar una estética musical continuista, postergando la aparición de nuevas voces que no eclosionarían hasta los años sesenta.

## 2. BONIATOS Y BOLEROS: UNA COMUNICACIÓN ANESTÉSICA

El régimen franquista era consciente del poder que los medios de comunicación tenían en la forja de la Nueva España y su importancia a la hora de adentrar ideológicamente a la población. El organismo del gobierno dedicado a la información y los medios se convirtió en un arma poderosa por la cual lucharon las diferentes facciones del franquismo, en este caso, la Falange y los católicos.

Hasta 1945, la información era del dominio de la Falange, perteneciendo a la Vicesecretaría de Educación Popular dentro de la Secretaría General del Movimiento. La caída del III Reich hizo necesario un cambio de imagen en el gobierno, por lo que todo el aparato informativo pasó a depender del Ministerio de Educación Nacional<sup>6</sup>, cartera en manos de José Ibáñez Martín, procedente de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, que sería renombrada como Subsecretaría de Educación Popular quedando bajo la dirección de otro propagandista, Luis Ortiz Muñoz<sup>7</sup>. Tras la Huelga de los Tranvías y el renacer de la protesta social en 1951, la insostenibilidad del sistema era evidente, haciéndose necesario un nuevo cambio en las dependencias ministeriales. Las competencias de la información pasaron entonces al recién fundado Ministerio de Información y Turismo bajo la dirección del integrista Gabriel Arias Salgado.

Lo interesante de estos cambios políticos es que cada uno de ellos lleva aparejado un cambio en las responsabilidades y adscripciones, por lo que las afinidades políticas resultan en muchas ocasiones fundamentales para comprender el devenir de la cultura española de la época. En cualquier caso, varios años de depuración social dieron lugar a una sociedad mayoritariamente homogénea en la que los medios habían perdido en gran parte su función informativa, siendo prácticamente inseparable de la propaganda oficial<sup>8</sup>. En la famélica España de los cuarenta, los medios eran para los españoles el ‘circo’

6. Ley-Decreto de reorganización de la sección de información en el BOE: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1946/005/A00182-00183.pdf> [consultado el 15/08/2018].

7. Gracia, Jordi; Ruiz Carnicer, Miguel. *La España de Franco...* p. 78.

8. Recordemos que el opusdeísta Florentino Pérez Embid, tras la toma de posesión de su nuevo cargo en 1951, exigiese el cambio de nombre de «director de propaganda» por el de «información», menos comprometido ideológicamente.

de un país en el que, a falta de pan y con pocos dientes, se partía «en cuatro porciones un boniato [...] repartiendo las cáscaras»<sup>9</sup>.

a) *La música en la gran pantalla*

El cine y su parásito, el Nodo, constituían una realidad indisoluble en las salas de proyección española. Ambos fueron parte esencial en el proceso de forja del oído colectivo, una potente herramienta de socialización con fuerte impacto en los hábitos de escucha de su época. Pese a su cohabitación, la lógica que regía ambos medios es completamente diferente: mientras el cine inventa su propia realidad, el Nodo edulcoraba la ‘realidad’ española. Sin embargo, ambos utilizan estrategias similares para calar en la conciencia de los espectadores, estando la música entre estos recursos.

El Nodo —de emisión obligatoria en las salas de cine desde 1942— constituye un claro ejemplo de la fusión entre la información y la propaganda a la que hacíamos referencia. Su ubicua presencia en las salas españolas a lo largo de varias generaciones ha grabado en la memoria colectiva su ‘fanfárrica’ sintonía inicial, compuesta por Manuel Parada<sup>10</sup>. Como canal de información de actualidad, el Nodo exigía una frenética actividad de producción semanal, lo que en la práctica musical se tradujo en sistema basado en una biblioteca de sonidos que se acoplaban como banda sonora a las noticias, no siempre con demasiado acierto<sup>11</sup>. Consecuentemente, la innovación estética no estuvo —en absoluto— entre las prioridades del Nodo, cuya música, generalmente sinfónica, presenta un estilo mayoritariamente posromántico, con algunas incursiones a ritmos de marcha, música ligera, exotismo andalucista, etc.<sup>12</sup>. El Nodo, uno de los principales medios de comunicación social del franquismo, era garante de una estética musical conservadora.

