

PRÁCTICAS MUSICALES DEL “UNIVERSO CARCELARIO” REGULADAS POR EL FRANQUISMO (1942). LA MÚSICA COMO MÉTODO EN LA REDENCIÓN DE LA PENA

Elsa Calero Carramolino
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

Al término de la guerra civil española, la dictadura impuesta por Francisco Franco, generó toda una cultura que envolvió y reforzó el discurso oficial del “nuevo régimen”. Pese a los pactos de silencio firmados en la transición, en las últimas décadas se ha apreciado un cierto incremento en el número de estudios que hablan de lo que en su momento fue considerado “lo prohibido”, tanto a nivel político como cultural.

1942 es el año de las depuraciones masivas, de la gran represión, de la máxima unión e influencia de los gobiernos del III Reich y España, además del año en el que se aprobó todo el aparato censorio sobre la música.

Por otro lado éste es el primer año del semanario *Redención* –editado en las cárceles por y para la población reclusa– que se encuentra de libre acceso al investigador.

Palabras clave: Música, franquismo, cárcel, redención.

INTRODUCCIÓN

El franquismo construyó un modelo estatal basado en el nacional-catolicismo, ejecutado mediante una dictadura militar, que se afianzó sobre la represión política, social, civil y económica de los opositores. En los primeros años de su existencia, el régimen instauró una política de censura en la que se prohibió cualquier alusión a la España Republicana y, por tanto, a todo lo que ello conllevaba, incluidas las canciones que les eran representativas¹.

¹ Esta idea es desarrollada por Beatriz Martínez del Fresno en: Beatriz Martínez del Fresno, “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 31-82.

Durante la guerra la música jugó un papel fundamental en la contienda llegando a recrear el conflicto musicalmente; ambos bandos utilizaron la música como elemento homogeneizador creador de identidad. Díaz Viana manifiesta al respecto:

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 vivió².

Este empleo de la música no llegó a su término una vez finalizada en la guerra, ni mucho menos al inicio del periodo represivo protagonizado por la censura. En ese afán de dominación de la población y de control de los posibles insurrectos al nuevo estado, el régimen centró sus esfuerzos en la creación de un discurso político y cultural –y a consecuencia, musical– oficial unidireccional que, basado en el totalitarismo, “coaccionara” o “convenciera”³ a los súbditos del reino. En consideración de Gemma Pérez:

La derrota de la República había sido la de los intelectuales que habían abandonado España en gran número. Tras la guerra civil, llenar este vacío y demostrar la existencia de una rica producción intelectual fue una de las primeras finalidades del régimen en el campo cultural. Las exposiciones de uno u otro signo constituyen, en los primeros años de la posguerra, el escaparate de lo conseguido en el reducido campo de la creación artística⁴.

La transmisión de la ideología y moral, en el campo de la música, se llevó a cabo de tres formas. La primera se articuló en torno a la censura explícita de ciertos compositores, piezas o intérpretes. La segunda se centró –en el caso de la música atribuida a la “alta cultura”– en la promoción de la música instrumental –ausente de mensaje– frente a la música vocal, ya que si ésta aparecía asociada a un texto, éste tenía por deber corresponderse con los preceptos enunciados por el régimen del nacional-catolicismo. En tercer lugar, la recuperación del folklore como producto del constructo social de “lo español” desarrolló un eje fundamental en torno al cual giraría gran parte de la estructura musical popular y de consumo de esta época. Una producción que como señala Manuel Reina:

² Luís Díaz, *Canciones populares de la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 4-5.

³ Pilar Amador, “La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica”, *Feminismo/s*, Nº. 2 (2003), p. 102.

⁴ Gemma Pérez, “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”, *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991), p. 469.

[...] no sería sino el vehículo embrutecedor de su ideología, mero consuelo alienante para un pueblo física y espiritualmente sometido.

[...] Bien se puede admitir que el régimen franquista se aprovechara de la canción para introducir a su través el mensaje de sus valores. Pero es necesario tener en cuenta, [...] que tal maniobra de infiltración ideológica solo puede concernir al elemento semántico, al texto, pero no a la música⁵.

Una de las armas más potentes en la cuestión represiva y reeducativa, que comenzó a funcionar al mismo tiempo que se desataba la guerra, fue la concepción del sistema penitenciario y educativo, de tal forma que en la capacidad de reeducación del preso por parte del “Nuevo Estado” descansó uno de los grandes núcleos temáticos de la articulación del franquismo. Una faceta, que a través de fuentes audiovisuales, ya había comenzado a desarrollar el sistema político inmediatamente anterior⁶.

Las principales problemáticas que encuentra el investigador a la hora de abordar este tema, vienen determinadas por distintos puntos. El primero es, sin lugar a dudas, la lejanía en el tiempo que dificulta e impide la localización de testimonios orales de quienes vivieron aquellas circunstancias, así como la complejidad de entablar redes de contacto con quienes aún sobreviven y se muestran reticentes a participar en el relato de su propia historia, víctimas aún de los “pactos de silencio” –otro de los grandes lances conflictivos a la hora de desarrollar la presente investigación– sobre los que se construyó la democracia de 1978. Al respecto de la dualidad producida entre los denominados “pactos de silencio” y los “lugares de memoria”, Paloma Aguilar manifiesta lo siguiente:

La historia es la parte del pasado que, de una u otra forma, ha quedado registrada, almacenada en los distintos depósitos de la memoria. Por tanto, la historia es una sección del pasado susceptible de ser recordada a través de documentos y testimonios. [...] Recordar es una actividad que en buena parte depende de las memorias del resto del grupo, que nos ayudan a reconstruir la nuestra. El recuerdo, en definitiva, no puede ser desvinculado de las circunstancias en que se produce, puesto que la memoria siempre incluye elementos del presente⁷.

Entre los estudios sobre la música durante la Guerra Civil y el primer franquismo destacan, para la presente investigación, aquellos que se centran en los usos de la música en contextos especiales como la propia contienda, y parten del análisis de testimonios

⁵ Manuel Reina, *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B, 2009, pp. 4-5.

⁶ Luís Gargallo, *El sistema penitenciario de la Segunda República. Antes y después de Victoria Kent (1931-1936)*, Castilla La Mancha, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p. 138.

⁷ *Ibid*, p. 24

orales. Con respecto a la actividad musical, tanto en los años del conflicto, como el empleo que con posterioridad se le dio por parte de las instituciones franquistas, existe un amplio número de referencias que han comenzado a ser publicadas en las últimas dos décadas por autores como Germán Gan Quesada, Joaquina Labajo Valdés, Beatriz Martínez del Fresno o Gemma Pérez Zalduondo, entre otros⁸.

EL SEMANARIO *REDENCIÓN*: HISTORIA DE UN MÉTODO PARA LA REDUCCIÓN DE PENAS POR EL TRABAJO

El periódico *Redención* se publicó por primera vez el 1 de abril de 1939, tal y como señala Juan Carlos García, “aparece por primera vez en Vitoria, sede del Servicio Nacional de Prisiones, aunque muy pronto trasladó su actividad a la madrileña cárcel de Porlier”⁹. La elección de esta fecha no parece casual así, en el momento de su primer lanzamiento, *Redención* ya contaba con un número fijo de suscriptores y colaboradores escogidos e incentivados desde el interior de las prisiones activas en el bando nacional:

⁸ Me refiero aquí a los siguientes trabajos: Joaquina Labajo, “La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil Española”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187, Nº. 747 (2011), pp. 847-857. Javier Marín; Germán Gan; Elena Torres; Pilar Ramos, *Musicología global, musicología local*, Madrid, SEdeM, 2003. Beatriz Martínez del Fresno, (a) *Julio Gómez. Una época de la música española*, [Tesis Doctoral], Madrid, ICCMU, 1999. (b) “Realidades y máscaras...”, pp. 31-82. (c) “La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”, *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Gemma Pérez (coord.), Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406. (d) “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)”, *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Pilar Ramos (coord.), Rioja, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 229-254. (e) “Women, land and nation. The dances of the Falange’s Women’s section in the political map of Franco’s Spain (1939-1952)”, *Music and Francoism*, Gemma Pérez (coord.), Granada, Brepols, 2013, pp. 99-125. Gemma Pérez, (a) “La utilización de la figura... (b) “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo, 1936-1951”, *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2000. (c) *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, [Tesis Doctoral], Granada, Universidad de Granada, 2001. (d) “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (coord.), Valladolid, Glares, 2005, pp. 57-78. (e) “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y el primer franquismo”, *Quintana*. Nº. 5 (2006), pp. 145-156. (f) “De las alharacas totalitarias a las proclamas anticomunistas: la música en las revistas literarias y de pensamiento a finales de los años cuarenta”, *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología*, Teresa Cascudo y Germán Gan (editores), La Rioja, Doble J, 2008, pp. 105-135. (g) “Formulación, fracaso y despertar de la conciencia crítica en la música española durante el franquismo (1936-1958)”, *Music and Dictatorship in Europe and Latin America.*, Roberto Illiano (coord.), Luca, Brepols, 2009, pp. 449-470. (h) *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010.

⁹ Juan Carlos García, *El semanario Redención: un estilo de coacción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, s. f, p. 1.

[...] punto de referencia entre el engranaje formado por la doctrina, la propaganda y el sistema penitenciario en el que el recluso se veía inmerso, desde las páginas del semanario el preso veía cómo se le ofrecía el logro de su libertad a través de la asunción de la doctrina del Nuevo Estado mediante una labor de redención espiritual¹⁰.

Redención es una fuente primaria indispensable para conocer de primera mano la presencia de la música en el interior del sistema penitenciario del franquismo como un método de reeducación y redención de la pena, tal y como aparece expresado en su N.º. 150. Esta confesión sobre el papel de la música dentro del discurso oficial del franquismo, justifica la búsqueda de un repertorio susceptible de ser analizado y clasificado, siendo, para el caso del presente artículo, el referente al del año 1942.

Redención se convierte en el único medio de comunicación permitido en las cárceles. Dentro de éste podía y debía participar la población reclusa, tanto en su difusión –mediante adquisición– como en su producción a través de la participación en su redacción de contenidos¹¹. Éstos eran convenientemente censurados por las juntas técnicas nombradas al efecto. Tal y como puede apreciarse en la *Memoria del Patronato de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo*¹² (1940):

Los reclusos lo pagan espontáneamente, sin presión alguna de los funcionarios, al módico precio de dos pesetas al trimestre. Lo esperan con ansiedad, lo leen y releen con avidez, lo discuten como cosa propia, lo entregan a sus mismos familiares y envían a la redacción millares de colaboraciones que reflejan como pocas otras cosas, descontando lo que en ello puede haber de halago, el estado de ánimo de muchísimos infelices en orden a sus errores y a las perspectivas que España generosamente les brinda¹³.

LA MÚSICA EN LAS PRISIONES DURANTE EL FRANQUISMO. PRÁCTICAS MUSICALES DEL “UNIVERSO CARCELARIO” REGULADAS POR EL RÉGIMEN

Lugares, momentos y medios de representación

Una de las cuestiones más interesantes, a la hora de realizar un primer acercamiento al repertorio interpretado en los penales, es la ubicación de los mismos y el

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ “Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente”, *Boletín Oficial del Estado*, N.º. 204 (22 de Julio de 1944), p. 5580.

¹² De ahora en adelante será identificado en el texto como PCRPT (Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo).

¹³ PCRTP, *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*, Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1940, pp. 27-28.

nivel de intensidad musical presente en ellos. Así, mediante un análisis del semanario puede dibujarse un mapa en el que aparezcan reflejados datos como cuáles eran los centros que presentaban mayor actividad y qué clase de cárceles –masculinas o femeninas; centrales, provinciales o de partido– eran las que presentaban esta actividad. De esta forma para el año estudiado las cárceles que presentaron esta clase de actividades, según el vaciado de datos extraído de *Redención*¹⁴ para ese mismo año, son:

CENTRO PENITENCIARIO	TIPOLOGÍA POR GÉNERO		PROVINCIA	Nº. DE ACTUACIONES
	M ¹⁵	F ¹⁶		
Prisión Celular de Partido de Figueras		X	Gerona	3
Prisión Central de Burgos	X		Burgos	1
Prisión Central de Celanova	X		Orense	1
Prisión Central de Cuéllar	X		Segovia	7
Prisión Central de Figueirido	X		Pontevedra	2
Prisión Central de Formentera		X	Formentera	5
Prisión Central de Mujeres de Ventas		X	Madrid	5
Prisión Central de Palma de Mallorca		X	Mallorca	4
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	X		Valencia	11
Prisión Central de Sta. Cruz de Tenerife	X		Sta. Cruz de Tenerife	1
Prisión de Mujeres de Málaga		X	Málaga	1
Prisión de Partido de Alfaro	X		La Rioja	2
Prisión de Partido de Pozoblanco	X		Córdoba	1
Prisión de Partido de Talavera	X		Toledo	1
Prisión de Pueblo Nuevo (Barcelona)	X		Barcelona	1
Prisión Especial de Mujeres de Gerona		X	Gerona	1
Prisión Provincial de Albacete	X		Albacete	3
Prisión Provincial de Alcalá de Henares		X	Madrid	5
Prisión Provincial de Alcalá de los Gazules	X		Cádiz	1
Prisión Provincial de Almería			Almería	1
Prisión Provincial de Amorebieta		X	Vizcaya	3
Prisión Provincial de Aranjuez		X	Madrid	3
Prisión Provincial de Astorga	X		León	7
Prisión Provincial de Baleares	X		Islas	1
Prisión Provincial de Barcelona	X		Barcelona	8
Prisión Provincial de Bilbao	X		Vizcaya	1
Prisión Provincial de Burgos	X		Burgos	7

¹⁴ Datos para la realización de la tabla 1 extraídos de: PCRPT, *Redención*, N.º. 147-197 (1942).

¹⁵ Centros penitenciarios con población penal masculina.

¹⁶ Centros penitenciarios con población penal femenina.

Prisión Provincial de Burriana	X	Castellón de la Plana	1
Prisión Provincial de Cádiz	X	Cádiz	1
Prisión Provincial de Cartagena	X	Murcia	3
Prisión Provincial de Castellón de la Plana	X	Castellón de la Plana	6
Prisión Provincial de Ciudad Real	X	Ciudad Real	6
Prisión Provincial de Coruña	X	La Coruña	2
Prisión Provincial de Cuenca	X	Cuenca	3
Prisión Provincial de Dos Hermanas	X	Sevilla	2
Prisión Provincial de El Dueso	X	Cantabria	6
Prisión Provincial de Gandía	X	Valencia	1
Prisión Provincial de Gerona	X	Gerona	3
Prisión Provincial de Gijón	X	Asturias	1
Prisión Provincial de Granada	X	Granada	4
Prisión Provincial de Guadalajara	X	Guadalajara	2
Prisión Provincial de Hellín	X	Albacete	1
Prisión Provincial de Huelva	X	Huelva	1
Prisión Provincial de Huesca	X	Huesca	1
Prisión Provincial de Jaén	X	Jaén	1
Prisión Provincial de León	X	León	1
Prisión Provincial de Lérida	X	Lérida	2
Prisión Provincial de Logroño	X	La Rioja	1
Prisión Provincial de Murcia	X	Murcia	1
Prisión Provincial de Ocaña	X	Toledo	2
Prisión Provincial de Oviedo	X	Asturias	1
Prisión Provincial de Pamplona	X	Navarra	11
Prisión Provincial de Porlier	X	Madrid	1
Prisión Provincial de Puerto de Santa María	X	Cádiz	1
Prisión Provincial de San Juan de Mozarrifar	X	Zaragoza	2
Prisión Provincial de Santa Isabel	X	La Coruña	5
Prisión Provincial de Santa María del Puig	X	Valencia	8
Prisión Provincial de Santander	X	Cantabria	7
Prisión Provincial de Saturrarán	X	Guipúzcoa	2
Prisión Provincial de Segovia	X	Segovia	1
Prisión Provincial de Sevilla	X	Sevilla	1
Prisión Provincial de Teruel	X	Teruel	2
Prisión Provincial de Toledo	X	Toledo	3
Prisión Provincial de Totana	X	Murcia	4
Prisión Provincial de Valdenoceda (Burgos)	X	Burgos	7
Prisión Provincial de Valladolid	X	Valladolid	3
Prisión Provincial de Vitoria	X	Álava	2
Prisión Provincial de Yserías	X	Madrid	6
Prisión Provincial de Zamora	X	Zamora	5
Sanatorio Penitenciario Porta Coeli	X	Madrid	7

