

## *La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española*

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

Facultad de Educación de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha)  
CEIP 'Duque de Riánsares' de Tarancón (Cuenca)  
marcoantoniodela@gmail.com

Recibido: 29-8-2016  
Aceptado: 5-1-2017

### RESUMEN

El presente artículo pretende contextualizar y acercar al lector a dos épocas de gran importancia en el devenir de la música española del siglo XX en las que se enclava una buena parte de la vida y obra de Pedro Echevarría Bravo: la Segunda República (1931-1936) y la guerra civil española (1936-1939). Así, en 1932 obtuvo el nombramiento de director de la Banda de San Martín del Rey Aurelio (Asturias) y fue delegado de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música (1932-1934). Después, en abril de 1935 fue nombrado director de la Banda de Música Municipal de Tomelloso y vocal regional del Cuerpo Nacional de Directores de Banda de Música Civiles, además de organizar coros y ciclos culturales.

**PALABRAS CLAVE:** Pedro Echevarría, Política musical de la Segunda República, Política musical de la guerra civil española, Investigación musical, música y conflicto.

### [en] Music in Times of Pedro Echevarría: The Musical Policy of the Second Republic and the Spanish Civil War

#### ABSTRACT

*This paper aims to contextualize and bring the reader to two periods of great importance in the evolution of Spanish music of the twentieth century in which much of the life and work of Pedro Bravo Echevarría interlocks: the Second Republic (1931-1936) and the Spanish civil war (1936-1939). Thus, in 1932 he obtained the appointment of the Director of the Band of San Martín del Rey Aurelio (Asturias) and was a delegate of the National Association of Directors of Bands (1932-1934). Then in April 1935 he was appointed Director of the Municipal Band of Tomelloso and regional member of the National Body of Directors of Civil Band Music, in addition to organizing choirs and cultural cycles.*

**KEYWORDS:**

*Los pueblos que no saben dar corriente  
a sus posibilidades y personalidades culturales  
por el cauce de su auténtico destino  
son pueblos caídos, sin personalidad, sin independencia*

(Oscar Esplà, 1931: 241s).

## **1. APROXIMACIÓN A LA GENERACIÓN DEL 27 MUSICAL: LOS OLVIDADOS**

En el presente artículo nos vamos a centrar en los años que van desde el final de la dictadura de Primo de Rivera y la salida de Alfonso XIII de España hasta la guerra civil española. En ellos, el intérprete, compositor, director, docente, conferenciante, investigador, musicógrafo, académico y gestor, entre otros ámbitos y labores, Pedro Echevarría Bravo, desarrolló una importante y variada labor en distintas vertientes.

Así, la llamada Generación del 27, también llamada de la República, tuvo una importancia sustancial en este tiempo. La celebración de la conmemoración de los trescientos años del nacimiento de Luis de Góngora en España en torno al año 1927 tuvo como resultado un importante movimiento cultural en el que se vieron implicadas todas las artes.

Como consecuencia, surgió la que, para muchos teóricos, se ha venido a denominar como Edad de Plata de la cultura española. Además, la Institución Libre de Enseñanza, que desarrolló su trabajo desde finales del siglo XIX hasta 1939, tuvo un gran peso en la génesis de este grupo –también en la fundación de la Residencia de Estudiantes o la Junta de Ampliación de Estudios y en la relevante y creciente importancia que fue teniendo la música tradicional y su estudio–. De esta forma, fue impulsada, entre muchos otros, por Francisco Giner de los Ríos.

En el caso de la música y del mismo modo que sucedió con el llamado Grupo de los Maestros, integrado entre otros por Manuel de Falla, Joaquín Turina o Conrado del Campo, se ha suscitado cierta discusión acerca de cuál es el término adecuado para nombrar a una generación en la que encontramos rasgos claros de identificación y unión, si Generación del 27 o de la República. Debido a la acepción política contenida por uno de estos nombres, quizá se ha estandarizado la primera de forma no del todo adecuada. El motivo principal esgrimido para su empleo es el rápido paralelismo con la conocida corriente literaria contemporánea a la musical. Pero,

sea como fuere y antes de abordar en profundidad sus características principales, es importante señalar que «*los términos de Generación del 27, de la República o incluso de la Dictadura... no son determinantes*» (Casares, 1983: 21).

El tinte negativo que tuvo y que aún conserva desde ciertos posicionamientos cualquier ámbito relacionado con la Segunda República quizá hizo decantarse por el más inocuo de 'del 27'. En este sentido, se ha estudiado si, en el momento de su aparición, se puede encontrar un interés político común entre los miembros. Prácticamente por primera vez en la historia de la música española todos los compositores provenían de un estrato social medio-alto, pero su posicionamiento intelectual les empujó en gran medida a colaborar y apoyar abiertamente al régimen republicano. Incluso, muchos de ellos jugaron un importante papel en su organigrama en forma de cargos públicos, asesores, delegados y otros puestos. Además, un relevante número de ellos se comprometieron con el bando republicano durante la guerra civil.

Para algunos teóricos, lo que comenzó siendo la Generación del 27 se fue transformando paulatinamente en Generación de la República. Apunta además, reafirmando esta línea en otro de sus escritos, una realidad aún presente: la ausencia y referencia de compositores y obras de este periodo en la mayoría de programas y salas de conciertos de la actualidad.

Centrándonos de nuevo en los compositores que conformarían este grupo, el progresivo declive y caída final de la monarquía de Alfonso XIII en la década de 1920 vio aparecer y desarrollarse a un nuevo conjunto de personalidades musicales muy diversas entre sí tanto en inquietudes como en estética. Esta convulsa época, de profundos cambios y crisis internacional, cristalizó en la música española en una prolífica actividad de tinte renovador y restaurador.

De esta manera, el país vivió en estos años un ambiente musical de enorme calado e importancia. Tras años de búsqueda estética y de posicionamiento claro por parte de sus protagonistas, tuvo dos claros centros en Madrid y Barcelona. Estos se reflejaron en forma de grupos de compositores con líneas estilísticas y de pensamiento comunes.

En 1930 se presentó el grupo madrileño tras un concierto desarrollado en la Residencia de Estudiantes. En él se dio a conocer su manifiesto, ya publicado en la Gaceta Literaria, y sus líneas básicas de pensamiento. La labor de esta institución, creada en 1910 en Madrid, fue importantísima. Además de formar a una magnífica generación de artistas españoles de todas las disciplinas, se convirtió en un centro promotor de actividades, conferencias y jornadas de muy diverso ámbito.

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

*«En 1931, se representa la ‘Historia de un soldado’, con decorados de García Lorca; en 1932 se celebraría un concierto de música contemporánea, dirigido por Gustavo Pittaluga y The New English Singers; en 1933 se contó con la presencia de destacados compositores como Igor Stravinsky, entre otros; en 1934 tendría lugar una audición de música española antigua y contemporánea, comentada e interpretada por Joaquín Nin; en 1935 Poulenc, Sulima, Stravinsky, Rosa García Ascot y Leopoldo Querol interpretaron el ‘Concierto para cuatro pianos y orquesta de arco’ de Juan Sebastián Bach, con motivo del doscientos cincuenta aniversario de su muerte, dirigidos por Gustavo Pittaluga. Otros conciertos a cargo de Eduardo Torner y Kurt Sachs, ‘Historia de la música con ejemplares’, tendrán lugar en sucesivas sesiones» (López Casanova, 2002: 20).*

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

*«En Madrid, como en París, a raíz de firmarse el armisticio que terminó la Gran Guerra, los más jóvenes compositores, los que aún no habíamos cumplido los veinte años, sentimos la necesidad de agruparnos para defender mejor nuestros ideales. En París, se constituyó el famoso grupo de “los seis”; en Madrid, algunos años después, el grupo –integrado por Bacarisse, Remacha, Mantecón, Bautista, Pittaluga, Rosita García Ascot y yo– que no llegó a cristalizar “oficialmente”; pero que, no obstante, actuó con la misma compenetración entre sus miembros e idéntico espíritu que el de “los seis”. A nosotros, aunque nuestros temperamentos son afortunadamente distintos e incluso, en ciertos casos, opuestos, nos unía entonces el mismo ardor “revolucionario”, el mismo deseo de renovación y la misma admiración hacia personas y cosas desdeñadas por nuestros padres» (Halffter, 1983: 9).*

Para Christiane Heine, la reducción de los recursos musicales fue la principal característica estética de un conjunto que tuvo el neoclasicismo como centro de interés: *«es cierto que en el catálogo general de estos autores no escasean las obras sin patrón oficial, pero tal excepción contribuye a destacar más aquellas páginas concebidas bajo criterios formalistas» (Valls, 1982: 99).*

No sólo Manuel de Falla se convirtió en el referente para esta agrupación de compositores. La música de Domenico Scarlatti y de Antonio Soler tuvo una enorme importancia para el llamado Grupo de los Ocho:

*«a pesar de todas las vicisitudes, nuestro grupo, luchando contra viento y marea, logró abrirse camino y realizó un buen trabajo, cuyos resultados comenzaron a ser apreciados por los melómanos progresivos en torno del año glorioso del advenimiento de la República» (Halffter, 1983: 10).*

Con el advenimiento de la Segunda República, también hizo su aparición en el panorama musical español el grupo catalán. En él, el Orfeó Catalá tendrá una gran importancia, aglutinando creadores, directores e intérpretes. Así, integraron ese grupo *«Ricardo Lamote de Grignon, José Valls, Luis M<sup>a</sup> Mollet, Juan Massiá, Cristóbal Taltabull, Joaquín Serra, Rosendo Llatas, Joaquín Zamacois, Juan Altisent, Juan Just, José M<sup>a</sup> Roma y otros» (Valls, 1962: 158s).*

Como vemos, la terna de compositores que aparecen y desarrollan su trabajo durante estos años es extensísima. El Grupo de Madrid, como hemos comentado, estuvo compuesto por Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón y los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter. Mientras, el catalán tuvo como principales protagonistas a Frédéric Mompou, Ricardo Lamote de Grignon, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Roberto Gerhard y Eduardo Toldrá.