El cine, dentro de sus restricciones por la censura, presenta a sus espectadores géneros muy diversos y, en consecuencia, estilos musicales muy heterogéneos. En la primera posguerra, se proyectaba en las pantallas un modelo cinematográfico frívolo y escapista en el que se utilizaba por lo general música ligera: «bajo el nombre genérico de jazz se aglutinaban las diferentes formas de la música popular

9. Martín-Santos, Luis (2013). *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral, p. 159.

10. Sintonía del Nodo: [https://www.youtube.com/watch?v=hBugK3YM\\_js](https://www.youtube.com/watch?v=hBugK3YM_js) [consultada el 13/08/2018].

11. Nótese cómo, a la noticia de un diluvio en Canarias, acompaña un fondo musical nada acorde a la gravedad del asunto: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-622/1485785/> (min. 8.48-10.11) [consultado el 19/08/2018].

12. Véase como ejemplo de pintoresquismo andaluz: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-700/1484655/> (min. 4.52-6.47) [consultado el 19/08/2018].

que mayoritariamente se utilizaban en la comedia española»<sup>13</sup>. Otros géneros, como el cine de cruzada, presentan un estilo musical que requería una solemnidad a la altura de las circunstancias y que, sin embargo, presentan importantes rasgos de continuidad con el pasado, siendo «en gran parte deudora de los estereotipos compositivos que se desarrollaron durante la República»<sup>14</sup>. En definitiva y como nos indica González López, el rasgo constitutivo de la música en la cinematografía española de la España de mediados de siglo XX es la «variedad y versatilidad: ‘Variedad’ porque no existe un estilo único en la música cinematográfica del periodo [...] ‘Versatilidad’ por la meritoria capacidad de los compositores de este periodo para adaptarse a los distintos estilos requeridos», ya fueran el predominante estilo sinfónico tardo-romántico, la «música de raíz folklórico-casticista o la moderna música influida por los ritmos urbanos importados de Estados Unidos o Latinoamérica»<sup>15</sup>.

Sin embargo, las vanguardias brillan por su ausencia. La falta de técnicas de composición rompedoras se aprecia incluso en películas tardías —dentro de nuestro marco cronológico— como *Historias de la radio*<sup>16</sup>, una película que, por su temática, podría ser una buena candidata a presentar recursos musicales innovadores. Sin embargo, su música —compuesta por Ernesto Halffter— no deja de recordar a un equivalente cómico de *La fundición de hierro* de Mosolov (1926) o una versión tonalmente extendida de *La máquina de escribir* de Anderson (1950). Incluye también canciones del acervo popular como *La Romera* de Ochaíta Valero y Solano, cantada por García Montes, o la canción *Pepita* del grupo Los Xey<sup>17</sup>.

Concluyendo, por su aspiración de atraer a un público amplio y captar la atención del espectador, tanto el cine como el Nodo presentan un estilo musical que funciona bien con las audiencias. En consecuencia, resulta lógico que escaseen en la gran pantalla manifestaciones de música más rupturista, existiendo una clara preferencia por una música de fácil asimilación que permitiese a los

13. Arce, Julio. «Castanets and white telephones: (musical) comedies during the early years of the Franco regime». En Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (Eds.) (2013). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, p. 259.

14. Miranda, Laura. «Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un Imperio». En Alonso, Celsa et alii (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU, p. 148.

15. González López, Joaquín. «Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX». En Fraile, Teresa; Viñuela, Eduardo (Eds.) (2012). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Sevilla: Arcibel, p. 41-42.

16. Cesáreo González, José Luis Sáenz de Heredia (1955). *Historias de la radio*, España: Suevia Films.

17. Se puede visualizar la película completa en <https://www.youtube.com/watch?v=dJpF5urfRU&t=14s> [consultado el 19/08/2018].

españoles evadirse de las duras condiciones de vida de una España, aún distante ser la normalidad.

b) *Música en las ondas*

«La radio española de posguerra recupera su función de *caja de música*»<sup>18</sup>, siendo uno de los medios de evasión por excelencia de la España del primer franquismo y cuya programación analizaremos más detenidamente en el siguiente capítulo. Pese a su popularidad, la radio era en los cuarenta un medio de difícil acceso debido a las duras condiciones de vida:

Incluso la propia propaganda oficial advertía en mayo de 1949, en una España que comenzaba a salir del *agujero negro*, que «por los precios que en España alcanzan los aparatos receptores, parece que sólo la burguesía tiene acceso a los honestos placeres de la radio [...] Se impone con carácter de urgencia popularizar la radio. Necesitamos receptores a precios asequibles»<sup>19</sup>.

