

CANCIONES PARA UNA GUERRA: LA PROPAGANDA REPUBLICANA A TRAVÉS DE LA MÚSICA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

**Luis Zaragoza Fernández
(Universidad Complutense de Madrid)**

Índice de epígrafes

1. Música y propaganda
2. Música tradicional y música culta en la Guerra Civil Española
3. Temas y tópicos de la propaganda musical republicana.
4. El impulso institucional.
5. Conclusiones.
6. Fuentes consultadas.

Resumen

La comunicación aborda la propaganda republicana durante la Guerra Civil Española a través de la música en sus diferentes aspectos: su creación y difusión, las diferencias e interrelaciones entre la música surgida espontáneamente y la creada con una específica finalidad propagandística, la atención del Gobierno republicano a la música dentro de su propaganda, los discursos predominantes en ella, etc.

Abstract

This work analyses the propaganda of the Republic during the Spanish Civil War by means of music in its different aspects: its creation and spreading, the differences and interrelations between the music appeared spontaneously and the music created with a propagandistic purpose, the attention paid to the music by the Republican Government, the predominant topics, etc.

1. Música y propaganda

La música es uno de los instrumentos propagandísticos más antiguos y eficaces, pese a ser uno de los menos estudiados, en comparación con otras manifestaciones de la

propaganda distintas de los medios de comunicación de masas, tales como las artes plásticas o la literatura. Su efectividad es innegable, pues los mensajes que se transmiten a través de ella pueden arraigar con facilidad en las gentes con independencia de su grado de instrucción o de su nivel económico. Su poder de evocación es también indiscutible, ya que es capaz de provocar en los oyentes asociaciones inmediatas, y no sólo por la línea melódica de las canciones, sino también por las cualidades de los instrumentos que las interpretan¹, y tiene “unas propiedades idóneas para anclar experiencias en el tejido neuronal de la memoria”²; de modo que —sobre todo cuando está bien estructurada— la música es una de las formas más rápidas y seguras de despertar emociones y de transportar a una época concreta y/o a un país determinado.

Por estas dos características (ser un medio ideal para popularizar mensajes simples y claros, y actuar sobre las emociones de los receptores), la relación entre música y política —lo que equivale a decir entre música y sociedad— es constante a lo largo del tiempo. Las coplas, los himnos, los cantos de todo tipo han servido históricamente para infundir valor en los soldados y fe en los creyentes, para ayudar a recordar las gestas y los personajes más importantes de la historia de los pueblos, para transmitir determinadas visiones del mundo y de las sociedades. Muchas de estas canciones han tenido así un claro sentido institucionalizador, tanto si se trataba de composiciones irradiadas hacia el pueblo desde el mismo centro del poder, como de creaciones populares que asimilaban y reproducían los mismos mensajes. Esta corriente de la música como refuerzo de esquemas, valores e instituciones preexistentes es en cualquier época la más superficial (entendiendo por tal la que está más en la superficie), la que más perdura en el tiempo, la que mayor difusión alcanza y, en consecuencia, la más fácil de recoger por los investigadores, que de esta forma pueden convertirse en agentes —aun involuntarios— de apoyo a “una posición ideológica alineada con el saber establecido, oficial, cristalizado en tradiciones presentadas como invariables en la comunidad estudiada”³.

Al mismo tiempo, junto a esta música de raíz más o menos oficial, han surgido diversas expresiones musicales que han servido de vehículo para la protesta social, de

¹ Los sonidos tienen un valor afectivo, emocional, físico y estético, ligado a cuatro componentes o cualidades que podemos definir como “elementos estructurales de la música correspondientes a un primer nivel de simbolismo sonoro”: altura, duración, intensidad y timbre. Cada uno de estos componentes actúa “sobre el hombre, desde su sistema nervioso y todas sus funciones vitales” de distintas formas, con independencia de la melodía (Muñiz Velázquez, 1998, pp. 346-347).

² *Ibidem*, p. 349.

³ Caravantes, 1984, p. 172.

vía de escape frente a las frustraciones e insatisfacciones, en las que los pueblos se han burlado de los poderosos, han plasmado los diferentes aspectos de su vida cotidiana y han expresado sus ansias de cambio y sus sentimientos de rebeldía. Es cierto que el carácter subversivo de muchas de estas composiciones (sobre todo las de origen popular, vinculadas a manifestaciones como el carnaval) es sólo aparente, y que en el fondo contribuyen también a consolidar los modelos e instituciones sociales y culturales vigentes⁴. Pero también es verdad que, sobre todo en momentos de crisis o de cuestionamiento de los sistemas, estas composiciones pueden incluso llegar a anticipar la realización de transformaciones radicales. Esta corriente de la música como expresión de la oposición a los sistemas establecidos es siempre más profunda, de difusión limitada (y muchas veces peligrosa), de duración mucho menor (pues suele estar inspirada en acontecimientos muy concretos) y, por lo tanto, es mucho más difícil de localizar y estudiar.

La relación entre música y propaganda es, evidentemente, mucho más compleja. La música religiosa frente a la profana, la tradicional frente a la culta, tienen sus propios códigos de creación y transmisión. Hay música que surge de forma autónoma, sin una intención propagandística, y que en un determinado momento se pone —o la ponen— al servicio de la propaganda (piénsese en la utilización de Wagner por parte del nazismo) y música que surge con un único fin propagandístico (los himnos de los países o de los partidos políticos, por ejemplo). Como vehículo propagandístico, la música puede aparecer de forma exenta, sin acompañar a ningún otro elemento, o integrada en acciones de propaganda más amplias (ceremonias de estado, spots políticos, etc.)⁵. Pero, con independencia de todos estos elementos, estas dos corrientes, la superficial y la profunda, y estas dos funciones de la música, la de refuerzo del sistema y la de oposición al mismo, en una permanente pugna entre consolidación y cambio⁶, aparecen

⁴ Caravantes, 1984, pp. 169-170.

⁵ Muñiz Velázquez, 1998, p. 345.

⁶ Frente a la visión de los elementos culturales de una época y una sociedad determinada como algo acabado, Caravantes (1984, pp. 168-169) propone adoptar la perspectiva de un proceso continuo “por el que las fuerzas sociales instituyentes acaban constituyendo formas sociales establecidas, codificadas, es decir instituidas. En el mismo momento en que esta perspectiva orienta también nuestra observación, se advierte que estos procesos no son nada simples, sino que están llenos de interferencias, de intereses personales, de presiones diferentes, y, sobre todo, de fuerzas contradictorias que luchan o por la institucionalización, o en el sentido opuesto, por la desinstitucionalización. [...] Todo proceso de lucha de lo instituyente por imponerse parte de la profecía del cambio deseado y del deseo de muerte de lo instituido rechazado, para, poco a poco, al institucionalizarse, perder esa profecía y luchar por mantenerse como nuevo instituido”.

en cualquier época y en cualquier sociedad, incluso en los regímenes que aparentemente reflejan más fielmente las aspiraciones y deseos de los gobernados⁷.

2. Música tradicional y música culta en la Guerra Civil Española

En esa relación permanente entre la música y la sociedad, las guerras ocupan un lugar de honor. “Dice la leyenda que el cisne canta antes de morir; sólo el hombre canta antes de matar”⁸. En efecto, “Casi todas las guerras y revoluciones se hacen al son de cánticos y músicas, por paradójico que esto pueda parecer”⁹.