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

Entre ellos y entre muchos otros, podemos destacar a Antonio José, Jesús Bal y Gay, Joaquín Nin, Regino Sainz de la Maza, Martínez Torner, Moreno Gans, Pablo Sorozábal, Ricardo Olmos, Joaquín Homs, Cassadó, Pedro Echevarría... A ellos hay que sumar los miembros de la generación pasada, que coincidieron en el mismo lapso de tiempo en España. Como apuntó Valls,

*«en Levante la promoción coetánea a la esbozada toma cuerpo en las figuras de Manuel Palau, Rafael Rodríguez Alberti y Vicente Asensio principalmente. En el norte, el representante más calificado de la promoción anunciada es, con Jesús Arámbarri, Pablo Sorozábal, cuya influencia más notable se hace sentir en las variantes del género lírico y muy en especial en la zarzuela» (1962: 93).*

La zona del Mediterráneo y las Islas Baleares también fueron consideradas como un núcleo aglutinador de un buen número de compositores. Aun con diferencias locales, se evidenció una línea de cierta homogeneidad. También se puede establecer con centro en Bilbao otro foco compositivo que reunió a un conjunto de creadores del País Vasco:

*«Desembocan en las modernas promociones cuyo plantel de personalidades es realmente de excepción (Usandizaga, Guridi, P. Donosita, P. Nemesio Otaño, Sorozábal, etc.) y que, en unión del “Orfeón Donostiarra”, auténtico eje de las múltiples agrupaciones corales del país, constituyen en su escueta enumeración, los importantes antecedentes en que se apoya la fortísima y civilizada vida musical eúskara» (Valls, 1962: 181).*

La ampliación del numeroso grupo de agrupaciones corales de tanta tradición en el norte de la península tuvo una enorme importancia. Además, la influencia popular en su música fue muy notable. Las posibilidades de contacto con la música en vivo presentes en las principales ciudades vascas en estos años dan como resultado global un ambiente rico en estímulos tanto para la composición como para la creación.

Para Federico Sopena, en conjunto y a nivel estatal, todos ellos llevaron a cabo un importante trabajo en distintos géneros y estilos, aunque un grupo selecto de ellos tuvo una mayor presencia, por uno u otro motivo, en las salas de conciertos:

*«Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Federico Elizalde, Fernando Remacha y Julián Bautista, más Enrique Casals Chapí, algo más joven, constituyen el grupo español cuya música llena los conciertos desde la Dictadura hasta el comienzo de la guerra refiere al silencio de Falla, al relativo de Esplá y a la singular situación de Ernesto Halffter» (Sopena, 1976: 195).*

Paulatinamente y como hemos apuntado anteriormente, se había venido produciendo un importante cambio en la formación intelectual del compositor, también variaron su posicionamiento social y su acercamiento a otras artes. Mucho tiempo había pasado desde que los creadores españoles no caminaban a la par que sus contemporáneos europeos. Por ello, *«se produjeron intercambios mutuos entre creadores nacionales y de otros puntos del continente. Cierta es que continuaron desarrollándose estilos anteriores, aunque tuvieron notoria cabida los postulados expresionistas y vanguardistas» (Ossa, 2010: 134).*

Además, se trató de solventar los problemas endémicos que habían caracterizado a la música española durante siglos. Destacaba uno por encima del resto: el de

la cultura musical. La búsqueda de una solución y un espacio claro para trabajar seriamente en su ascenso y establecimiento fue una constante en todos los miembros de la generación.

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

El campo de la musicología y la investigación también cobró nuevos vuelos. Así, se trató de rescatar el patrimonio cultural en escritos y textos de enorme valor y validez, ya que muchos musicólogos y compositores aportaron trabajos de notable interés. Además de este ingente corpus, hay que sumar un monográfico dedicado al devenir de la música española en el siglo XX. Obra de Henri Mollet y bajo el título de *L'essor de la Musique Espagnole au XX siecle*, partió de una iniciativa del Instituto de Estudios Hispánicos de París. Desde el Centro de Estudios Históricos también se emprendió una nueva labor investigativa protagonizada por Eduardo Martínez Torner y Jesús Bay y Gay.

En este sentido y dejando a un lado la labor docente e interpretativa efectuada por la mayor parte de los compositores e intérpretes que trabajaron en esta etapa, el caso de la crítica musical es sustancial. Incluso, se ha tildado a este momento como una 'edad de oro' de la misma en la historia de España. Un buen número de ellos encontraron aquí una segunda profesión o un complemento de su actividad principal. En general, nos ofrece un testimonio de primera mano que da buena cuenta de la estética y teoría del momento y del pensamiento individual del crítico con respecto a la música española y europea. También subraya la idea de la ampliación de la formación e inquietudes de los músicos del momento e, incluso, refleja que la prensa española de la época tenía en la música. Así pues, queda en evidencia la enorme actividad musical desarrollada durante estos años. Como en el ámbito compositivo, confluyeron una corriente vanguardista y otra más tradicional en los programas de conciertos.

La radio, un medio de comunicación en gran auge, se tornó en un nuevo vehículo de transmisión de obras e ideas. Asumió diversas funciones y fue un nuevo marco de creación y desarrollo musical. En este sentido, tuvo una especial importancia Unión Radio. Fundada en junio de 1925, en sus once años de vida se convirtió en

un auténtico símbolo para la nueva generación en distintos campos. Entre ellos, destacó la emisión de conciertos desarrollados en España y en el extranjero –se emitían en Madrid las óperas que se representaban en el Liceo barcelonés y las de festivales como el de Salzburgo– y la promoción de la música nueva, ya que se convirtió en un espacio para el trabajo y la experimentación por parte de los compositores de la generación.

La figura de Salvador Bacarisse, uno de los miembros más notables del Grupo de Madrid, es consustancial a esta actividad. Poco después de la fundación de la emisora ocupó el puesto de director artístico hasta 1936. Para ello, pudo contar con una orquesta propia que dirigió él mismo a partir de 1932, aunque no dudó en invitar a sus estudios a los intérpretes y agrupaciones camerísticas de mayor renombre en esta época. La promoción de la música española fue una constante en su programación, ya que se le reservó un notorio espacio. También reflejó los estrenos de obras conforme iban sucediéndose. La creación de nuevas composiciones fue un claro objetivo fijado desde su inicio al organizar concursos a los que presentaron obras muchos miembros de la Generación del 27 o de la República –por citar dos ejemplos, Rodolfo Halffter y Julián Bautista se alzaron con algunos de ellos–.

Pero no sólo hubo música en Unión Radio, ya que también se emitieron obras teatrales y debates en los que intervinieron escritores, artistas e investigadores de diversos campos. Por todo ello, se aprecia el importante lugar que la emisora ocupó en la vida cultural de su momento. En la misma línea de la crítica durante los años previos a la contienda, la etnomusicología, la música tradicional, el folklore y la investigación vivieron hasta el estallido de la guerra –en algún caso, también durante ella– un momento de esplendor. Como veremos posteriormente, también se trató de sistematizar, reformar y organizar la política educativa y la convivencia de formaciones musicales.

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

La búsqueda y el interés por lo popular aparecerán tanto en literatura como en música. En la segunda, se revestirá de la intelectualidad característica de este núcleo de creadores. Bajo el juicio de Sopeña, los hermanos Halffter, Bacarisse,



Pittaluga y Casal-Chapí fueron los compositores donde más claramente se aprecie, aun de forma muy abierta,

*«...una característica afín, una sus particulares experiencias, característica centrada en el singular trato de la temática popular en la mayoría de sus obras, lo cual no comporta en la mayoría de sus obras, lo cual no comporta ni significa que el hábito “natural” invocado, nazca de un acercamiento material con el pueblo como en el caso de García Lorca. El pueblo, entre los expresados compositores, es un “ente” abstracto cuyas inflexiones melódicas pueden constituir material utilizable para la creación musical culta»* (Sopeña, 1962: 97).

Además de tratar de ascender y situar el estatus musical nacional en el lugar que merecía, otra de sus acepciones es la de un posicionamiento abiertamente antirromántico, ya presente en parte en distintas corrientes nacionalistas en España. Se une al anterior, posiblemente herencia directa del Grupo de los Seis francés, el gusto por títulos y subtítulos entre rebuscados y divertidos para algunas de sus obras. Compositivamente hablando, *«una nota común parece determinar y definir la confiada generación... es que en conjunto, es un grupo más esteticista que innovador»* (Valls, 1962: 100).

Pero, por encima de todo, se compartió con claridad una idea: la veneración del magisterio de Manuel de Falla. En algunos miembros, fue clara la influencia del granadino, ya que éste impartió docencia directa a un buen número de compositores entre los que destacan Rosa García Ascot y los hermanos Halffter. Para el resto, su figura fue siempre una referencia, debido al trabajo que había desarrollado en las tres corrientes musicales que resultarían fundamentales para el grupo: el neoclasicismo, el nacionalismo y el impresionismo. Todos ellos tendrán a la esencia de la música tradicional y popular española como claro fondo a imitar.

También la personalidad de Adolfo Salazar, desde sus postulados teóricos y críticos, tuvo una enorme repercusión en la generación. Ha sido definido como uno de los grandes impulsores del *«hacer y pensar de la música española»* (Casares, 1999: 281), debido a lo heterogéneo de su personalidad. Su libro *La música contemporánea*, en el que sistematizó todo lo sucedido en la música española en la década de 1920, se convirtió en un texto de referencia. Con un gran peso específico, desde las páginas del diario *El Sol* no sólo reflejó la vida musical española analizando con detenimiento cada una de las obras y lo que éstas aportaban al panorama musical, sino que también miró hacia lo que sucedía en Europa.

La línea seguida por Salazar, que mostraba por primera vez en España un estilo de juicio y análisis crítico novedoso, fue catalogada como polémica ya que, de forma muy directa, buscaba abiertamente la confrontación con aquellos que no

postulaban las mismas ideas que él. Su teoría partía de la veneración hacia Falla y a la evolución estética seguida por el maestro. En el extranjero, Ravel, Debussy y Stravinsky serían los modelos a seguir e imitar. Fue también reseñable el apoyo que reflejó hacia las nuevas propuestas y creaciones que ofrecían aspectos novedosos en el panorama musical contemporáneo.

También debemos remarcar el gran peso que tuvo Conrado del Campo en su labor docente. Gran cantidad de músicos y compositores pasaron por su cátedra en el Real Conservatorio de Madrid. A esto hay que sumar las numerosas clases particulares que impartió, por lo que hay que atribuirle un gran efecto tanto en la base como en el estilo y, por qué no, también en la línea que seguirían o dejarían atrás sus alumnos. Entre ellos y en primer lugar, hay que citar a Salvador Bacarisse, Fernando Remacha y Julián Bautista. Después, a José Moreno Gans, Victorino Echevarría, Ángel Martín Pompey, José Muñoz Molleda, Evaristo Fernández Blanco, Jesús García Leoz y Enrique Casal Chapí.