El elevado precio de la radio tuvo como consecuencia un modelo de escucha colectivo y no sería hasta mediados de los cincuenta que se comenzaría a individualizar la audición gracias a la llegada del transistor a pilas, anunciados por primera vez en la temporada 1951-1952<sup>20</sup>. Así, la imagen de una familia o grupo escuchando la radio constituye una bucólica estampa de la España de esta época:

Nos sorprendió esa extraordinaria emisión cuando nos habíamos reunido, en grata camaradería, un reducido grupo, músicos todos, para recopilar datos que precisábamos para nuestro archivo musical. Fue un prelude maravilloso que nos hizo olvidar el objeto de nuestra misión para, en total abandono, entregarnos a la audición de la emotiva música que fluía<sup>21</sup>.

Desde el punto de vista de las emisoras, resulta interesante analizar la dicotomía existente entre las dos grandes cadenas de esta época: la cadena oficial del Estado, Radio Nacional de España (RNE) y la privada Sociedad Española de Radiodifusión (SER)<sup>22</sup>. Como radio estatal en un país de aspiraciones totalitarias,

18. Balsebre, Armand (2002). *Historia de la radio en España, Volumen II (1939-1985)*, Madrid: Cátedra, p. 11.

19. Editorial de la revista *Sintonía* de mayo de 1949. Balsebre, Armand. *Historia de la radio...* p. 56.

20. Balsebre, Armand. *Historia de la radio...* p. 335 y ss.

21. Clará, Gloria (mayo de 1945). «Meditación sobre el *lied* «La muerte y la muchacha», de Franz Schubert», *Ritmo*, Vol. 186, p. 10.

22. Murelagaibarra, Jon (2009). «Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)», *Historia y Comunicación Social*, Vol. 14, pp. 367-386.



la RNE se hizo con el derecho exclusivo de la información a través de los *Diarios hablados*, de retransmisión obligatoria por el resto de cadenas y conocidos «por inercia de la guerra como el *parte*»<sup>23</sup>. También se encontraba entre sus prerrogativas el mecenazgo de la música española:

Radio Nacional, libre por fortuna de las necesidades comerciales, que en otras emisoras desfiguran los programas, puede permitirse el lujo de ofrecer arte puro [...] Patrocina todas sus emisiones con el mero deseo de ofrecer a los radioyentes españoles las más finas pruebas del momento artístico español<sup>24</sup>.

Por su parte, la SER «buscará inmediatamente ser identificada como la emisora de radio-entretenimiento: programas musicales, deportes, concursos y dramáticos»<sup>25</sup>. Es posible que las ‘necesidades económicas’ a las que se refiere el editorial de *Sintonía* sean, entre otros, el sistema de publicidad por palabras o los discos patrocinados que copaban gran parte de la programación de la SER. En realidad, se trató de un exitoso sistema de ingresos cuyo superávit permitió incluso llevar a los platós de radio a las estrellas preferidas de los radioyentes: «la orquesta del violoncelista y vocalista canario Rafael Medina, por ejemplo, adquirió una gran popularidad en toda la década de los 40 por su habitual participación en la emisión de Radio Barcelona “El disco del Radioyente”»<sup>26</sup>.

### c) *Apuntes sobre la pequeña pantalla*

Aunque su aparición resulta muy tardía para nuestro marco cronológico, resulta interesante realizar una breve incursión en el mundo televisivo. Lolita Garrido lanzaba a sus oyentes en 1947 la siguiente promesa: «la televisión pronto llegará, yo te cantaré y tú me verás»<sup>27</sup>. Sin embargo, hubo que esperar una década para que se hiciese efectiva la ‘inminente’ llegada de la televisión, y casi dos para que tuviese impacto real en la sociedad. Entre tanto, en 1953 la televisión de la N.B.C transmitía «a través de sus canales, y por primera vez, la ópera Carmen en color»<sup>28</sup>, una muestra de lo tarde que llegó a España esta potente herramienta de comunicación. Tras un largo periodo experimental las emisiones regulares comenzaron el 28 de octubre de 1956 en unas desastrosas condiciones de organización. En su discurso inaugural, Gabriel Arias Salgado diría:

23. Gracia, Jordi; Ruiz Carnicer, Miguel. *La España de Franco...* p. 22.

24. «Editorial» (1 de junio, 1947) *Sintonía*, N.º 1, p. 3.