Tabla 1: Total de actividades artísticas en 1942 por provincia y prisión.

Los centros penitenciarios que más activos se mostraron en el interior de las páginas del semanario durante 1942, fueron la Prisión Central de San Miguel de los Reyes (11)¹⁷, la Prisión de Santa María del Puig (8), la Prisión Central de Burgos (8), la Prisión Central de Cuéllar (7) y el Sanatorio Penitenciario Porta Coeli (7). El resto de cárceles muestra un rango de actuaciones que oscila entre las seis y una única representación para todo 1942. Destaca el amplio espectro de eventos de esta índole celebrado en el Sanatorio Penitenciario de Porta Coeli, ya que refuerza la idea del empleo de la música, no solo como mecanismo reeducador y de redención de los pecados, sino también sanador de la enfermedad del “otro”, tal y como se ha apuntado en el epígrafe inmediatamente anterior. Asimismo, las prisiones más pobladas son las que precisamente muestran una mayor actividad que va disminuyendo a medida que lo hace el rango del penal. Las prisiones centrales muestran un movimiento más intenso, como es el caso de San Miguel de los Reyes, mientras que las prisiones provinciales reducen notablemente su media, hasta verse reducida a la unidad de actuaciones en el caso de las prisiones de partido o de localidades más remotas.

En base a estos datos es posible realizar un mapa agrupando las prisiones por comunidad autónoma de forma que pueda percibirse la intensidad de estas actuaciones de reeducación y represión a nivel global en toda España.

¹⁷ Los números que aparecen detrás de cada prisión entre los signos () sirven para designar el número de actuaciones realizadas en dicha prisión.

Del análisis de la ilustración¹⁸ puede extraerse que –en terminología actual– la comunidad autónoma con mayor número de representaciones es Castilla y León con un total de treinta y nueve actividades artísticas distribuidas entre nueve centros penitenciarios, seguida por Madrid y la Comunidad Valenciana, las cuales presentan un total de veintiocho actuaciones divididas en ocho prisiones y veintisiete actuaciones repartidas en cinco prisiones, respectivamente. Castilla La Mancha (ocho prisiones; dieciocho actuaciones), Cataluña (siete prisiones; diecisiete actuaciones), Andalucía (once prisiones; quince actuaciones), Cantabria (dos prisiones; trece actuaciones) y Navarra (una prisión; once actuaciones). Por detrás de éstas se encuentran Galicia (cuatro prisiones; diez actuaciones), Baleares (tres prisiones; diez actuaciones), Murcia (tres prisiones; ocho actuaciones), País Vasco (cuatro prisiones; ocho actuaciones) y Aragón (cuatro prisiones; seis actuaciones). Los casos de mayor pobreza en cuanto a esta programación son los de La Rioja (dos prisiones; tres actuaciones); Asturias (dos prisiones; dos actuaciones) y Tenerife (una prisión; una actuación), donde su actividad se ve reducida



Ilustración 1: Mapa sobre la actividad artística
(*Redención*, 1942)

casi por completo si se compara con los datos de las comunidades con mayor abundancia de eventos. Caso aparte lo constituye Extremadura, de cuyas cárceles no aparece noticia

¹⁸ Datos para la realización de la ilustración 1 extraídos de: PCRPT, *Redención...*

Leyenda:

Color	Nº. total de actuaciones
Rojo	31-40
Naranja	21-30
Amarillo	11-20
Verde claro	6-10
Azul claro	1-5
	No consta

alguna en el semanario *Redención* para 1942, por lo que se desconoce si realmente los centros extremeños no presentaron ningún tipo de actividad o si de presentarla ésta no fue recogida. Las cárceles de Extremadura en este periodo han sido estudiadas por Francisco García en su libro *Cartas y diario desde las cárceles franquistas en Extremadura. Consejo de Guerra y fusilamiento de José Vera Murillo*¹⁹. Más allá de la justificación del empleo de la música como un medio reeducativo y de redención de la pena, ésta era empleada en unos momentos concretos, que daba lugar a una justificación interna en cuanto a la actividad desarrollada. Estos momentos se adscribían a festividades de índole nacional, religiosa o bien venían motivados por acontecimientos importantes en el penal en cuestión, como por ejemplo una visita oficial.

Así como existía un programa ideológicamente conveniente para estas prácticas, una justificación política para su selección y desarrollo, también existía una serie de momentos, tiempos y fechas adecuadas y propicias para su representación. Por ejemplo si se analizan estos momentos recogidos por la revista *Redención* para el año 1942, puede observarse que de las doscientas veintitrés actuaciones, ciento cuarenta y dos aparecen justificadas, de las cuales noventa y tres lo hacen mediante festividades religiosas y cuarenta y nueve se remiten a festividades de carácter nacional²⁰.

Analizando estos datos puede observarse que las épocas del año con mayor número de representaciones eran: el Día de la Merced, el Aniversario del Movimiento Nacional y el periodo de Navidad. En menor medida se programaban actividades musicales para festividades propias de la comunidad, provincia y localidad, así como otras fiestas nacionales de menor impacto.

Otro de los aspectos clave a tratar son los medios con los que se contaba para la representación de actividades musicales, teatrales y músico-teatrales. En el caso musical es necesario tomar en cuenta el *Decreto de 23 de Noviembre 1940*²¹ y la *Orden de 14 de*

¹⁹ Francisco Javier García, *Cartas y diario desde las cárceles franquistas en Extremadura. Consejo de Guerra y fusilamiento de José Vera Murillo*, Extremadura, Diputación de Badajoz / Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica, 2014.

²⁰ Datos para la realización de la ilustración 2 extraídos de: PCRPT, *Redención...*

²¹ “Decreto de 23 de Noviembre de 1940 sobre aplicación de los beneficios extraordinarios de la libertad condicional otorgados por la ley de 4 de Junio último a los condenados a penas no superiores a seis años, en situación de libertad provisional o de prisión atenuada, durante la tramitación del proceso”, *Boletín Oficial del Estado*, Nº. 334 (29 de noviembre de 1940), pp. 8181-8182.

*Diciembre de 1942*²², que contemplan la música como una actividad válida para la redención de la pena mediante el trabajo. Para ello cabe plantearse la posibilidad de que fuese el Estado quien proveyó a las prisiones, a través de las Escuelas del Hogar, de los materiales necesarios para la realización de estas actividades – instrumentos, partituras, trajes atrezzo – tal y como aparece reflejado en el reglamento interno de prisiones adscrito

Momentos de las actividades musicales

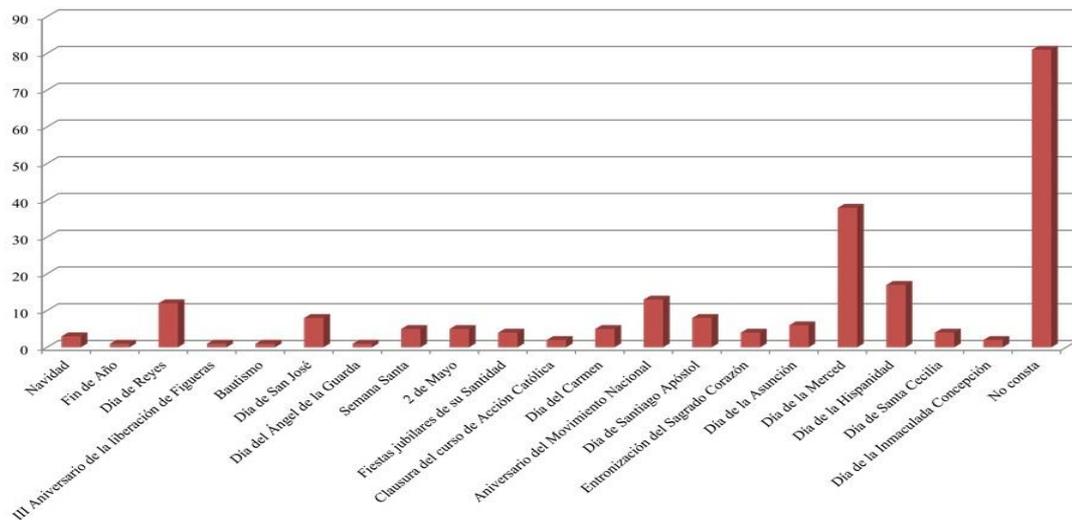


Ilustración 2: Distribución de las actividades musicales a lo largo del año.

al *Decreto del 5 de Marzo de 1948*²³. La carencia de una legislación específica para el año estudiado hace poner en duda si realmente este mecanismo llegó a funcionar así, y de hacerlo, hasta qué punto el intervencionismo estatal satisfizo las necesidades de las escuelas de las prisiones, pues no escapa a la paradoja que se llevase a cabo tal programa en un sistema penitenciario que a menudo se mostró colapsado y que destacó por el abandono las necesidades básicas de la población reclusa.

Lo que sí puede afirmarse ciencia cierta es que los medios musicales de los que se disponían, a nivel de capital humano, partía de reclutar a los presos para estas actividades. A este respecto los recursos músico-humanos se dividían en seis categorías,

²² “Orden de 14 de diciembre de 1942 por la que se reconocen las diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen”, *Boletín Oficial del Estado*, N.º. 356 (22 de diciembre de 1942), pp. 10436-10438.

²³ “Decreto de 5 de Marzo de 1948 por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prisiones”, *Boletín Oficial del Estado*, N.º. 136-169 (15 de mayo – 10 de junio de 1948), pp. 1902-2388.

las cuales tienen la siguiente presencia en las actuaciones celebradas en 1942²⁴: orquestinas (4), coros (7), rondallas (7), orquestas (25), bandas (32), orfeones (35), y sin identificar (83).

La presencia de la música en las cárceles no solo llegó mediante la participación directa de los presos en estas actividades, sino que, en ocasiones, las puertas de los penales se abrieron para ofrecer las actuaciones de banda, orquestas y coros que procedían de los “extramuros” y formaban parte de los programas culturales de la vida de “intramuros”. Es el caso de la Banda Municipal de Pozoblanco que ofreció un concierto en mayo en la Prisión Provincial de Pozoblanco²⁵; Capella Clásica que actuó en el mes de Julio en la Prisión Central de Palma de Mallorca²⁶; Schola Cantorum que interpretó una serie de cantos e himnos en la Prisión Provincial de Santa Isabel de Santiago de Compostela²⁷ durante el mismo mes.

Otra de las curiosidades a destacar es que, a imagen y semejanza de las orquestas profesionales, podía darse el caso de que las agrupaciones musicales compuestas por los presos se autobautizaran, adquiriendo un nombre artístico, como sucede con la Orquesta Nereida de la Prisión Central de Formentera²⁸.

De los cincuenta números que el PCRPT publicó en 1942, cuarenta y uno se hacen eco de las actuaciones musicales y teatrales, ascendiendo éstas a un total de doscientas cuarenta y nueve, repartidas por toda la geografía penitenciaria española. Ya en el N.º. 150²⁹ de la revista se ofrecían datos acerca de la participación de los presos en las distintas agrupaciones musicales y artísticas para el año 1941. Se señalaba entonces a quinientos cuarenta y seis presos componentes de las distintas orquestas, quinientos ochenta y dos miembros de las rondallas y cuatro mil divididos en coros y orfeones, que actuaban en actos religiosos, festivos y audiciones semanales. Al mismo tiempo, destacaba la visita de orquestas externas a los centros penitenciarios para ofrecer conciertos y se hacía eco

²⁴ Los números que aparecen detrás de cada tipología de agrupación entre los signos () sirven para designar el número de agrupaciones de la índole señalada en las prisiones españolas durante 1942.

²⁵ PCRPT, *Redención*, N.º. 162 (2 de mayo de 1942), p. 3.

²⁶ PCRPT, *Redención*, N.º. 175 (1 de agosto de 1942), p. 3.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ PCRPT, *Redención*, N.º. 164-187 (16 de mayo de 1942-21 de octubre de 1942), p. 3.

²⁹ PCRPT, *Redención*, N.º. 150 (7 de Febrero de 1942), portada.

de la puesta en marcha del servicio de megafonía con el fin radiar audiciones, siendo Madrid, Barcelona y posteriormente Pamplona, las primeras ciudades en dotar sus cárceles de este medio. A su vez, ejemplificaba mediante la Prisión Central de San Miguel de los Reyes (Valencia), la cantidad de actuaciones desarrolladas en un único centro para el mismo año:

Estadística: Prisión de San Miguel de los Reyes (1941).
75 conciertos de la banda [...].
200 conciertos del orfeón [...].
31 conciertos de la orquesta [...].
16 charlas sobre arte [...].
13 representaciones teatrales [...].
Producción propia: 5 obras teatrales, varias musicales³⁰.

Si se compara este balance, con el número total de actuaciones extraídas en 1942 a través de los datos ofrecidos por el periódico, pueden plantearse dos cuestiones fundamentales y una tercera relativa. La primera es que a la luz de esta información parece ser que la actividad musical y artística descendió notablemente en apenas un año. De las trescientas veinticuatro actuaciones –omitiendo las charlas– celebradas tan solo en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes en 1941, frente a las doscientas veintitrés llevadas a cabo en toda España al año siguiente, solo once se desarrollaron en este penal. Esto hace reflexionar sobre la segunda cuestión y es que el decaimiento de las actuaciones no fuese tal, sino que bien pudiera ser que el sumatorio total de actividades artísticas no fuese recogido en el semanario y que tan solo se ofrecieran unos datos parciales sobre las actuaciones consideradas de mayor interés. La tercera cuestión es la derivada de tomar el número ofrecido por la revista como un total absoluto y no relativo, lo que lleva a plantearse una posible manipulación de los datos oficiales emitidos por el régimen y publicados en las mismas rotativas, atendiendo precisamente a un fin propagandístico.

Tipología y clasificación del repertorio interpretado en 1942

Tomando en consideración los momentos, lugares y medios de representación que, sin duda alguna, supusieron un condicionante a la hora de la elección del repertorio escogido, éste puede clasificarse en cuatro categorías: conciertos, representaciones

³⁰ *Ibidem.*

teatrales, veladas literario-musicales y actividades indefinidas. En 1942 se programaron un total de: ciento veintiocho conciertos, ciento quince representaciones teatrales, cuatro veladas literario-musicales, y dos actividades indefinidas.

Entre las manifestaciones artísticas desarrolladas en los interiores de las cárceles, las que mayor presencia y relevancia tuvieron fueron las musicales, seguidas muy de cerca por las representaciones teatrales³¹. A este respecto cabe hacer un segundo tipo de análisis, atendiendo para ello a la autoría de las obras representadas ya que, como puede apreciarse en el vaciado de datos realizado, no todas las obras presentadas, ya fuesen musicales o teatrales, procedían de los extramuros de las prisiones, sino que estos centros tenían un repertorio de creación propia –en la mayoría fruto de los reclusos– al que se daba salida en estas veladas culturales.

Al calor de estos datos parece conveniente valorar una serie de cuestiones. La primera es el gran número y variedad de autores seleccionados en los distintos

centros penitenciarios para el desarrollo de las programaciones de las actividades artística. Esta variedad contrasta con la escasa repetición de obras y autores, lo que no hace posible vislumbrar una tendencia sobre qué preferencias existían por parte de las autoridades a la hora de escoger un repertorio. Aun así debe señalarse la fuerte presencia de ciertos nombres con respecto al resto, siendo éstos Pedro Muñoz Seca (41), José Serrano (16), Carlos Arniches (15), Tomás Bretón (12), Franz Schubert (11), Wolfgang Amadeus Mozart (7), Pablo Sorozábal (7), José María Usandizaga (6) y Félix Paredes (5)³². De estos nombres destaca el hecho de que la producción de Félix Paredes sea una

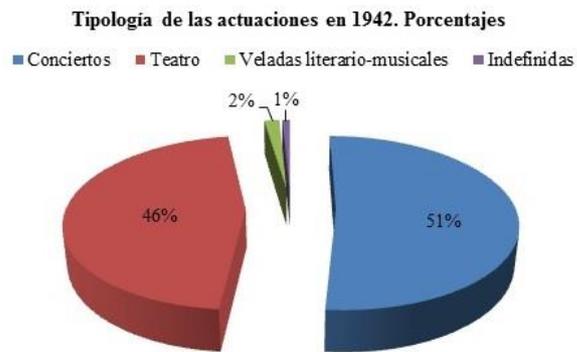


Ilustración 3: Gráfico de las tipologías de las actuaciones en 1942.

³¹ Datos para la realización de la ilustración 3 extraídos de: PCRPT, *Redención...*

³² Los números que aparecen detrás de cada compositor entre los signos () sirven para designar el número de veces que cada autor fue programado a lo largo de 1942.

de las más representadas en 1942, pese a su estatus de recluso. Ello se debe a que él es el autor de *Redención*, uno de los himnos que debían interpretarse en los distintos actos oficiales³³. A pesar de este constante cambio en la selección de los autores para la constitución de un repertorio sí pueden señalarse tres tendencias claras:

La primera de ellas es la preferencia existente por un repertorio nacional frente al repertorio extranjero. El número de autores españoles es mayoritario en

Países de procedencia del repertorio

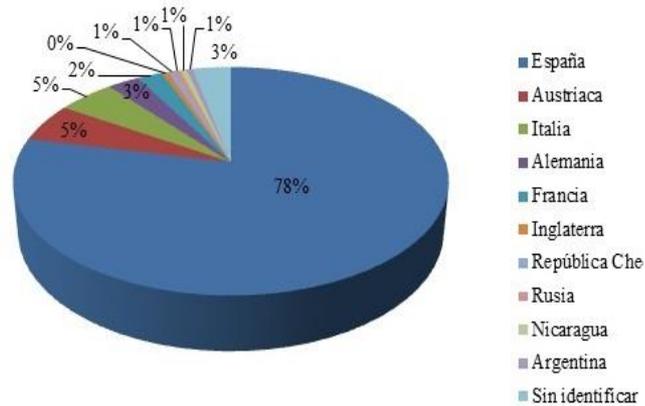


Ilustración 4: Procedencia del repertorio interpretado en las cárceles españolas en 1942

contraposición al procedente del resto de Europa, del que la selección aparece muy cuidada de modo que, en el caso de darse, estas obras o sus autores estén en consonancia con la ideología del régimen. Se seleccionan para ello piezas de autores italianos y alemanes. De esta forma los países de procedencia del total de ciento ochenta autores que aparecen referenciados son³⁴: España (142), Austria (10), Italia (9), Alemania (5), Francia (4), República checa (1), Rusia (1), Reino Unido (1), Argentina (1), Nicaragua (1) y diversos países sin identificar (6)³⁵.

La segunda tendencia es la marcada cuestión de género del repertorio y de la realización y difusión de las citadas actividades. El hecho de que en la catalogación de los autores solo aparezcan nombres masculinos anticipa el escaso y ausente reflejo de las mismas representaciones en las cárceles femeninas³⁶. Ello no se debe únicamente al menor número de cárceles de mujeres, sino a la constante sumisión e invisibilización a la

³³ PCRPT, *Redención*, N.º. 151 (14 de Febrero de 1942), p. 3.

³⁴ Datos para la realización de la ilustración 4 de: PCRPT, *Redención...*

³⁵ Los números que aparecen detrás de cada país entre los signos () sirven para designar el número de autores programados pertenecientes a la nacionalidad indicada durante 1942.

³⁶ Irene Abad, “El papel de las ‘mujeres de Preso’ en la campaña pro-ampnistía”, *Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico*, N.º. 7 (2008), pp. 139-151.

que el régimen sometió a la mujer, aun cuando el modelo reeducativo musical, artístico y cultural implantado, en todas las prisiones de España, fuese tomado de la organización de las Escuelas Hogar con respecto a la educación femenina. Esto puede extrapolarse a las palabras de Beatriz Martínez:

Durante la dictadura franquista, la SF [Sección Femenina] dominó dentro del país todo lo relativo a la educación de las mujeres, incluyendo una buena parte de la formación musical en la enseñanza primaria y secundaria [...], la práctica de la música y el baile tradicional, y claro está, aquello que se llamó Formación del Espíritu Nacional³⁷.

La tercera tendencia a considerar es aquella que muestra una convivencia entre el repertorio importado de los extramuros de los centros penitenciarios y aquel otro generado en el interior de los mismos. Si bien el repertorio “de importación” es sustancialmente menor, la minoría que constituye esa “producción propia” no debe menospreciarse, ya que proporciona información sobre las actividades artísticas de las cárceles, donde, no solo se promovía un consumo de cultura sino que, de forma minoritaria, se dio una producción que lleva a considerar cuestiones tales como qué sucedió con esa creación cuando ésta se diese fuera de los márgenes oficiales.

Durante 1942 en las cárceles españolas se interpretaron obras de ciento ochenta y un autores distintos, ciento cincuenta y cinco de los cuales procedían del ámbito de “extramuros”, es decir se escogieron obras que nada tenían que ver con el mundo penitenciario ni por sí mismas ni en relación con sus autores, mientras que veintiséis autores formaban parte de los “intramuros” de la prisión, siendo de éstos veintidós presos y cuatro miembros del personal. Estos datos reflejan la convivencia existente entre el repertorio importado desde el exterior al interior de la prisión y el repertorio generado en los mismos centros.

Producción artística del exterior en el interior de las cárceles

A raíz del epígrafe anterior es posible analizar la actividad teatral y musical desempeñada en los centros penitenciarios en 1942 –siempre tomando como base las actuaciones recogidas en la revista *Redención*– a nivel geográfico, en función de la tipología del repertorio, sus autores y su naturaleza tanto en cuanto pueden tratarse de obras importadas de fuera hacia dentro de las prisiones para su representación y difusión

³⁷ B. Martínez del Fresno, “La sección femenina...”, pp. 358-359.

con unos fines concretos, como bien puede tratarse de obras generadas dentro de la propia actividad del penal. A pesar de que ambas opciones forman parte de la realidad penitenciaria en temática cultural con fines reeducativos y de redención impuestas por el discurso oficial, resulta especialmente interesante atender a ella por separado a la hora de realizar un análisis de mayor envergadura sobre el mencionado repertorio. A la hora de establecer este acercamiento se mantendrá esa división entre la producción de “extramuros” y la “producción de intramuros”, aunque se procederá a un análisis parejo de los mismos.

A la hora de abordar el repertorio de “extramuros” una de las cuestiones que debe atenderse, en primer lugar, es el género de las obras representadas. Para ello debe hacerse una distinción inicial muy básica –música instrumental, música vocal o música escénica– a través de la cual elaborar el resto de categorías y establecer un recuento, tal y como puede observarse en la tabla que sigue a continuación³⁸:

TIPOLOGÍA	GÉNERO		NÚMERO TOTAL DE OBRAS	
Música instrumental	<i>Concierto</i>		Adaptada	39
			Original	4
			Pasodoble	15
			Selección de zarzuelas	3
			Sin especificar	75
	<i>Interludios musicales</i>		93	
Música vocal	<i>Música profana</i>	Cantos	Flamenco	2
			Regionales	14
	<i>Música institucional</i>	Himnos	16	
	<i>Música litúrgica</i>	Canto religiosos	15	
		Misa	10	
Música escénica	<i>Música de temática costumbrista</i>	Zarzuela	26	
		Teatro musical	13	
		Estampas	6	
	<i>Música de temática religiosa</i>	Drama litúrgico	2	

Tabla 2: Tipología del repertorio de "intramuros"

Detrás de esta configuración del repertorio parece vislumbrarse toda una intencionalidad orquestada en torno a los que pasaron a ser los pilares del franquismo³⁹: “Dios”, que aparece representado por las misas, la interpretación de cantos religiosos y la

³⁸ Datos para la realización de la tabla 2 extraídos de: PCRPT, *Redención...*

³⁹ Teresa González, “Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres”, *Hispania Sacra*, LXVI, N.º. 133 (2014), pp. 337-363.

representación catequética de los dramas litúrgicos. La “Patria” viene ensalzada por los géneros himnicos oficiales, así como por la selección de un repertorio instrumental preparado para ser interpretado por bandas y orquestas, en imitación a un gran sinfonismo que transporte al oyente hacia atmósferas exuberantes. Esta categoría juega en clara contraposición al intimismo propuesto para “Hogar”, trabajado mediante las canciones de la tierra, el folklore y el costumbrismo relajado de piezas teatrales que recrean aquello que denominado como “lo español”. Tal y como señala Beatriz Martínez:

[...] las canciones y las danzas tradicionales adquirieron una fuerte carga simbólica como representaciones oficiales del pueblo y de la patria. Con esta función formaron parte de numerosos actos propagandísticos y estuvieron muy presentes en ceremonias celebradas en las calles y plazas de las ciudades desde los inicios de la dictadura [...].

[...] la música y la danza contribuyeron a la creación de una imagen mítica de la nación – mitad rural, mitad histórica – y fueron instrumentalizadas para fomentar sentimientos de unidad entre los hombres y las tierras de la España⁴⁰.

La dualidad “patria-hogar” va a permanecer siempre unida a la difusión del “espíritu nacional”⁴¹, como configuración del estado ideal con el que debe identificarse, tanto la población de “intramuros”, como de “extramuros”. Esto lleva a pensar en la posible continuidad entre esta labor propagandística de la música en los interiores de las cárceles, y la llevada a cabo en el exterior.

La labor propagandística y el empleo de la música para con ella por parte del régimen fue uno de los pilares sobre los que construir el nuevo estado, y sobre ello se significaron géneros y estilos musicales que, bajo el ensalzamiento del folklore y de la cultura de “lo propio”, “lo nacional”, se difundieron como programas de cultura y aculturación en educación del gusto por “la buena música”. En palabras de Gemma Pérez:

Así, desde 1945 asistimos a la recuperación de otras fórmulas y géneros, como la zarzuela y el sainete que, una vez fracasado el intento de “creación” de la ópera española, pasaron a ser considerados y defendidos como los “auténticamente” nacionales, no por lengua [...] sino debido al éxito en su recepción, a su carácter realmente “popular”⁴².

Este nacionalismo musical se mantuvo hasta 1945, momento en el cual, tras la derrota alemana en la II Guerra Mundial, el régimen adapta sus mandos políticos, programas culturales y, en definitiva, asume el fracaso de la creación y recuperación de un repertorio nacional que solo comenzaría a vigorizarse con la importación/apropiación

⁴⁰ B. Martínez del Fresno, “La sección femenina...”, pp. 231-236.

⁴¹ Pilar Ramos, *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Rioja, Universidad de la Rioja, 2012.

⁴² G. Pérez, “Continuidades y rupturas...”, p. 75.

del “otro musical”, exiliado al término de la guerra civil⁴³. Un aperturismo, no sin reservas, no sin intereses, que desencadenó en toda una regeneración de la vida política y propagandística que había comenzado a prepararse al inicio de la guerra y que, durante los primeros años de posguerra, había logrado, si no consolidarse, sí imponerse por la fuerza.

En la selección del repertorio instrumental se aprecian similitudes en el repertorio para bandas y orquestas, sobre todo en aquellas piezas procedentes del sinfonismo romántico europeo. Sin embargo, esta tendencia en la apuesta por el clasicismo y el romanticismo en el repertorio “sinfónico” de las prisiones podría llamar, más aún, la atención si, tras examinar los ejemplares de *Redención* a partir de 1945, se observase una continuidad, lo que eclosionaría en una ruptura entre la vida musical de “extramuros” y la vida musical de “intramuros”, para la que, en 1942, sí existía una continuidad y cuya estabilidad pudo verse quebrantada con el nuevo camino político. No obstante, se aprecia una llamativa ausencia del jazz en el interior de las cárceles en un momento en que el furor por los ritmos latinos comienza a introducirse en el gusto comercial de la época. Algo similar parece ocurrir con el flamenco que, si bien aparece en pequeños recitales, lo hace de forma más tímida y limitada que el resto de géneros presentes en las programaciones estudiadas.

Producción artística de los reclusos

Si en las líneas anteriores se ha prestado atención al repertorio compuesto fuera de los penales e importado para su representación en los mismos, ahora cabe detenerse en aquellas otras prácticas que, partiendo del discurso oficial, eran producción del interior de estos centros. Remitiéndose a los datos la diferencia es notable. De apenas cuatro intervenciones debidas a las autoridades, sólo una –la de Gabino Gaitán, subdirector de la prisión de la Prisión Provincial de Valladolid⁴⁴– tiene contenido musical, tratándose de una zarzuela titulada *El penado*. Aunque no existe constancia alguna de esta zarzuela, hay indicios que hacen pensar que tal vez el autor de esta obra sea el mismo Gabino Gaitán que en 1906 compuso *Juventud dichosa: álbum de bailes para piano*⁴⁵ y *Mañica*:

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ PCRPT, *Redención*, N.º. 187 (21 de octubre de 1942), p. 3.

⁴⁵ Gabino Gaitán, *Juventud dichosa: álbum de bailes para piano*, Madrid, SAE, 1906.

*jota*⁴⁶. Aunque estas fechas parecen lejanas a 1942, su último rastro profesional aparece en 1935, al colaborar con Edmundo Domínguez en *Verdad y vida*.

De las veintidós intervenciones identificadas, diecisiete autores componen una o más piezas musicales, siendo éstas⁴⁷:

PRISIÓN DE PROCEDENCIA	AUTOR	TÍTULO	GÉNERO
Prisión Provincial de Castellón de la Plana	Amadeo Antonino	<i>Tirado</i>	Pasodoble
Prisión Provincial de Castellón de la Plana	Fabián Melchor Arrando	<i>Sé nuestro guía</i>	Música de temática religiosa
Prisión de San Miguel de los Reyes	Manuel Bertrán Reyna ⁴⁸	<i>Aquellas rejas</i>	Música instrumental
Prisión Provincial de Barcelona	Luís Carreras ⁴⁹	<i>Cecilia</i> <i>Días de gloria</i>	Música instrumental de temática religiosa
Prisión Provincial de Aranjuez	Carlos Fernández Chapí ⁵⁰	<i>Ave Verum</i>	Música litúrgica
Prisión de Santa María del Puig	Eduardo Fornos	<i>Canto a Valencia</i>	Música para banda
Prisión Provincial de Figueirido	Pablo Gil	<i>El conde de Fresquera</i>	Zarzuela
Prisión Provincial de Barcelona	José Guitart ⁵¹	<i>Esperanza</i> <i>Alegoría política a la virgen de la Merced</i>	Poema sinfónico Música de temática religiosa
Prisión Provincial de Valdenoceda	Meatz	<i>Shaski-Naski</i>	Teatro musical
Prisión de San Miguel de los Reyes	Félix Paredes ⁵²	<i>Consejo</i> <i>Redención</i> (Con BELTRÁN, Juan)	Música instrumental Himno

⁴⁶ Gabino Gaitán, *Mañica: jota*, Madrid, SAE, 1906.

⁴⁷ Datos para la realización de la tabla 3 extraídos de: PCRPT, *Redención...*

⁴⁸ La obra que se enuncia aquí como una producción propia de la prisión no es tal, sino que es una obra previa al encierro de Manuel Bertrán (1896-1968) en la que colaboran Luis de Castro y José López de Lerena. Manuel Bertrán, *Aquellas rejas*, Madrid, Casa Dotesio, 1927. El manuscrito de esta obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de España como parte del conjunto documental del archivo personal de José Mardones. BNE: M.MARDONES/134.

⁴⁹ Puede tratarse de Luis Carreras Esclusa (1892-1960), autor del fox trot, *Voice of Syren*: Luis Carreras, *Voice of Syren*, Barcelona, Ediciones J. Cañellas, 1940.

⁵⁰ Puede tratarse de Carlos Fernández Chapí (1906-1987), autor de obras como *Bandolero Machote* y *Vivo desesperao*, *Te pido por Dios*, *No me digas dónde vas*, *Dicen que bajan del cielo*. *Que ninguna me la quite*, *Embrujo de guitarra* y *Condena de amor*. Esto aparece en: Carlos Fernández Chapí, *El niño de Orihuela*, Barcelona, Alas, ca. 1950.

⁵¹ Por la cronología pudiera tratarse de José Guitart Faura (m. 1993), compositor de ochenta y dos obras de carácter folklórico y latino. A través de la web de datos enlazados puede consultarse el repertorio de este autor. BNE, *José Guitart Faura*, <http://datos.bne.es/autor/XX1460710.html>, (Consultado: Marzo 2015).

⁵² Aunque no se ha logrado localizar las piezas compuestas por él en 1942, se han localizado otras de su autoría en 1914 y 1917: Félix Paredes (a) *Juventud*, Madrid, José Izquierdo, 1914. (b) *Nocturno Madrileño*, Madrid, Felipe Peña Cruz, 1917. En 1928 colaboró con Manuel Bertrán en la composición del cuplé *Hungría*: Félix Paredes; Manuel Bertrán, *Hungría*, Barcelona, Transoceanic Trading C, 1928.

Prisión Central de Cuéllar	Manuel Pascual de Francisco ⁵³	<i>Una tragedia horrorosa por culpa de Sinforosa</i> <i>Blanca Paloma</i>	Zarzuela
Prisión Provincial de Santa María del Puig	Rafael Pérez de la Cal	<i>Una lágrima furtiva</i> <i>Oro de ley</i>	Mazurca Música instrumental
Prisión Provincial de Alcalá de los Gazules	Salvio y Arroyo	<i>Hechizo pampero</i>	Teatro musical
Prisión de Partido de Figueras	Luis Sauri	<i>Leonor</i>	Música instrumental
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	Juan Talens	<i>Cullera</i>	Pasodoble
Prisión Provincial de Pamplona	Luis Velasco Jiménez y Pedro Fuentes Cuesta	<i>De tranviario a sereno o ahora empieza lo bueno</i>	Teatro musical

Tabla 3: Autoría del repertorio de “intramuros”.

Del análisis de la tabla anterior y tomando como factibles las identificaciones llevadas a cabo, debe señalarse que, al menos seis reclusos, de los dieciocho citados, tenían un perfil compositivo –eran músicos– previo a su ingreso en prisión, siendo éstos: Manuel Bertrán Reyna, Luis Carreras, Carlos Fernández Chapí, José Guitart Fauré, y Félix Paredes. Este hecho no solo viene a retratar la presencia de músicos en las cárceles franquistas, sino también el significado que para éstos –de forma más directa que para el resto de la población reclusa– adquirió la música, como medio de redención, ya no solo de la pena, sino a todos los efectos a ojos del estado dictatorial. La muestra más palpable la constituye Félix Paredes quien compuso en el interior del penal *Redención*, un himno creado para ser entonado por todos los presos, quienes solicitan el perdón y asumen su culpabilidad reconociendo como “justo” el estado de privación de libertad en el que se hallaban. Se convierte así este himno en un caso paradigmático acerca del funcionamiento de la maquinaria del franquismo en temática propagandístico-educativa en el sistema penitenciario:

Redención / ¡Redención! ¡Redención! / con amor y con trabajo / lograrás tu salvación. / Levántate afanoso / reza tus oraciones / sonrío al nuevo día / preñado de ilusiones. / Por Dios y por España / acude a trabajar. / La patria necesita / tu constante actividad. / Ya brilla en las alturas / cálido, radiante / un sol que no tiene par. / Nuestro sol de Levante. / Cántale himnos de paz, / ofrécele el corazón / con amor y trabajo / lograrás tu salvación. / ¡Redención! ¡Redención!⁵⁴.

⁵³ Pudiera tratarse del autor de *El ideario de Maluquer* (1934), obra premiada por el Instituto Nacional de la Previsión. Manuel Pascual de Francisco, *El ideario de Maluquer*, Madrid, Imp. Sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1934.

⁵⁴ Ángel Suárez, *Libro blanco sobre las cárceles franquistas (1939-1976)*, París, Editorial Ruedo Ibérico, 2012.

La redención musical de la vida penitenciaria se aprecia, también, en la elección del género compositivo de sus obras. De las veintiuna obras compuestas por estos dieciocho hombres –debe remarcarse de nuevo aquí la normalizada ausencia de la mujer– los géneros que se presentan son: poema sinfónico (1), zarzuela (2), teatro musical sin especificar (2), música litúrgica y/o de temática religiosa (3) y música instrumental (7)⁵⁵, dentro de las que se encuentran pasodobles, mazurcas, y música expresamente compuesta para banda de carácter regional o folklórico. El repertorio interno se articula en torno a los mismos ejes –“Dios, Patria, Hogar”– que aquel otro escogido para ser importado al ámbito de la prisión, lo cual no puede resultar extraño, ya que todas estas muestras formaban parte del proyecto gubernativo y de los cánones sobre los que se sostenía el discurso oficial del mismo.

CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto puede considerarse que la música fue utilizada como dispositivo de unidad y control en el funcionamiento cotidiano del sistema penitenciario franquista. La revista *Redención* fue un método de propaganda creado expreso como medio de comunicación alternativo a través del cual, los presos, no solo redimían pena, sino que recibían la información dispuesta por el régimen en torno al “universo carcelario”, como una parte más de su condena. En un sistema de información en el que los medios ordinarios daban de lado las cuestiones carcelarias, el semanario *Redención* se convirtió en una forma marginal y endogámica de darle salida a un problema que se mantuvo en la clandestinidad pese a formar parte del discurso oficial. Las actuaciones y actividades artístico-musicales recogidas en este periódico dan muestra de la presencia de la música y la utilidad con que fue considerada como un medio para redimir la pena, pero también, de educación de la población reclusa en los valores estéticos, “de buen gusto”, ideológico y morales de la España de posguerra.

El franquismo se sirvió de las herramientas sistémicas importadas del exterior de las prisiones, y de la génesis de todo un entramado institucional, en el que se

⁵⁵ Los números que aparecen detrás de cada género entre los signos () sirven para designar el número de piezas del citado género compuestas por los presos en 1942.

promocionaran estas actividades mediante la interpretación y representación de obras de “extramuros” en los ámbitos “intramuros”.

Las prácticas musicales oficiales del “universo carcelario” se dieron en términos de desigualdad en función del penal al que se adscribieron. Las actividades programadas parecerán tener mayor número, siempre, en las cárceles masculinas, frente las cárceles femeninas. No obstante, al ser estos los datos extraídos de los cincuenta números del semanario *Redención* para el año 1942, deben tomarse con precaución. Así, conviene recordar que la descompensación del balance ofrecido por la misma revista para el año 1941 en comparación con la actividad recogida en 1942 hace necesario plantearse la duda de, si realmente se produjo un declive en la actividad cultural llevada a cabo en los penales, si los datos ofrecidos por la revista no son más que una representación parcial de la actividad o, si por el contrario, se trata de la manipulación de unos datos ofrecidos con una intención propagandística de medio (des)informativo en un régimen que, en un primer momento consideró necesaria la aniquilación del contrario, a través de la actuación militar, para después comenzar a valorar la intervención de la prensa como una forma de crear cultura.

Los lugares, momentos y medios de representación escogidos para estas actividades fueron siempre el interior de las prisiones, y vinieron motivados por una justificación institucional a través de la celebración de festividades religiosas, fechas conmemorativas o de especial interés para el régimen. Los medios con que se contó para su desarrollo siguen siendo, a día de hoy, una incógnita ya que, aunque el Estado realizó labores de intervencionismo, para con la presencia de las Escuelas del Hogar en las prisiones, con respecto a la provisión de materiales, a partir de 1940, y con posterioridad en 1948, cabe preguntarse hasta qué punto el capital material invertido en estos centros para las actividades artísticas fue tal, en un sistema que destacó por el abandono sostenido en el tiempo de la población reclusa.

En cuanto a la selección del repertorio predominó la producción nacional frente a la interpretación de piezas de compositores extranjeros, en cuyo caso se seleccionaron regímenes afines ideológicamente al nacional-catolicismo del caso español, siendo Alemania e Italia los que mayor representatividad manifestaron. Por esta y otras cuestiones, prevaleció la música vocal frente a la instrumental, siendo la primera, la

circunscrita al desarrollo hímnico y folklórico. En cuanto a las piezas instrumentales se aprecia la vinculación con el folklore, los géneros casticistas y, en definitiva, del espíritu nacionalista desarrollado durante el romanticismo siendo, en su mayoría, adaptaciones de obras para banda. La música escénica también encuentra su reflejo mediante la representación de zarzuelas y teatro musical costumbrista, así como de dramas litúrgicos. Dentro del discurso musical oficial participaron también los presos generando un repertorio de “intramuros”, contribuyendo a un corpus de producción propia que estuvo basado en los patrones compositivos del repertorio de “extramuros”. Los géneros más cultivados fueron, en este sentido, himnos, pasodobles, mazurcas, zarzuelas y/o teatro musical, música de temática religiosa y litúrgica y música instrumental para banda, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, Irene. “El papel de las ‘mujeres de Preso’ en la campaña pro-ampnistía”. *Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico*, Nº. 7 (2008), pp. 139-151.

AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

AMADOR, PILAR. “La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica”. *Feminismo/s*, Nº. 2 (2003), pp. 101-120.

DÍAZ, Luís. *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1985.

GARCÍA, Francisco Javier. *Cartas y diario desde las cárceles franquistas en Extremadura. Consejo de Guerra y fusilamiento de José Vera Murillo*. Extremadura: Diputación de Badajoz / Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica, 2014.

GARCÍA, Juan Carlos. *El semanario Redención: un estilo de coacción y propaganda*. Madrid: Universidad Complutense, s. f.

GARGALLO, Luís. *El sistema penitenciario de la Segunda República. Antes y después de Victoria Kent (1931-1936)*. Castilla La Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2000.

GONZÁLEZ, Teresa. “Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres”. *Hispania Sacra*, LXVI, Nº. 133 (2014), pp. 337-363.

MARÍN, Javier; GAN, Germán; TORRES, Elena; RAMOS, Pilar. *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM, 2003.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”. *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 31-82.

_____. “La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”. En: *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406.

- _____ “Women, land and nation. The dances of the Falange’s Women’s section in the political map of Franco’s Spain (1939-1952)”. En: *Music and Francoism*. Gemma Pérez Zalduondo, Germán Gan Quesada (coords.). Granada: Brepols, 2012, pp. 99-125.
- PÉREZ, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”. *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991), pp. 467-487.
- _____ *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, [Tesis Doctoral], Granada, Universidad de Granada, 2001.
- _____ “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”. En: *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Javier Suárez-Pajares (coord). Valladolid: Glares, 2005, pp. 57-78.
- RAMOS, Pilar. *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Rioja: Universidad de la Rioja, 2012.
- REINA, Manuel. *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- SUÁREZ, Ángel. *Libro blanco sobre las cárceles franquistas (1939-1976)*. París: Editorial Ruedo Ibérico, 2012.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Glares, 2005.

FUENTES LEGISLATIVAS (por orden cronológico)

“Decreto número 281”, *Boletín Oficial del Estado*, Nº. 224, (1 de junio de 1937), pp. 1698-1699.

“Decreto de 23 de Noviembre de 1940 sobre aplicación de los beneficios extraordinarios de la libertad condicional otorgados por la ley de 4 de Junio último a los condenados a penas no superiores a seis años, en situación de libertad provisional o de prisión atenuada, durante la tramitación del proceso”, *Boletín Oficial del Estado*, Nº. 334, (29 de noviembre de 1940), pp. 8181-8182.

“Orden de 14 de Diciembre de 1942 por la que se reconocen las diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen”, *Boletín Oficial del Estado*, Nº. 356, (22 de diciembre de 1942), pp. 10436-10438.

“Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente”, *Boletín Oficial del Estado*, Nº. 204, (22 de julio de 1944), p. 5580.

“Decreto de 5 de Marzo de 1948 por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prisiones”, *Boletín Oficial del Estado*, Nº. 136-169, (15 de mayo – 10 de junio de 1948), pp. 1902-2388.

FUENTES MUSICALES

CARRERAS, Luis. *Voice of Syren*. Barcelona, Ediciones J. Cañellas, 1940.

DOMÍNGUEZ, Edmundo; GAITÁN, Gabino. *Verdad y vida*. Cádiz: S.N., 1935.

GAITÁN, Gabino. *Mañica: jota*. Madrid: SAE, 1906.

_____. *Juventud dichosa: álbum de bailes para piano*. Madrid: SAE, 1906.

PAREDES, Félix. *Juventud*. Madrid: José Izquierdo, 1914.

_____. *Nocturno Madrileño*. Madrid: Felipe Peña Cruz, 1917.

_____. BERTRÁN, Manuel. *Hungría*. Barcelona: Transoceanic Trading, 1928.

PASCUAL DE FRANCISCO, Manuel. *El ideario de Maluquer*. Madrid: Imp. Sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1934.

OTROS

PATRONATO DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED PARA LA REDENCIÓN DE PENAS POR EL TRABAJO. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1940.

_____*Redención*, N°. 147-198, (17 de Enero de 1942-9 de Enero de 1943).