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

Con respecto a la aceptación del público de las nuevas propuestas, sobre todo en el caso de las más vanguardistas, no fue en general muy positiva. Para Rodolfo Halffter, algunos de los estrenos se convirtieron en escándalos:

*«Los consumidores de música –reunidos en sociedades reaccionarias y pestilentes, que a sí mismas, se titulaban pomposamente culturales o filarmónicas y en las que era persona influyente el cretino que pereñaba las gacetillas musicales en el diario monárquico ‘ABC’ –no solían admitir de buen grado nada nuevo. Ni por ende, nada nuestro. La nueva música podía despertarles de su meloso letargo o menoscabar su tradicional indiferencia hacia el arte auténticamente vivo» (Halffter, 1938: 9-10).*

Estos conciertos se acercaban más al concepto de cita social que a un encuentro pleno con la música, como continúa criticando Rodolfo Halffter al hablar de algunos auditorios madrileños:

*«Los socios jóvenes –señoritas y señoritos satisfechos, todos ellos hijos de buena familia- iban al concierto por considerar a la música, como al mar, un excelente fondo neutro para el ‘flirt’, según sentencia lapidaria de un sabio y exquisito filósofo para uso privado de marquesas, condesas y damas de parecida ralea. Ni que decir tiene que estas distinguidísimas sociedades –administradas hábil-*

*mente en provecho propio por un conocido empresario pirata, monopolista, en Madrid, de la música de cámara en todas sus posibles manifestaciones- casi no se interpretaba música actual» (Halffter, 1938: 10).*

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

La enorme estela de Pau Casals tuvo como consecuencia directa la aparición de nuevos violoncellistas. Entre ellos, destacó el barcelonés Gaspar Cassadó, alumno directo suyo. El violín también vio aumentada su nómina de ejecutantes, como reseñó Sopeña:

*«En el violín, aparece una nueva generación... Enrique Iniesta (Madrid, 1906), Carlos Rodríguez Sedano (Madrid, 26-XI-1903), incorporado desde muy pronto a las tareas del Conservatorio, proceden de la excelente de Antonio Fernández Bordás... Luis Antón (Bilbao, 1906), protagonista de los mejores intentos en grupo de música de cámara, concertino, se acerca, además, a extremos bien difíciles de la música contemporánea, el concierto para violín de Strawinsky, por ejemplo... excelentes violinistas como Abelardo Corvino, el mismo Rafael Martínez, congregan pequeños grupos de grandes entusiastas. Allí hace también sus primeras armas Enrique Aroca, que desempeña tan importante papel con la música de cámara: él, Lucas Moreno (Sanlúcar, 1900) y Julia Pardos se incorporan en esta época a la enseñanza oficial del Conservatorio» (Sopeña, 1976: 208s).*

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

*«En los pianistas, Leopoldo Querol (Vinaroz, 1899) avanza para ser el intérprete eficaz, seguro y alerta de los más importantes estrenos, desde el clamoroso de Ravel hasta los más peliagudos de la extrema vanguardia. En el mundo del estreno, Pilar Bayona (Zaragoza, 1899) realiza una labor de tal interés y generosidad que parece herencia directa del gran Ricardo Viñes, en el ocaso de su gloria como pianista, pero no de su influencia personal: todavía tiene garbo para llevar a las manos primeras audiciones de Rodrigo, Halffter, Mompou y Blancafort. De esta época es también el feliz comienzo de Gonzalo Soriano» (Sopeña, 1976: 210s).*

En cuanto a la relación entre artes, fue muy fecunda en estos años. La anteriormente expuesta y repetida intelectualización de los artistas será una realidad compartida por literatos y músicos. Para Tomás Marco (1983: 19) *«fue quizá en ese momento cuando más se acercaron en España la música y lo que habitualmente se entiende por cultura»*.

La primera evidencia de la conexión que existió entre literatura y música se encuentra en que ambos grupos han sido denominadas con el mismo apelativo. El segundo se enmarca en las múltiples colaboraciones que hubo entre ambas artes. Éstas se desarrollaron de forma continua y reflejan la buena onda existente, ya que muchos habían coincidido en la Residencia de Estudiantes o se conocieron en actos sociales, conciertos y exposiciones.

Las revistas literarias dejaron un hueco en sus páginas a la música. Así, invitaron a formar parte de su redacción a músicos y compositores. Una de las más relevantes fue *Cruz y Raya*, en la que aparecían *«trabajos de primerísimo mano y de primerísimo importancia, como el de Falla sobre Wagner o el de Maritain sobre el problema más agudo de la música contemporánea en Europa»* (Sopeña, 1976: 205).

De esta manera, el paralelismo existente entre la generación literaria y la musical fue más que notorio tanto en número como en importancia:

*«Alineaba en literatura a personalidades tan distinguidas como Dámaso Alonso, Vicente Alexandre, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Manuel Altolaguirre, entre otros, quienes confiaron insospechada proyección a las enseñanzas de la “generación del 98”... Tan esplendorosa lista de personalidades tiene su equivalente sonoro, en las realizaciones de Ernesto y Rodolfo Halffter, Enrique Casal-Chapí, Salvador Bacarisse, Gustavo Durán, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista, Adolfo Salazar y Joaquín Rodrigo, quienes en aquellos momentos habían hecho sus primeras afirmaciones en la escena musical y podían anunciarse como los futuros continuadores de la labor de Falla, de Turina o de Esplà»* (Valls, 1962: 92s).

Se puede definir la actividad de Federico García Lorca como muy relevante en muy diversos sentidos. Gerardo Diego también fue una de las personalidades más destacadas en este sentido, ya que conjugaba su vocación literaria con la música. Federico Sopeña remarcó su importancia:

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

*Falla, visto este último poéticamente, gracias a Dios, sin la menor atadura a lo pintoresco» (Sopeña, 1976: 202s).*

Para finalizar este apartado, debo destacar de nuevo el hecho de que, tal vez, los propios compositores y gran número de obras generadas en la Segunda República han quedado casi por completo en el olvido. Aparte de la omisión de los mismos por parte de los intérpretes, la investigación musicológica actual parece preferir mirar hacia otro lado y atender a obras y etapas anteriores, relegando al ostracismo estos años del siglo XX. Los motivos pueden ser el conservadurismo presente todavía en algunos sectores de la musicología nacional y una huida consciente –aun para nada comprensible– de un posible etiquetado político de aquellos que intentaran un trabajo en el mismo sentido. También la guerra civil tiene mucho que decir en ello, ya que muchas partituras fueron destruidas o perdidas. Pero aún queda un enorme corpus sin catalogar, analizar, sistematizar y poner a disposición de ejecutantes y directores.

## **2. LA POLÍTICA MUSICAL DE LA SEGUNDA REPÚBLICA**

Por su interés y compromiso, la política educativa, cultural y musical llevada a cabo en años de la Segunda República merece una importante reflexión y parada. Además, en gran medida se prolongó en el bando republicano durante la guerra civil española.

Ciertamente, hay que bucear y rebuscar muy en profundidad en la historia de España para encontrar un periodo de esfuerzo similar en pos de situar a la música al lugar que le debe corresponder en cualquier sociedad que se pretenda considerar avanzada. Incluso, hay quien ha afirmado que fue con el advenimiento de la Segunda República cuando apareció por primera vez una clara conciencia de la importancia de la música en España –se trasladó con el mismo espíritu al Consejo Central de Música que trabajó durante el conflicto bélico–.

Desde su inicio y primeras leyes, la Segunda República dejó claro el interés que tenía en la música. De esta forma, se ha afirmado que el proyecto cultural y artístico de esta etapa democrática dibujó su punto inicial en la música. Como líneas generales, se criticaba lo acontecido en periodos previos y el desamparo que había sufrido la música en ellos. Uno de los primeros decretos, fechado el 15 de septiembre de 1931, mostraba un atractivo y profundo programa de actuación en trece puntos que abordaban todos los aspectos musicales en el país e intentaban solucionar los problemas heredados.

Llama la atención la circunstancia de que, en ellos, se remarque la necesidad de que el músico recibiera una educación completa que abarcara todas las disciplinas humanísticas. El gran número de compositores que surgieron y desarrollaron su trabajo en este instante, uniéndose a los de la generación anterior y al creciente interés que por la música manifestaron muchos dirigentes republicanos, dieron como resultado en conjunto un fecundo periodo que se vio cortado de raíz por el estallido de la guerra civil española.

En este sentido, hay que subrayar que los principios estéticos básicos continuaron latentes entre 1936 y 1939 (eso sí, afectados por los lógicos condicionantes que la misma imprimió). En definitiva, la Segunda República aglutinó y tomó como propias las convicciones y creencias de sus creadores contemporáneos ya generadas, expuestas y desarrolladas a lo largo y ancho de las dos primeras décadas del siglo XX. Se aceptó como un valor universal la trascendencia de la música en la vida de cualquier país. En consecuencia, el gobierno asumió como propias las inquietudes, problemática y preocupaciones musicales latentes en ese momento.

La concepción que se tenía de la música, partiendo de la función principal que desde la política se le asociaba, varió el rumbo ciento ochenta grados. Ya no debía ser únicamente un elemento de 'relleno' destinado a completar el tiempo de ocio, sino que se atendía a una facultad más elevada tanto educativa como cultural e intelectual. Así, la Segunda República planteó un proyecto musical comprometido que partió, como hemos apuntado, de los presupuestos y postulados marcados por los propios músicos. Al tiempo, analizaba la problemática presente en las primeras décadas del siglo XX. En resumen y en líneas generales, se centró en estos puntos:

*«1º Dar a la música una proyección social 2º Insertar la música dentro de la intelectualidad de los treinta. 3º Estimular la creación musical. 4º Descentralizar la música en un momento en que el regionalismo, como señala Mainer, comienza a ser una realidad rampante creadora. 5º Reavivar la investigación musicológica. 6º Reformar la enseñanza musical. 7º Cambio en la concepción y ordenación de los medios musicales: orquestas, ópera, directores, coros, zarzuelas, etcétera. 8º Fomento y depuración de la música folklórica»* (Casares, 1987: 315).

La España de la época estaba muy ligada a la zarzuela y al género chico, aunque estos géneros comenzaban a pasar por ciertas dificultades. Las variedades también gozaban de buena salud, mientras que la llegada del cine sonoro amplió la paleta de posibilidades a compositores y músicos. Las salas cinematográficas solían contar con un grupo de músicos a su servicio. Normalmente, amenizaban las representaciones y ponían el fin de fiesta a imagen del teatro de las épocas renacentista y barroca.