25. Balsebre, Armand. *Historia de la radio...* p. 85.

26. Balsebre, Armand. *Historia de la radio...* p. 146.

27. Lolita Garrido. «La Televisión pronto Llegará»: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm5dBaFz4Ss> [consultado el 19/08/2018].

28. *Ritmo* (diciembre, 1953), N.º 257, p. 24.



Hoy, día 28 de octubre, domingo, día de Cristo Rey, a quien ha sido dado todo poder en los Cielos y en la Tierra se inauguran los nuevos equipos y estudios de televisión española. Mañana, el 29 de octubre, fecha del vigesimotercer aniversario de la fundación de la falange española, darán comienzo, de una manera regular y periódica, os programas diarios de televisión. Hemos elegido estados dos fechas para proclamar así los dos principios básicos que han de presidir, sostener y enmarcar todo desarrollo futuro de la televisión en España: la ortodoxia y rigor desde el punto de vista religioso y moral [...] y el servicio mismo a los grandes ideales del Movimiento Nacional<sup>29</sup>.

Al día siguiente no hubo emisión alguna por ser lunes<sup>30</sup>. En realidad, Arias Salgado prestó una importancia residual la televisión, mientras que «Fraga fue consciente de su potencialidad en el campo de la información masiva y de la pedagogía social»<sup>31</sup>, por lo que habría que esperar a la siguiente administración ministerial para que la televisión en España recibiese su impulso definitivo.

En cualquier caso, resulta interesante para nuestros propósitos observar que el día de la inauguración se incluyesen diversos números musicales, entre ellos una intervención de los Coros y Danzas y una obra de piano interpretada por Cubiles<sup>32</sup>. Pese a tratarse de un elemento modernizador que acaparó *motu proprio* el interés de los pocos afortunados con acceso a una pantalla, la propuesta estética de la noche se mantuvo anclada en valores tradicionales.

### 3. UNA VANGUARDIA SILENCIOSA

Como hemos podido observar, los medios de comunicación tuvieron un fuerte impacto a la hora de educar el oído colectivo. En 1955, el estudiante de composición Alberto Blancafort se encontraba residiendo en París auspiciado por la prestigiosa beca Conde de Cartagena, patrocinada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En sus reportes reglamentarios, Blancafort escribe:

La música dodecafónica y atonal difícilmente tiene plaza en los conciertos de gran público, ya que este parece reacio a aceptar estas tendencias. Para estar al corriente de la mayor parte de las novedades hay que estar atento a los *programas*

29. Palacio, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa, p. 39.

30. Palacio, Manuel (2001). *Historia de la televisión...* p. 39.

31. Muñoz Soro, Javier. (2014). «Política de información y contrainformación en el franquismo (1951-1973): “El Ministerio de Información es tan importante como el de la Guerra”». *Revista de estudios políticos*, Vol. 163, pp. 233-263. Aquí citada p. 254.

32. Nudo N.º 722 del 5 de noviembre de 1956: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-722/1487238/> (min. 0.33-2.25) [consultado el 19/08/2018].

*radiofónicos*. La orquesta de la «Post National» de París, además de ser uno de los mejores conjuntos franceses, es la que tiene mejor acogida para la música de vanguardia. Sus *conciertos semanales radiodifundidos* son seguidos por el mayor número de aficionados<sup>33</sup>.

Pese a la mala aceptación en el gran público, los músicos franceses contaban, según este testimonio, con la infraestructura necesaria para poder difundir en las ondas las nuevas tendencias musicales, coincidiendo históricamente con los cursos de Darmstadt o con los experimentos musicales de Stockhausen desde la Radio de Colonia<sup>34</sup>. Como nos informa Zaldondo, «Marta Cureses de la Vega ha señalado que los cincuenta se caracterizan por la convivencia del aislamiento y la desinformación sobre los lenguajes europeos con los citados deseos de apertura de una parte de jóvenes compositores y críticos»<sup>35</sup>.

España no gozaba de tales posibilidades. No existía una infraestructura ni una plataforma de difusión para tales tendencias. En Madrid, la ausencia de un foro de expresión hasta la fundación del Aula de Música del Ateneo en 1958 dio lugar a que las nuevas tendencias musicales se escuchasen, como diría Sopeña, «en los pasillos del Conservatorio»<sup>36</sup>. No deja de ser significativo que, en 1954, Luigi Dallapiccola, «un compositor contemporáneo que no desdeña cultivar estilos clásicos de los que está muy distante»<sup>37</sup> ofreciese un concierto a trío con obras de Bach, Beethoven y Brahms en el Conservatorio de Madrid.