Uno de los acontecimientos en los que la música adquirió una más clara misión propagandística fue la Guerra Civil Española. En una época en la que la propaganda estaba en todas partes, en la que cualquier medio de expresión (prensa, radio, cine, carteles, teatro, recitales de poesía...) era útil para infundir en los combatientes y en la retaguardia una moral de victoria que ayudara a ganar la guerra, la música también cumplió su papel.

Pero la descompensación entre la efectividad y la calidad de la música en ambas zonas fue evidente y se puede apreciar con el paso del tiempo. En la zona sublevada imperaron las canciones de carácter militar, y sólo algunos grupos como los Falangistas crearon sus propias composiciones —hoy olvidadas—¹⁰ en las que se hacían algunas referencias al transcurso de la guerra (“Si subes a la pradera, / no pises las amapolas, / que están regadas con sangre / de la Falange Española”¹¹) y al “amanecer” que seguiría al triunfo de la revolución nacionalsindicalista (“El día de mañana, / la España imperial / nosotros forjaremos / con Patria, Justicia y Pan”¹²).

En la zona en la que continuó la legalidad republicana, en cambio, la música surgida en torno al desarrollo de la guerra desempeñó una labor fundamental en todos

⁷ A modo de ejemplo, resulta muy interesante el trabajo de Tamas Rittesporrn sobre el folklore soviético no oficial en los años treinta, que muestra la existencia de “una multitud de pautas de comportamiento, pensamiento y acción” que mostraban “una elevada distancia hacia el sistema y, en algunos casos, incluso oposición” (Tamas Rittesporrn, 2000, p. 276). Entre estas pautas se encuentran los *chastushki*, coplas humorísticas sobre temas más o menos relacionados con la política, perseguidas por las autoridades al ser consideradas como agitación contrarrevolucionaria (ibídem, pp. 293-296).

⁸ Llarch, 1978, p. 11.

⁹ Díaz Viana, 1985, p. 41.

¹⁰ Por razones de espacio, en esta comunicación no se presentarán completas las letras de todas las canciones a las que se aluda, sino sólo algunos fragmentos. No obstante, en nota a pie de página se ofrecerán las referencias oportunas para consultar los textos íntegros.

¹¹ http://www.rumbos.net/cancionero/ant_018.htm.

¹² http://www.rumbos.net/cancionero/ant_020.htm.

los aspectos que hemos comentado en el apartado anterior: ayudó a recordar los acontecimientos fundamentales, y también contribuyó a expandir una moral de victoria y una concienciación ideológica respecto a la causa justa por la que se luchaba. Hubo canciones creadas por los compositores más importantes del momento, y otras de inspiración anónima y colectiva que adaptaban nuevas letras a músicas tradicionales.

Por tanto, al analizar la música republicana durante la Guerra Civil podemos utilizar al menos dos parámetros: el origen de las canciones y su objetivo. Evidentemente se pueden utilizar otras perspectivas, como la de la difusión. Sin duda, la radio —seguida de forma masiva en ambos bandos— desempeñó un papel crucial a la hora de popularizar las coplas y los himnos, máxime tratándose del conflicto en el que se puede decir que la radio se empleó por primera vez como arma de guerra. La difusión de otras canciones fue el fruto del intercambio directo entre los frentes y la retaguardia, bien a través de los recitales organizados para los soldados por diferentes organizaciones, bien a través de los altavoces que las transmitían hacia las líneas enemigas, bien a través de los soldados que llevaban a la retaguardia las composiciones surgidas en las trincheras, bien a través de iniciativas como la “movilización de la canción al servicio del pueblo en armas” que se realizó aprovechando las sesiones cinematográficas a las que asistían los milicianos en la capital de España¹³.

Pero nos centraremos en los dos parámetros arriba indicados. Desde el punto de vista del origen podemos distinguir lo que hemos llamado música tradicional y música culta¹⁴. Por su objetivo diferenciaremos las canciones dedicadas a ensalzar un acontecimiento concreto de la guerra y las destinadas a crear de forma genérica una conciencia política y una moral de victoria. Así pues, combinando estos dos parámetros nos encontraríamos con cuatro posibilidades, aunque lo cierto es que las referencias a los hitos esenciales de la guerra predominan sobre todo entre las canciones tradicionales, mientras que la moral de victoria se busca sobre todo a través de las canciones cultas. Esto es lógico: las canciones tradicionales siguen la línea de las coplas

¹³ Palacio, 1984, pp. 143-144.

¹⁴ En muchas obras se contraponen música culta con música popular. Nosotros hemos preferido utilizar el término “tradicional”, para evitar la confusión de quienes pudieran interpretar “popular” como sinónimo de “conocida” (interpretación según la cual una música culta puede ser popular, como lo demuestra el título del programa de RNE “clásicos populares”). El uso de “tradicional” nos permitirá además incluir en esta categoría algunas obras con letra de autores conocidos, pero que se adaptaban a músicas ya famosas, procedentes de tradiciones más o menos recientes, con el objetivo de facilitar la difusión y el recuerdo de los mensajes. Sobre estos tres conceptos (popular, culto y tradicional) reflexiona Luis Díaz Viana (1985, pp. 16-20) para llegar también a la conclusión de que, tanto las canciones de creación anónima basadas en músicas tradicionales como algunas canciones cultas o de autor pueden integrar el cancionero popular de la Guerra Civil, pues “se cantaron en un momento dado por amplias colectividades” (p. 16).

y romances mediante los que el pueblo ha recordado históricamente los hechos que más le han impresionado y, por lo tanto, junto a su valor propagandístico tienen una indudable función de testimonio oral; las composiciones cultas, por el contrario, fueron himnos encargados por el Gobierno republicano o por distintos partidos políticos con un carácter propagandístico genérico.

Con independencia de su origen, todas estas canciones comparten algunas características. La primera —aunque parezca muy obvia es necesario citarla, pues de ella derivan todas las demás— es su intencionalidad política o ideológica. Si la función principal de estas canciones es la de servir de medio para la transmisión de un mensaje con el objetivo de conseguir sentimientos de unidad y de identificación en todos los que las escuchen, una segunda característica común a todas ellas será el predominio de la letra sobre la música. Lo mismo pasará con todas aquellas canciones que tengan la misma finalidad propagandística, que pretendan ser testigos musicales de una época concreta o subrayar un determinado compromiso político-social. Pasará, por ejemplo, con muchas de las canciones creadas durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile, durante la época sandinista en Nicaragua o en las luchas por la libertad en España. Estos períodos, entre otros, han dado lugar a composiciones que no pasarán a la historia de la música, pero que son imprescindibles al estudiar la música de la historia.

Una tercera característica, que también facilita la interiorización de los contenidos de las canciones, es su simplicidad estructural. Son canciones de melodía repetitiva, con un estribillo fácilmente identificable y, en todo caso, reconocibles y pegadizas. De hecho, en muchas canciones tradicionales ni siquiera se puede hablar de estribillo, sino de coplas de escasa duración y de melodía sencilla que se van repitiendo una y otra vez y sobre las que se van insertando las diferentes letras. Las creaciones cultas, a pesar de estar compuestas por algunos de los autores más importantes del primer tercio del siglo XX en nuestro país, participan también de esa claridad armónica y melódica. Sin duda, estos compositores eran conscientes de que lo que se necesitaba en aquellos momentos era un repertorio de circunstancias, realizado con una misión de utilidad inmediata y destinado a una fácil comprensión por parte del público. “Por ello el lenguaje musical utilizado mayoritariamente en estas canciones es sencillo, sin apartarse en ningún momento de la tonalidad; a pesar de ello no se renuncia a algunos de los recursos armónicos ya asimilados desde el primer cuarto de siglo, como es la utilización abundante de armonías por cuartas y por segundas, o enfoques modales. Casi todas las canciones responden al tipo marcha, con esquema rítmico binario muy

marcado en el acompañamiento pianístico, de abundantes notas pedales repetidas en octavas en la mano izquierda”¹⁵.