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

Con respecto al importante núcleo de músicos que engrosaban las filas de numerosas formaciones musicales de diverso tipo y estilo que actuaban en distintos ámbitos (orquestinas, zarzuelas, comedias musicales, charangas, cafés, cines...), venían arrastrando una precaria situación desde épocas anteriores. Esto se debe, principalmente, a la aparición y desarrollo de los nuevos sistemas de reproducción musical y a la crisis de los espectáculos en vivo. Para Rivas (2001: 165) y en conjunto, requirieron a la Segunda República, con suerte dispar,

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

En cuanto a las bandas de música, numerosísimas por toda la geografía española –no debemos olvidar que Pedro Echevarría dirigía una de estas formaciones en estos momentos– experimentaron una cierta mejora en su situación, al menos en el caso de los directores de las agrupaciones militares. Además de ver incrementado su salario, se creó un Cuerpo de Directores de Músicas Militares. Las bandas civiles

*«...necesitaron prácticamente toda la República y numerosas entrevistas y peticiones a las autoridades para la formación de su Cuerpo, la publicación del Reglamento y la formación del Escalafón. La pertenencia a un Cuerpo de Estado les ofrecía estabilidad en el cargo, una homologación en los sueldos (que diferían enormemente de unos municipios a otros), y un proceso de selección más objetivo que el que solía llevarse a cabo por las Corporaciones. Para la constitución del mismo debieron superar los constantes vaivenes políticos y la oposición de Ayuntamientos y Diputaciones, a quienes resultaba muy gravoso el mantenimiento de los directores en las condiciones de sueldo estipuladas en el Reglamento. Pese a estas dificultades, los directores lograron ser incorporados al funcionariado municipal, dependiendo el Cuerpo del Ministerio de Gobernación» (Rivas, 2001: 167).*

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

### 3. LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA SEGUNDA REPÚBLICA

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

Una de las reformas más importantes y controvertidas de 1931, dirigida a combatir la ignorancia imperante en el país, fue la educativa. Considerada posteriormente en muchas ocasiones como el proyecto más destacado de la política republicana, el ideal se centraba en crear una escuela obligatoria, pública, laica, mixta, solidaria y activa. Pronto se reconocieron las diferencias lingüísticas y se proyectó la construcción de veintisiete mil. El intento de cerrar los colegios de primaria y secundaria de carácter religioso levantó una gran reacción entre las coaliciones de derecha, extrema derecha y la propia Iglesia, que mostró abiertamente su repulsa:

*«la República emprendió la mayor construcción de instalaciones escolares conocida hasta entonces, con el objetivo de proporcionar una educación pública gratuita para todos los niños en un periodo inferior a diez años. Sin embargo, el proyecto de eliminar la educación católica hizo que disminuyera el número de colegios, lo que requeriría un mayor esfuerzo de construcción de escuelas en el futuro»* (Payne, Tusell et al., 1996: 27).

La formación de los maestros, su consideración y el corto salario que percibían hasta entonces fue el siguiente punto a mejorar. Además, se promovió el fomento de la lectura a través de la creación de bibliotecas y se fundó en 1931 una junta de intercambio y adquisición de libros. Por otra parte, se perfeccionó y amplió la dotación e instalaciones de los colegios. Bajo el juicio de Abella, *«el acceso de unas criaturas humildes con déficit permanente de pupitres, en su gran mayoría procedentes del medio rural, a unas instalaciones amplias y acondicionadas, constituyó uno de los fenómenos más demostrativos del cambio producido»* (Abella, 1976: 287s).

En el ámbito musical, Juan Bautista Romero Carmona ha llevado a cabo un conciso resumen de lo que fue la educación musical en España desde comienzos del



siglo XX. Divide a la misma en varios periodos: en el primero, que iría desde 1902 a 1923, resalta el grado de atraso existente con respecto a Europa. Oficialmente, la música no tendrá espacio en los colegios, aunque se instaura la asignatura de Música y Canto para la formación de los maestros en Escuelas Normales Centrales y Superiores. No será así en las Escuelas Normales Elementales existentes en la mayoría de capitales de provincia, donde no se impartió. Con ello, arranca con timidez un movimiento que propugna la instauración de la educación musical en el currículum de la época. Entre sus principales objetivos, destaca el de trabajar para lograr un buen nivel cultural musical en el país que afectara a toda la población:

*«algunos docentes comenzaron a ver en ella algo más que las canciones tradicionales de entrada y salida de la escuela y abogaron por la introducción en el currículum de una educación musical. Por tanto, los maestros se limitaban, sobre todo, a la entonación de canciones patrióticas o canciones escolares, con una finalidad de higiene, trabajo, religioso, orden, fiesta, etc.»* (Romero, 2002: 46).

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

*«algunos alumnos fueron becados en Educación Musical para ir a Europa entre 1911 y 1929, donde estudiaron temas relacionados con la Gimnasia Rítmica y Pedagogía Musical, el Método Jaques-Dalcroze, la enseñanza de la Música en la escuela, Pedagogía de la Música y Rítmica y Canto escolar»* (Romero, 2002: 46s).

En los años de la dictadura de Primo de Rivera, la situación de la educación en general y de la educación musical en particular no mejoró en demasía con respecto a la época anterior. Pese a que se comenzó a considerar el elevado índice de analfabetismo y la necesidad de mejorar la calidad de la educación como un grave problema a solucionar, la formación musical continuó fuera de la educación pública habitual. Así y en paralelo a la preocupación de estado que existía por ella, uno de los intentos fundamentales fue el de tratar de acercarla a toda la población. Por tanto, la educación musical se consideró básica para alcanzar los objetivos principales marcados en la educación. Una de sus primeras decisiones fue la de adaptar y modificar el plan de estudios de las Escuelas Normales. El decreto de 29 de septiembre de 1931 en el que aparece plasmado el nuevo Plan de Formación de

Maestros refleja este hecho. Se dividió en tres etapas: la primera, en los institutos, trató de ampliar la cultura general del futuro docente; le sucedió otra ya en las Escuelas Normales, mientras que la última tuvo carácter práctico y se desarrolló en los propios centros educativos.

En lo referente a la educación musical, apareció claramente delimitada en el corpus legislativo republicano. Así, «*la música figura en tercer curso del periodo de cultura general con la denominación de “Música y canto” y en el periodo de formación profesional en los cursos primero y segundo*» (López Casanova, 2002: 17).

De la misma manera que en épocas precedentes, el solfeo y la teoría musical fueron los ámbitos principales en los que se incidió. Sí que se apreciaron cambios en el corpus de canciones empleadas, que amplió notoriamente sus fronteras e incluyó ejemplos extraídos de la música tradicional y popular regional y nacional. También se incluyó en la formación de los maestros la audición de obras claves de la historia de la música española y general, la creación de coros, la práctica como base de los procesos de enseñanza-aprendizaje, el trabajo rítmico y el estudio de los métodos musicales de creciente implantación y desarrollo por toda Europa. Pero donde se aprecian mayores variaciones es en la valoración e importancia de la disciplina y en sus propósitos básicos.

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

*«la Música sigue siendo un instrumento de disciplina y descanso, así como un recurso para las diferentes fiestas escolares. Existía la intención de darle a la Música un tratamiento digno, trabajándose para mejorar los métodos didácticos empleados, los cantos para las escuelas, etc.»* (Romero, 2005: 49s).

Por su parte, la educación de niños ciegos sí que presentaba un importante espacio para la educación musical. Para Rivas (2001: 169),

*«...es necesario destacar la ‘Escuela de Música’ del Colegio Nacional de Ciegos, dentro de la oferta de enseñanza profesional compatible con la ceguera que este centro ofrecía. La música estaba integrada también en la instrucción primaria como materia obligatoria a la que daba una gran importancia. La Escuela de Música del Colegio Nacional de Ciegos estaba facultada para conceder títulos oficiales y además ofrecía la posibilidad de estudiar “afinación y preparación de pianos”, una asignatura que no se impartía en los Conservatorios».*

En lo referente a la enseñanza específica de la música, la destinada a crear instrumentistas, profesores, profesionales y compositores, tenía como centros públicos principales los conservatorios y las escuelas de música. En general, su situación no era muy halagüeña. En el ámbito privado y en ciudades y pueblos de menor tamaño, proliferaron academias y otras instituciones en torno a las bandas de música y a las sociedades musicales. Paulatinamente, los dirigentes republicanos trataron de trazar un plan de actuación en el que se hacían cargo de los centros más importantes y se ascendía el sueldo de los docentes. También se ratificó la validez de los estudios allí impartidos. En cuanto a su normativa, no varió en demasía con respecto a su inmediata anterior. En otro orden, el estado continuó prestando becas en el extranjero para compositores, de gran prestigio anterior, que dependían de la Junta de Ampliación de Estudios y de la Academia de Bellas Artes de Roma.

En general, la nueva Junta Nacional de Música, organismo que abordaremos a continuación, se encargó de la ordenación y gestión de la música a nivel estatal. Bárbara Rivas Higuera ha resumido las funciones de cada uno de los ministerios en correspondencia con la música y las divisiones y misiones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del que dependía. Como análisis, se puede comprobar la gran división existente en el mundo musical, que será competencia de uno u otro ministerio atendiendo al ámbito principal en el que incurra.

De esta manera, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se encargó de la Educación Musical tanto en la enseñanza general como en los conservatorios y escuelas de música –colaborará también en la creación y difusión de la música y en la propiedad intelectual–. Por su parte,

*«el Ministerio de Trabajo y Previsión era el encargado de redactar las leyes laborales en relación con el trabajo de los músicos. Mientras, el Ministerio de la Gobernación velaba de las bandas civiles, el de la Marina de las militares y el de Hacienda de las de Carabineros» (Rivas, 2001: 172).*

En cuanto a las competencias musicales del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, a la Subsecretaría se le encomendaba la música en la enseñanza primaria y la formación musical en las escuelas normales. Por su parte, la Dirección General de Bellas Artes tenía como misión regir los conservatorios, el Consejo Nacional de Cultura, el Patronato de misiones pedagógicas, la Junta Nacional de la Música y las Escuelas de Música.

#### 4. LA JUNTA NACIONAL DE MÚSICA

En épocas anteriores ya había surgido un movimiento que aglutinaba a músicos, críticos y directores de orquesta. Muchos de ellos habían alzado su voz contra un ambiente musical que necesitaba un cambio radical. Si atendemos en cierta medida a lo propuesto la Junta para Ampliación de Estudios, la Segunda República reaccionó rápido y no se quedó en el camino de las intenciones.