Aunque no se ha encontrado documentación que lo corrobore, no resulta descabellada la hipótesis de que los dirigentes culturales, especialmente durante la intransigente etapa de Arias Salgado, tratasen de postergar en lo posible la irrupción de dichas tendencias, ideológicamente peligrosas por promover un espíritu crítico en una población que era mejor mantener entretenida con fútbol y toros.

33. Carta reglamentaria de Alberto Blancafort a la Sección de Música de la Real Academia de San Fernando, con fecha de entrada del 15 de diciembre de 1955. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 5-310-1. El énfasis es propio.

34. Aunque excede a los propósitos de este artículo, resultaría interesante realizar un estudio comparativo respecto a la recepción de la música de vanguardias en los países de Europa central durante estos años.

35. Pérez Zaldondo, Gemma. «De la tradición...» p. 143.

36. Sopeña, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp, 1976 (primera edición de 1958), p. 334.

37. «Trío Cassadó-Dallapiccola-Michaels», *ABC*, jueves 25 de noviembre de 1945, p. 43. Accesible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1954/11/25/043.html> [consultado el 21/08/2018].

a) *Las parrillas radiofónicas*

Un análisis de la programación de diferentes cadenas revela, en efecto, que la música más contemporánea —a excepción de las novedades de Stravinsky— se encuentra completamente ausente de la radio de época. Así, por ejemplo, en la revista editada por Radio Nacional —de corte filofascista y que desaparecería pocas semanas después del cambio de gobierno de 1945—, encontramos los siguientes nombres de programas para las emisiones de la tarde (de 15.00 a 17.45): «música recreativa: orquestas, operetas, zarzuelas y música selecta», «música ligera (en discos)», «música clásica (en discos)», «la canción española», etc.<sup>38</sup>. Una serie de muestras tomadas aleatoriamente de esta fuente, en diferentes franjas horarias, días y semanas de programación de RNE, revelan nombres propios y comunes como Caballero, Chueca, músicaailable, música popular, música de discos, Moreno Torroba, flamenco, etc. Por otro lado, los protagonistas y conferenciantes pertenecen a un elenco de autores vinculados a un mundo estéticamente conservador, como Federico Sopeña, Antonio Fernández-Cid, etc.

Tras la súbita desaparición de la revista —el último número se corresponde al 9 de septiembre—, ésta se refundaría en 1947 bajo el nombre de *Sintonía*, «el organismo de difusión de RNE»<sup>39</sup>. En el aspecto musical, la programación presenta pocos cambios: música ligera, música de Chopin, *Las Golondrinas* de Usandizaga, *La Tabernera del Puerto* de Sorozábal, Rodrigo, Guerrero, Verdi, Wagner, etc. Y nuevamente, tras las saluciones al nuevo Ministro de Información y Turismo y su equipo en agosto de 1951, la revista desaparecería sin aviso previo dos números después, a mediados de septiembre. Como indicábamos anteriormente, los cambios ministeriales tuvieron impacto en la producción cultural de esta época.

Veamos un último ejemplo de obras contemporáneas que se mantienen en los límites del canon estético imperante. Por sus vínculos con el Ateneo<sup>40</sup>, Radio Nacional de España tuvo una estrecha colaboración con la Docta Casa —que no estuvo exenta de ciertas tensiones—, promoviendo una ingente cantidad de conciertos donde se consagrarían los artistas de mayor renombre, entre ellos el de Cristóbal Halffter y Teresa Berganza, dándose incluso algún que otro «recital de

38. Estos ejemplos están extraídos de la programación (sin paginar) para la semana del 8 al 14 de enero de 1945, dentro de *Radio Nacional, revista semanal de radiodifusión* (N.º 322, 7 de enero de 1945), editada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS bajo la dirección de Román Escotado.

39. Balsebre, Armand. *Historia de la radio...* p. 101. nota #56.

40. La dirección del Ateneo de Madrid venía implícita con el cargo de «director de propaganda», quedando así adscrita a la sección de Educación Popular, y luego bajo control directo del Ministerio de Información y Turismo tras el cambio ministerial de 1951.

poesía que ha de interpretar Pilar Jaraiz Franco, —sobrina del Generalísimo—»<sup>41</sup>. Los conciertos más importantes del Ateneo se emitían a través de Radio Nacional, como el *Giravolt del Maig* de Toldrá, *Edipo Rey* de Stravinsky, o el muy polémico caso de la *Primavera en el Portal* de Jesús Leoz.