Pero también existen diferencias sustanciales entre ambos tipos de música. La fundamental es que las canciones tradicionales son el resultado de una creación anónima y colectiva, lo que se traduce a su vez en una enorme variedad en las letras. En realidad no importa quién ha creado cada una de las coplas que forman las canciones. Sobre una misma música surgen infinidad de variantes, consecuencia de las circunstancias y de los sentimientos de quienes las componen. Después, las distintas posibilidades de difusión, su sedimentación con el transcurso del tiempo o su paso de la cultura oral a la impresa van conservando unas estrofas y descartando otras muchas, que sólo vivirán mientras lo hagan quienes las crearon o escucharon¹⁶. Junto a la enorme variedad en las letras, muchas canciones tradicionales surgidas durante la Guerra Civil se caracterizan porque sus estrofas son intercambiables, no siguen necesariamente un orden concreto porque no cuentan una historia de principio a fin, sino que cada copla se cierra en sí misma.

Un recurso empleado en abundancia durante la Guerra Civil fue el de aprovechar canciones ya existentes para adaptarles nuevas letras “ad hoc”. En realidad, “La adaptación a nuevas circunstancias de temas tradicionales es un fenómeno que se repite abundantemente en todo folklore: constituye, además, una de las causas de su pervivencia”¹⁷. Por otra parte, la utilidad de este recurso es innegable si lo que se quiere es lograr la interiorización del mensaje: se trata de canciones que la gente ya conoce, cuya música tiene asimilada, y a la que sólo tiene que variar la letra.

En la zona republicana se adaptaron las más diversas canciones. Un núcleo importante lo constituyeron las canciones tradicionales andaluzas, como “Los cuatro muleros”, convertida en las “Coplas de la defensa de Madrid”; “Anda, jaleo”, que ensalzó la labor de “El tren blindado”; “El vito”, transformada en un homenaje a “El Quinto Regimiento”; o “El Café de Chinitas”, cuya nueva letra era un grito de rabia y desesperación por parte de los jornaleros sin tierra en la España de los latifundios: “En

¹⁵ Vega Toscano, 2002, p. 193.

¹⁶ Permítaseme aquí una referencia personal a modo de ejemplo. Mi abuela, que pasó toda la guerra en zona republicana, cantaba una estrofa con la música de “Si me quieres escribir”, que no he visto reflejada en ninguna recopilación, y que mostraba que no sólo de propaganda podían vivir los soldados: “Siete días estuvimos / comiendo pan y melón, / y el capitán nos decía: / ¡Viva la revolución!”. Por su parte, Antonio Ramos-Gascón recoge una composición realizada sobre la música de “El vito” (una de esas numerosísimas variantes individualizadas que debieron existir de cada canción popular, y que narraban los sentimientos y las circunstancias de quienes las creaban): “Soy campesino extremeño, / y no lo puedo negar, / luchando contra el fascismo / por ganar la libertad”. (Ramos-Gascón, 1978, p. 210).

¹⁷ Díaz Viana, 1985, p. 44.

la plaza de mi pueblo / dijo el jornalero al amo: / nuestros hijos nacerán / con el puño levantado”¹⁸. También encontramos músicas procedentes de la guerra de independencia de 1808-1814, como “Ay Carmela”, que nadie podría concebir hoy disociada de la batalla del Ebro; o de la última fase de la guerra de Africa en los años veinte, como “Si me quieres escribir”, una de las más populares y de más variedad en sus letras durante la Guerra Civil. Una canción infantil, inocente, como el “Arrión”, sirvió para glosar la actuación de la marina republicana tras el hundimiento del crucero Baleares, al que también se dedicó una canción cántabra, “La gente marinera”. Se adaptaron canciones que habían tenido cierto sentido revolucionario, como el aria del coro de los esclavos de la ópera “Nabucco”, de Verdi, convertida en el “Himno del primero de mayo” con letra de Pedro Gori¹⁹. E incluso se adaptaron en tono de burla los himnos del bando adversario, como el “Oriamendi” (“Si tu padre se tirara / desde lo alto de un balcón, / tú también te tirarías / por seguir la tradición”²⁰) o el “Faccetta nera”, para ridiculizar la actuación italiana en la batalla de Guadalajara: “Guadalajara no es Abisinia, / porque los nuestros tiraban bombas de piña. / Vaya jaleo que allí se armó, / hubo italiano que llegó hasta Badajoz”. Sorprende que, estando éstas canciones basadas en músicas que ya eran conocidas, no existieran —o al menos no se hayan conservado— equivalentes en la zona sublevada, resultado de la refundición popular de nuevas letras en viejas músicas²¹.

Por todas estas características, el cancionero de la zona republicana que hoy se sigue recordando está integrado casi en su totalidad por las que hemos denominado canciones tradicionales. No han corrido la misma suerte la inmensa mayoría de las canciones de la que hemos llamado música culta que se compusieron en la época. En su creación participaron algunos de los más prestigiosos intelectuales comprometidos con la causa republicana, tanto escritores (Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, José Herrera Petere, Luis de Tapia...), como músicos (Carlos Palacio, Rodolfo Halfter, Gustavo Pitaluga, Salvador Bacarisse..., a los que se sumaron algunos compositores extranjeros tan importantes como el alemán Hans Eisler, tal vez el autor

¹⁸ Llarch, 1978, p. 80.

¹⁹ Llarch, 1978, p. 33.

²⁰ Díaz Viana, 1985, p. 25.

²¹ La única que hemos encontrado es una adaptación de “Si me quieres escribir” con el título de “Eran cuatro camaradas”, pero el ejemplo no es válido. Primero porque, aunque ambientada en la guerra civil, la canción surgió mucho después (se la sitúa entre 1960 y 1975). Y segundo porque no tiene la espontaneidad ni la característica de las coplas intercambiables que tienen las versiones de la zona republicana. En la canción falangista se cuenta de principio a fin la historia de cuatro camaradas que van cayendo en el combate, en unas imágenes plagadas de la retórica típicamente nacionalsindicalista. Cuando han muerto todos, llega la conclusión: “Si les quieres escribir, / ya sabes su paradero, / junto con los camaradas / que hacen guardia en los luceros” (http://www.rumbos.net/cancionero/6075_012.htm).

de música revolucionaria más importante de su época, creador entre otras de la “Canción del Frente Popular”, con letra original de Bertolt Brecht, o del himno de la KOMINTERN, y que en España compuso canciones como la “Marcha del 5º Regimiento” o “¡No pasarán!”).

Entre estas canciones hubo algunas realmente afortunadas, como “Las Compañías de Acero” (Luis de Tapia/Carlos Palacio)²², que sin duda fue la canción culta más difundida y aplaudida dentro y fuera de España, “Por el enérgico ritmo de su sobria melodía. Por la viril tragedia que reflejan la letra y música en perfecto ensamble. Por su desgarrada, conmovida entereza”²³.

Pero, de hecho, salvo unas cuantas, como la ya citada “Las Compañías de Acero”, la “Marcha del 5º Regimiento” (José Herrera Petere/Hans Eisler) o la “Canción de las Brigadas Internacionales” (con música de Carlos Palacio y Rafael Espinosa y letras en distintos idiomas, la original de Erich Weinert), las demás han caído en el más absoluto olvido, e incluso durante la guerra no fueron muy difundidas. Pondremos tan sólo un ejemplo. En 1937, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública convocó un Concurso de Canciones de Guerra al que se presentaron más de cien obras, de las que seis resultaron premiadas y editadas en un cuadernillo por el Consejo Central de la Música: “Vengüemos a los caídos” (Félix V. Ramos/Carlos Palacio), “Canto nocturno en las trincheras” (José Miguel Ripoll/Leopoldo Cardona), “U.H.P.” (Alberto Alcantarilla Carbó/Francisco Merenciano Bosch), “Canto a la flota republicana” (Félix V. Ramos/Rafael Casasempere), “Himno” (Carlos Ordóñez) y “Nueva humanidad” (Carlos Caballero/Evaristo Fernández Blanco)²⁴. Pero sólo quienes estén muy interesados en este tema habrán oído alguna vez alguna de ellas.

Una explicación de por qué han sido tan pocas las canciones cultas que han pasado a integrar lo que hoy se conoce como cancionero popular de la Guerra Civil nos la ofrece Luis Díaz Viana: “En la mayoría de las composiciones [...] creadas por autores que servían a muy concretas ideologías [...] se aprecia un claro dirigismo y una retórica, en ocasiones absolutamente demagógica, que, en raros casos, hallamos en las canciones que brotaron anónimamente entre la gente, a menudo apoyadas en viejos temas

²² Cuando aparecen entre paréntesis los nombres de los autores, se ofrece primero el de la letra y luego el de la música.

²³ Palacio, 1984, p. 10. Las palabras son del prólogo que redactó Antonio Buero Vallejo. Sobre la repercusión de esta canción, ampliamente divulgada en la URSS durante la Guerra Civil Española y durante la “Gran Guerra Patria”, puede verse el artículo del musicólogo Grigori Shneerson (Palacio, 1984, pp. 440-442).

²⁴ Vega Toscano, 2002, p. 183.

tradicionales, y que tienen el frescor y la sencillez de lo auténtico. Unas son obras con fines propagandísticos, las otras brotaron como producto de una experiencia vital. Curiosamente, las primeras, aun habiendo sido compuestas a menudo por autores nada despreciables, acusan más el paso del tiempo y hoy nos resultan tan simplistas como viejas”²⁵.

3. Temas y tópicos de la propaganda musical republicana

Según la primera técnica de la propaganda establecida por el pluscoamcitado Jean-Marie Domenach, “El mensaje propagandístico ha de ser breve y claro, a ser posible debe poder reducirse a un eslogan o a un símbolo”²⁶. Y las canciones son el vehículo ideal para popularizar este tipo de mensajes. De acuerdo con esta regla de la simplificación, las canciones propagandísticas creadas en la zona republicana ofrecieron un esquema sencillo, de buenos y malos sin sombras, tanto en lo que se refería a los objetivos de la lucha como a la descripción del bando republicano y del sublevado. Con independencia del objetivo último de las canciones podemos encontrar una serie de tópicos comunes que, por lo demás, estaban presentes en todas las manifestaciones de la propaganda republicana, siguiendo otra de las clásicas reglas de Domenach, la de la repetición u orquestación. Estos tópicos los podemos sintetizar de la siguiente forma:

- Los soldados republicanos son el pueblo en armas, obreros y campesinos que luchan por la libertad frente a los opresores fascistas (“Combatimos porque somos, / porque fuimos provocados. / Nuestras manos conocían / el martillo y el arado. / La República nos puso / el fusil entre las manos. / Por España libertada / mi fusil republicano”²⁷, “Somos los campesinos, / hoy somos los soldados. / ¡Adelante! / Gritan nuestros fusiles, / gritan nuestros arados”²⁸). Una libertad que muchas veces, sobre todo en las canciones de las Brigadas Internacionales se presenta no sólo como la libertad de España, sino como la libertad del mundo (“Será España la antorcha / que al mundo proletario alumbrará, / en esas llamas rojas / el fascismo se abrasará”²⁹).

- El pueblo lucha también por construir una nueva sociedad que en algunas canciones se presenta como una sociedad a la que debe aspirar toda la Humanidad

²⁵ Díaz Viana, 1985, p. 63.

²⁶ Pizarroso Quintero, 1993, p. 35.

²⁷ “Himno de la Sexta División” (Pedro Garfias/Carlos Palacio), en Canciones de lucha, pp. 79-81.

²⁸ “Los campesinos” (Antonio Aparicio/Enrique Casal Chapí), en Canciones de lucha, pp. 62-63.

²⁹ “Canción del Frente Popular” (Félix V. Ramos/Hans Eisler), en Díaz Viana, p. 61.

(“Camaradas, adelante / por la nueva humanidad; / sobre el mundo agonizante / otro nuevo se alzar . / Construy moslo en que impere / para todos la igualdad”³⁰).

- Como es el pueblo el que lucha por unos ideales en los que cree, sabe afrontar con optimismo las más duras condiciones de la guerra, tanto en la defensa (“Madrid, qué bien resistes, / mamita mía, los bombardeos. / De las bombas se ríen, / mamita mía, / los madrileños”³¹) como en el ataque (“ Qui enes son esos camaradas / que, con sonrisa en los labios, / van cantando esas canciones / que envidiar an los sabios / y a pesar de estar dos meses / en las trincheras mojadas, / con la moral elevada / van cantando esa canción? / Es la 50 Brigada. / Es el primer Batallón”³²).

- Pero para lograr la victoria definitiva es imprescindible la unidad dentro del campo republicano, y a ella apelan numerosas canciones (“Adelante, proletarios, / forjemos todos la unión, / marxistas y libertarios, / unidos de corazón. / Y sólo sean contrarios / los judas de la traición”³³).

- En las trincheras enemigas no hay pueblo (o al menos no pueblo que apoya la sublevación de forma consciente), sino generales traidores, fascistas, soldados obligados o engañados, y sus ayudantes italianos, alemanes y moros (“Y también por vosotros, compañeros, / que luch is obligados y engañados, / porque sois nuestra carne y nuestra sangre, /  peleamos, peleamos! // Contra falsos, traidores y perjuros, / y alemanes y moros e italianos, / por España feliz tres veces libre, /  peleamos, peleamos!”³⁴). Se alude a los moros en varias canciones, sobre todo populares (“Los moros que trajo Franco / en Madrid quieren entrar. / Mientras quede un miliano, / los moros no pasarán”), y sin duda fueron un referente psicológico incuestionable en la España republicana durante toda la guerra. Al intervenir tropas extranjeras en España, la lucha por la libertad se transforma también en una lucha por la independencia.

- Los soldados enemigos son ridiculizados, ya que no sólo se les considera como traidores, sino también como cobardes, especialmente a los italianos, ya que son mercenarios que no tienen unos ideales que defender (“Tanto alemán que tienen, / tanto italiano, / y a un español le basta / con una mano”³⁵).

Si hay una canción que contenía en unos pocos versos la inmensa mayoría de estos t picos, ésta era “U.H.P.” (Alberto Alcantarilla Carbó/Francisco Merenciano

³⁰ “Nueva humanidad” (Carles Caballero/Evaristo Fernández Blanco), en Canciones de lucha, pp. 75-76.

³¹ Coplas de “La defensa de Madrid”, en Llarch, 1978, p. 72.

³² “Nosotros”, en Ramos-Gascón, 1978, p. 254.

³³ “Himno” (Carlos Ord n ez), en Canciones de lucha, pp. 72-73.

³⁴ “Peleamos, peleamos” (Pedro Garfías/Carlos Palacio), en Canciones de lucha, pp. 64-65.

³⁵ “Qué será”, en Díaz Viana, 1985, p. 53.

Bosch): “Uníos, hermanos proletarios. / Uníos, que es vuestra libertad. / Lucha contra los tiranos / por la nueva humanidad. // España es un grito de guerra / que protesta de la invasión. / Lucha el pueblo en las trincheras / por la independencia de nuestra nación”³⁶.

Pero estos tópicos, como indicamos en el apartado anterior, se concretaron en dos tipos de canciones atendiendo a su tema. Unas (sobre todo las de origen tradicional, aunque no en exclusiva) tratan sobre los acontecimientos más significativos de la guerra desde la perspectiva republicana, sobre los hechos que quedaron más grabados en la memoria colectiva, y tienen, por lo tanto, un indudable valor testimonial para comprender el ambiente en el que esos acontecimientos se desarrollaron. Un ambiente pasado siempre, y esto hay que tenerlo muy en cuenta, por el tamiz de la propaganda y del triunfalismo que por fuerza tenían que reflejar las canciones que se difundían entre las tropas y la retaguardia. Como explica Luis Díaz Viana, “Sería un error pensar [...] que en las canciones vamos a encontrar la objetividad que, tan difícilmente, aparece en los mismos libros de historia. No, nada hay menos objetivo que una canción nacida al fragor del combate; nada tan auténtico, sin embargo, cuando expresa de verdad un sentimiento colectivo. La historia que cuentan las canciones es, pues, en cierto modo, la historia contada por el pueblo que la vivió”³⁷.

Podemos encontrar referencias musicales a acontecimientos que ocurrieron casi desde el mismo 18 de julio de 1936, como la que con música de “Anda, jaleo” ensalzaba la labor del tren blindado que los madrileños organizaron para atacar a su paso a las tropas franquistas (“Yo me subí a un pino verde / por ver si Franco llegaba, / y sólo vi un tren blindado / lo bien que tiroteaba. / Anda, jaleo, jaleo, / silba la locomotora / y Franco se va a paseo”), o la que con música de “Los cuatro muleros” afirmaba de forma optimista: “Los cuatro generales, / mamita mía, / que se han alzado, / para la Nochebuena, / mamita mía, / serán ahorcados”³⁸.

Pero, sin duda, de los hechos acaecidos en los tres años de guerra, dos especialmente merecieron la atención de la música: la defensa de Madrid y la Batalla del Ebro. De hecho, ambos acontecimientos están reflejados en las múltiples variantes de la que probablemente fue la canción más popular de la época, el “Si me quieres escribir”, y la grabación de la canción que se realizó en Barcelona en 1938 incluyó estrofas de ambas versiones.

³⁶ Canciones de lucha, p. 66.

³⁷ Díaz Viana, 1985, p. 15.

³⁸ Díaz Viana, 1985, p. 50.

Es lógico que así fuera, dada la significación de ambos acontecimientos en el desarrollo de la guerra. En la defensa de Madrid existió la conciencia de que era el pueblo el que se oponía al fascismo y el que conseguía detenerlo cuando su avance hacia la capital de España parecía imparable (“El pueblo está en las calles / dispuesto hasta el fin a luchar / para que nunca el fascismo / pueda Madrid conquistar”³⁹). Madrid adquirió así la categoría de leyenda, se convirtió en la capital mundial del antifascismo, en el símbolo viviente del “¡No pasarán!” (“Puente de los Franceses, / mamita mía, / nadie te pasa. / Porque los milicianos, / mamita mía, / qué bien te guardan. // Por la Casa de Campo, / mamita mía, / y el Manzanares, / quieren pasar los moros, / mamita mía, / no pasa nadie”⁴⁰). Además, al suceder en los primeros meses de la guerra, los compositores cultos pudieron realizar canciones para consolidar este mito, como “El Madrid de noviembre” (Ortega Arredondo/Carlos Palacio), “Las puertas de Madrid” (Miguel Hernández/Lan Adomian) o “Madrid y su heroico defensor” (Plá y Beltrán/Lan Adomian, dedicada al general Miaja).

Al fracasar el ataque frontal, Franco intentó en el invierno de 1936-1937 varios ataques envolventes, traducidos principalmente en las batallas del Jarama y de Guadalajara. Estas batallas también aparecen citadas en distintas canciones, sobre todo en las procedentes de las Brigadas Internacionales, pues fue aquí donde recibieron su bautismo de fuego. Así, por ejemplo, en el “Jarama Valley” (adaptación de la popular “Red River Valley”, que se convirtió en el himno del Lincoln Battalion) o en el “Lied von der XII Brigade”.

Totalmente distinto, aunque igualmente simbólico, fue el carácter de la Batalla del Ebro. En esta ocasión era el Ejército Popular el protagonista. Ya partida en dos, casi sin reservas, prácticamente agotada tras dos años de resistencia, la República demostraba al mundo que aún tenía capacidad para pasar a la ofensiva. “El Ejército del Ebro / una noche el río pasó. / ¡Ay Carmela, ay Carmela! / Y a las tropas invasoras / buena paliza les dio. / ¡Ay Carmela, ay Carmela! // El furor de los traidores / lo descarga en su aviación. / ¡Ay Carmela, ay Carmela! / Pero nada pueden bombas / cuando sobra corazón, / ¡Ay Carmela, ay Carmela!”⁴¹. Durante casi cuatro meses, las tropas franquistas tuvieron que tomar palmo a palmo el terreno que la República había conquistado en su ofensiva inicial, y las canciones populares ensalzaban la resistencia

³⁹ “EL Madrid de noviembre” (Ortega Arredondo/Carlos Palacio), en *Canciones de lucha*, pp. 77-78.

⁴⁰ Díaz Viana, 1985, pp. 49-50.

⁴¹ Díaz Viana, 1985, p. 66.

de los soldados (“Aunque me tiren el puente / y también la pasarela, / me verás pasar el Ebro / en un barquito de vela. // Diez mil veces que los tiren / diez mil veces los haremos, / tenemos cabeza dura / los del Cuerpo de Ingenieros”⁴²) e incluso comentaban de forma irónica la ferocidad de los combates: “Si tú quieres comer bien / barato y de buena forma, / en el frente de Gandesa / allí tienen una fonda. // A la entrada de la fonda / hay un moro Mohamed, / que te dice paisa, paisa, / ¿qué quieres para comer? // El primer plato que dan / son granadas rompedoras, / el segundo es de metralla / para levantar memoria”.