Por medio de la mencionada Orden del 21 de julio de 1931, la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos trató de regular todos los aspectos relacionados con el arte de Orfeo. Dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en su génesis mucho tuvo que decir Adolfo Salazar, una figura que había criticado ampliamente en sus artículos la situación de la música en España. Para Federico Sopeña (1976: 180s),

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

Para ello y como hemos comentado, se diseñó un esquema teñido de utopía estructurado en trece puntos, muy similar al que se creó y fundamentó la Junta que llegó a la Guerra civil. En él se motivó la composición de nuevas obras, la organización de conciertos de música española en países extranjeros, la formación de nuevas agrupaciones musicales y salas para el desarrollo de eventos y una estructuración de la enseñanza musical. Según López Casanova (2002: 19), sus competencias principales fueron:

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

Por tanto, en una misma institución se trató de conjuntar todo lo relacionado con la educación y la vida habitual de la música culta en la España republicana. También se abordó la fundación de nuevas orquestas y coros dependientes del estado a nivel regional y una nueva organización de la ópera basada en criterios de calidad que entrañaba la creación de agrupaciones estables. En el ámbito de la música tradicional, continuó la labor del Centro de Estudios Históricos. El esfuerzo de Eduardo Martínez Torner se centró en trabajos de campo destinados a recopilar, transcribir y editar canciones y melodías recogidas en distintos puntos de España.

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

El problema de la ópera en España se había agudizado en los últimos años con el cierre del Teatro Real, sala que estaba en obras durante estos años, y el de otros muchos teatros. Por tanto, se trató de reorganizar, apoyar y administrar el género operístico. Uno de los primeros problemas, la falta de espacios, también afectó a la programación sinfónica de las salas de concierto; también el elevado alquiler que se debió pagar para llevar a cabo recitales o representaciones de diversa índole. Por ello, se potenció el Teatro Nacional de Ópera y se creó también el de la Zarzuela, aunque sus resultados no fueron para nada los esperados.

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

De esta manera, se sumaban en el mismo proyecto miembros de la llamada Generación de los Maestros y otros pertenecientes al grupo republicano de Madrid.

Como describió Emilio Casares, el primer año de vida de la Junta fue celebrado por toda la intelectualidad de la época, incluida la política, respaldando así el nuevo organismo creado:

*«El primer aniversario de la Junta se celebró con un acto al que asistieron Fernando de los Ríos, Indalecio Prieto, Unamuno, García Lorca, Madariaga, Salinas, Machado, Azaña, Ortega y Benavente, y ello es significativo porque indicaba que por fin que la música había logrado entroncar con la intelectualidad española: la nueva clase intelectual y política se mostraba afín a un arte despreciado históricamente por ellos; y es que los músicos eran los que como en el Siglo de Oro colaboraban con los poetas, convivían con ellos, porque los Lorca, Alberti, Azaña, o Madariaga... no eran ajenos a lo que hacían los Falla, Pittaluga, Bautista, Esplá, Mompou, Blancafort, Gerhard, etc.» (Casares, 1983: 33).*

Pero desde el Conservatorio de Madrid y la Sociedad de Autores Españoles surgieron pronto un buen número de protestas dirigidas a la nueva Junta. En parte se motivaban y justificaban en lo que ellos suponían una competencia o una concurrencia directa en algunos aspectos que, en su opinión, les debían pertenecer. Quizá el punto más polémico fue el de la repartición de subvenciones y presupuestos. Según ciertos teóricos, en buena medida fueron asignadas a compositores de la órbita cercana a la junta directiva, o incluso a sus mismos miembros. Los estrenos eran copados por obras de su creación, por lo que el ambiente musical español reaccionaría contra lo que creían una situación injusta.

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

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

*la Radio, Unión Radio, comienza a ser campo de interés y hasta de batalla para los músicos» (Sopeña, 1976: 188).*

La implicada planificación que debía durar seis años no tuvo la fortuna que se le deseaba sobre el papel, ya que la Junta se disolvió en 1934 al sumarse un cúmulo de circunstancias. El cambio de gobierno y el triunfo de la coalición derechista tuvieron rápidas consecuencias. La variación de miembros en la junta directiva, la pérdida de poder y la minimización del presupuesto que manejaba fueron algunos de ellos (por ejemplo, se eliminaron las ayudas a la creación).

En los dos años del Bienio radical-cedista (1934-1935), la política musical y el ambiente general cayó en picado en comparación con el periodo precedente, retornando al tradicionalismo más absoluto. El cambio de nombres en su organigrama entre una y otra etapa no ha pasado desapercibida entre los analistas:

*«...funcionaba nominalmente una Junta Nacional de Música, que recogía, se debe decir, los nombres más importantes de la música española sin distinción de ideas y de partidos: Falla, Turina, Esplá, Halffier, Pérez Casas, Arbós, del Campo, Guridi. En la segunda Junta, la representación de música parecía resumir las notas más pingües de la Sociedad de Autores: Guerrero, Serrano, Luna y Alonso; menos Serrano, los otros tres estaban casi plenamente lanzados al mundo de la revista. No hace falta el comentario» (Sopeña, 1987: 179s).*

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

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

## **5. BREVE ACERCAMIENTO A LA MÚSICA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

La sublevación militar del 18 de julio de 1936 afectó sobremanera al desarrollo de la música en España. Así, la guerra civil sesgó la obra y el devenir de un magnífico conjunto de compositores que, pertenecientes a distintos grupos y generaciones, confluyeron en estos años en el país. La trágica situación vivida reflejó y fue consecuencia directa del mínimo conjunto de obras compuestas en esta etapa.

Además, la gran mayoría de estos creadores vieron mermada su capacidad productiva. El exilio o la posguerra posterior también supusieron un freno en la evolución compositiva experimentada por no pocos compositores. En el mismo sentido, también lo fue para las nuevas, ya que se toparon de bruces con un panorama en el que encontraron una acuciante falta de estímulos. Además, hallaron enormes carencias y dificultades en un ambiente en el que era complejo el desarrollo de una correcta y completa formación musical que fue reservándose sólo a unos pocos privilegiados.

Pese a ello, hay quien resta importancia al hecho de que el conflicto bélico variara en demasía la situación musical. Siguiendo esta línea y sin base alguna, se supone un futuro en el que la evolución de los miembros de la Generación del 27 o de la República sería mínima. Analizando también los rasgos biográficos en conjunto, apreciamos que, en general y en particular atendiendo al reducido corpus de obras generadas entre 1936 y 1939, muy pocos crearon composiciones cuya temática o interés fueran dirigidas hacia uno de los dos bandos contendientes, algún instante del conflicto o contuvieran algún tipo de referencia a la guerra. Fueron otros los que tomaron el timón de un campo, el de la creación musical, marcado por las directrices políticas, bélicas y propagandísticas dentro de una estética donde la música utilitaria y dirigida al combate debía ser la primordial.

En este sentido, también hay que matizar las afirmaciones de distintos teóricos que indican que la producción de este gran grupo de creadores se volcó en la composición de himnos y canciones. Este es un hecho para nada cierto a poco que se atiende al listado de ejemplos existentes. El silencio o exilio compositivo fue más común que la toma consciente y libre de partido creativo.

Esta teoría no está relacionada ni indica directamente al hecho de que los compositores de música culta miraran hacia otro lado. Un puñado de ellos ocupó cargos de relevancia relacionados en mayor o menor medida con la música en distintos organismos y departamentos, sobre todo en el caso republicano en el ámbito de la creación y gestión musical destinada a la guerra. Incluso, en algún caso, como el de Gustavo Durán, se alistaron en el ejército y ocuparon puestos de importancia en



su organigrama. También hay quien ha establecido un paralelismo entre vanguardia musical-bando republicano y retaguardia musical-bando nacionalista, y divide además a los compositores en dos grupos.

Por tanto, podemos afirmar sin temor a equívocos que la música no se detuvo en los años de la guerra, aunque sí tuvo que adaptarse a la nueva situación y levantar en parte el freno impuesto por la trágica situación. Pero, desde el primer momento, se trató de continuar y mantener la estructura propuesta por el Frente Popular tras las elecciones de 1936. Del mismo modo, se limitaron las posibilidades de expresión y formación de los nuevos músicos que emergían en el momento. La perspectiva de un brillante futuro musical en España cedió su espacio a una crisis y depresión compositiva que, con contadas excepciones, afectó al país durante décadas.

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

Como en el resto de artes, la política y la ideología tiñó todos los aspectos de la música. Los objetivos propagandísticos, sociales y publicitarios fueron los primordiales. De esta manera, también se reflejó en las editoriales de periódicos y revistas. Así, en la génesis de la obra musical se produjo una disyuntiva entre el contenido de la misma y la manera más segura para hacerla llegar de una forma efectiva tanto a los frentes como a la retaguardia. Pero, pese a que atendió a la nueva realidad, se puede afirmar que no se abandonaron ciertos criterios de calidad.

La base teórica y estética con la que arrancó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en 1931 volvió a resurgir a pesar de la situación, fiel reflejo de la importancia que los dirigentes republicanos continuaron otorgando a la música. La creación en la España republicana en agosto de 1936 de la sección de música dentro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIA) tuvo una gran relevancia. En el grupo de compositores que la formaron, destacan nombres como los de Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter o Enrique Casal Chapí, entre otros. Fueron ellos los que trataron de tomar las riendas de la música en la República de la guerra. Así, se propuso una nueva organización de la enseñanza musical al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. De esta manera, el 1 de septiembre de 1936 arrancó la andadura de la Junta Organizadora de la Enseñanza Musical. Se encargó, entre otros cometidos, de estructurar y reorganizar la enseñanza en los conservatorios republicanos.

De la misma manera, el Comité madrileño de la Sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea varió su junta directiva. La nueva

junta tendrá como presidente a Bartolomé Pérez Casas, como vicepresidente a Óscar Esplà, como secretario a Salvador Bacarisse y como vocales a Julián Bautista y Rodolfo Halffter.

Por su parte, la Junta Nacional de Música también sufrió una reorganización para tratar de adaptarse a la situación hasta junio de 1937, momento en el que el gobierno se trasladó a Valencia. En ese instante, el Consejo Central de Música será el nuevo organismo encargado de dirigir los designios musicales de la España del Frente Popular. Continuando el sendero iniciado por la Junta anterior, se trataron de diseñar nuevas normas para restablecer la estructuración musical a nivel estatal. La formulación de la orden que la establecía el 28 de octubre de 1937 disponía como máximo dirigente al Director General de Bellas Artes, José Renau. Por su parte, Salvador Bacarisse regentó la vicepresidencia, continuando de esta manera en un puesto de relevancia.