Con respecto a las emisiones de la SER, encontramos su programación también en las revistas de Radio Nacional, pudiéndose apreciar claramente la diferencia en el estilo de ambas cadenas: canciones de Conchita Piquer y Raquel Meller, la orquesta de Rovira, melodías porteñas y cubanas, etc. La revista *Ondas*, editada por SER desde junio de 1952, muestra también en una clara tendencia a los espacios musicales de entretenimiento y la música académica de estética conservadora: pasodobles, música familiar, folklore español, música a la carta, música española, variedades musicales, música sinfónica, canciones andaluzas, zarzuela, música de baile, los últimos discos, álbum de zarzuelas, estribillos de moda, música mientras trabaja, etc.<sup>42</sup>.

En definitiva, este somero análisis sirve para hacernos una idea del panorama sonoro de las emisiones en la radio de la época. Como se puede apreciar, estas cadenas no muestran interés por difundir propuestas estéticas renovadoras, sino que se mantienen en los límites de una música que, fuese popular o académica, sonaba bien para una amplia gama de espectadores.

## b) *Los discos radiados*

Gran parte de la programación de la radio se nutría de la emisión de discos, que en el ejercicio de 1954 ocuparon 36.591 horas del total de 286.797 según el *Anuario Estadístico de España*<sup>43</sup>. Continuando la anterior cita de Balsebre, la radio era una «caja de música, principalmente música de disco, y casi siempre de los mismos discos»<sup>44</sup>. Por tanto, un repaso de la producción discográfica contemporánea nos puede también dar pistas sobre qué tipo de música —por nuestros propósitos, música académica— sería accesible en esta época.

Como ejemplo encontramos el catálogo de la discoteca de la revista falangista *Cine-Radio Televisión*, editada en Madrid por el Servicio Nacional de Radiodifusión

41. Carta de Moreno Carpintero a Enrique Thomas de Carranza del 16 de abril de 1951. Archivo del Ateneo de Madrid, Caja 46, Carpeta 12.

42. Estos programas constituyen una muestra de diferentes programas de la SER, extraídos de varios números de la revista *Ondas* y correspondiente a diferentes ciudades, días y franjas horarias, sin pretender constituir un estudio estadístico exhaustivo.

43. Esta información se encuentra recogida en el *Boletín de la Sociedad General de Autores Españoles* N.º 17, correspondiente a octubre de 1955, p. 8.

44. Balsebre, Armand. *Historia de la radio...* p. 11.

y Cine del Frente de Juventudes<sup>45</sup>, que incluye —entre otras características— si los discos eran o no aptos para su radiación en las emisiones locales. Pese a la relativa heterogeneidad del catálogo, las obras pertenecen al canon estético: canciones populares, arias de ópera, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, el Concierto de violín de Bartok, el *Canto a Sevilla* de Turina, etc. También poseían una interesante colección de discos con canciones de corte falangista editados por ellos mismos, con títulos como *Único capitán*, *Por el peñón de Gibraltar*, *Isabel y Fernando*, *Himno de la Academia José Antonio*, *Fieles al Caudillo*, *Gaudeamus Igitur*<sup>46</sup>, etc.

En una escala más nacional, la revista *Ritmo* era uno de los principales organismos de información y difusión de la música académica en esta época, incluyendo entre sus secciones críticas a discos, noticias de nuevas obras editadas y publicidad comercial de las mismas, especialmente tras el repunte de la industria discográfica a partir de los cincuenta. Esta revista demostró tener un vivo interés por las novedades musicales, por lo que resulta una fuente relativamente fiable a la hora de analizar la producción discográfica de época, o al menos aquella que fuese potencialmente interesante para un público filarmónico selecto.

Entre las nuevas producciones de españolas reseñadas por *Ritmo* en los cincuenta, encontramos a Ataulfo Argenta grabando *La Boda de Luis Alonso* de Giménez y *La Oración del Torero* de Turina; a Consuelo Rubio con *Madre, unos ojuelos vi* de Toldrá y la *Saeta en forma de Salve* de Turina, por poner algunos ejemplos «procedentes en su mayor parte de la firma Decca, y que nos presenta la Casa Columbia»<sup>47</sup>.