Singular importancia tuvo también el hundimiento del crucero Baleares, lo que motivó entre el pueblo la burla con música de “La gente marinera” (“Quien se quiera venir / con nosotros al mar, / tendrá que combatir, / tendrá que pelear. // El Baleares salió, / ¿dónde está?, ¿dónde está? / Nuestra escuadra le hundió / en el fondo del mar) y unas estrofas envalentonadas con música de “Arrión” (“Tanto alemán que tienes, / tanto italiano, / y a un español le basta / sólo una mano. // Y han de ver, / y lo van a ver, / como al Baleares, / al Cervera y Canarias / bajo los mares. // Y han de ver, / y lo saben bien, / y ya lo habéis visto, / qué hacen los españoles / con el fascismo”). La flota republicana tuvo su canción de homenaje (“Canto a la flota republicana”, de Félix V. Ramos/Rafael Casasempere), como la tuvo la aviación (“Alas rojas”, de Félix V. Ramos/Carlos Palacio) y las unidades de tierra más populares, como las Brigadas Internacionales, la 6ª División, las Compañías de Acero⁴³ o el Quinto Regimiento, que tuvo su canción tradicional con música de “El vito” (“EL 18 de julio, / en el patio de un convento, / el Partido Comunista / fundó el Quinto Regimiento. // Con el Quinto, Quinto, Quinto, / con el Quinto Regimiento, / madre, yo me voy al frente, / para las líneas de fuego”⁴⁴) y su marcha oficial (“Cada ataque, una victoria; / cada tiro, un perro fascista muerto. / Tiembla el fascismo del mundo al mirar / cómo luchan las filas de acero. / Punta al frente, bayonetas, / voces de héroes se esparcen por los vientos, / dedo al gatillo, la vista afinar / por el Quinto Regimiento”⁴⁵).

Pero había otras canciones destinadas no a ensalzar un acontecimiento de la guerra, sino a transmitir una concienciación política y una moral de victoria a los combatientes y a la retaguardia. Sin duda, en esta labor desempeñó un papel esencial el

⁴² Llarch, 1978, p. 187.

⁴³ Una curiosidad: en “Las Compañías de Acero” (Luis de Tapia/Carlos Palacio) se puede leer “Las Compañías de Acero / cantando a la muerte van. / ¡Su temple es duro, / seguro y valiente / el ademán!”, que evoca “a aquel otro ademán impasible del que no hay que dar más explicaciones.

⁴⁴ Díaz Viana, 1985, p. 47.

⁴⁵ “Marcha del Quinto Regimiento” (José Herrera Petere/Hans Eisler), en Canciones de lucha, pp. 45-46.

cancionero revolucionario internacional que ya se venía cantando desde hacía décadas en las diferentes corrientes del movimiento obrero español: “La Internacional” (al menos en tres versiones, la socialista, la comunista y la anarquista), “Hijos del pueblo”, “A las barricadas”, “La joven guardia”, etc. Pero durante la guerra surgieron otras canciones, sobre todo de compositores de conservatorio, en un cierto dirigismo cultural, que hacían hincapié en los tópicos que hemos sintetizado al comienzo de este apartado. Unos tópicos que se podrían resumir en el concepto acuñado por el PCE —cuya influencia entre los intelectuales fue manifiesta durante la contienda— de “guerra nacional revolucionaria”. Es decir, en la república se combatía a un tiempo por la libertad y la independencia de España y por profundas transformaciones sociales. Esta concepción de la guerra aparece de forma más o menos clara en todas las composiciones cultas, y se podía expresar de forma genérica (como en “U.H.P.”) o mostrando con ejemplos por qué se luchaba, como en “Pelemos, Pelemos” (Pedro Garfías/Carlos Palacio), una de las más emocionantes canciones de este tipo compuestas en aquel período: “Por los viejos que lloran nuestra ausencia, / por la esposa que añora nuestros brazos, / por los hijos que esperan nuestra vuelta, / ¡pelemos!, ¡pelemos! / Por el torno que cuenta nuestras horas, / por la tierra que labran nuestras manos, / por el limpio sudor de nuestra frente, / ¡pelemos!, ¡pelemos!”⁴⁶.

Esta interpretación de la guerra remitía necesariamente a la Guerra de Independencia de 1808-1814 (evocada con frecuencia en la propaganda republicana) y a las luchas entre absolutistas y liberales que se desarrollaron desde comienzos del siglo XIX. Por ello no es extraño que se rescataran algunas canciones de ese período, como “El pendón morado”, o el “Trágala, trágala, / trágala, perro” con el que refiriéndose a la Constitución los liberales se dirigían a Fernando VII durante el trienio 1820-1823. Y, por supuesto, el Himno de Riego, himno de todos los levantamientos liberales en España desde 1820, y sobre el que durante la II República se hicieron infinidad de letras, entre ellas la conocida anticlerical “Si los frailes y monjas supieran / la paliza que les van a dar, / subirían al coro cantando: / ¡Libertad, libertad, libertad!”⁴⁷.

Pero, junto a las canciones que pretendían inculcar la idea de la “Guerra nacional revolucionaria”, también hubo otras que trataban de crear una conciencia propiamente republicana, es decir, de enaltecer la República del 14 de abril y explicación lo que de progreso y mejora del país había supuesto. En esta línea se enmarcan el “Himno de la

⁴⁶ “Pelemos, pelemos” (Pedro Garfías/Carlos Palacio), en *Canciones de lucha*, pp. 64-65.

⁴⁷ Díaz Viana, 1985, p. 24.

República española” (Antonio Machado/Esplá), la marcha “Liberta Hispania” (Rosendo Llurba/J. Millán Torres), “¡España en pie!” (Rosendo Llurba/J. Trullas) o “¡Viva la República!” (Luis Tossio/Mtro. Lito): “Yo soy la República, / yo soy la triunfadora, / la de ideas libres, / regeneradora. / Yo soy la que España / esperaba ansiosa, / yo soy la República, / la más valerosa. // El gorro frigio ya triunfó / y a la corona ya derribó. / ¡Viva, viva nuestra España! / ¡Viva, viva la igualdad! / ¡Vivan, vivan los que sufrieron / y murieron en defensa / de la Libertad!”⁴⁸.

4. El impulso institucional

Dentro de la enorme labor educativa que la república desarrolló durante su corta existencia, la música estuvo presente desde el principio. El 21 de julio de 1931 se creó la Junta Nacional de Música y Teatro Líricos, en la que estaban representados algunos de los compositores más prestigiosos de la época (Manuel de Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Salvador Bacarisse, Ernesto Halfter, etc.). Un decreto publicado el 15 de septiembre “pretendía ya poner en marcha toda una serie de actuaciones necesarias para reordenar la vida musical española en todos sus apartados, desde la incentivación de la creación hasta la enseñanza musical, pasando por la investigación musicológica, junto con la creación de orquestas y teatros, así como la base de un entramado para la difusión”⁴⁹. Las misiones pedagógicas, en su tarea de difusión de la cultura en las zonas rurales del país, contaron entre otros materiales con discos con música clásica y con grabaciones del cancionero tradicional español realizadas por el coro de las Misiones dirigido por Eduardo Martínez Torner, quien también era el encargado de recopilar las canciones tradicionales. En cada pueblo al que acudían las Misiones se dejaba una pequeña biblioteca (normalmente para ser depositada en la escuela) y, en ocasiones, un gramófono con un pequeño lote de estos discos⁵⁰.

Pero la accidentada vida de la república no permitió que estos esfuerzos cristalizaran en realizaciones prácticas consolidadas, y el estallido de la Guerra Civil acabó en buena parte con estos propósitos de revitalización de la música culta y de su difusión al pueblo, que fueron sustituidos —o al menos desplazados— por la necesidad de una música con finalidad propagandística al servicio de la causa republicana. Una

⁴⁸ Las canciones citadas en este párrafo se encuentran en Llarch, 1978, pp. 169-175.

⁴⁹ Vega Toscano, 2002, p. 181.

⁵⁰ Jiménez de Cossío, 2004.

finalidad que, por otra parte, habían descubierto desde hacía décadas las organizaciones obreras en las que se sostenía el Frente Popular. Por ejemplo, el PCE había creado a comienzos de los años treinta los “coros proletarios” y la “orquesta proletaria”, para acompañar los mítines, las manifestaciones y cualquier otro acto de masas del Partido con los clásicos del cancionero revolucionario y con nuevos temas de circunstancias, como la “Canción a Thaelmann”, con letra de Rafael Alberti y música de Joaquín Villatoro: “¡Camaradas, hombro con hombro! / ¡Camaradas, más firme el paso! / ¡Para libertar a Thaelmann, / hoces y puños en alto!”⁵¹.

Así pues, aunque se siguió promoviendo la composición de una música lírica con afán de perdurabilidad y a la que se le exigía una mínima calidad estética, se estimuló sobre todo la creación de música culta comprometida y la difusión de las canciones populares que iban surgiendo al calor del conflicto. Algunas iniciativas que se desarrollaron en este terreno fueron las siguientes:

- Poco después de iniciada la guerra, el Ministerio de Instrucción Pública encargó a Carlos Palacio que reuniera a los compositores residentes en Madrid y les animara “a hacer canciones de guerra para levantar la moral del pueblo combativo de la retaguardia, y, lo que era más difícil, popularizar estas canciones. Cosa muy difícil, porque una canción no se sabe por qué se populariza. No basta difundirla para que se popularice, pero no se puede popularizar si no se la difunde”⁵².

- El Ministerio de Propaganda (creado en noviembre de 1936 y dirigido por Carlos Esplá, de Izquierda Republicana) incluyó entre las secciones en las que se organizó una de discoteca, destinada a realizar actos musicales, dar a conocer la música clásica y revolucionaria y seleccionar los principales discursos radiados para ser editados en discos⁵³. Con el primer gobierno Negrín (mayo de 1937), el Ministerio de Propaganda fue absorbido por el de Estado, y las diferentes secciones (entre ellas la de fonografía) pasaron a depender de la Subsecretaría de Propaganda dependiente de éste⁵⁴.

- El 24 de julio de 1937 se creó el Consejo Central de la Música, presidido por el director general de Bellas Artes, José Renau, quien le asignó dos misiones principales: “en primer lugar, de ampliar la base del público musical, dando acceso a las masas

⁵¹ Canciones de lucha, pp. 90-91. Carlos Palacio la definió como “la primera de tipo social que se ha escrito en nuestra época en España destinada a ser cantada por la clase trabajadora”. Una pequeña reseña sobre la labor de los coros y orquesta proletarios promovidos por el PCE se puede encontrar en la autobiografía de uno de sus creadores, Ramón Mendezona (1995, pp. 27-29).

⁵² Entrevista a Carlos Palacio en el programa “Ateneo” de RNE citada por Vega Toscano, 2002, p. 191.

⁵³ Iglesias Rodríguez, 2002, pp. 35-36.

⁵⁴ Iglesias Rodríguez, 2002, p. 38.

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 los elementos frescos para una renovación continua de su arte”⁵⁵. Entre sus principales actuaciones destacan la creación de la Orquesta Nacional, el impulso a la edición de obras musicales españolas (no sólo recientes, sino también obras clásicas y colecciones de música popular), la publicación del cuaderno *Seis canciones de guerra* (con las canciones premiadas en el concurso convocado por la Dirección General de Bellas Artes al que nos referíamos más arriba), o la edición de la revista *Música* (dirigida por Rodolfo Halfter, en la que se daba cuenta de la actividad musical del momento y se reflejaba el pensamiento del Consejo)⁵⁶.

- La Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, que dirigía Rodolfo Halfter, publicó en 1937 dos cuadernos titulados *Cancionero revolucionario internacional*⁵⁷. Por su parte, el tenor alemán Ernst Busch recopiló y editó el *Cancionero de las Brigadas Internacionales*⁵⁸.

- Algunas de las canciones tradicionales más populares durante la Guerra Civil fueron grabadas en 1938 para La Voz de España por el coro y la orquesta de Barcelona, dirigidos por Rodolfo Halfter y Gustavo Pitaluga, quienes también realizaron la armonización de las canciones. En los registros se puede observar que, pese a ser temas tradicionales, los dos compositores trataron de sacar el mayor partido posible de ellos, evitando una orquestación fácil y huyendo del aire triunfal de las bandas de cornetas y tambores tan típicas de la música de la zona sublevada. Por tanto, se puede afirmar que “estos arreglos y armonizaciones se encontrarían en un terreno de intersección entre repertorios, tan típico del momento”⁵⁹. También en Barcelona en 1938, Ernst Busch, junto a miembros del Batallón Thaelmann, grabó *Seis canciones para la democracia*⁶⁰.

- Setenta de estas canciones, de ambos tipos, y que durante la guerra habían tenido una difusión y popularización desigual, fueron recopiladas por Carlos Palacio y publicadas en Valencia en febrero de 1939 en el libro *Canciones de lucha*. En este libro, por falta de tiempo, no se incluyó ni la partitura, ni tan siquiera la línea melódica, de las canciones transcritas. “Ya no se trataba de hacer cantar al pueblo esas canciones, que, por otra parte, se cantaban en las unidades para las que habían sido creadas; se trataba,

⁵⁵ Vega Toscano, 2002, pp. 181-182.

⁵⁶ Vega Toscano, 2002, pp. 182-184.

⁵⁷ Vega Toscano, 2002, pp. 189-190.

⁵⁸ Vega Toscano, pp. 186-187.

⁵⁹ Vega Toscano, 2002, p. 180.

⁶⁰ Vega Toscano, 2002, p. 180.

sencillamente, de salvarlas para la posteridad. [...]Yo las había recopilado y hecho publicar, sin operar en ellas ninguna selección. No era el compositor quien juzgaba, quien tenía derecho a ello; era el combatiente que las aceptaba todas por igual, con respeto, porque todas habían servido y ayudado a despertar en cada soldado de la República su conciencia de combatiente”⁶¹. De hecho, cuando las tropas franquistas entraron en Valencia, la edición fue destruida casi al completo.

- Altavoz del Frente contribuyó de forma notable a la difusión y popularización de la música de guerra republicana. El organismo, que nació por iniciativa del PCE y acabó integrado en su Comisión de Agitación y Propaganda, contaba con una sección de música y coros dirigida por Carlos Palacio, quien se encargó de ilustrar musicalmente las emisiones que se realizaron a través de Unión Radio desde el 14 de septiembre de 1936, así como de supervisar la edición de partituras con canciones de guerra que llevó a cabo el taller de artes plásticas de la organización⁶². Ligado al PCE desde comienzos de los años treinta (dirigía los Coros Proletarios y era el crítico musical en *Mundo Obrero*⁶³), Carlos Palacio fue un “protagonista de excepción de la música comprometida en la zona republicana”⁶⁴, difusor y recopilador (ahí está su importante cancionero antes reseñado) y uno de los autores más prolíficos, cuyas canciones además se cuentan entre las procedentes de la música culta que alcanzaron más popularidad. Como ejemplos podemos citar “Canción de las Brigadas Internacionales”, “Las Compañías de Acero”, “Vengamos a los caídos”, “Alas rojas”, “Pelemos, pelemos”, “Canción patriótica”, “El Madrid de noviembre” o el “Himno de la 6ª División”. Por último debemos señalar que, además de Altavoz del Frente, también contaron con secciones de música organizaciones como Cultura Popular (que nació a raíz del triunfo del Frente Popular en febrero de 1936 como coordinadora de todas las actividades culturales derivadas del nuevo gobierno) o la Alianza de Intelectuales Antifascistas⁶⁵.

5. Conclusiones

Durante casi tres años, los partidarios y los detractores del proceso modernizador que España intentaba desde la proclamación de la II República se enfrentaron con las

⁶¹ Palacio, 1984, pp. 184-185.

⁶² Iglesias Rodríguez, 2002, pp. 127-131. Iglesias le cita erróneamente como Carlos Palacios.

⁶³ Palacio, 1984, p. 119.

⁶⁴ Vega Toscano, 2002, p. 178.

⁶⁵ Iglesias Rodríguez, 2002, pp. 131-132 y 510-511.

armas en la mano y, también, con la música. Como en cualquier otra guerra civil, cuando el proceso institucionalizador de un régimen se dirime de forma violenta, en España entre 1936 y 1939 la música de ambos bandos afloró por igual a la superficie, actuando como elemento de refuerzo de los sistemas imperantes en los dos territorios en que había quedado dividido el país. Pero uno de los bandos se impuso, y su música también. Desde 1939, comenzando por el chotis “Ya hemos pasao” (F. Cotarelo/M. Fernández) que Celia Gámez cantó recién acabada la guerra, la música sirvió para transmitir a los españoles la visión que el franquismo tenía del país. Una visión que, en lo esencial, acabó siendo la de la sociedad tradicional, militarista, clerical y nostálgica de antiguas glorias imperiales, que había prevalecido hasta 1931 salvo raros intervalos de tiempo. Y esta función de refuerzo del sistema permanecería en exclusiva hasta que, a partir de los años sesenta, los cantautores iniciaran una nueva corriente de oposición.

Mientras tanto, la música del bando republicano compuesta y cantada durante la Guerra Civil, obligada a sumergirse tras la derrota, parecía destinada a perderse para la historia como había ocurrido con tantas canciones que habían sido la banda sonora de rebeliones y revoluciones anteriores. Sorprendentemente no ocurrió así. Muchas coplas y muchas variantes de canciones populares desaparecieron, pero las grabaciones y las recopilaciones impresas que comenzaron a editarse ya en plena contienda contribuyeron a crear el concepto de “cancionero de la guerra civil”. Y este cancionero, de raíz mayoritariamente tradicional, dio pronto la vuelta al mundo y perduró con los años, tanto en la memoria de los vencidos como en los sectores progresistas del resto del planeta. Ya a finales de los años treinta se hicieron internacionales las versiones cantadas por el alemán Ernst Busch y por norteamericanos como Woody Guthrie o Pete Seeger (es cuanto menos curioso escuchar “Si me quieres escribir” tocada con un banjo). En los años setenta, el chileno Rolando Alarcón o el mexicano Oscar Chávez grabaron discos monográficos a partir de este cancionero. Cuando se recuperó la democracia en España, el Coro Popular Jabalón publicó varios discos de himnos y canciones, mientras comenzaban a rescatarse las grabaciones más antiguas. Y aún hoy, setenta años después del inicio de la guerra, hay grupos que graban nuevas versiones de estos temas con arreglos..., digamos..., alejados de los tradicionales.

¿Qué explica la pervivencia y, más aún, la vigencia de estas canciones setenta años después, cuando las circunstancias políticas y sociales de España son absolutamente distintas? ¿Qué explica que su efectividad y capacidad de evocación sigan siendo tan poderosas? Más allá del valor intrínseco que estas canciones puedan

tener, la explicación está en que son el exponente más directo de una causa, la de la república durante la Guerra Civil, que ha abandonado para muchos el terreno de lo histórico para pasar al mundo de lo simbólico. Para muchos no importan ya las circunstancias en las que se desarrollara cada batalla, los nombres de los diferentes ministros, las ideologías en conflicto dentro del bando republicano... Lo que permanece después de tantas décadas es que la Guerra Civil Española fue el primer combate contra el fascismo y por la libertad, un combate en cierto modo permanente con el que es fácil seguir identificándose hoy. “España era entonces espejo del mundo y esas canciones hablaban del heroísmo de un pueblo que hacía la guerra que le habían impuesto y pretendía establecer una sociedad más justa, más fraterna”⁶⁶.

En los años sesenta, el cómico norteamericano Tom Lehrer escribió una canción en la que ironizaba sobre el movimiento de los cantautores, tan en auge en aquella época. La canción se llamaba “The Folk Song army” (el ejército de la canción folk), y una de sus estrofas decía: “Remember the war against Franco? / That's the kind where each of us belongs. / Though he may have won all the battles, / We had all the good songs”⁶⁷. Sí, “aunque él ganó todas las batallas, / nosotros teníamos todas las buenas canciones”. Con independencia de la mordacidad de la canción, se puede afirmar que la frase es exacta. Pero “Hoy en día ya sabemos que las guerras no las ganan los «buenos» y [...] tampoco las ganan los que cantan más ni los que hacen las mejores canciones; en las guerras vencen, generalmente, los que tienen más cañones o los saben usar mejor”⁶⁸.

6. Fuentes consultadas

Canciones de la guerra civil española (grabación sonora, 1997). Rolando Alarcón (intérprete). Barcelona: Discmedi.

Canciones de la resistencia y de la guerra civil española (grabación sonora, 1998). Rolando Alarcón (intérprete). Barcelona: Discmedi.

Canciones de lucha, 1936-1939 (grabación sonora+folleto, 2000). Valencia: Alborai.

Cantos de la guerra de España (grabación sonora, 1997). París: Le chant du monde.

⁶⁶ Palacio, 1984, p. 305.

⁶⁷ Lehrer, 1981, p. 96.

⁶⁸ Díaz Viana, 1985, p. 15.

Caravantes García, C. M. (1984). Folklore e institucionalización. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. XIV, 165-173.

Díaz Viana, L. (1985). *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus.

España 1936-1939: himnos y canciones de la Guerra civil española (grabación Sonora, 1994). Coro Popular Jabalón (intérprete). Madrid: Dial Discos (2 v.).

Iglesias Rodríguez, G. (2002). *La propaganda política durante la guerra civil española (la España republicana)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

Jiménez de Cossío, N. (2004). Cossío y las Misiones Pedagógicas (conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 6 de mayo de 2004). Disponible en internet en: www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Edpr-004.rtf.

Llarch, J. (1978). *Cantos y poemas de la guerra civil de España*. Barcelona: Daniel's Libros.

Lehrer, t. (1981). *Too many songs by Tom Lehrer*. New York: Pantheon Books.

Mendezona, R. (1995). *La Pirenaica y otros episodios*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.

Muñiz Velázquez, J. A. (1998). La música en el sistema propagandístico franquista. *Historia y Comunicación Social*, 3, 343-363.

Palacio, C. (1984). *Acordes en el alma*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert/Diputación Provincial de Alicante.

Pizarroso Quintero, A. (1993). *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: Eudema.

Ramos-Gascón, a. (1978). *El romancero del Ejército Popular*. Madrid: Nuestra Cultura.

Songs of the spanish civil war (grabación sonora, 1997). Pete Seeger, Woody Guthrie y Ernst Busch (intérpretes). Madrid: Dial Discos (edición especial para la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales).

Spain in my Heart: canciones de la guerra civil española (grabación sonora, 2003). Madrid: Resistencia.

Tamas Rittesporn, G. (2000). Resistencias cotidianas: el folklore soviético no oficial en los años treinta. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 22, 275-322.

Vega Toscano, A. (2002). Canciones de lucha: música de compromiso político en la guerra civil española. En B. Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología* (Volumen I, pp. 177-193). Madrid: Sociedad Española de Musicología.