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

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

*«Dependiendo de la Dirección General de Bellas Artes se crea un Consejo General de Música, que tendrá como misión reorganizar y dirigir; vigilándola, la enseñanza musical; investigar y recoger todas las manifestaciones de arte populares relacionadas con la música y divulgarlas por medio de publicaciones, tanto por procedimientos gráficos, como mecánicos, creando archivos, discotecas, etc.; impulsar los conciertos y el ejercicio de la música en general; colaborar con el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico en todo cuanto se relacione con los archivos musicales y propulsar, con la creación de una editorial de música, revistas, etc., todas las actividades de alta significación artística que con la música se relacionen» (Música, 1938: 63).*

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

*«El Consejo Central de la Música, como organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, ha sido creado en los momentos precisos en que la estabilización de la situación en el territorio leal imponía al Gobierno la necesidad de movilizar todos los recursos, todas las fuerzas, todos los valores vitales de la nación, con el fin cardinal de organizar la victoria popular sobre el fascismo. La creciente ascensión en esta curva de mejoramiento de las condiciones de disciplina, orden y eficiencia, ha ido determinado el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo de necesidades públicas de nuevo orden... El Consejo Central de la Música tiene como misión principal –dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra- en primer lugar, de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música, y en segundo lugar, de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará sus elementos frescos para una renovación continua del arte» (Halffter, 1938: 7-8).*

En cuanto a los organismos que estaban bajo la tutela del Consejo Nacional de Música,

*«En primer lugar se situaban las instituciones dependientes económicamente del estado, bien de forma total o bien parcialmente. Después, la enseñanza de la música en la escuela pública primaria, secundaria, en las escuelas normales de formación del profesorado y en otros estudios universitarios. Por último, estaban a su cargo los conservatorios y escuelas de música, aunque la orden incluía a todos aquellos que pudieran ser creados en un futuro. Por tanto, también en este ámbito se aprecia el afán constructivo de una II República que, aun en esta situación, miraba hacia el futuro» (Ossa, 2014: 74).*

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

En su primer punto se establece la realización de un cursillo para todos aquellos aspirantes que quisieran formar parte de las Misiones Musicales. Con una duración de tres meses, las clases iban encaminadas a educar musicalmente a personas del frente y de la retaguardia y crear formaciones de distinto tipo y estilo. Comenzó a impartirse el 15 de octubre de 1937 y finalizó el 15 de enero de 1938 en los conservatorios de Madrid, Murcia y Valencia. En él, las materias que lo formaban eran Conjunto Instrumental, Conjunto Vocal, Instrumentación y Composición Coral y Nociones de Historia de la Música. Con ellas se pretendía educar en la dirección y creación de pequeños coros y agrupaciones vocales, la realización y creación de arreglos y armonizaciones sobre canciones y obras musicales diversas y también dar a conocer algunas obras claves de la historia de la música para transmitirlos a grupos heterogéneos de población sin conocimientos musicales previos.

Los profesores encargados de impartir estas materias fueron seleccionándose entre los docentes de los conservatorios que tuvieran plaza en propiedad tras haber superado un concurso-oposición. También a los que estaban en situación de interinos si entre el primer grupo no hubiera el número requerido. En cuanto a los destinatarios, Conjunto Instrumental iba dirigida a alumnos que hubieran superado los estudios elementales de violín, viola, violonchelo o piano y a todos aquellos músicos profesionales procedentes de conservatorios y escuelas de música. Por su parte, para Conjunto Vocal se requería haber finalizado las enseñanzas de solfeo en cualquier conservatorio, además de demostrar una voz adecuada. Con respecto a Instrumentación y Composición Coral, era necesario haber aprobado los cuatro cursos de Armonía.

Finalmente, el área de Historia de la Música era obligatoria e iba destinada a todos los matriculados en cualquier asignatura anterior. Por último se prohibía cualquier solicitud de hombres cuya quinta hubiera sido llamada a filas por el Ministerio de Defensa Nacional siempre que no pudieran acreditar haber sido declarados exentos de este servicio por causa de inutilidad física.

Cambiando de tercio, la edición de nuevas obras fue otro de los aspectos más importantes abordados por el Consejo. No sólo se atendió a las composiciones de nuevo cuño, sino que también se fomentó la investigación musicológica y la recopilación de canciones populares. A propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, mediante una orden ministerial firmada en Valencia el 28 de octubre de 1937 por Manuel Azaña y por el ministro de Instrucción Pública y Sanidad, Jesús Hernández Tomás, iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes, se señala la compleja situación anterior caracterizada por la falta de editores:

*«La música española había quedado siempre, salvo excepciones, sin la necesaria expansión, olvidada, puede decirse, en una partitura autógrafa; cuando*

*más, unos materiales de orquesta manuscritos y la consignación en un programa de conciertos y las consiguientes reseñas periodísticas de críticos astutos o cretinos que pergeñaban en los más de los casos, gacetillas musicales llamadas pomposamente críticas... Terminó ya para el compositor español, ya conocido o por conocer, la tragedia que supone la búsqueda de un editor» (Castro, 1938: 40).*

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

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

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

Desconocemos el número de composiciones que se presentaron ante el Consejo ni el nombre de los compositores no elegidos, si los hubo, aunque en un rápido análisis de las obras publicadas –algunas de ellas acompañarán a los cinco números editados por la revista *Música*– se puede apreciar cierto paralelismo político en la decisión final.

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

*«una vez aceptadas las obras, la Comisión será la única que tenga el derecho de publicación para España y los demás países. El autor seguirá percibiendo los derechos de ejecución, representación y reproducción mecánicas. Recibirá, además, el 60 por 100 de cada ejemplar editado por la Comisión y vendido» (Música 1, 1938: 63).*

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

*«La influencia de la justa política iniciada por la Dirección General de Bellas Artes, se ha dejado sentir igualmente en el régimen de subvenciones a las entidades musicales de más prestigio o de más porvenir. La subvención a la Orquesta Sinfónica, de Valencia, ha sido elevada de 19.000 a 38.000 pesetas. La concedida a la Orquesta Valenciana de Cambra, ha sido de 25.000. 38.000 y 25.000 pesetas han sido igualmente las subvenciones concedidas por primera vez por un Gobierno Central a las orquestas catalanas Pau Casals y Associació obrera de concerts. También por primera vez se ha subvencionado a las organizaciones Corales de Barcelona La Violeta de Clavé y Orfeó Gracienc, con 15.000 pesetas cada una. El Cuarteto Amis, de Madrid, lo ha sido con 7.000 pesetas, y la Orquesta de Cámara de Alicante, con 10.000» (Música 1, 1938: 66).*

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

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

*«a consecuencia de la guerra, murieron tres miembros de la Orquesta Sinfónica: Teodoro de Gracia, que era requeté y fue “paseado”, Augusto Repulles y Heliodoro Canepa, que fue fusilado en Alicante en 1939» (Gómez, Turina, 1995: 116).*

De la misma manera que ocurriría con la práctica totalidad de formaciones a nivel nacional, este conjunto cesó su trabajo poco después del estallido de la contienda. En julio de 1936 y en junta extraordinaria, su director, Enrique Fernández Arbós, puso su cargo a disposición de la agrupación alegando motivos de edad, ya que llevaba más de treinta años a su frente. Al tiempo, solicitó un ayudante de dirección. Pablo Sorozábal fue el elegido, aunque Arbós continuó al frente de la Sinfónica pese a que su actividad será prácticamente nula.

La noticia de la inminente creación de una Orquesta Nacional se tradujo en un cambio en el reglamento. Así, se eliminó la prohibición de formar parte de otras agrupaciones, por lo que algunos componentes de la Sinfónica engrosaron las filas de la nueva formación nacional. La polémica por la posible politización requerida por los sindicatos UGT y CNT y la idea de implicarse ideológicamente con el gobierno también sacudió los cimientos de una orquesta que apenas efectuó conciertos. Pese a la desbandada y falta de noticias sobre muchos de sus miembros, que limitó la posibilidad de realizar cualquier tipo de recital benéfico, la orquesta continuó cobrando la subvención estatal en 1937.

## **6. LAS BANDAS DE MÚSICA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

Las bandas de música eran las formaciones musicales más populares de cuantas estaban presentes en la vida de la España previa a la guerra civil española. Desde siglos atrás, estas agrupaciones acompañaban las celebraciones y fiestas principales de los pueblos y ciudades de la vieja piel de toro. Pero su origen y desarrollo muestra un claro trasfondo guerrero que se mantuvo y potenció en el conflicto. Prácticamente, podemos afirmar que, en ambos bandos, su número y actividad fue, además de muy numeroso, enormemente importante. Estuvieron presentes en el día a día de batallones, secciones militares y retaguardia poniendo la banda sonora a los acontecimientos más relevantes del conflicto y a su día a día.

La música y la guerra están presentes, de una u otra forma, en la historia de la humanidad prácticamente desde los albores de su existencia. Ambos han acompañado al hombre y la mujer en el devenir de la historia, por lo que la música militar y el sonido ha tenido una función sustancial en este sentido. Así,

*«cada ejército o facción contó con sus propios toques propios que, a medida de señales conocidas por todos sus miembros, avisaban del peligro de un ataque,*

*convocaban a los soldados en un punto determinado, marcaban el tempo del paso, trataban de imprimir el carácter y arrojo para afrontar la lucha con todo el valor o indicaban el momento de atacar o de batirse en retirada»* (Ossa, 2011: 135).

En la guerra civil española, prácticamente la totalidad de bandas continuaron el trabajo iniciado anteriormente, como fue el caso de la conducida por Pedro Echevarría en Tomelloso. Muchas tuvieron que variar el nombre y adecuar los repertorios. Lógicamente, se adaptaron al sino de la zona en la que les había tocado vivir. De esta manera, las bandas civiles y militares se multiplicaron para hacer frente a los múltiples actos en los que se les requería y en los que la música debía estar presente.

De esta forma, un buen número de batallones, divisiones y cuerpos de los distintos ejércitos contaron con una banda de música. Lo cierto es que este hecho les alejó de la lucha directa y sirvió como una especie de salvoconducto a todos los músicos de instrumentos de viento y percusión destinados o enrolados voluntariamente en alguna de ellas. El número de muertes y heridas sufridas por estos intérpretes es mínimo en comparación con el del resto de hombres de su misma edad. Por tanto, cabe afirmar que la música, para los jóvenes músicos, fue una especie de visado que les libró de acudir a las primeras líneas del frente.

Habitualmente, el número de sus componentes podía rondar los cincuenta miembros. Este es el caso de la Banda de Música ‘Libertad’ de Bilbao, que contaba, a fecha de 1 de octubre de 1936, con

*«director, 1 flautín, 2 flautas, 1 fagot, 1 requinto, 9 clarinetes, 4 saxofones altos, dos saxos tenores, 6 trompetas, 1 fliscornos, cuatro trombones, dos bombardinos, 1 barítono, 3 bajos, dos cajas, 1 platillo, 1 bombo, 1 copista y archivero, 1 copista y secretario, 1 copista y mozo atrilero»*<sup>1</sup>.

Como hemos visto, las fiestas y los festivales, de muy distinto sino y estilo, proliferaron en ambas zonas. Su objetivo era, además de la diversión, lograr fondos que irían destinados, en la mayor parte de los casos, a paliar alguna de las muchas necesidades del frente. En muchos de ellos, la presencia de las bandas era fundamental. También participaron en numerosos actos benéficos. En este sentido, podemos citar un encuentro desarrollado el 7 de septiembre de 1936 en Villamayor de Santiago (Cuenca):

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Guerra Civil española, 217.



*«el próximo día 13 se celebrará en la Plaza de Toros de Alcázar de San Juan un festival musical a beneficio de las Milicias Populares, para el cual han sido invitadas varias e importantes agrupaciones, entre ellas la de Villamayor de Santiago que dirige Francisco Martínez, a la que deseamos un gran éxito» (Heraldo de Cuenca, 89: 5).*

Aparte de las fiestas y festivales públicos, el fútbol y los toros fueron espectáculos fundamentales que se desarrollaron en ambas zonas. Lógicamente, también contaron con el concurso de las bandas de música. En el primer caso, se celebraron numerosos partidos con carácter solidario como éste que se anunciaba en un periódico de Cuenca en 1936 con asistencia de una formación musical: *«mañana martes, a las tres de la tarde, fútbol: selección del batallón Palacio-Uribes contra Cuenca Sporting Club. A beneficio del S.R.I. Asistirá la Banda del Batallón» (Heraldo de Cuenca, 101: 6).*

En lo referente a los toros, también se llevaron a cabo corridas, becerradas y otros festivales taurinos con un claro sentido económico y de recaudación de fondos. Valga como ejemplo la que se desarrolló en noviembre de 1936 en la localidad conquense de Villamayor de Santiago: *«a beneficio de los Hospitales de Sangre e iniciada por los valientes soldados de este pueblo que gozan de permiso, se ha celebrado una becerrada» (Heraldo de Cuenca, 98: 8).*

Los mítines y reuniones de carácter político fueron otros de los actos en los que participaron. En ellos y en el caso republicano, frecuentemente se interpretaban himnos y canciones del Frente Popular:

*«con un lleno imponente, a las seis de la tarde del día 2 y en el Teatro Cervantes celebrase el acto anunciado horas antes y en el que habían de intervenir un representante del Comité de Enlace, otro de la 21 Brigada y uno de cada organización sindical... Al comenzar el acto, la Banda de Música de la 21 Brigada interpreta el himno proletario 'La joven guardia' siendo muy aplaudida y coreada por toda la concurrencia» (Heraldo de Cuenca, 102: 2).*

En conjunto, el rol jugado por las mismas en ambas zonas fue de una gran relevancia. Pronto se convirtieron en uno de los principales vehículos de transmisión de himnos y marchas. En el bando nacionalista, las bandas de la Legión, del Requeté de Navarra, de las Milicias de Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FE-JONS), de Salamanca, San Marcial y la del Ejército del Aire fueron las más importantes. Además y gracias a las grabaciones discográficas, la radio en zona franquista funcionó como medio de difusión de las nuevas obras compuestas. Por ella también se propagaron obras de carácter militar de épocas anteriores.

La presencia de fuerzas extranjeras como las nazis, italianas o las regulares marroquíes también tuvo su reflejo en las bandas de música. La Legión Cóndor alemana trajo consigo una formación de músicos compuesta por tambores, trompetas y cornetas. Además, las tropas de Hitler también contaron con una banda compuesta por treinta intérpretes que tuvo base en Zaragoza y actuó en un buen número de ciudades. Así, la ofensiva franquista de Cataluña fue seguida por esta agrupación alemana. Habitualmente actuó en los pueblos y ciudades que eran tomados por el bando nacionalista. Respecto a las fuerzas italianas, al parecer no se acompañaron de músicos durante la contienda española. Por último, las Bandas de las Fuerzas Regulares Indígenas gozaban de una amplia trayectoria desde su creación en 1911 y también estuvieron presentes en España.

De igual modo, la zona republicana vivió una enorme proliferación de bandas. De todas ellas, destacaron a nivel nacional la Banda Republicana madrileña, la del Quinto Regimiento o la de Barcelona, entre otras.

En cuanto al repertorio interpretado, el *Himno de Riego* continuó siendo el himno oficial de la República, aunque pronto se incorporaron otros tomados también como oficiales por la diversidad de sindicatos, partidos y facciones existentes en el Frente Popular. Entre ellos, cabe citar *La Internacional* socialista o *A las barricadas* anarquistas. Gran parte de los himnos y marchas que se habían popularizado durante la Segunda República continuaron interpretándose en alternancia con otras nuevas creaciones.

Durante el conflicto, la creación de marchas e himnos militares fue una constante. Como ocurrió en el bando franquista, se dedicaron a la Marina, a secciones del Ejército de Tierra, del Aire y a mandos, generales o unidades en particular. Muchos batallones y divisiones fomentaron la composición de una obra que les representara. Incluso, organizaron concursos con este fin. Respecto a la existencia de bandas de música en las Brigadas Internacionales, no hay datos concretos acerca de ningún caso.

Con respecto a Pedro Echevarría Bravo, permaneció durante la guerra civil en Tomelloso al frente de la banda de música, población que permaneció durante la mayor parte de la guerra civil española en el lado republicano. Por ello, a la llegada de los nacionalistas y atendiendo a la Ley de 10 de febrero de 1939, por la que se realizaba un expediente de depuración a aquellas personas que habían quedado en la otra orilla durante el conflicto, el compositor y director esgrimió diferentes razones en su defensa:

«Desde el día 18 de Julio de 1936 prestó adhesión al Gobierno Nacional ocultamente y siempre que pudo hacerlo dentro del cargo que desempeñaba. Al Gobierno Rojo del doctor Negrín o marxista no tuvo más remedio que prestar

*adhesión, fingida naturalmente, en virtud de muchas coacciones que me hacían; tan es así que yo fui uno de los últimos funcionarios de este Ayuntamiento a quien el CONSEJO MARXISTA de aquel entonces entregó el AVAL político el día 31 de Diciembre de 1937, después de haber tenido 'EL FRENTE POPULAR' siete reuniones para tratar acerca de mi situación política. Para poder burlar mejor la vigilancia marxista, me fingí separatista de EUSKADI, explotando cuanto pude mi apellido Echevarría, y tuve la libertad de ir a visitar al ministro separatista don Manuel de Irujo, a quien hice creer que yo era de Bilbao (pues dicha capital ya había sido reconquistada por las tropas del Generalísimo Franco) donde conocía muchas personas por haber estudiado la carrera de fraile franciscano en ARANTZANZU (Guipúzcoa). Dicho ministro, al ver que yo era separatista vasco, me trató con todas las consideraciones debidas y escribió una carta al Alcalde de esta Ciudad diciéndole que "YO ERA PERSONA DE GRAN CONFIANZA DEL SR. MINISTRO DE JUSTICIA"» (Cañas, 2012: 280s).*

Pese a que había estado afiliado al sindicato UGT<sup>2</sup> durante el conflicto, presuntamente obligado, además de indicar que había realizado propaganda a favor de los sublevados, también señaló que había compuesto una marcha, 'La entrada de Franco', escrita según señala el 15 de agosto de 1939

*«Al glorioso movimiento Nacional-Sindicalista he prestado continuamente todos los servicios que he podido, bien sea dando noticias derrotistas, propagando BULOS, que favorecían a la causa de Franco y sobre todo dando a conocer CLANDESTINAMENTE una marcha triunfal, cuya letra y música es mía, titulada 'LA ENTRADA DE FRANCO', que escribí el día 15 de Agosto de 1939, dándola a conocer a muchos amigos de esa localidad, entre ellos, a Francisco Carretero, José Alcázar, Vicente Soriano, Alfonso Espinosa, Eugenio Carretero, Juan de Mata Espinosa, Da. Petra González, Julia Calvo, Da. Sagrario González y otros muchos en este pueblo, así como también en el Hospital Militar de Cuenca» (Cañas, 2012: 281)*

Dionisio Cañas, en su interesante estudio *Tomelloso en la frontera del miedo*, incluyó el texto de esta composición, que según indica «no fue escrita en el 39 sino en 1937» (Cañas, 2012: 281). En ella, Echevarría plasmó la retórica característica del nacionalismo franquista y sus lemas principales. Al parecer, pidió permiso para acudir a Burgos y dirigir él mismo la interpretación de esta marcha en un desfile presidido por el propio Francisco Franco una vez finalizada la guerra:

---

<sup>2</sup> Unión General de Trabajadores

*Primera letra*

*La entrada de Franco es el triunfo de la paz,  
aurora gloriosa de la España Imperial;  
con las juventudes de Falange y Requeté  
el “Generalísimo” ha conquistado nuestra gran fe.  
Con el grito ¡ARRIBA ESPAÑA! el soldado conquistó  
las grandezas de la Patria y el tesoro de su amor;  
Falangistas ¡VIVA EL FASCIO! que en el mundo se impondrá,  
para hundir la Democracia y triunfar con su ideal.*

*Estribillo*

*España la gloriosa,  
fiel siempre con su historia,  
puedes estar orgullosa al ver  
que tus hijos de hoy  
ganan la victoria.  
El clamor de ¡ARRIBA ESPAÑA!  
se oye ya por todo el mundo,  
por ser heraldo de gesta  
de nuestra Raza,  
fuerte y potente en el santuario de la Paz.*

*Segunda letra*

*La nueva bandera roja y gualda debe ser,  
enseñanza gloriosa de un alegre amanecer;  
¡Alerta soldados! al sonido del clarín,  
la Patria os llama a defenderla hasta morir.  
¡Adelante españoles! por la senda inmortal,  
surgirán nuevos valores en la España Nacional;  
el Imperio que fundamos en la nueva Humanidad  
representa las virtudes de Justicia y Hermandad  
(Cañas, 2012: 281s).*

Echevarría continuó en 1940 al frente de la Banda Municipal de Música con un sueldo de quinientas pesetas.

## 7. CONCLUSIÓN

Como hemos tratado de evidenciar en este artículo, la de la Segunda República y la guerra civil española fueron dos épocas muy complejas pero interesantes en lo que a la música y a la política musical se refiere, con ideas muy avanzadas en el primer caso y con claros tintes propagandísticos y bélicos en el segundo. La importancia que se otorgó a la educación musical y el establecimiento de organismos como la Junta Nacional de Música o el Consejo Central de Música, entre otros he-

chos, nos acercan a periodos quizá relegados a un plano secundario. Lógicamente y sobre todo en este último, se trata de un conflicto horrendo que no debiéramos olvidar nunca y jamás debiera repetirse.

En definitiva, nuestros antecesores tuvieron que sufrir una guerra civil horrible y adaptarse a ella y a las circunstancias que el conflicto bélico marcó. Para terminar, tal vez sea oportuno recoger las palabras que Miguel de Unamuno pronunció en su discurso inaugural del curso académico 1931-1932 en la Universidad de Salamanca, fechado en octubre de 1931. En él, habló acerca de la independencia de las artes con las formas de gobierno y de la necesidad de la libertad de la cultura.

*«Ni las ciencias, ni las letras, ni la música, ni las artes, son monárquicas o republicanas. La Cultura está por encima y por debajo de las pequeñas diferencias, contingentes, accidentales y temporales, de las formas de gobierno... Lucharemos por la libertad de la cultura, porque haya ideologías diversas, ya que en ello reside la verdadera y democrática libertad. Lucharemos por la unidad de la cultura y por su universalidad y tendremos fe en la libertad; y por la fraternidad, por la hermandad nos entenderemos en un corazón y en una lengua»* (González, 1988: 136).

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- “Festival musical”, *Heraldo de Cuenca*, 89 (7-9-1936), p. 5.  
“Velada benéfica”, *Heraldo de Cuenca*, 98 (9-11-1936), p. 6.  
*Heraldo de Cuenca*, 101 (30-11-1936), p. 6.  
“El acto del miércoles”, *Heraldo de Cuenca*, 102 (7-12-1936), p. 2.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLA, R. (1976): *La España Republicana*. Planeta. Barcelona.  
CASARES RODICIO, E. (1983): *Música y músicos de la Generación del 27*. Alianza Editorial. Madrid.  
— (1987): “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*: 261-322. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid.  
— (1999): *Música. Introducción e índices*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid.  
CAÑAS, D. (2012): *Tomelloso en la frontera del miedo. Historia de un pueblo rural: 1931-1951*. Almud. Ciudad Real.

- CASTRO ESCUDERO, J. (1938): “Las ediciones del Consejo Central de la Música”. *Música*, 3: 40-42.
- ESPLÀ, Ó. (1931): “En defensa de un plan de cultura nacional”. *El Sol*, 10-XI-1931: 241-242.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. (1983): *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.
- HALFFTER, R. (1938): “Julián Bautista”. *Música*. 1: 9-24. Consejo Central de la Música. Barcelona.
- LÓPEZ CASANOVA, M. B. (2002): “La política educativo-musical durante la Segunda República”, *Música y Educación*, 50: 15-25.
- MARCO, T. (1983): *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid.
- MÚSICA I (1938): Consejo Central de Música. Barcelona.
- OSSA MARTÍNEZ, M. A. DE LA (2010): “La música en la II República”. *Cuadernos republicanos*, 72: 131-163.
- (2011). *La música en la Guerra Civil española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/SEdEM. Cuenca/Madrid.
- (2014). “El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil española”, *ArtsEduca*, 7: 66-79.
- PAYNE, S. TUSELL, J. et al. (1996): *La Guerra civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*. Ediciones Temas de hoy. Madrid.
- RENAU, J. (1938): “Misión del Consejo Central de la Música”. *Música*, 1: 5-8. Consejo Central de la Música. Barcelona.
- RIVAS HIGUERA, B. (2001): “Organización de la vida musical durante la Segunda República Española”. En *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Begoña Lolo. Madrid.
- ROMERO CARMONA, J. B. (2005): “La música en la escuela y su tratamiento histórico”. *Música y Educación*, 62: 43-58.
- SOPENA, F. (1976): *Historia de la Música Española Contemporánea*. Rialp. Barcelona.
- VALLS GORINA, M. (1962): *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente. Madrid.

**RECM**  
**EXTRA**

**2**

Fco. Javier Moya Maleno  
Pedro R. Moya-Maleno  
(eds.)

# PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO

Músicas y Etnomusicología  
en La Mancha



FICHA CATALOGRÁFICA

*Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016) /*  
Fco. Javier Moya Maleno y Pedro R. Moya-Maleno (eds.)  
Revista de Estudios del Campo de Montiel / Vol. 2 Extra (2018).–  
Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2018.  
170 x 227 mm.  
420 pp.  
Volumen Extra, 2  
ISBN: 978-84-09-05183-0  
III. Centro de Estudios del Campo de Montiel

© De los contenidos: los autores.

© De la edición:

*Centro de Estudios del Campo de Montiel* -CECM  
Plaza Mayor, 1 // 13328 - Almedina // Ciudad Real, España  
recm@cecampomontiel.es

*Este libro ha sido editado para ser distribuido. La intención del CECM es que sea utilizado lo más ampliamente posible y que, de reproducirlo por partes, se haga constar el título, la autoría y la edición.*

*El CECM no comparte necesariamente las opiniones expresadas por los autores de los contenidos.*

MAQUETACIÓN

Pedro R. Moya-Maleno



# **Pedro Echevarría Bravo**

## **Músicas y Etnomusicología en La Mancha**

Actas del Congreso  
Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016

**Fco. Javier Moya Maleno  
Pedro R. Moya-Maleno  
(eds.)**

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL Extra 2



# Índice

	<u>Págs.</u>
El Congreso	IX
Actas	XIII
FCO. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO <i>Introducción. Músicas, identidad y sociedad de España y La Mancha a través del maestro Echevarría</i> .....	15
Música y regionalismo musical ▼	19
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ <i>La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española</i> .....	21
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ <i>El regionalismo musical manchego</i> .....	59
FCO. JAVIER MOYA MALENO <i>Las Canciones manchegas para piano y voz de Pedro Echevarría Bravo. Un hito en el regionalismo musical manchego</i> .....	83
Echevarría: Obra y pensamiento ▼	101
FCO. JAVIER MOYA MALENO <i>La obra musical de Pedro Echevarría: clasificación, descripción e inspiración</i>	103
LUIS HERMINIO LABAJO ALTAMIRANO <i>El pensamiento filosófico de Pedro Echevarría Bravo</i> .....	151
ISABEL MARÍA AYALA HERRERA <i>Director y militante: el papel de Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles</i> .....	159
ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Pedro Echevarría Bravo y su relación con la actual institución Milà i Fontanals</i>	187

	<u>Págs.</u>
Cancioneros y recopilaciones ▼	235
JULIO GUILLÉN NAVARRO	
<i>Las fuentes musicales de tradición oral en la provincia de Albacete: un enfoque desde la etnomusicología aplicada .....</i>	237
JESÚS LÓPEZ ESPÍN	
<i>La recopilación de la música tradicional de la provincia de Albacete a través de los cancioneros de Carmen Ibáñez Ibáñez .....</i>	269
MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE	
<i>Dos ejemplos de la proyección del Cancionero Musical Manchego en agrupaciones de música regional y compositores clásicos en la segunda mitad del siglo XX</i>	
Estudios de caso, folklore y sociedad ▼	311
AGUSTÍN CLEMENTE PLIEGO	
<i>Lírica tradicional y popular de Castellar de Santiago .....</i>	313
NARCISO JOSÉ LÓPEZ GARCÍA y MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ	
<i>El romance de “El señor don gato”: versiones y variantes en los cancioneros de Castilla-La Mancha .....</i>	325
PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>Del Tío Honorio al Tío de la Vara: la estigmatización del Folklore como fuente (pre)histórica a través del “catetismo” mediático .....</i>	345

# Summary

	<i>Págs.</i>
The Congress	IX
Proceedings	XIII
FCO. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>Introduction. Musics, Identity &amp; Society in Spain and La Mancha through Maestro Echevarría .....</i>	15
Music & Musical Regionalism ▼	19
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ	
<i>Music in Times of Pedro Echevarría: The Musical Policy of the Second Republic and the Spanish Civil War .....</i>	21
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
<i>Manchegan Musical Regionalism .....</i>	59
FCO. JAVIER MOYA MALENO	
<i>Pedro Echevarría Bravo's Canciones manchegas for Piano and Voice. A Milestone in Manchegan Musical Regionalism .....</i>	83
Echevarría. Work & Thought ▼	101
FCO. JAVIER MOYA MALENO	
<i>Pedro Echevarría's Musical Works: Classification, Description and Inspiration</i>	103
LUIS HERMINIO LABAJO ALTAMIRANO	
<i>The Philosophical Thought of Pedro Echevarría Bravo .....</i>	151
ISABEL MARÍA AYALA HERRERA	
<i>Conductor and Militant: Pedro Echevarría Bravo (1905-1990)'s Role in the Council of Civil Music Band Conductors .....</i>	159
ESTHER NAVARRO JUSTICIA	
<i>Pedro Echevarría Bravo and his Relationship with the Current Milà i Fontanals Institution</i>	187

	<u>Págs.</u>
Songbooks & Collections ▼	235
JULIO GUILLÉN NAVARRO	
<i>Musical Sources in oral Traditions in the Province of Albacete: an Approach from Applied Ethnomusicology</i> .....	237
JESÚS LÓPEZ ESPÍN	
<i>The Collection of Traditional Music in the Province of Albacete through the Songbooks of Carmen Ibáñez Ibáñez</i> .....	269
MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE	
<i>Two Examples of the Projection of the Cancionero Manchego of Songs in Groups of Regional Music and Classical Composers in the Second Half of the 20th Century</i> .....	
Study Cases, Folklore & Society ▼	311
AGUSTÍN CLEMENTE PLIEGO	
<i>Popular and Traditional Lyrical Poetry at Castellar de Santiago</i> .....	313
NARCISO JOSÉ LÓPEZ GARCÍA y MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ	
<i>The Ballad of “El Señor Don Gato”: Covers and Variations in Castilla-La Mancha Songbooks</i> .....	325
PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>From “Tío Honorio” to “Tío de la Vara”: Folklore stigmatization as (pre)historic Source through “Yokelism” in Media</i> .....	345