Con respecto a la publicidad discográfica, la casa Belter ofrecía sus novedades con la música de Grieg, Dvorak, Liszt, Tchaikovsky, etc. Hispavox editaba obras

45. Se conservan tres ejemplares de esta revista en la Biblioteca Nacional de España, 14 de agosto de 1955, el 7 de enero de 1955, y el 9 de septiembre de 1956. Aunque no se encuentra especificado, es probable que esta revista fuese el organismo de difusión de Radio Juventud Madrid, cuyo germen se remonta a la creación de Radio SEU (Sindicato Español Universitario) en 1941 por Antonio Tovar y que en los años cincuenta se integraría en la Cadena Azul de Radiodifusión, de corte falangista.

46. Como apuntó el profesor Emile Wenekes de la Universidad de Utrecht, resulta remarcable la inclusión de un himno universitario en el catálogo de las canciones falangistas. En realidad, uno de los organismos de encuadramiento de la Falange que mayor influjo tuvo en el devenir de la cultura española del franquismo fue el Sindicato Español Universitario, de filiación obligatoria para los estudiantes, y en cuyo seno se fraguaría una intelectualidad crítica que se saldaría con el Desastre de San Bernardo en 1956 y la posterior quiebra generacional estudiantil. Por tanto, existe una clara conexión entre la juventud falangista y el mundo universitario que justifica la presencia del *Gaudeamus* en estos discos.

47. Prieto, Ignacio (1953). «Las recientes producciones españolas», *Revista Ilustrada Musical Ritmo*, N.º 249, p. 21.

de Bach, Haendel, Brahms, Beethoven y Chopin<sup>48</sup>. Esperanzadoramente se lee el nombre Schoenberg — compartiendo página con obras de Mompou y una antología de flamenco —, pero se trata de una producción de sus *Gurrelieder*, uno de los más exaltados exponentes del sinfonismo tardorromántico alemán. Afortunadamente, las Juventudes Musicales se abrían ya camino en la escena contemporánea, pero esa es otra historia. Por ahora, las *Variaciones para orquesta, opus 31* deberían esperar su turno.

#### 4. CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, las tendencias más innovadoras de la época quedan excluidas sistemáticamente de los medios de comunicación social, la más poderosa herramienta de difusión — en realidad la única — en la España del mediados del siglo XX.

Si bien sería arriesgado — aunque no descabellado — sostener que una mano blanca se encargaba de silenciar las vanguardias, lo que sí podemos afirmar a la luz de los datos disponibles es que se fomentó en los medios un tipo de música que tuviese entretenida a la población. Esto se tradujo en música ligera y popular para las masas y — en el ámbito de la música académica — en el mantenimiento de un *status quo* estético que perpetuaba la primacía de Falla, Mozart, Rodrigo, Beethoven, etc. sin que existiesen indicios de un cambio inminente.

El desinterés por parte de los dirigentes culturales, la — plausible — suspicacia con la que observaba un conjunto de estilos musicales peligrosamente críticos, la falta de foros públicos de encuentro y organismos de expresión y, sobre todo, la inexistencia de altavoces — fuesen pantallas o receptores de radio — que acercasen al público a unas formas heterodoxas de entender la música... todos estos factores nos llevan a sostener la hipótesis propuesta al inicio y que justifica el título de este artículo: la España de mediados del siglo XX se encontraba imbuida, musicalmente hablando, en una espiral de conservadurismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, C., Arce, J. y Fraile T. (2010). Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea. Madrid: ICCMU.  
Balsebre, A. (2002). Historia de la radio en España, Volumen II (1939-1985). Madrid: Cátedra.

48. *Ritmo*, ejemplos de publicidad comercial seleccionada aleatoriamente entre los números 280-283 editados entre julio y diciembre de 1956.

- Fraile, T. y Viñuela, E. (Eds.) (2012). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel.
- González Lapuente, A. (Ed.) (2012). *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Gracia, J. y Ruiz Carnicer, M. (2004). *La España de Franco (1939-1975), Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- Muñoz Soro, J. (2014). “Política de información y contrainformación en el franquismo (1951-1973): El ministerio de Información es tan importante como el de la Guerra”. *Revista de estudios políticos*, vol. 163, pp. 233-263.
- Murelagaibarra, J. (2009). “Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 14, pp. 367-386.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. (Eds.) (2013). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols.
- Sopeña, F. (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp.