



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Tesis doctoral

La música como instrumento propagandístico en el  
primer franquismo (1939 – 1951)

Programa interuniversitario de Doctorado en Comunicación  
Universidad de Málaga

Doctorando:

Guillermo van Zummeren Moreno

Directora:

Dra. Ana Almansa Martínez


Málaga, 2020





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Guillermo van Zummeren Moreno

 <http://orcid.org/0000-0002-3408-5968>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)





## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña GUILLERMO VAN ZUMMEREN MORENO

Estudiante del programa de doctorado COMUNICACIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO PROPAGANDÍSTICO EN EL PRIMER FRANQUISMO (1939 – 1951)

Realizada bajo la tutorización de ANA ALMANSA MARTÍNEZ y dirección de ANA ALMANSA MARTÍNEZ (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 17 de ABRIL de 2020

Fdo.:



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Dra. Dña. **Ana Almansa Martínez**, Profesora Titular de Universidad, adscrita al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, de la Universidad de Málaga, como tutora y directora de esta tesis doctoral, realizada por D. **Guillermo Van Zummeren Moreno**.

**INFORMA QUE:**

Una vez finalizada la investigación y conforme a la normativa vigente, AUTORIZA la presentación y defensa de la tesis, por considerar que reúne los requisitos formales, científicos y de originalidad necesarios para ser defendida ante el Tribunal constituido al efecto, para la obtención del Grado de Doctor.

Para que conste a los efectos oportunos, firma el presente informe en Málaga, a 30 de mayo de 2020.

Fdo. Ana Almansa Martínez



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



# Índice

Índice de figuras.....	11
Índice de tablas.....	11
Índice de gráficos.....	12
Agradecimientos.....	16
Resumen.....	17
Introducción.....	20
1. Introducción.....	21
1.1. Justificación.....	23
1.2. Preguntas de investigación y objetivos.....	25
1.3. Estado de la cuestión.....	26
1.4. Estructura de la tesis.....	29
2. Metodología.....	31
2.1. Fuentes primarias.....	31
2.1.1. Revista Musical Ilustrada Ritmo.....	31
2.1.2. No-Do.....	33
2.1.3. Diario ABC.....	35
2.2. Técnicas de investigación.....	37
2.2.1. Análisis de contenido en No-Do.....	38
2.2.2. Análisis de contenido en Ritmo.....	41
2.2.3. Análisis de contenido en ABC.....	44

2.2.4. Síntesis de las tablas de análisis .....	48
2.3. Relación entre objetivos secundarios, metodología y fuentes.....	49
Marco teórico .....	50
3. Identidad de país y propaganda.....	51
3.1. De la identidad nacional a la construcción de Imagen de marca-país .....	52
3.2. Propaganda .....	56
4. Contexto histórico y social en la posguerra .....	63
4.1. España tras la Guerra Civil.....	63
4.1.1. Panorama político-social .....	63
4.1.2. Situación de los artistas tras la guerra.....	64
4.2. El ecosistema franquista .....	66
4.2.1. Ejes del estado franquista .....	68
4.2.1.1 Partido .....	68
4.2.1.2. Iglesia .....	71
4.2.1.3. Ejército .....	74
4.2.1.4. Sindicato.....	76
4.2.2 Instituciones externas al régimen.....	78
4.2.2.1. Influencias externas.....	78
4.2.2.1. Asociaciones culturales.....	81
4.2.3. Resumen de las influencias del régimen franquista.....	82
4.3. Géneros musicales .....	83
4.3.1. Nacionalismo musical.....	83



4.3.2. Copla.....	86
4.3.3. Folclore.....	88
4.3.4. Flamenco .....	91
Resultados .....	94
5. Música culta en la España entre 1939-1951.....	95
5.1. Análisis general .....	97
5.2. Análisis por etapas.....	115
5.2.1. Inicios 1939 .....	115
5.2.2. Crecimiento 1940-1943 .....	116
5.2.3. Auge 1944-1946 .....	118
5.2.4. Crisis 1947-1948.....	120
5.2.5. Recuperación 1949-1951 .....	122
5.3. Valoraciones acerca música culta.....	123
6. Música folclórica en la España del 1943-1951 .....	128
6.1. Análisis general .....	130
6.2. Análisis por etapas.....	135
6.2.1. Etapa inicial 1943 .....	135
6.2.2. Etapa de crisis 1944-1945.....	136
6.2.3. Etapa de recuperación 1946-1947 .....	138
6.2.3. Etapa de consolidación 1948-1951 .....	139
6.3. Representación de la mujer en la música folclórica de No-Do .....	142
6.4. Valoraciones acerca del folclore .....	147

7. La copla en la España entre 1939-1951 .....	150
7.1. Análisis general .....	152
7.2. Análisis por etapas.....	162
7.2.1. Etapa inicial 1939 – 1943 .....	162
7.2.2. Etapa de expansión 1944 – 1945 .....	165
7.2.3. Etapa de regresión 1946 – 1948 .....	167
7.2.3. Etapa de asentamiento 1949 – 1951 .....	169
7.3. Valoraciones respecto a la copla .....	170
8. El flamenco en la España del 1939-1951 .....	175
8.1. Análisis general .....	177
8.2. Análisis por etapas.....	186
8.2.1. Etapa recuperación 1939 – 1941.....	186
8.2.2. Etapa de expansión 1942 – 1945 .....	187
8.2.3. Etapa de crecimiento 1946 – 1947.....	189
8.2.4. Etapa de estabilización 1948 – 1951 .....	191
8.3. Valoraciones acerca del flamenco .....	193
9. Conclusiones .....	198
10. Referencias .....	208
Anexos.....	219
Anexo 1: Listado de intérpretes internacionales, número de actuaciones y países.....	220
Anexo 2: Listado de números de No-Do que contienen folclore .....	231
Anexo 3: Listado de diarios de ABC que contienen copla .....	236
Anexo 4: Listado de diarios de ABC que contienen flamenco .....	244



## Índice de figuras

Figura 1. Etapas de la música culta .....	96
Figura 2. Etapas de No-Do .....	129
Figura 3. Etapas de la copla .....	151
Figura 4. Etapas del flamenco .....	176
Figura 5. Etapas generales de la música en el franquismo .....	204

## Índice de tablas

Tabla 1. Relación de objetivos secundarios y su ubicación .....	30
Tabla 2. Ejemplares de la revista Ritmo .....	33
Tabla 3. Ejemplares de No-Do .....	35
Tabla 4. Ejemplares del diario ABC .....	36
Tabla 5. Relación entre los distintos análisis de contenido .....	48
Tabla 6. Relación entre objetivos, metodología y fuentes .....	49
Tabla 7. Relaciones entre Música y Propaganda.....	62
Tabla 8. Instituciones y su afiliación política.....	83
Tabla 9. Organizaciones de la música culta .....	98
Tabla 10. Asociaciones Musicales .....	99
Tabla 11. Distribución por provincias en Ritmo .....	103
Tabla 12. Compositores más representados en el franquismo .....	106
Tabla 13. Tipos de agrupaciones de cámara y su presencia.....	111
Tabla 14. Nacionalidades de los intérpretes foráneos .....	113

Tabla 15. Distribución de nacionalidades por años.....	114
Tabla 16. Evolución de la presencia de la mujer en la música folclórica de No-Do ....	142
Tabla 17. Origen o procedencia del folclore en la mujer .....	145
Tabla 18. Espectáculos y Fantasías líricas .....	158
Tabla 19. Artistas de la copla.....	161
Tabla 20. Artistas del primer periodo de copla .....	164
Tabla 21. Artistas del segundo periodo de copla .....	166
Tabla 22. Artistas del tercer periodo de copla.....	168
Tabla 23. Artistas del cuarto periodo de copla.....	170
Tabla 24. Tipos de espectáculo de flamenco.....	182
Tabla 25. Artistas flamencos.....	184
Tabla 26. Artistas flamencos del primer periodo .....	187
Tabla 27. Artistas flamencos en el segundo periodo.....	188
Tabla 28. Artistas flamencos en el tercer periodo .....	190
Tabla 29. Artistas flamencos en el cuarto periodo .....	192

## Índice de gráficos

Gráfico. 1. Organizaciones en Ritmo .....	97
Gráfico. 2. Comunidades autónomas en Ritmo.....	102
Gráfico. 3. Procedencia de la música en Ritmo .....	104
Gráfico. 4. Estéticas musicales de Ritmo.....	105
Gráfico. 5. Afiliación política de los eventos de música culta.....	108

Gráfico. 6. Influencias internacionales en la música culta .....	109
Gráfico. 7. Motivación de los conciertos de música culta .....	110
Gráfico. 8. Organizaciones en No-Do .....	131
Gráfico. 9. Comunidades autónomas en No-Do .....	132
Gráfico. 10. Procedencia del folclore en No-Do .....	132
Gráfico. 11. Afiliación política en No-Do.....	134
Gráfico. 12. Exclusividad en No-Do .....	134
Gráfico. 13. Organizaciones en No-Do en la etapa de consolidación.....	140
Gráfico. 14. Porcentaje de la inclusión de la mujer en No-Do.....	142
Gráfico. 15. Actividades de la mujer en la música folclórica de No-Do .....	143
Gráfico. 16. Organizaciones en No-Do .....	144
Gráfico. 17. Afiliación política de la mujer en No-Do.....	146
Gráfico. 18. Posición de copla en ABC .....	152
Gráfico. 19. Longitud de los artículos de copla .....	153
Gráfico. 20. Organizaciones copla .....	154
Gráfico. 21. Poblaciones de los eventos relacionados con la copla .....	154
Gráfico. 22. Afiliación política de la copla .....	155
Gráfico. 23. Motivación de los eventos de copla .....	156
Gráfico. 24. Tipos de evento copla .....	157
Gráfico. 25. Autores de la copla.....	159
Gráfico. 26. Posición del flamenco en ABC .....	177
Gráfico. 27. Extensión artículos de flamenco en ABC .....	178

Gráfico. 28. Organizaciones relacionadas con el flamenco en ABC .....	179
Gráfico. 29. Afiliación política del flamenco.....	180
Gráfico. 30. Motivación de los eventos del flamenco en ABC.....	181





## Agradecimientos

*Toda construcción humana parte de un esfuerzo colectivo, en consecuencia, un trabajo como el que se presenta sería impensable sin la contribución de un conjunto de personas.*

*Es por ello que en primer lugar me gustaría agradecer a mi tutora y directora, la doctora Ana Almansa Martínez por su incansable guía, asesoramiento y ánimos en un tema tan complejo como el que se trata. Su enfoque y rigor durante el transcurso de la investigación ha sido un punto clave para poder llevarla a término.*

*También merecen un recuerdo especial y agradecimiento todas las personas que conforman mi familia, quienes han estado apoyándome, respaldando y animando durante toda mi trayectoria académica, y en especial a Rosario, quien ha hecho un esfuerzo realmente activo sin el cual sería inconcebible esta tesis, la cual espero que sea una contribución tanto para el ámbito de la comunicación y relaciones públicas como para el de la música y que ésta marque el inicio de los puentes entre ambas disciplinas.*

*Finalmente, agradezco a la Universidad de Málaga, junto con la facultad de Ciencias de la Comunicación, como mi segunda casa pese a la distancia, y al doctorado interuniversitario brindarme la oportunidad de realizar este trabajo. Un análisis que se extiende entre los límites de varias disciplinas.*

## Resumen

La música supone un elemento cultural inherente a todas las civilizaciones, cada una con sus estilos y particularidades. En el contexto de la posguerra española la música se erige como la representación de una España al margen de la situación de escasez y precariedad social y económica.

Pese a que el franquismo tratara de lograr una desmovilización en términos propagandísticos necesitaba erigir un ideario nuevo, opuesto al de la II República, sustentado bajo las premisas de *Una, Grande y Libre*.

El propósito de esta investigación es el de explorar el contexto musical de la primera etapa del franquismo y descubrir como se construyó la identidad nacional franquista a través de la música y evaluar si la música se emplea con fines propagandísticos. De este modo, se han propuesto dos objetivos generales, (1) descubrir cómo se construyó la nueva identidad nacional franquista a través de la música en el primer franquismo (1939-1951) y (2) evaluar si la música se emplea con fines propagandísticos en el primer franquismo.

Para ello se ha realizado análisis de contenido a 867 documentales de No-Do, 108 números de la Revista Musical Ritmo y 668 ejemplares del diario ABC, en sus ediciones de Madrid y Sevilla, que permiten determinar el peso específico de cada uno de los géneros más cultivados en el franquismo, es decir, la música clásica o culta, la copla, la música folclórica y el flamenco.

También se tratan otros temas de especial interés como los intérpretes más importantes o representados, elementos recurrentes, cambios en las tendencias, organizaciones e ideologías que instigan un mayor número de actividades, etc. de este modo se establecen conexiones entre la programación musical española en esta etapa de la dictadura franquista con hechos políticos y económicos.

Los resultados de la investigación manifiestan (1) que los cambios en la dirección política del Régimen repercuten directamente en la música culta occidental tanto en su programación como estética. (2) Que el folclore español se emplea para reforzar la identidad de España a través de una escenificación en la cual se unen música, baile y vestimenta, enfatizando una imagen costumbrista afín con la idea del régimen. (3) Se ha determinado que se produce un auge de la copla, especialmente a partir de 1944 con la irrupción de los espectáculos folclóricos. (4) La percepción del flamenco por parte del

régimen varía a lo largo de los años del primer franquismo, pasando de ser un elemento marginal a una expresión artística reconocida.

Del mismo modo, mediante el examen de cuatro tipos distintos de música se ha logrado perfilar cómo se preponderaba una cierta imagen o perfil, el cual se elevaría durante el transcurso de los años en el símbolo de la música y de la españolidad. Una evocación que hoy día sigue vigente y se ha convertido en parte indisoluble de la marca España.

Finalmente, la constatación positiva de los componentes que se acaban de mencionar permite establecer la creación de una identidad nacional a través de la música algo que se puede asociar con la creación de la marca España. Asimismo, se ha comprobado el uso efectivo de la música como herramienta propagandística.



# Introducción

## 1. Introducción

Sin Música, un Estado no puede subsistir. Todos los desórdenes, todas las guerras, vienen por el desconocimiento de la Música. ¿Acaso la guerra no es producto de la falta de unión entre los hombres? Y si todos los hombres aprendieran Música, ¿no sería este el medio para ponerse de cuerdo y ver en el mundo la paz universal (Molière, 2000).

La música ha estado presente en toda la historia de la humanidad. Principalmente se la ha asociado con dos usos distintos, bien con ceremonias o rituales de todo tipo o bien como un medio de comunicación. En esta vertiente se le han conferido innumerables cualidades que trascienden la mera relación entre sujetos o colectivos, atribuyéndole otras virtudes como la persuasión o la de aglutinar sociedades.

Conscientes de ello, los estados totalitarios ésta está avocada a la censura o la manipulación con el objetivo de fortalecer el discurso oficial. Para ello se la debe dotar de toda la pomposidad indispensable para captar la atención y persuadir a las masas de la necesidad de conservar el pensamiento único (Ladrero, 2016, pág. 144).

En este sentido, la música, como claro exponente cultural, ha contribuido a ahogar al individuo en la masa y a crear una conciencia común (Domenach, 1962, pág. 32).

La Guerra Civil española fue el lugar de pruebas de los novedosos armamentos y tácticas militares, pero al mismo tiempo fue precursora en el ámbito de la información y de la propaganda. Pues si durante la Primera Guerra Mundial había desarrollado un rol crucial, en este contexto, en el cual el aspecto ideológico era uno de los principales puntos de disputa, desempeñaría un papel aún más destacado (Pizarroso Quintero, 1993, pág. 356).

En España, pese a que el régimen franquista buscara la desmovilización en términos propagandísticos (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 259), necesitaba crear un imaginario contrario al de la Segunda Republica bajo los lemas de *Una, Grande y Libre*.

El franquismo comprende una franja temporal muy amplia que abarca desde el fin de la Guerra Civil hasta la muerte de Franco en 1975. Dada la extensión de la dictadura, la historiografía general suele dividirla en dos grandes bloques:

- La primera entre 1939 y 1959 caracterizada por una fascitación inicial del régimen y el aislamiento internacional tras el desenlace de la II Guerra Mundial.
- La segunda comprendida entre 1959 y 1975, está marcada por una dualidad aparentemente contradictoria, mientras que se inicia el aperturismo con el

exterior, con el que se experimenta un pronunciado crecimiento económico, en el interior se perpetúa el inmovilismo del régimen.

En relación al perfil ideológico de la dictadura, es muy difícil establecer sus límites y características principalmente por dos motivos: Primero, los distintos cambios estructurales del régimen provocaron una indeterminación que supo aprovechar en función de sus intereses. Segundo, Franco no estableció una ideología formal claramente definida comparable con el resto de ideologías políticas del siglo XX (Payne, 1992, pág. 258).

Este hecho puede explicarse atendiendo a las características del bando sublevado en la contienda civil, un conglomerado de distintas fuerzas políticas integrado por grupos monárquicos (como los carlistas o los alfonsinos), la C.E.D.A. (Confederación de Derechas Autónomas), la Falange, entre otras, y numerosos oficiales de las fuerzas armadas cuyo único nexo de unión era la oposición a la República y a las políticas del Frente Popular.

Además, pese a la extensa producción ensayística, al contrario que sucediera en otras dictaduras como la italiana o la alemana, el franquismo no tuvo un texto fundamental de Franco o del resto de ideólogos del régimen que postulara sus principios (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 181).

En consecuencia, según el politólogo J.J. Linz la definición más apropiada a la hora de definir al franquismo es el de “régimen autoritario”, una categoría que implica a las dictaduras no fascistas (Sevillano Calero, 1998, pág. 39).

Pese a todo, España era y es un país con una riqueza musical propia extremadamente vasta. Cada pueblo, región o zona tiene unas costumbres musicales propias, semejantes en algunos aspectos, pero con unos distintivos que lo hacen único.

A finales del siglo XIX ya comenzó a cultivarse una musicología española, encabezada por Felipe Pedrell, encaminada a categorizar sus distintas manifestaciones, no obstante, su esfera de influencia y difusión apenas trasciende el panorama musical. En consecuencia, desde las instituciones gubernamentales no se encuentran estrategias reivindicativas firmes.

Ante el cambio paradigmático socio-político suscitado por el alzamiento militar, cuya máxima era la unificación, engrandecimiento y liberación del país de una serie de

## Introducción

transgresiones que, según ellos, se habían dado en la II República, encuentran en la música una forma de reivindicación de esa unidad y grandeza de España, immaculada, que evoca las raíces y el pasado glorioso del país.

El papel intervencionista del Estado, su carácter totalitario, su énfasis en la tradición, con una concepción corporativa en la que el artista depende del Estado, el catolicismo como epicentro ideológico, la jerarquía de las artes, la herencia histórica, etc. tendrán como resultado un estilo autodefinido como viril, austero y serio que en ocasiones se ha denominado *joseantoniano*, en honor a José Antonio Primo de Rivera, que inciden en una visión de España en la que confluyen el nacional-sindicalismo y el nacionalcatolicismo (Palacios Bañuelos, 2020, pág. 337).

### 1.1. Justificación

Tras la Guerra Civil y con el fin de la II República España quedó en una situación complicada tanto demográfica como económicamente. En consecuencia, los recursos con los que hacer frente a una programación cultural quedaron en un estado delicado, hecho que se agravó a causa del aislamiento causado por el bloqueo impuesto por Estados Unidos, el cual finalizará en 1953 (Marco, 1983, pág. 164).

Sin embargo, aunque modesta en sus inicios, existió una vida cultural, ya que pese a la falta de recursos y exilios, la cultura, y en especial la música, se tornó en un elemento propagandístico de gran calado para tender puentes con otros países, como Alemania, Italia o E.E.U.U. (Moreda Rodríguez, 2017, págs. 8-9).

Mientras tanto, géneros populares como el folclore o la copla sufrieron grandes transformaciones, tanto en su recepción como en su temática. En especial la copla se tornó como un elemento de reeducación popular a través de sus letras (Prieto Borrego, 2016, pág. 317).

Particularmente interesante resulta la relación entre el flamenco y el régimen franquista. Desde sus inicios fue complicada por la dificultad del primero por adaptarse a las exigencias de la estética y valores del Nuevo Estado. Sin embargo, el franquismo logró malear el género a través de lo que se llamó *nacional flamenquismo* para convertirse en una representación más de la identidad nacional (Ladrero, 2016, pág. 185).



En definitiva, la música juega un considerable papel propagandístico tanto a nivel nacional como internacional en el que la prensa y No-Do dan prueba de como fueron cambiando sus usos y tendencias.

Además, la comunicación es algo esencial para cualquier organización, esencialmente a causa de la repercusión de los mensajes emitidos sobre el receptor final, el cual supone la opinión pública general (Lorenzo Solá, 2013, pág. 29). En ese sentido, cualquier forma de interacción con la opinión pública, como la música y su programación, puede considerarse como una forma de comunicación.

El trabajo se delimita al primer franquismo por dos motivos. En primer lugar, la situación política, una etapa marcada por el corte fascista de la Falange. Dentro de este movimiento político la música cumple una función de gran peso. Sin embargo, este partido perdió casi todo su poder con la creación del gobierno tecnócrata (1957), administración que tendrá una visión muy distinta sobre la música.

El segundo motivo se encuentra en el cambio generacional que se produjo en la dirección de los principales organismos musicales, como pueden ejemplificar los casos de Turina, director de la Comisaría de Música, el cual falleció en 1949, Otaño, quien se retira de la dirección del Conservatorio de Madrid en 1951, o del Campo, director de la Orquesta de Radio Nacional y profesor de composición en el Conservatorio de Madrid, que fallece en 1953.

Como punto más novedoso de esta propuesta es necesario destacar la visión integral de la música, no limitado a un único género, como suele ser habitual. Se abordará la música en su conjunto desde los cuatro pilares que forman el conjunto de la música en la España franquista: la culta, la folclórica, la copla y el flamenco. De este modo se podrá estudiar su vinculación propagandística atendiendo a sus relaciones y variaciones.

Por otro lado, el uso de la prensa y No-Do ofrecen información verídica sobre qué música se programaba, su recepción, apoyo por parte del régimen y quiénes eran los intérpretes predilectos de todo el periodo.

Es necesario resaltar la repercusión de No-Do en este contexto, ya que las imágenes son cruciales para el espectador, pues tienen la capacidad de evocar la sensación de estar presenciando sucesos sin intermediarios (Fernández Torres, 2011, pág. 619).

## *Introducción*

Igualmente importante es el hecho de que la totalidad de tesis doctorales que relacionan música y propaganda han sido realizadas en el seno de facultades de Bellas Artes o filosofía, que aunque son ámbitos totalmente acertados, es necesaria una aproximación a este tema desde perspectiva que aquí se presenta, ya que la propaganda es una forma de comunicación, y ésta intenta alcanzar una respuesta que promueve la intención deseada del propagandista (Jowett & O'Donnell, 2015, pág. 1).

Además, en los últimos años la comunicación se ha convertido en un aspecto determinante en la relación entre personas e instituciones. Este hecho fomenta la interacción de éstas con su entorno (Pilar Paricio, Bruno-Carlos, & Aznar, 2019, pág. 90). En ese sentido el presente trabajo enfatiza el papel de las distintas organizaciones que desenvuelven en el contexto franquista, su relación con las distintas ideologías y sus conexiones con el ámbito musical.

El enfoque que se le da en esta investigación trasciende la descripción de unos pocos eventos o circunstancias puntuales, como se ha realizado ya en un gran número de estudios, y pone el foco en la programación musical en su conjunto, tomando como muestra un cuantioso número de eventos, expuestos en el apartado de fuentes primarias, que servirán como base para poder efectuar inferencias acerca de los usos, tendencias y demás elementos que conforman el panorama musical español.

### 1.2. Preguntas de investigación y objetivos

Esta tesis pretende solventar una serie de dudas acerca del uso efectivo de la música por las instituciones franquistas de manera que aporte información para contemplar sus prácticas y estereotipos. En consecuencia, se han formulado una serie de preguntas destinadas a construir el trabajo en su conjunto:

1. ¿Existe una creación de identidad nacional franquista sistemática que implique a la música?
2. ¿Se relaciona la música con propósitos propagandistas en este periodo?
3. En el caso de que se responda afirmativamente a alguna de estas cuestiones o a ambas ¿de qué modo se produce?

Para responder a la primera pregunta se establece como primer objetivo general descubrir cómo se construyó la nueva identidad nacional franquista a través de la música en el primer franquismo (1939-1951).

Por otro lado, para dar respuesta a la segunda cuestión se propone como segundo objetivo general evaluar si la música se emplea con fines propagandísticos en el primer franquismo.

Para alcanzar los dos objetivos generales formulados, así como responder a la tercera pregunta de investigación, se han propuesto cuatro objetivos específicos:

1. Comprobar cómo los cambios en la dirección política del Régimen repercuten directamente en la música culta occidental (música clásica), tanto en su programación como en su estética.
2. Establecer cómo se emplea la música folclórica para reforzar la identidad de España.
3. Descubrir el auge de la copla en este nuevo clima y porqué la promueven.
4. Evidenciar cómo varía la percepción del flamenco por parte del Régimen durante los primeros años del franquismo.

### 1.3. Estado de la cuestión

Dada la encrucijada temática en la que se encuentra el estudio, el presente estado de la cuestión se divide en dos grandes bloques: el ámbito musicológico y el relacionado con la propaganda.

En términos generales, en el ámbito de la musicología la década de 1940 no ha suscitado un gran interés para el estudio fundamentalmente por su proximidad temporal, muchos de sus protagonistas siguen entre nosotros y el vacío cultural aparente (Pérez Zalduondo, 1995, pág. 247).

Este apartado está compuesto principalmente por cuatro grandes grupos: historia de la música durante el franquismo, la música como elemento propagandístico en el

## Introducción

franquismo, estudios sobre folclore, música en el franquismo y aproximación teórica desde el punto de vista de las relaciones públicas.

En relación a la historia de la música cabe destacar en primer lugar que pese a que no traten expresamente aspectos políticos o propagandísticos, éstos figuran de manera transversal y se pueden intuirse entre líneas. Entre este grupo de trabajos sobresale Historia de la música española contemporánea de Sopena, escrito originalmente en 1956, ofrece una visión general de la situación de la música en España desde una posición privilegiada, ya que el autor fue uno de los principales intelectuales de la música de la posguerra. Otro escrito de gran relevancia dentro de este mismo ámbito y que equilibra la balanza hacia la imparcialidad es Historia de la Música española. Siglo XX de Marco, redactado en 1981 ofrece una visión con mayor perspectiva, concedida por la lejanía temporal con respecto a los hechos, en comparación al anteriormente citado, y además su neutralidad política favorece la comprensión de los hechos, aunque en ocasiones presenta una cierta parcialidad en lo relativo al tipo de música que se programa en los conciertos.

En relación al estudio de la música como elemento propagandístico es necesario destacar que es un ámbito relativamente nuevo, apenas estudiado y apenas tratado en el ámbito de la comunicación. Sin embargo existen grandes trabajos que se ocupan de la temática como las monografías de Pérez Zalduondo, entre las que destaca su tesis dedicada a la música durante el franquismo a través de la legislación (1993), o las publicaciones de Moreda Rodríguez, centradas en las principales figuras musicales del panorama nacional, entre las que sobresale *Music critics and music criticism in early francoism* (2017).

Además de éstos encontramos una gran cantidad de artículos dedicados a la música en el periodo franquista entre los que cabe destacar el de Prieto Borrego (2016), dedicado al papel de la copla española, o el de Iglesias, consagrado a las primeras apariciones del jazz en España.

En lo referente a folclore, música y género en el franquismo, se encuentra uno de los espectros científicos más trabajados, en el que destaca lo relacionado con la Sección Femenina. Esta organización ha sido tratada desde los más diversos campos: antropología, historia y etnografía. Entre los del primer grupo sobresalen los trabajos de Ortiz: *En Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange* (2012) aborda las cuestiones relacionadas con la vestimenta tradicional, la Sección Femenina y el franquismo, mientras que en el artículo *Folklore and the Franco Regime* (1999), se centra en las conexiones entre folclore y política en los regímenes

totalitarios. Por su parte, en el campo de la historia y etnografía sobresalen los estudios de casos en ciudades o provincias concretas como los de Gómez (2012) , Añon Baylach y Montolú Soler (2011) o Berlanga (2001) .

A su vez es esencial atender a los estudios de Casero, entre los que merece especial atención *La España que bailó con Franco* (2000) , y Busto Miramontes en el que se analiza el folclore gallego como elemento de carácter propagandístico en *No-Do* (2016).

En la posguerra el cine se tornó en el principal medio de evasión y ocio de las capas populares que contribuyó a la construcción de estructuras mentales con capacidad de asimilar, en función de la creación de estereotipos, el nacionalismo español a lo folclórico.

En cuanto a las relaciones públicas y propaganda en lo referente a las relaciones públicas, la construcción de identidad a través de acciones de relaciones públicas se da en todo tipo de sociedad, tanto en el ámbito empresarial como institucional.

Taylor y Kent (2006), Kruckeberg y Starck (1998) y Van Leuven (1996) también vinculan la creación de identidad nacional con las relaciones públicas. Y, en España, destacan las investigaciones de Valls (1992) sobre la creación de identidad e imagen de territorios. Precisamente, Valls (1992) señala que la optimización y penetración cultural (presencia de manera permanente, penetración cultural y lingüística) deviene en elemento imprescindible en la creación de imagen en un territorio.

Pizarroso sostiene que la propaganda ha existido a lo largo de toda la humanidad y ha ido adaptándose en sus formas y métodos (1993). Lasswell (1927) definió la propaganda como una forma de comunicación asociada a la manipulación y los símbolos. Mientras que Jowett y O'Donnell preponderan la acción e intención del propagandista. Por otro lado, para Edwards (1938) la manipulación se dirige hacia la intención de influir en las opiniones o acciones de la ciudadanía.

En la creación del imaginario social o configuración de lo social (Fairclough y Wodak, 1997) se representa y construye la realidad. En ese sentido, la propaganda funciona como reproductora y como generadora de realidad ya que ésta se erige como una estructura discursiva e ideológica que produce significado (Hall, 2001).

Por su lado, Xifra (2020) señala que las relaciones públicas tienen su origen en la propaganda de los años cuarenta con trabajos como los de Bernays o Smith en los que se aplican las tesis propagandistas a las organizaciones y sus productos.

## *Introducción*

Además, la comunicación es un fenómeno cultural que implica a distintos ámbitos de la actividad humana como el económico, social político o cultural en el que los medios actúan como aliados de la industria cultural ya sea generando ingresos o gestionando identidades colectivas (Sedeño Valdellós, 2003, pág. 28).

Por su parte, la ideología se relaciona con la vida social y también con las luchas de poder (Eagleton, 1995). De este modo la ideología queda dibujada como una práctica discursiva sobre los temas centrales de la vida social que forma identidades y sujetos sociales y los relaciona con la estructura dominante. Castells (2014) también ha estudiado la configuración de ideologías con el fin de favorecer a quienes ostentan el poder.

### 1.4. Estructura de la tesis

Ante la complejidad y confusión que suscita el tema se ha buscado formular una tesis con una estructura lo más clara y concisa posible. Tras el apartado metodológico, en el que se expone el modo en el que se realizará la investigación y se presentan con detalle las fuentes empleadas, se expondrá un marco teórico que pretende aunar los conceptos de imagen de país y propaganda y su relación con la música.

Tras éste se llega a un gran apartado en el que se exponen todos los elementos que conforman el panorama cultural en el franquismo en el que en primer lugar se abordan el panorama histórico y social. Seguidamente se ilustra el organigrama del Régimen relacionado con la música incluyendo influencias externas y otras figuras culturales. El último punto está encaminado a aclarar el panorama musical que se tratará en los capítulos posteriores, en consecuencia, se hará un rastreo hasta los orígenes de cada estilo, sus características y una breve evolución hasta alcanzar el punto en el que se inicia la investigación.

Los apartados del cinco al ocho conforman el cuerpo del trabajo en el que se exponen los resultados propios de cada uno de los géneros musicales estudiados. Así el quinto capítulo se dedica a la música clásica, que a partir de este punto se denominará culta para no confundirla con el periodo musical comprendido entre 1750 y 1800, el sexto estudiará la música folclórica, el séptimo se adentrará en el género de la copla y el octavo hará lo propio con el flamenco.

## *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

Estos capítulos a su vez están divididos en dos partes, la primera presenta el estudio general del estilo musical a lo largo del periodo, mientras que el segundo establece un análisis evolutivo por etapas que permitirá observar los cambios que se produzcan a lo largo de los años.

El apartado de conclusiones presenta una doble finalidad, de un lado se establecen las conexiones y puentes existentes entre cada una de las formas musicales y por otro lado se establecen las conclusiones y se estipula el modelo musical característico del régimen franquista.

Finalmente se expondrán una serie de futuras vías que permitan extender el presente análisis o suscitar unos nuevos que amplíen el conocimiento musical sobre la música en el franquismo y el uso de la música como materia prima en los procesos de creación de identidad nacional y como herramienta propagandística.

Para lograr una mayor claridad del lugar en el cual se desarrollan cada uno de los objetivos propuestos, a continuación, se expone una tabla que precisa el lugar concreto en el que se trata cada uno indicando el intervalo de páginas implicado:

Tabla 1. Relación de objetivos secundarios y su ubicación

<b>Objetivo secundario</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Páginas</b>
<b>1. Comprobar cómo los cambios en la dirección política del Régimen repercuten directamente en la música culta occidental (música clásica), tanto en su programación como en su estética.</b>	Capítulo 5	95-127
<b>2. Establecer cómo se emplea la música folclórica para reforzar la identidad de España.</b>	Capítulo 6	128-149
<b>3. Descubrir el auge de la copla en este nuevo clima, descubrir porqué la promueven.</b>	Capítulo 7	150-174
<b>4. Evidenciar cómo varía la percepción del flamenco por parte del Régimen.</b>	Capítulo 8	175-197

Fuente: Elaboración propia

## 2. Metodología

Al abordar el estudio de la música de un periodo histórico concreto se pueden emplear una infinidad de enfoques y análisis, desde la descripción estética y estilística a establecer todo tipo de cronologías centrándose en aspectos destacados por su singularidad o influencia.

No obstante, este tipo de análisis se caracterizan por contener un tanto de la subjetividad de su autor, quien expone y clasifica la información a favor de sus intereses.

Dado el carácter histórico de la investigación, se empleará como principal herramienta metodológica la investigación bibliográfica y documental en la que predominará un enfoque cualitativo, asimismo se realiza análisis de contenido de No-Do, diario ABC y Revista Musical Ilustrada Ritmo que ha permitido obtener datos cuantitativos y cualitativos.

Con el objetivo de estudiar en profundidad el uso propagandístico de la música se abordarán los cinco aspectos que, según Pizarroso, son necesarios para el análisis de un momento histórico desde el punto de vista de la propaganda: emisor, medios o canales, contenidos, técnicas propagandísticas y los efectos o repercusión (Pizarroso Quintero, 1999, pág. 159).

En ese sentido se han analizado tres medios, No-Do, diario ABC y Revista Musical Ilustrada Ritmo, fuentes que ocupan una posición prominente en lo relacionado con la música de la época, como se detallará en el próximo apartado. Éstas permiten obtener una visión macroscópica del panorama musical español durante el primer franquismo. A partir de ellas se obtendrá el corpus de datos que permitirá el análisis y la valoración del conjunto de acciones relacionadas con la actividad musical franquista y con la creación de la identidad y propaganda del Nuevo Estado.

### 2.1. Fuentes primarias

#### 2.1.1. Revista Musical Ilustrada Ritmo

Fundada en 1929 por Rogelio Vilar, compositor, crítico musical y catedrático de Música de Cámara del Real Conservatorio de Madrid. Sus publicaciones se centran en historia



musical, tanto española como internacional, con especial hincapié en la música antigua española, críticas de conciertos en Madrid y otras ciudades del país y tendencias contemporáneas en composición musical. Tuvo una tirada relativamente pequeña, de unos 6000 ejemplares (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 142).

En su presentación Ritmo se define como “una revista musical en Madrid que recoja las palpitaciones de la vida artística relacionada con la música en España” (Nuestros propósitos, 1929, pág. 1). En ella se insertan crónicas breves acerca de los acontecimientos musicales más destacados tanto de España como del extranjero, así como artículos de carácter pedagógico, histórico y estético, informaciones acerca de la organización de agrupaciones musicales, sociedades filarmónicas y culturales y reportajes sobre orquestas, bandas, orfeones y masas corales centros docentes.

La frecuencia de publicación de Ritmo es nueve o diez números por año desde sus comienzos hasta la actualidad, convirtiéndose en una de las revistas más longevas de España. Tan solo interrumpió su publicación entre 1936 y 1940 a causa de la Guerra Civil.

Tras la muerte de Vilar, acaecida en 1937, se produce la refundación de la revista en abril de 1940 de la mano de Nemesio Otaño, una de las principales figuras musicales en el franquismo ya que ostentó los cargos de comisarios en la primera Comisaria de la Música y posteriormente presidente del Consejo Nacional de la Música. Además, según Torres, la persona más adecuada para llevar adelante la revista en el nuevo escenario era Otaño, tanto por su prestigio personal como por su estrecha relación con el bando victorioso de la cruzada franquista (Torres Mulas, 1980, pág. 6).

En 1943 Rodríguez del Río retoma la dirección de la revista y en 1947 Luis Araque y José Puerta llevaron a cabo una reforma de gran calado que supuso, entre otros aspectos destacados, la incursión de la música ligera para dar cabida a un nuevo tipo de público y de mercado (Caparrós Álvarez, 2018, págs. 37-41).

Para realizar el presente estudio se recurrirá a un total de 108 números comprendidos entre abril de 1940 (el primero tras el receso causado por la Guerra) hasta diciembre de 1951, el cual supone el fin de la investigación. A continuación, se mostrará una tabla en la que se concretan las fechas, año de la publicación, los números que comprende ese año y el número de ejemplares:

Tabla 2. Ejemplares de la revista Ritmo

Fecha	Año de la publicación	Números	Número de ejemplares
1940	XI	135-141	9
1941	XII	142-151	10
1942	XIII	152-161	10
1943	XIV	162-171	10
1944	XV	172-182	11
1945	XVI	183-192	9
1946	XVII	193-200	8
1947	XVIII	201-207	8
1948	XIX	208-216	9
1949	XX	217-224	8
1950	XXI	225-232	8
1951	XXII	233-240	8

Fuente: Elaboración propia

### 2.1.2. No-Do

Pese a que el régimen franquista pretendiese una desmovilización en términos propagandísticos (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 259), necesitaba construir un imaginario opuesto al de la Segunda República bajo los lemas de *Una, Grande y Libre*. No-Do se convirtió en uno de los instrumentos fundamentales para la difusión de dicho ideario.

El Noticiero Documental o NO-DO nace en septiembre del año 1942. Esta organización cinematográfica estrenó su primera emisión el lunes 4 de enero de 1943. A partir de entonces, su proyección se hizo obligatoria en todos los cines españoles hasta el año 1976, en pase previo a cualquier película (Busto Miramonte, 2012, pág. 3).

## *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

Este organismo se integró en la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, con Carlos Fernández Cuenca a la cabeza, que a su vez se encontraba subordinado a la Delegación Nacional de Propaganda, dirigida por Manuel Torres López, que se supeditaba a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, regida por Gabriel Arias Salgado (Matud Juristo, 2008, pág. 106).

Según Rabiger, el término “documental” fue acuñado por John Griegson durante la revisión del *Moana* de Flaherty en 1926. La Alemania Nazi supo ver su potencial y entre la década de 1930 y 1940 y filmó una gran cantidad de películas y documentales encaminados a mostrar la supremacía aria y la superioridad de las políticas de Hitler (2007, págs. 20-24).

NO-DO fue un instrumento de propaganda de la dictadura, fiel a los principios del régimen que lo creó, hasta el punto de que éste no tuvo que extremar la vigilancia ni sobre sus productos ni sobre sus artífices, seguro como estaba de que las consignas y los estándares retóricos eran asumidos como propios desde el interior de la institución (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, págs. IX-X).

La información con mayor presencia en la historia del Noticiero fue la institucional. Es decir, aquella que se refiere a las actividades oficiales promovidas por el Régimen, tanto del Jefe de Estado como de otras personalidades vinculadas a instituciones, el partido o el sindicato (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 109) .

Sin embargo, la pretensión falangista (la corriente más próxima a estas ideologías) de construir un discurso audiovisual afin, chocó inmediatamente con las limitaciones técnicas y económicas; pero, sobre todo con la dificultad para dar cuerpo a la confusa amalgama de signos (tradicionalismo, religiosidad, militarismo...) que el régimen exhibía como doctrina oficial (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, págs. 16-17).

Está formado por un total de 570 películas, la mayor parte de cortometraje. No se deben confundir con las otras producciones de cine informativo de NO-DO, como la revista *Imágenes* y la mayoría de las Ediciones Especiales. A diferencia del noticiero, estos documentales no eran de exhibición obligatoria ni disfrutaban de la exclusividad del género (Matud Juristo, 2008, pág. 106).

## Introducción

En este caso la muestra la forman un total de 867 documentales. A continuación, se muestra una tabla en la que se delimita por años, número de documental y número de documentales (hay un gran número que están divididos en dos partes: A y B).

Tabla 3. Ejemplares de No-Do

<b>Fecha</b>	<b>Números</b>	<b>Número de noticiarios</b>
<b>1943</b>	1-52	87
<b>1944</b>	53A-102B	89
<b>1945</b>	105A-156A	75
<b>1946</b>	157-208B	56
<b>1947</b>	209A-260B	103
<b>1948</b>	261A-312B	104
<b>1949</b>	313A-364B	104
<b>1950</b>	365A-416B	103
<b>1951</b>	417A-469B	106

Fuente: Elaboración propia

Para una mayor claridad en la exposición de datos, en el anexo número dos se incluye la relación de números de No-Do que incluyen folclore musical entre sus contenidos.

### 2.1.3. Diario ABC

Fundado en 1891 por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio el ABC se convertirá en uno de los periódicos más importantes para el sostenimiento de la dictadura. Durante algunos momentos del franquismo el ABC llegó a tener una tirada de 100.000 ejemplares (Sevillano Calero, 1998, pág. 94). Sin vinculación a ningún partido, su postura en todo momento fue, y es, inequívocamente conservadora y monárquica (Pizarroso, 2010: 47).

Además, es indudable que el diario ABC, en sus dos ediciones de Madrid y Sevilla, ocupa un lugar notable en la historia española del siglo XX (Langa Nuño, 2007, pág. 13).

En él la música tuvo un lugar destacado dado que se publicaba una columna casi diariamente en la que se incluían críticas de conciertos recientes y eventos musicales (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 135).

Entre 1939 y 1952 la posición de crítico musical fue ocupada por Regino Sáinz de la Maza, un destacado compositor y guitarrista. Ocasionalmente fue reemplazado por otros críticos del arte como Jacinto Miquel Arena (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 135) .

Para llevar a cabo la investigación se han consultado un total de 668 ejemplares del diario, los correspondientes a la totalidad de números de ABC en sus ediciones de Madrid y Sevilla en el mes de diciembre de 1939 a 1951. Para una mayor claridad, seguidamente se presenta una tabla con el número de las ediciones de Madrid, Sevilla y la suma de ambas, a través del cual se hará el cálculo estadístico. Dicha tabla es idéntica a las anteriores en la que se presentan los datos identificativos de los números que se estudiarán.

Tabla 4. Ejemplares del diario ABC

<b>Año</b>	<b>ABC Madrid</b>	<b>ABC Sevilla</b>	<b>Suma anual</b>
<b>1939</b>	27	26	53
<b>1940</b>	26	24	50
<b>1941</b>	25	24	49
<b>1942</b>	26	27	53
<b>1943</b>	27	26	53
<b>1944</b>	27	26	53
<b>1945</b>	25	25	50
<b>1946</b>	25	25	50
<b>1947</b>	24	25	49
<b>1948</b>	26	26	52
<b>1949</b>	27	27	54
<b>1950</b>	26	26	52
<b>1951</b>	25	25	50
<b>Totales</b>	<b>336</b>	<b>332</b>	<b>668</b>

Fuente: Elaboración propia

## *Introducción*

Para una mayor claridad en los datos expuestos, los anexos tres y cuatro incluyen sendos listados acerca de los diarios que incluyen contenidos relacionados con la copla y con el flamenco junto con la ubicación precisa dentro del diario.

### 2.2. Técnicas de investigación

En relación a las técnicas de investigación se realizará análisis de contenido a cada una de las fuentes primarias para trazar el uso propagandístico de la música a lo largo de la etapa estudiada.

Se ha empleado análisis de contenido por ser un método de medición objetiva, ya que a través del cual se elaboran una serie de indicadores que permiten la elaboración de probabilidades estadísticas a través de los cuales se pueden establecer inferencias, y sistemático, por el valor similar que adquieren sus unidades de análisis (Wimmer & Dominick, 1996, pág. 170) .

Para Krippendorff “el análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que pueden aplicarse a su contexto” (1990, pág. 28).

Además, para este mismo autor posee una serie de virtudes que la convierten en idónea para el tipo de investigación que se está planteando, ya que las cualidades y características de esta técnica son (1990, págs. 10-12):

1. Posee una orientación esencialmente empírica, exploratoria, vinculada a fenómenos reales y de finalidad predictiva.
2. Va más allá de las nociones habituales del contenido como objeto de estudio, y es próximo a ideas más recientes acerca de los fenómenos simbólicos.
3. Su metodología permite anticipar el plan de investigación programando, comunicando y evaluando críticamente independientemente de sus resultados.

Por su parte Bardin amplía el concepto definiéndolo como

un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones. No se trata de un instrumento, sino un abanico de útiles [...] caracterizado por una gran disparidad de formas y adaptable a un campo muy extenso: las comunicaciones. Pudiendo ser muy diferentes los documentos y metas de los investigadores (1996, pág. 23).

Como resultado, el análisis de contenido permite relacionar distintos tipos de elementos sin conexión aparente mediante la determinación de unidades, muestreo y registro. A través de éstos se procede a la reducción de los datos a partir de los cuales se podrá establecer una serie de inferencias que permitirán el análisis global de la música en el franquismo desde una perspectiva en la que se buscan conexiones con la creación de la identidad nacional y la propaganda.

Todas las tablas de análisis se han diseñado buscando la máxima similitud posible, aunque a causa de la diversidad de medios y materias haya en ocasiones alguna divergencia, con el objetivo de poder realizar en la etapa final de la investigación una comparación entre todos los componentes estudiados.

### 2.2.1. Análisis de contenido en No-Do

Una vez efectuada la selección de números de No-Do se ha aplicado la plantilla de análisis, la cual incluye los aspectos más importantes para comprobar el uso propagandístico y la creación de una determinada imagen e incluirá con los siguientes ítems: Posición en la que se encuentran, duración, organización que promueve la actividad, lugar, procedencia, motivación y afiliación política.

Esta plantilla analítica ha sido creada a partir de los elementos imprescindibles para el estudio de un momento histórico desde la perspectiva de la propaganda. Por lo tanto, el emisor se corresponde con la organización que instiga la actividad, medios o canales se vincula al lugar en el que se desarrolla la acción, contenidos se relaciona con la procedencia de la música, técnicas propagandísticas con la motivación de cada una de los eventos y, finalmente, efectos o repercusiones se supeditan con los datos, tendencias y resultados del estudio.

- Posición en la que se encuentran:

El primer elemento del examen fija la importancia y peso de la noticia, pues las primeras posiciones de los noticiarios se reservan a las más relevantes. Se han creado distintos intervalos que agrupan varias posiciones buscando homogeneizar los resultados y convertirlos en cifras más manejables. Así se le ha asignado el 1 a las que se sitúan entre

## *Introducción*

el primero y tercero, el 2 del cuarto y sexto, 3 entre el séptimo y noveno, 4 del décimo al doceavo, 5 entre el treceavo y quinceavo y 6 del dieciseisavo en adelante.

- Duración:

Otro de los factores decisivos a la hora de determinar el interés por un determinado elemento es su duración. A mayor duración mayor relevancia.

Este elemento se dividirá en rangos de 30 segundos de duración, es decir se han establecido un total de siete rangos: hasta 30 segundos, de 30 segundos a 1 minuto, de 1 minuto a 1 minuto 30 segundos, de 1 minuto 30 segundos a 2 minutos, de 2 minutos a 2 minutos 30 segundos, de 2 minutos 30 segundos a 3 minutos y más de 3 minutos.

- Organización que promueve la actividad:

Como se detallará en el apartado 4.2, el franquismo estuvo formado fundamentalmente por cuatro familias ideológicas que pugnaban por el dominio del sistema, Iglesia, Partido, Sindicato y Ejército, las cuales a su vez contaban con innumerables agrupaciones y asociaciones, como Sección Femenina, Frente de Juventudes o la Organización Sindical de Educación y Descanso.

En consecuencia, este apartado versará acerca de las distintas entidades y descubrirá cuál es la que presenta una mayor vinculación con el folclore musical español.

- Lugar:

El emplazamiento en el que se expone una acción política debe considerarse con detenimiento, pues esta forma una parte importante de la escenificación de la autoridad y poder que ostenta la organización que la lleva a cabo.

Mediante este elemento se analizará la dispersión geográfica por comunidades autónomas y se valorará si las distintas ubicaciones tienen alguna carga ideológica importante. Como resultado, se dilucidarán los emplazamientos más recurrentes para llevar a cabo este tipo de actividades.



- Procedencia de la música:

Este aspecto es un punto clave en el estudio, ya que a través de él se establecerá si existe algún regionalismo que impere sobre el resto. Así, este aspecto responde acerca de las cuestiones relacionadas con el origen o región con la que se corresponde la música de cada número estudiado.

- Motivación:

Con este apartado se dictaminará si el folclore musical se relaciona con algún tipo de eventos o, en cambio, se trata de actos autosuficientes y recocidos como tal.

- Afiliación política:

Este factor se asocia a la organización que promueve la actividad, pues aquí se pretende evidenciar si existe un vínculo entre la exaltación de alguna facción y el uso de la música folclórica. Por consiguiente, su respuesta será en primer lugar de tipo dicotómica, entre sí y no, y en caso afirmativo se determinará cuál es la afiliación política a la que se vincula.

- Exclusividad:

A partir de este ítem se evidenciará si estas noticias son de carácter autosuficiente, es decir, monopolizan el suceso, o por el contrario forman parte de reportajes mayores.

- Reproducción de la música:

Como noticiario, No-Do sacrifica el sonido en directo para conferir una cierta homogeneización, minimizar el resultado disruptivo que se produce al montar un conjunto de planos que carecen de relación a favor de una de una narración y una banda sonora (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, págs. 123-126).

## *Introducción*

A través de este elemento se descubrirá si en los casos estudiados se mantiene la tónica general y se opta por piezas compuestas con anterioridad o si se incluye la música del evento filmado.

Cabe resaltar que se han descubierto en el transcurso de la investigación un considerable número de noticiarios que han perdido la banda sonora, en consecuencia, este apartado presentará unas ciertas limitaciones.

- Bailes y trajes:

El vínculo entre música y danzas folclóricas y vestimentas regionales es, por regla general, muy estrecho. Como resultado, este factor trata de concretar si este nexo se traslada a No-Do.

- Inclusión de mujeres:

En el caso específico de la mujer, ésta se debía desarrollar en las relaciones sociales de la vida cotidiana. Un papel marcado por la dependencia de viejas ideas patriarcales, así como por elementos renovadores, inspirados en los fascismos europeos (Molinero, 1998, pág. 98).

Mediante la inclusión de este apartado, de respuesta dicotómica, se podrá descubrir si la mujer está representada en el folclore proyectado por No-Do, se determinará cual es el rol más habitual de la mujer, qué regionalismos son los que demandan de una mayor participación de la mujer, cuales son las organizaciones que más emplean las mujeres y folclore y finalmente cuáles son las afiliaciones políticas más destacadas.

### 2.2.2. Análisis de contenido en Ritmo

La música culta es de especial relevancia dentro del trabajo ya que este es el único género musical con representación en todos los países. En consecuencia, mediante ésta se producirán intercambios culturales que pueden considerarse como propaganda.

De un modo muy similar a la anterior, esta tabla también integra los elementos mencionados para analizar un momento histórico desde el prisma de la propaganda. En este caso emisores son agrupación musical, intérpretes extranjeros y organizadores, medios o canales vuelve a ser el lugar en el que se desarrolla la acción, contenidos se manifiesta en forma de procedencia de la música, movimiento estético y compositores, con técnicas propagandísticas se vuelven a examinar las motivaciones de las distintas actividades musicales y, finalmente, los efectos o repercusiones se estudiarán a partir de los datos que se extraen del estudio.

- Lugar:

De igual modo que en el apartado anterior, este elemento estudiará la difusión por todo el ámbito nacional y evolución de los eventos relacionados con la música culta al tiempo que proporciona información acerca del tipo de lugares en los que se realizan los conciertos. Se hará especial énfasis en la evolución por comunidades y ciudades.

- Agrupación musical:

Además de reflejar cuales son las instituciones musicales más activas se mostrará qué tipo de agrupaciones son las más comunes en el periodo estudiado.

- Organizadores:

Los organizadores o promotores son aquellos entes que se encargan de la gestión y producción de eventos. A través de ellos será posible averiguar la afiliación política de cada una de las actuaciones en caso de que la tuviera. Dentro de este apartado se incluyen desde las corporaciones de tipo municipal o regional hasta las asociaciones musicales o al aparato del Régimen.

## *Introducción*

- Afiliación política:

Como en el apartado anterior, es un punto clave en la investigación ya que hace referencia directa a la ideología de cada uno de los eventos. Mediante el recuento de este ítem se podrá determinar si la música culta forma parte de la escenificación política de los poderes nacionales e internacionales.

- Procedencia de la música:

Este apartado, exclusivo de esta parte del estudio, hace referencia al programa de los conciertos. En la acción propagandística el mensaje y su contenido son de especial importancia. Aunque en el caso de la música el significado no sea siempre explícito se pueden extraer de éste ciertas connotaciones. En consecuencia, este apartado desvelará las distintas tendencias en materia de programación musical, tanto aquello que se mantiene inmutable como lo que se deja de ejecutar.

- Movimiento estético:

También relacionado con el contenido del mensaje, la estética de la música se vincula con las distintas etapas históricas. Con el estudio de la estética de la música programada se incide en si existe una preferencia por la música del momento o si prevalece la de algún momento pasado.

La distinción empleada es la propia de la historiografía de la música, dividida en siete apartados: Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Nacionalismos, Siglo XX.

En el caso concreto de los nacionalismos musicales se ha hecho referencia directa a cada uno de ellos por el peso identitario que implica.

- Compositores:

Íntimamente ligado a procedencia de la música, aquí se hace referencia expresa a los compositores. Algunos compositores, como Wagner, han tenido una serie de connotaciones de condición política. Mediante este punto se averiguará si esto sucede con algún compositor, o por el contrario se van imponiendo las tendencias musicales actuales al margen de la política.

- Intérpretes extranjeros

La circulación de personas entre países es fruto de acuerdos de tipo bidireccional, es decir, necesita de unas relaciones institucionales estables y cordiales entre estados. Este punto revelará con quienes se establecen relaciones diplomáticas y en qué medida, así como las variaciones que se puedan dar a lo largo de los años.

- Motivación:

De igual modo que con el folclore, este apartado revela con qué tipo de actos se relaciona la programación de música culta o por el contrario si tiene un peso propio y carece de vinculación con otros eventos.

### 2.2.3. Análisis de contenido en ABC

La última tabla se emplea para la búsqueda de dos tipos musicales distintos. Éstos en muchas ocasiones comparten un gran número de elementos en común, desde intérpretes a lugares de actuación. A fin de facilitar estos paralelismos se ha ideado una tabla que sirve tanto para responder las particularidades propias de cada género, como poner de manifiesto, de la manera más clara y directa posible, la permeabilidad e interinfluencia entre ambos estilos musicales.

En este caso emisor incluye a organizadores, intérpretes; medios o canales es el lugar en el que se desarrolla la acción; contenidos implica compositores y tipo de espectáculo; técnicas propagandísticas, en este punto se reitera la motivación y se añade el peso de las

## *Introducción*

noticias de este ámbito atendiendo a cuatro elementos: ubicación, extensión, especificidad de la noticia y exclusividad; el último elemento, y efectos o repercusiones se estudiará en base a la periodicidad con la que se van produciendo las noticias que implican estas músicas y los distintos cambios que se produzcan a lo largo de los años.

- **Ubicación:**

De un modo muy similar al realizado con los noticiarios de No-Do y para determinar la visibilidad de los elementos tratados en el estudio, cada diario en el que ha aparecido contenido relacionado con la copla o el flamenco se ha dividido en seis partes. Seguidamente se le ha asignado un número en base al lugar que ocupan: 1 si se emplaza antes del 16,66%; 2 en el caso de que se encuentre entre el 16,67% y 33,33%; 3 cuando se localice entre el 33,34% y 50 %; 4 cuando se circunscriba entre el 50,01% y el 66,66; 5 en el momento que se halle entre el 66,67% y 83,33; finalmente se le asignará el 6 cuando se posicione a partir del 83,34%.

- **Extensión:**

La extensión se ha tratado de un modo semejante al de la duración. Se han creado siete rangos distintos, este elemento determinarán el peso de estas noticias: Menos de 30 palabras; entre 31 y 60; de 61 a 90; de 91 a 120; de 121 a 150; de 151 a 180; y más de 181.

- **Organización:**

Con organización se trabajarán los promotores que auspicien las actividades relacionadas con los dos géneros musicales estudiados en ABC. Mediante su estudio se cumple una doble finalidad, de un lado revelará si hay un grupo de empresarios, organizaciones o corporaciones con los que se vinculen estas músicas, de otro lado este ítem permitirá vincular los actos con una alineación política concreta.

- Afiliación:

Estudiado a partir de los datos extraídos en el apartado de organización, aquí se hará referencia expresa a una de las familias ideológicas del Régimen, a saber: Iglesia, partido, sindicato, ejército. Además, se han incluido las categorías: influencias externas y desconocido para dar cabida a las potencias extranjeras, las cuales tendrán un cierto papel en el estudio.

- Lugar:

Aquí se tratará la difusión geográfica de las actividades musicales analizadas en las que se examinarán las ciudades con una mayor participación. De este modo se averiguará qué género está más asimilado por la población española general o si, por el contrario, existe una cierta concentración en una determinada región.

- Motivación:

Mediante el examen de la motivación de los actos musicales se precisará en primer lugar si se trata de acontecimientos con valor propio o en cambio si se supeditan o asocian a un determinado perfil de eventos.

- Intérpretes:

Como emisores del contenido musical, este ítem determinará si el hecho musical se vincula con figuras musicales destacadas, con lo que se lograría una mayor aceptación y penetración por parte del receptor, o si se optan por personajes menos conocidos.

- Especificidad de la noticia:

Aquí se plantea si el contenido se emplaza en un apartado específico relacionado con la cultura y las artes o si se localiza en el apartado general, aportándole un estatus mucho más elevado, con mayor perceptibilidad pública.

## *Introducción*

- Exclusividad:

También de respuesta dicotómica, en el que se determina si el artículo o columna trata únicamente acerca del acontecimiento musical o en cambio se centra en otros elementos, siendo el musical algo accesorio, en segundo plano.

- Compositores:

También considerados emisores o precursores del hecho musical, aquí se vincularán y determinarán qué autores son los más representativos del género y de la época. Por extensión se podrá dilucidar si los elementos compositivos propios de los más representativos se hacen acopio de algún tipo de fórmula o modismo que termine por crear una seña con la se pueda establecer alguna identidad musical nacional.

- Tipo de espectáculo:

Finalmente, este componente cercano al apartado de motivación, responderá cual es la manifestación escénica más representativa de cada uno de los estilos musicales investigados. De este modo también se logrará confirmar el valor de cada uno de las músicas examinadas.



#### 2.2.4. Síntesis de las tablas de análisis

Con el propósito de terminar de relacionar cada una de los ítems que conforman cada uno de los distintos análisis de contenido, a continuación, se muestra una tabla en la que se detallan como se encadenan cada uno de los apartados:

Tabla 5. Relación entre los distintos análisis de contenido

<b>Fuente</b>	<b>Emisores</b>	<b>Medios/ canales</b>	<b>Contenidos</b>	<b>Técnicas</b>	<b>Repercusión</b>
<b>No-Do</b>	Organización Afilación política	Lugar Posición Duración	Procedencia de la música Bailes y trajes Presencia de la mujer Exclusividad de la noticia Reproducción de la música	Motivación	Datos del estudio
<b>Revista Ilustrada a Ritmo</b>	Agrupación musical Intérpretes extranjeros Organizadores Afilación política	Lugar	Procedencia de la música Compositores Movimiento estético	Motivación	Datos del estudio
<b>ABC</b>	Organizadores Intérpretes Afilación política	Lugar Ubicación Extensión Especificidad Exclusividad	Compositores	Motivación Tipo de espectáculo	Datos del estudio

Fuente: Elaboración propia

2.3. Relación entre objetivos secundarios, metodología y fuentes

Con el objetivo de clarificar todo el proceso de la forma más clara posible, la siguiente tabla ilustrará las relaciones entre objetivos secundarios, metodología, fuentes primarias y los motivos por los que han seleccionado.

Tabla 6. Relación entre objetivos, metodología y fuentes

<b>Objetivo</b>	<b>Metodología</b>	<b>Fuente primaria seleccionada</b>	<b>Motivo de selección</b>
<b>1. Estudiar cómo los cambios en la dirección política del Régimen repercuten directamente en la música culta occidental (música clásica), tanto en su programación como en su estética.</b>	Análisis de contenido	de Revista “Ritmo”	Revista especializada con una periodicidad adecuada.
<b>2. Establecer cómo se emplea la música folclórica para reforzar la identidad de España.</b>	Análisis de contenido	de No-Do	Como elemento cohesionador el No-Do se esfuerza en ilustrar las señas identitarias del país.
<b>3. Descubrir el auge de la copla en este nuevo clima y porqué la promueven.</b>	Análisis de contenido	de Diario ABC	Periódico de gran importancia en el periodo tratado en el que suelen incluir apartados dedicados a la música.
<b>4. Evidenciar cómo varía la percepción del flamenco por parte del Régimen durante los primeros años del franquismo.</b>	Análisis de contenido	de Diario ABC	Periódico de gran importancia en el periodo tratado en el que suelen incluir apartados dedicados a la música.

Fuente: Elaboración propia

# Marco teórico

### 3. Identidad de país y propaganda

La música es una técnica de propaganda efectiva porque afecta con facilidad a las emociones, sugiere asociaciones y experiencias pasadas, invita a cantar y abraza la ideología en sus letras (Jowett & O'Donnell, 2015, pág. 304).

Aunque los vínculos entre música popular y evocación del pasado han sido evidentes durante muchos años y a pesar de que el estudio del consumo cultural esté bien establecido en el ámbito de los estudios de música cultural, el enfoque en la memoria y patrimonio es menor, ya que predominan los estudios académicos relacionados con artistas, textos, actuaciones, medios e industria (Bennet & Janssen, 2017, págs. 2-3). En consecuencia, no se encuentra una bibliografía abundante que relacione música con las áreas afines a las relaciones públicas, comunicación, identidad de país, propaganda, etc.

Sin embargo, en los últimos años se está comenzando a mostrar un cierto interés en esta temática desde otras disciplinas, principalmente con su vinculación histórica, estética o meramente musical. Por consiguiente, el corpus bibliográfico que se ha empleado en esta tesis implica un cierto grado de complejidad por dos motivos, la escasez en los campos mencionados y debido a la encrucijada temática en la que se encuentra el estudio, el cual aborda elementos propios de la historiografía moderna, estética, música, la propaganda franquista y la forja de la imagen de marca-país. En este punto se abordará con especial interés la dedicada a la comunicación y relaciones públicas.

Para comprender el poder y el atractivo del nacionalismo como fuerza política es necesario realizar un análisis desde una perspectiva más general, en la cual la identidad nacional debe considerarse como un fenómeno cultural colectivo (Smith, 1997, pág. IX).

En consecuencia, este apartado se ha dividido en dos apartados. El primero abordará el concepto de la imagen de marca-país e identidad nacional desde la perspectiva de las relaciones públicas, mientras que el segundo se ocupará de la propaganda como disciplina relacionada con la comunicación haciendo especial énfasis en sus distintas definiciones y características.

### 3.1. De la identidad nacional a la construcción de Imagen de marca-país

La identidad nacional puede definirse como la identificación consciente de un grupo de personas con objetivos nacionales compartidos en la que a pesar que existan diferencias identitarias manifiestas entre los individuos que forman el conjunto (religiosas, étnicas, profesionales, etc.), entre ellos compartan una lealtad hacia la nación que reemplace a las locales o étnicas. Ello contribuirá a que el estado a maximizase su potencial de desarrollo (Scott, 1966, págs. 78-79).

A lo largo de los años, se ha comprobado que “se ha producido un creciente interés en recurrir a las relaciones publicas para analizar los procesos de construcción nacional en diferentes naciones y regiones del planeta” (Xifra, 2010, pág. 118).

Buhmann e Ingenhoff fijan los primeros estudios acerca de la percepción de los países en las décadas de 1930 y 1940. En ellos las imágenes de los países son tanto la casusa como el efecto de procesos sociales y psicológicos, a los que se unen una multiplicidad de posibles efectos culturales, económicos y políticos, que como consecuencia ha provocado que se estudie este fenómeno desde distintas perspectivas, lo que ha provocado una gran diversidad de definiciones, conceptos afines y una divergencia en sus especificaciones y dimensiones que pueden clasificarse en cuatro categorías fundamentalmente (2015, pág. 109):

1. Estudios empresariales: en este ámbito se ha estudiado en cuestiones relacionadas con los hábitos de consumo. Como resultado se han desarrollado una serie de conceptos en el área del marketing enfatizando las marcas nacionales y los efectos en el país de origen.
2. Psicología social: en este campo de investigación se ha estudiado el concepto vinculándolo con la cognición individual, emoción y comportamiento. Esta rama del saber ha desarrollado una serie de conceptos de imagen de país y autoimagen de país en los subcampos de relaciones intergrupales e investigación de identidad colectiva.
3. Ciencias políticas: desde la perspectiva de las ciencias políticas la imagen de país se analiza en correspondencia con los asuntos internacionales, identidad política y comportamiento. Dentro de este ámbito imagen de país, identidad, reputación y marca se han analizado en las parcelas de las relaciones internacionales y antropología política.

4. Ciencias de la comunicación: en ellos la imagen de país son estudiados como un fenómeno en comunicación personal, organizacional y de masas. En ellos se ha puesto el foco de atención en los estudios acerca de la comunicación internacional, sobre contenido y efectos en los medios de comunicación y sobre comunicación organizacional y gestión de la comunicación, esta última de manera más escueta.

Dentro del ámbito de la comunicación, Xifra (2010, págs. 119-120) propone un modo de clasificar la extensa bibliografía relacionada con las relaciones comunicativas y la construcción de la nación. Para ello expone que la literatura científica se divide en dos categorías fundamentales que pueden definirse del siguiente modo:

- A. Primordialistas: liderados por Geertz (1973) y Connor (1992), para quienes el aumento de los canales de comunicación tiene efectos nocivos en los grupos étnicos, quienes acaban por aislarse. En consecuencia, pueden considerarse como perjudiciales para los estados multiculturales ya que pueden desembocar en movimientos separatistas y conflictos civiles. En cambio, en países en vías de desarrollo la proliferación de medios de comunicación puede terminar con el individualismo y hermetismo de los grupos étnicos.
- B. Integracionistas: encabezados por Deutsch (1966) su teoría propugna que la comunicación mediada erige y sustenta tanto relaciones nacionales como interpersonales. En este modelo las relaciones instituyen la integración social, en consecuencia, los individuos y colectivos pequeños se unifican cuando varios canales permiten que los ciudadanos compartan unos hábitos comunicativos comunes.

Según Smith (2003, pág. 20) el término construcción nacional se basa en cinco premisas:

1. Las naciones son comunidades territoriales. Éstas que eran soberanas, limitadas y constituidas por la cohesión de ciudadanos legalmente iguales se unieron para dar lugar a los “estados-nación unitarios”.
2. Las naciones son al tiempo el principal vínculo político y el primer foco de lealtad de sus miembros. El resto de lazos, entre los que se incluyen género, religión, clase o familia, deben estar supeditados a la fidelidad al estado, ello revierte en la participación cívica y democrática de los ciudadanos.
3. Las naciones son los principales actores políticos en la esfera internacional. Ya que como comunidades sociales reales poseían el peso político de las poblaciones

- del mundo y el único principio de legitimación y coordinación de las relaciones en las actividades entre estados.
4. Las naciones fueron construidas por los ciudadanos, en especial por sus líderes y élites, y se constituyeron mediante una gran variedad de procesos y organismos. Su éxito se debe a una institucionalización de los roles, expectativas y valores que terminaron por crear una infraestructura de comunicaciones sociales.
  5. Las naciones son el único marco, vehículo y beneficiario del desarrollo político-social, la única vía para lograr cubrir las necesidades de la ciudadanía, distribución de recursos y asegurar el desarrollo. Ello se logró a través de la lealtad nacional y la ideología nacionalista, las cuales tienen la virtud de movilizar a las masas en valores como la dedicación, compromiso o sacrificio necesarios para llevar a cabo un proceso de modernización en todos los ámbitos.

Extendiendo el concepto de comunidad de la escuela de Chicago, Kruckeberg y Starck determinan que las relaciones públicas logran una mayor definición y actuación cuando persiguen el objetivo convertirse en un socio pleno en el contexto de la información y comunicación (1988, pág. XI). De este modo los autores establecen un vínculo directo entre relaciones públicas y la creación de identidad nacional.

Por otro lado, Van Leuven (1996) relaciona la construcción de la nación con las relaciones públicas. En un estudio acerca de Singapur y Malasia dicho autor establece que las relaciones públicas del sudeste asiático se erigen a través de una construcción nacional en la que “prácticamente todo el trabajo emana de los ministerios de información gubernamentales” (1996, pág. 210). Además, establece que la relación entre el gobierno y los medios y el gobierno y el público es de tipo unidireccional en la que el gobierno domina el tono y el contenido, no obstante, a medida que se mejora la economía la relación entre medios y economía mejora gracias a su maduración.

Por su lado Taylor y Kent establecen que la construcción de la nación se circunscribe a la relación que se establece entre gobiernos y público. Además, dichos vínculos, desarrollados a través de las relaciones públicas, desempeñan un rol prominente en el proceso de desarrollo nacional (2006, págs. 356-357). En consecuencia

Las relaciones públicas tienen un enorme potencial democrático tanto como una función de comunicación estratégica como una función de construcción de relaciones. A través de actividades estratégicas de campaña y actividades de comunicación relacional, las relaciones públicas pueden mejorar la vida de los ciudadanos y promover la democracia en todo el mundo (Taylor & Kent, 2006, pág. 356) .

En ese sentido la imagen es un componente arraigado en el imaginario colectivo que representa en la mente una forma o concepto para cada individuo que define su propia realidad. Para lograrlo le adjudicará todos los atributos que considere, incluyendo algunos de tipo irracional, ya que los afectivos desempeñan un rol muy importante en su conformación (Lorenzo Solá, 2013, pág. 46).

En el ámbito nacional el primer estudio con un peso destacado en el ámbito de la imagen de país pertenece a Valls (1992) quien apunta a que la optimización y penetración cultural (presencia de manera permanente, penetración cultural y lingüística) deviene en elemento imprescindible en la creación de imagen en un territorio.

La construcción de identidad a través de acciones de relaciones publicas se da en todo tipo de sociedad, tanto en el ámbito empresarial como institucional. En este sentido, en el ámbito institucional, “en todas las etapas de desarrollo económico, social y político, las naciones cuentan con la construcción nacional para alcanzar sus objetivos nacionales específicos. La construcción nacional es, por consiguiente, un proceso estratégico en el que intervienen varios recursos y políticas, siendo la comunicación uno de los más importantes” (Xifra, 2010, pág. 118).

La imagen de un país es un abstracto que se erige a partir de la expresión de un conjunto de asociaciones e informaciones vinculadas con una nación o un conjunto de creencias sobre esta (Gabino Campos, 2018, pág. 16).

Precisamente,

La elección de los atributos parte de la identidad y toma en cuenta lo que piensan los públicos y la evolución del entorno, así, estamos hablando de transformar esa idea de identidad filosófica que tenemos, la cultura, los valores, la filosofía y transformarlo en un conjunto de atributos, es elaborar un paquete de adjetivos que identifiquen y diferencien nuestra marca (Capriotti-Peri, 2010, pág. 20).

Entre los beneficios que aporta la construcción de una marca vinculada el país está la capacidad de variar la percepción sobre éste en las poblaciones de otros países. Algo puede efectuarse de tres maneras distintas (Anholt, 2008, págs. 196-197):

1. Comprender la percepción de su imagen en los países objetivo y sectores que se definan como prioritarios, de este modo se sabrá cómo y dónde afectará a sus intereses.



2. Establecer una cooperación entre el ámbito civil y privado con el objetivo de establecer una estrategia y narrativa nacional única. En consecuencia, se perfilarán cuestiones relacionadas acerca de lo que es el país y cómo pretenden alcanzar sus metas de forma unificada.
3. Trabajar para que cada sector desarrolle un caudal de servicios, productos, políticas e iniciativas llamativas y novedosas, con ello se llamará la atención y la admiración del entorno haciéndose valedora de la reputación de su gobierno y pueblo.

También se han establecido vínculos entre la música y la identidad nacional, se le atribuye que gracias a sus cualidades de identificación emocional la música permite la construcción de una identidad sonora colectiva que se determina a través de la apropiación cultural de unas músicas concretas, tanto populares como tradicionales como de nueva composición, a través de la cual se conseguirá una plena identificación por parte de un grupo o nación (López Gómez, 2014, pág. 59).

Además, a la música se le ha asignado un rol determinante en la construcción de marcas. En concreto se ha establecido que es posible crear una marca musical, la cual puede emplearse de manera estratégica para construir marcas políticas, ya que las características acústicas y éstas pueden albergar significados semióticos en forma de géneros, imágenes mentales y paisajes sonoros (Mas, Collel, & Xifra, 2017, pág. 592).

### 3.2. Propaganda

El origen del término propaganda se remonta al siglo XVII, al contexto de la contrarreforma en la que se trató de contener el avance del luteranismo mediante una serie de acciones cuya finalidad era la de expandir y extender el catolicismo (Castillo Esparcia, 2010, pág. 48).

En el concilio de Trento el Papa Gregorio XV emplea dicho término en la encíclica *Inscrutabili Divinae* por la cual se establece una entidad conocida como *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* formada por trece cardenales y dos prelados cuya misión era la de propagar la religión católica y regular los asuntos eclesiásticos en los países no católicos (Herreros Arconada, 1989, págs. 59-61).

Este término fue exclusivo de la esfera eclesiástica hasta fines del siglo XVIII cuando irrumpe en la lengua laica, no obstante, hasta el siglo XX conserva su resonancia religiosa (Domenach, 1962, pág. 15). Sin embargo, en esta centuria ya se observa un cambio muy drástico en su concepción y Goebbels insertó el término en su propio ministerio: *Reichministerium fur Volksaufklärung und Propaganda* (Castillo Esparcia, 2010, pág. 48).

Sin embargo, pese a que no se la mencione como tal, la propaganda política puede encontrarse a lo largo de toda la historia de la humanidad. Desde sus primeras expresiones ha ido refinándose en los más diversos campos: artes plásticas, arquitectura, urbanismo, oratoria, literatura, periodismo (Pizarroso Quintero, 1993, pág. 35).

La asociación entre relaciones públicas y propaganda se produce desde los albores de esta disciplina, ya que Edward L. Bernays, el llamado padre de las relaciones públicas, establece en su obra *propaganda* que las relaciones públicas son un proceso llevado a cabo por organizaciones poderosas que buscan ganar el favor para sus productos, servicios o ideas (Xifra, 2020, pág. 137).

De acuerdo con Grunig y Hunt las relaciones públicas son una profesión joven que tiene su origen en la figura del agente de prensa y en la propaganda (2000, pág. 48).

Entre sus primeras definiciones Laswell (1927) la establece como una forma de comunicación que redirige las actitudes colectivas a través de la manipulación de símbolos significantes.

Jowett y O'Donnell proponen una definición muy desarrollada que se resume en que la propaganda es el intento deliberado y sistemático de dar forma a las percepciones, manipular las cogniciones y el comportamiento directo para lograr una respuesta que aumente la intención deseada del propagandista. En consecuencia, se compone de cinco características concretas (2015, págs. 7-17):

- Sistemática. Aunque el público en general es más consciente de las agencias de propaganda durante la guerra, tales agencias existen todo el tiempo, ya que son esenciales.
- Deliberada. Los gobiernos y organizaciones establecen departamentos o agencias específicamente para crear propaganda sistemática, la cual será cuidadosamente

planificada para seleccionar la estrategia más efectiva para desarrollar una ideología y mantener una posición aventajada.

- Intento. El objetivo de la propaganda es "intentar" crear un estado concreto a un público determinado, de este modo se convierte en un intento de comunicación directiva con un objetivo establecido a priori. Dicho estado puede ser perceptivo, cognitivo, conductual o los tres.
- Dar forma a las percepciones. Por regla general ésta se da a través del lenguaje y las imágenes, motivo por el que se divulgan lemas, carteles, símbolos e incluso estructuras arquitectónicas en periodos de guerra. Las percepciones también pueden ser maleadas a través de símbolos visuales.
- Lograr una respuesta. La propaganda busca obtener una respuesta, reacción o acción específica de una audiencia inducida por el propagandista. Como resultado, quien se beneficia de la respuesta es el propagandista y no necesariamente quien recibe el mensaje, aunque así lo perciba.

En esta misma línea Huici reitera su carácter persuasivo, en cambio fija su finalidad subrayando la influencia en el receptor de quien se pretende obtener una respuesta concreta. Además, propone tres categorías bien diferenciadas (2017, págs. 24-25):

1. Propaganda blanca: aquella que no oculta su carácter propagandístico. En estos casos el emisor se identifica fácilmente y se conoce la naturaleza de su discurso. Es la forma más reconocible en tiempos de guerra, cuando la dirección de masas se efectúa abiertamente y con urgencia. No obstante, toda la propaganda de guerra no puede integrarse en esta categoría.
2. Propaganda negra: al contrario que la anterior pretende esconder su condición, suele ser anónima y también es habitual durante los conflictos bélicos. En esta forma la información es manipulada y falseada y su éxito depende de su capacidad para empatizar con la masa a la que se dirige.
3. Propaganda gris: es una fórmula intermedia en la cual la fuente no es del todo concisa, el emisor no siempre es identificable y se presta a la inexactitud en ocasiones rayano con la falsedad. Esta tipología suele darse en países con regímenes totalitarios con una fuerte censura y suele emplearse sobre temas silenciados o censurados logrando un gran impacto.

En cambio, Ellul pone el énfasis en el conjunto de instrumentos y metodologías que lleva a cabo un determinado organismo con el objetivo de lograr la implicación de un conjunto

de individuos psicológicamente aunados por manipulaciones sistemáticamente efectuadas, de hecho efectúa el símil entre el propagandista y el compositor con su teclado (1973, págs. 10-11).

Por otro lado, Reyzábal incluye la comunicación propagandística dentro de la comunicación de masas al tiempo que la incluye dentro de la comunicación social (1999, págs. 31-32).

Parés i Maicas también considera a la propaganda como una forma de comunicación social junto a la información, el rumor, la publicidad o las relaciones públicas y establece un sistema de clasificación con la intención de esclarecer tanto los distintos actores como el modo en el que actúa (1992, págs. 86-192):

- A. Propaganda realizada en los sistemas autoritarios o democráticos. Mientras que en los primeros se adopta un tono excluyente y monopolístico en la que no se permite la actuación de otros actores, en los segundos se manifiesta en un ambiente social lleno de contradicciones, en los que los intereses se cruzan y contraponen, en el que se produce una gran riqueza discursiva. Es más, en los sistemas absolutistas las características de la propaganda son las siguientes:
  - I. Total: Las organizaciones políticas emplean todos los resortes comunicativos a su alcance. De este modo se trata de canalizar el pensamiento y la percepción cognitiva de la población, creando una única realidad establecida desde el poder.
  - II. Dogmática: al contrario que en un estado libre y democrático los totalitarismos pretenden crear una confluencia perceptiva, la cual emana de los órganos de poder válidos. De este modo se eliminan las posibles contradicciones y se logra la uniformización cognitiva a través de la cual se valida la imposición de los valores y normas que dictamine el poder.
  - III. Continuada: todas las actividades propagandísticas deber de realizarse de manera permanente para evitar una posible debilidad. Asimismo, mediante la reiteración de los mensajes, se facilita la exclusión de nuevas perspectivas algo que se encuentra estrechamente relacionado con la aplicación de la censura.
  - IV. Imperceptibilidad: gracias a ella se logra un éxito mayor, ya que si el individuo no distingue la intencionalidad del emisor no desarrollará mecanismos de defensa que impidan la aprehensión del mensaje

propagandístico. De este modo se logrará y acrecentará la maleabilidad persuasiva.

- B. Existe un estrecho vínculo entre la propaganda y educación, ya que éste último inculca en la sociedad un determinado conjunto de presupuestos ideológicos que el emisor defiende.
- C. Tiene la capacidad de alcanzar cualquiera de los subsistemas sociales, política, económica, religiosos o sociales.
- D. Puede emplearse con dos fines bien para ensalzar o conservar unas ideas y valores, como elemento de confrontación para transmitir incertidumbre y división, o bien con el objetivo de lograr un cambio cognitivo sobre un individuo o grupo.
- E. Actúa en el espacio nacional cuando el emisor actúa dentro de sus fronteras o puede ampliar su área de influencia sobre la comunidad internacional.
- F. La propaganda se da tanto en tiempos de paz como durante los conflictos armados, tan solo cambian las técnicas, intensidades, incidencia, etc., pero en ningún caso se elimina la acción propagandística.

Castillo (2010, págs. 48-49) la describe de un modo más amplio calificándola como un instrumento difícil de sistematizar pues implica un gran número de facetas sociales que se desarrolla a través de aspectos como la cultura, la economía, política... No obstante, le atribuye una serie de cualidades y características:

- A. Finalidad persuasiva que busca alcanzar una imagen positiva para conseguir seguidores y mantenerlos.
- B. Se inserta plenamente en el mundo de la comunicación y de la información, así como en los sistemas ideológicos.
- C. Presentada como comunicación en todas sus vertientes (verbal, gestual, iconográfica...), que pretende influir en el aspecto cognitivo, actitudes y comportamientos individuales y colectivos.

Ciertos autores han logrado establecer unas claras conexiones que vinculan las relaciones públicas con la propaganda, así como con un gran número de áreas afines:

Las relaciones públicas son una disciplina pluridimensional que se desempeña con cometidos y objetivos bien diferenciados por parte de las diversas organizaciones (empresas, asociaciones de cualquier tipo, organizaciones religiosas, humanitarias, ecologistas, sindicatos, entidades deportivas, instituciones públicas, personas individuales o partidos políticos, entre otros) que hacen uso de ella (Fernández Souto, 2006, pág. 165) .

La manipulación que, para Edwards (1938), se orienta hacia la intención de influir en las opiniones o acciones de la ciudadanía.

De acuerdo con lo establecido por Fairclough y Wodak (1997) en el proceso de la creación del imaginario social se representa la realidad, no obstante, ésta también se construye. En este sentido, la propaganda se erige tanto como reproductora como creadora de la realidad en tanto en cuanto forma un sistema discursivo e ideológico generador de sentido (Hall, 2001).

Adentrándonos en la música como factor propagandístico Muñoz Velázquez (1998, págs. 345-346) define dos categorías fundamentales: la primera hace referencia a la aparición de la música en lo propagandístico y aparición de lo propagandístico en la música. La primera a su vez se divide en dos vertientes: exenta, ella es independiente de cualquier otra acción, e inserta, en la que el efecto propagandístico depende de otra acción. La segunda también se bifurca en dos vertientes: la música consciente, realizada desde la partitura, y la autónoma, en la que el vínculo se establece de manera posterior. La relación entre estos cuatro elementos establece dos categorías fundamentales: Música propagandística y propaganda musical.

Tabla 7. Relaciones entre Música y Propaganda.

		Aparición de la música en lo propagandístico	
		Independiente a cualquier otra acción (exenta)	Dependiente de otra acción (inserta)
Aparición de lo propagandístico en la música	Desde la música (consciente)	Música propagandística <i>Ej. Canciones de los grupos neonazis en Alemania</i>	Música propagandística <i>Ej. Los Himnos</i>
	Posterior (Autónoma)	Propaganda musical <i>Ej. La zarzuela en el franquismo como género “nacional”</i>	Propaganda musical <i>Ej. Beethoven en los discursos radiofónicos de Hitler</i>

Fuente: (Muñiz Velázquez, 1998, pág. 346)

En esta misma línea Blacking afirma que la música no puede ser propaganda si no se introduce en un determinado contexto social y cultural, un público que posee las claves para comprender el mensaje, pues la música puede ser comprendida desde varios prismas y no únicamente desde su apariencia externa (2006, pág. 100).

## 4. Contexto histórico y social en la posguerra

Para desarrollar esta tesis se han tenido que considerar una serie de conceptos y elementos inherentes al campo de la música del franquismo, un conjunto de consideraciones que para una persona del siglo XXI puede pasar por alto, pero que son clave para llegar a comprender el contexto económico, político, ideológico y cultural que se trabajará en el transcurso del análisis. En consecuencia, el objetivo de este apartado es aclarar el punto de partida para llevar a cabo el análisis de cada uno de los elementos descritos con anterioridad y realizar un juicio crítico que trascienda la exposición de datos.

### 4.1. España tras la Guerra Civil

#### 4.1.1. Panorama político-social

La posguerra iniciada en 1939 es uno de los momentos más complicados y comprometidos de la sociedad española en toda su historia. No solo por encontrarse completamente dividida a causa de la contienda militar, el exilio y la represión, sino también por la precaria, próxima a la miseria, situación en la que se sumió gran parte del país (del Arco Blanco, 2006, pág. 241).

La Segunda República fue uno de los periodos más fecundos y progresistas de la historia española en todos los ámbitos, incluidos los artísticos y culturales. De hecho, con la II República se conseguirían hitos tan importantes como el derecho del voto de la mujer, la Ley de Matrimonio Civil y Ley de Divorcio, el Gobierno de la Generalitat Catalana despenalizó el aborto, entre otras muchas conquistas sociales (Fernández Torres, 2006, pág. 3). Con la Guerra Civil se abre un periodo regresivo en lo social y de escasez económica que costará recuperar.

De hecho, del Arco Blanco apunta a que ha sido ampliamente demostrada por un copioso número de historiadores que una de las principales causas del desbarajuste económico de la década de los cuarenta del pasado siglo en España fue la política económica del régimen conocida como autarquía (2006, pág. 242).

Esta situación provocó el surgimiento de un mercado paralelo conocido como estraperlo el cual por sus elevados precios era inaccesible con lo que se ahonda la crisis social a la cual carece hasta de los elementos más básicos y en ocasiones hasta la comida.



Además, en el terreno político se produjo una ruptura total con el régimen anterior. En términos generales se incluyeron personajes sin experiencia política previa que, aunque representaban las diversas posturas franquistas, no habían ocupado nunca puestos de liderazgo (Pérez Zalduondo, 1993, pág. 181).

Por otro lado, el primer franquismo supuso también una depresión económica sin parangón en la historia española, conocido como “la noche de la industrialización española” se produjo un retraso a nivel productivo muy severo, no superándose hasta 1950 los datos de 1930, hecho que usualmente se ha vinculado al atraso industrial español posterior (Carreras A. , 1984, págs. 144-147).

En definitiva, la política autárquica fue un fracaso estrepitoso principalmente por dos motivos, no alcanzó sus objetivos y llevó a España al estancamiento económico y tampoco logró las perspectivas que infundieron al régimen (subordinar el interés personal al nacional) (del Arco Blanco, 2006, pág. 256).

Por otro lado, un punto crucial en el franquismo fue la represión. Ésta se ejerció de manera implacable y sistemática con los vencidos en un contexto en el que se mantuvo el Estado de guerra hasta 1948 con Tribunales Militares, los de Responsabilidades Políticas y los de Represión de la Masonería y el Comunismo; con una serie de leyes encaminadas a reprimir todo aquello que se saliera del molde que provocó la extensión de la cultura del miedo y el silencio (Arnabat Mata, 2013, pág. 58).

#### 4.1.2. Situación de los artistas tras la guerra

El inicio de la Guerra Civil tomó por sorpresa a muchos ciudadanos fuera de sus casas, en el bando o lugar equivocado entre los que se encontraban ilustres figuras del mundo musical que provocaron muerte, repudio, exilio y cárcel (Ladrero, 2016, pág. 182).

En términos generales, no se puede hablar de una cultura franquista con personalidad o sello propio como ocurriera con el arte fascista y nazi. No obstante, destacó un arte academicista y los planteamientos político-ideológicos terminaron impregnando todas las manifestaciones artísticas (Palacios Bañuelos, 2020, pág. 336).

En esta situación no son pocos los ejemplos de artistas que murieron, huyeron o fueron repudiados durante años como Ramón Perelló, autor de la famosa copla “Mi jaca”, al que

le conmutaron la pena de muerte, Chato de las Ventas, quien murió de un ataque al corazón en Extremadura la noche antes de ser ejecutado o Juan Varea y Canalejas del Puerto Real aprisionados por el bando fascista (Ladrero, 2016, pág. 183).

Pese a ello el Nuevo Estado se afanó en apropiarse de todos los símbolos nacionales del país para, en las décadas siguientes, ponerlos de relieve y alinearlos con los valores que defendidos por el Régimen (Box, 2010).

Sin embargo, la política cultural y artística del estado franquista se suele calificar con adjetivos tales como insulsa, obsoleta y reaccionaria. Esto debe considerarse como una consecuencia de la guerra y las primeras prioridades del nuevo Régimen, entre las que destaca la depuración del personal de las administraciones públicas en todo el ámbito territorial. Sumado a esto, las muertes y exilio provocadas por la guerra trajo como consecuencia una reducción en la actividad o desaparición de muchas bandas de música y orquestas (Marín Gómez, 2006, pág. 304).

No obstante, hablar de la posguerra como “páramo cultural” es una reducción simplista ya que pasados las vicisitudes de la inmediata reconstrucción y edificación del Nuevo Estado se comenzó a erigir una cultura en torno al ideario oficial. Ya que durante el franquismo se puede diferenciar entre cultura oficial, impulsada por el Régimen, y otras culturas como la producida en el exilio de muchos artistas, invisible en el territorio nacional (Palacios Bañuelos, 2020, pág. 323).

En el caso específico de la música fue especialmente dramático ya que un gran número de los compositores más insignes de la etapa anterior se encontraban en el exilio por motivos ideológicos o por motivos de seguridad. Es el caso de figuras como Falla, Rodolfo Haffter, Bacarisse, Pittaluga, Pitaluga, Bautista, Esplá, Ernesto Haffter o Rodrigo (Sopeña, 1958, pág. 215).

Como consecuencia una generación casi completa, la del 27, desaparece y sólo se recuperará parcialmente de modo tardío. Esta pérdida no se limita a los compositores, sino que se extiende también entre pensadores musicales e intérpretes (Marco, 1983, pág. 159).

A parte de estas también se encuentran otras esferas del ámbito musical que fueron diezmadas con el cambio de régimen, es el caso de ilustres intérpretes como Pau Casals,

Andrés Segovia o Conxita Badia o musicólogos y críticos como Adolfo Salazar, Jesús Bal, Eduardo Martínez Torner u Otto Mayer-Serra (Moreda Rodríguez, 2017, pág. 15).

Los resultados de esta situación pueden apreciarse en que durante la década de 1940 la estética y los estilos musicales se anquilosan en torno al neoclasicismo y el nacionalismo español de la generación perdida.

Como resultado de la mala situación económica expuesta en el apartado anterior en los primeros años del franquismo el público musical se vio reducido drásticamente con respecto a la etapa anterior. De hecho, la Orquesta Nacional inició sus actividades en el reducido Teatro María Guerrero el cual no llegaba a llenarse (Marco, 1983, pág. 300).

#### 4.2. El ecosistema franquista

Este apartado pretende poner de relieve el complejo esquema de los principales actores y direcciones políticas e ideológicas que participaron en el régimen franquista. En el que se hará una descripción de su génesis, aparato interno, etapas, acciones, limitaciones y demás elementos que sean significativos para la comprensión de su actuación, siempre en el ámbito musical.

La clarificación de los protagonistas de la narrativa del franquismo es un punto clave en la investigación, ya que gracias a ellos se podrá identificar, con la mayor claridad posible, los cambios en la dirección política del estado franquista, quienes tendrán una actividad creciente o menguante.

El franquismo estaba formado por un crisol ideológico de distintas familias y tendencias, que, pese a que podían entrar en litigios en el terreno político, la representación de sus mitos fue complementaria (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 194).

Tras la Guerra Civil, Serrano Suñer junto a otros dirigentes de Falange trataron de orientar el modelo del Nuevo Estado hacia los Estados totalitarios nazi y fascista, con una predisposición hacia la vertiente italiana. El comienzo de la II Guerra mundial, iniciada unos meses más tarde del fin de la Guerra Civil, el comienzo victorioso de Alemania en la contienda bélica y la incursión en el conflicto de Italia aceleraron dicho proceso. No obstante, este proceso se tuvo que realizar respetando un equilibrio de poder con respecto

al Ejército y la Iglesia al tiempo que se apuntala la figura del caudillo (Di Febo & Santos, 2012, págs. 10-11) .

El Régimen estuvo formado principalmente por cuatro partes o facciones Iglesia, Partido, Sindicato y Ejército, que a su vez se dividían en múltiples agrupaciones y asociaciones, como la Sección Femenina o el Frente de Juventudes.

Estas instituciones pugnaban por tener una influencia y representación mayor lo que provocó una serie de juegos de poder que terminaron por reducir la esfera de influencia de la Falange hasta casi desaparecer en la década de 1950.

Pese a que el Régimen tuvo una ordenación estatal el punto de partida que se fija en este comienzo con la reorganización del gobierno mediante la *Ley de 8 de agosto de 1939*. El objetivo de dicha reforma era la de adaptar el aparato a la nueva situación y lograr una “revolución nacional y el engrandecimiento de España”.

Este punto marca el inicio del segundo gobierno regular en el que se establecen un total de nueve carteras de gobernación: Gobernación, Exteriores, Justicia, Hacienda, Industria y Comercio, Agricultura, Educación Nacional, Obras Públicas y Trabajo (Pérez Zalduondo, 1993, pág. 181).

Con esta reestructuración también se llevó a cabo un nuevo reparto entre los distintos ejes que componían el régimen. Cinco carteras pasaron a manos de falangistas y neofalangistas, de los cuales, a su vez, tres eran miembros del ejército. De este modo el ejército ocupó el 45,9% y los falangistas el 37,9% del total de cargos ministeriales (Pérez Zalduondo, 1993, pág. 182).

Mediante este proceso Franco logró dibujar una centralización unilateral única en el panorama europeo. Incluso con más poder que los regímenes de Alemania o Italia.

#### 4.2.1. Ejes del estado franquista

Dentro del conjunto de carteras, la música y artes escénicas fueron asignadas a dos organismos de distintas carteras:

1. Comisaría General de la Música y Consejo Nacional de la música que estaba insertada dentro de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente de Educación
2. Departamento de Teatro, Música y Danza, creado en el seno la Dirección General de Propaganda, dependiente del ministerio del ministerio de Gobernación.

Cada uno tenía su propia alineación política dentro del Régimen: la Cartera de Educación, encabezada por José Ibáñez Marín, con la iglesia, mientras que la de Gobernación tuvo un liderazgo mucho más inestable estuvo ligada al ejército en la que se distinguen tres etapas.

1. Entre 1938 y 1940, encabezado por Ramón Serrano Suñer, destacado militar de corte falangista.
2. Entre 1940 a 1942, presidido por Valentín Galarza Morante, militar reconocidamente antifalangista.
3. Entre 1942 y 1957, Blas Pérez González, jurista del cuerpo militar.

Este panorama cambiante se debe a las luchas internas dentro del aparato franquista y tiene por consecuencia una situación en la cual las competencias, dirección política e intereses de cada uno de los organismos no terminaba de quedar definida y chocaban con las del otro.

##### 4.2.1.1 Partido

La Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensivas Nacional Sindicalista, usualmente reducido a FET y JONS fue el único partido del Régimen. Encabezado por Franco, fue un instrumento creado para ejercer el poder político, inspirado en el resto de partidos fascistas europeos que ejercían el poder, que logró infiltrarse en todos los estamentos del Régimen convirtiéndose en una especie de doble gigantesco del partido único (Sánchez Recio, 2002, pág. 6).

Con la reorganización propuesta por la *Orden de 25 de julio de 1938* el ente queda dividido en cuatro vicesecretarías:

1. Vicesecretaría General. Integrada por Sección Femenina, Frente de Juventudes, Exterior y la Jefatura de Provincias.
2. Vicesecretaría de Obras Sociales: formado por Delegaciones Nacionales de Sindicatos, Auxilio Social, Ex combatientes y Ex cautivos.
3. Vicesecretaría de Educación Popular. Delegaciones de Prensa, Propaganda, Cinematógrafo y Teatro y Radiodifusión y Delegación de Educación Nacional.
4. Vicesecretaría de Servicios. Delegaciones de Justicia y Derecho, Información e Investigación, Tesorería y Administración, Comunicaciones y Transportes, Sanidad, Deportes y Persona.

Entre todas ellas se pueden identificar tres directamente con la actividad musical: Vicesecretaría General (con Sección Femenina y Frente de Juventudes), Vicesecretaría de Obras Sociales (en el que se articularán los Sindicatos verticales) y Vicesecretaría de Educación Popular (encargada de gestionar la educación, propaganda, cine, teatro y radiodifusión) (Pérez Zalduondo, 1993, págs. 190-191).

Solo una parte del aparato propagandístico franquista se asignó al control directo de Falange, en particular las cadenas de prensa o radio pertenecientes al Movimiento. Sin embargo, el partido tuvo serios problemas para mantener el control de los resortes propagandísticos del régimen, ya que en este escenario se produjo una intensa disputa de poder a lo largo del franquismo (Sevillano Calero, 1999).

#### **A. Vicesecretaría de Educación Popular**

Este organismo operó en España entre 1941 y 1945. Su ámbito de actuación abarca prácticamente la totalidad de los aspectos de la comunicación social, de cualquier forma de expresión pública, por medio de imágenes, textos, e incluso sonidos (Bermejo Sánchez, 1991, pág. 73).

A partir de 1941 se le atribuyeron los servicios de Prensa y Propaganda. Ello implica la censura sobre obras y espectáculos musicales, las emisiones musicales radiadas. Además, se le encomienda la potenciación de la actividad musical a través de la convocatoria de concursos, premios y publicaciones (Pérez Zalduondo, 1993, pág. 263).

Esto supuso el traspaso de las citadas competencias al partido siguiendo los ejemplos del *Ministero della Cultura Popolare* en Italia y el *Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda* de Alemania (Sevillano Calero, 1998, pág. 117)

El nuevo organigrama de la Vicesecretaría de Educación Popular unifica la autoridad en torno a los delegados provinciales de Educación Popular, quienes sustituirán a los delegados de Propaganda y Jefes de Prensa (Bermejo Sánchez, 1991, pág. 79).

También se debe la Vicesecretaria también se implicó en iniciativas musicales ajenas al partido, como la renovación de la Sociedad de Conciertos de Sevilla, cuya Comisión organizadora solicitó la cooperación de Falange (Pérez Zalduondo, 2011, pág. 10)

En 1945 la Vicesecretaría de Educación Popular se transforma en la Subsecretaría de Educación Popular y se adscribe al Ministerio de Educación Nacional, la cual se expondrá más adelante. Como resultado Falange pierde toda su influencia de actuación en la entidad.

## **B. Sección Femenina**

La Sección Femenina de la Falange fue constituida en 1934 con la vocación de proteger a la mujer en el ejercicio de sus tareas “inferiores”. Es decir, dentro de Falange la mujer tiene actividad de tipo subsidiaria del hombre, quien ostenta un estatus superior. Siguiendo esta idea sus acciones quedan divididas en tres categorías: religiosa, nacionalista y de preparación para el hogar (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 219).

Fundada y presidida por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio Primo de Rivera (fundador de la Falange) e hija del dictador Miguel Primo de Rivera, la Sección Femenina tuvo una intensa actividad que se extendió durante todo el franquismo hasta 1977. Orgánicamente dependía de la Secretaría General del Movimiento.

Uno de los objetivos de la organización fue la transformación la sociedad a través el trabajo de sus mandos. Aunque su doctrina se estableció al final de la guerra civil, esta supo adaptarse a los distintos cambios que produjeron en el franquismo, pero sin renunciar a sus raíces falangistas. Para ello, no dudó en utilizar el folclore como herramienta para satisfacer los intereses del gobierno dictatorial (De la Asunción Criado, 2017, pág. 184).

### *Marco Teórico*

Esta institución organizaba de forma jerarquizada en Regidurías Nacionales (la que se ocupa del folclore era la de Cultura) y provinciales y en su interior se distribuirían los distintos Departamentos en base a objetivos concretos (Añon Baylach & Montolú Soler, 2011, pág. 8).

Dentro de Sección Femenina se creó en 1939 Coros y Danzas de España, una de las instituciones más fuertes y estables de la dictadura y una de las que más se benefició la política interior y exterior (Busto Miramontes, 2016, pág. 188).

Esta institución terminó por consolidarse tras el IV Congreso Nacional de 1942, desarrollado en Granada, en la que Coros y Danzas se constituyen como parte independiente dentro de la Regiduría de Cultura (Añon Baylach & Montolú Soler, 2011, pág. 9).

#### 4.2.1.2. Iglesia

Durante el primer franquismo iglesia y catolicismo en el que el elogio de la pobreza y la austeridad, de las que manaban necesariamente altos valores morales y espirituales, se convirtieron un elemento legitimador (Ferández de Miguel, 2006, pág. 264).

Ya desde los albores de la Guerra Civil la Iglesia puso todo su aparato al servicio de la propaganda de los sublevados, en la que inculcaron gran parte del contenido ideológico de lo que posteriormente sería el nuevo régimen y aportando una justificación de sus acciones (Pizarroso Quintero, 1993, pág. 361). Además, tras la Segunda Guerra Mundial la Iglesia se convertiría en aspecto clave, uno de los protagonistas, en el proceso de desideologización del Régimen en un intento por alejarla de los fascismos alemán e italiano.

Pese a que este eje no erigiera un organigrama como hicieran Falange o el Sindicato Vertical se puede observar como se van integrando religiosos en todos los estamentos del organismo franquista, ocupando cargos de gran relevancia, llegando al punto más álgido con el gobierno tecnócrata del opus de 1957.

Además, debe destacarse que con el Concordato con la Santa Sede de 1953 supone un paso crucial en el reconocimiento internacional del Régimen, con lo que se darían los primeros pasos hacia el aperturismo y el fin del aislacionismo de España.



Por otro lado, su penetración en la sociedad española es indiscutible dado que sus ramificaciones se encontraban diseminadas por todo el estado en forma de las distintas diócesis, congregaciones, asociaciones como Acción Católica.

El dominio de la cartera de Educación, a través de José Ibáñez Marín, supuso un punto determinante para asentar su poder en el Régimen, visibilizar sus acciones y controlar el pensamiento y la moral de la población española desde los albores del franquismo.

Además, a esta cartera vinculan dos de las instituciones musicales más importantes del franquismo: la Comisaría General de la Música y el Consejo Nacional de la Música.

### **A. Comisaría General de la Música y Consejo Nacional de la Música**

La Comisaría General de la Música, dependiente de el Ministerio de Educación, fue creado por *la Orden de 27 de abril de 1940* con el objetivo de reactivar la vida artística y cultural española haciendo hincapié en el valor educativo tanto en la formación espiritual como en la disciplina de la juventud (Pérez Zalduondo, 1993: 182).

Esta Comisaria en sus inicios estuvo integrada por tres comisarios de igual condición, Joaquín Turina Pérez, Antonio José Cubiles Ramos y Nemesio Otaño, y un secretario Federico Sopena Ibáñez.

Cabe destacar que estas figuras son músicos e intelectuales de reconocido prestigio que, con la excepción de Otaño, en este momento no presentan una alineación política claramente definida.

La creación de este ente supone un paso adelante en relación al diseño de política musical ya que se trata de un organismo específicamente musical. No obstante, sus atribuciones no son de tipo ejecutivo, sino que se le adjudica un papel de exclusivamente consultor (Pérez Zalduondo, 1993: 182).

Con la *Orden de 3 de abril de 1941* se crea el Consejo Nacional de la Música y se rearticula la Comisaria, que pasa a tener un único comisario, Joaquín Turina, y un secretario Federico Sopena. A partir de este momento sus funciones pasan a ser de carácter ejecutivo cumpliendo las directrices del Consejo Nacional.

## *Marco Teórico*

Por su parte, el Consejo Nacional de la Música está compuesto por un presidente, Nemesio Otaño, siete vocales, José Cubiles, Víctor Espinós, Facundo de la Viña, Jesús Guridi, Antonio Tovar, José Roda y marqués de Bolarque, y un secretario Joaquín Turina, ostentado por ser el Comisario General de la Música (Pérez Zalduondo, 1993: 182).

La consecuencia más directa de esta reformulación del organigrama musical es una alineación ideológica directa con la cabeza del Ministerio de Educación, ya que el presidente del Consejo Nacional de la Música, Nemesio Otaño, además de ser un destacado musicólogo especializado en el renacimiento musical español, era reverendo jesuita.

Los poderes de estas instituciones fueron más bien de tipo formularios ya que en la práctica sus funciones se limitaban únicamente a la gestión de las dos agrupaciones instrumentales nacionales (Orquesta Nacional y Agrupación Nacional de Cámara) y los conservatorios (Sopeña, 1958, págs. 216-220).

Sin embargo, entre sus funciones no se encontraba vinculada a las prácticas musicales folclóricas, las cuales presentan una dimensión social con virtudes ideológicas y propagandísticas, que fueron asignadas a instituciones del partido (Perez Zalduondo, 2006).

Entre los primeros logros de estos organismos está la reorganización de los conservatorios españoles, hecho que se cristalizaría en forma de Decreto en 1942 (Sopeña, 1958, pág. 217).

El *Decreto de 15 de junio de 1942* reorganiza y clasifica los Conservatorios Oficiales de Música y Declamación en tres categorías que se siguen empleando en la actualidad: superior, profesional y elemental. Además, se fijan las características y requisitos para obtener la calificación de cada uno de los niveles (Embid Irujo, 2000, pág. 478).

En 1944 el Consejo Nacional de la Música se amplía incluyendo a Pedro Rocamora y Valls (literato) y Gabriel García Espina (crítico teatral) con el objetivo de incluir a personalidades con conocimientos teatrales y literarios que contribuyeran a gestionar el Teatro Lírico Nacional y la Ópera (Pérez Zalduondo, 1993, pág. 209).

## **B. Subsecretaría de Educación Popular**

Tras la derrota de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial, las autoridades franquistas quisieron eliminar los rasgos de tipo totalitario con el objetivo de aproximarse a las democracias occidentales a fin de perpetuar el Régimen (Sevillano Calero, 1998, pág. 137).

El traspaso de la Vicesecretaría de Educación Popular a la Iglesia supone una victoria de gran valor ya que logra imponerse como la institución con mayor peso y número de instituciones a su cargo en el aparato franquista.

Con la cesión de esta entidad también se traspasan las delegaciones provinciales. A partir de este momento se conocerán como delegaciones provinciales de la Subsecretaría de Educación Popular.

De este modo se intensifica aún más el ahondamiento de la iglesia en la sociedad española, ya que con la Subsecretaría de Educación Popular adquiere una herramienta más para difundir su mensaje.

### 4.2.1.3. Ejército

El ejército fue la principal institución sobre la que se sustentó el Régimen. Es, junto a la iglesia, uno de los pilares inamovibles del primer franquismo en una España caracterizada por los uniformes se constituía como una forma más de etiqueta protocolaria.

Éste se identificó plenamente con la figura de Franco. Pese a los distintos cambios políticos y socio-económicos, el ejército tenía el convencimiento moral y legal de ser el principal defensor del Régimen (Fajardo Terribas, 2000, pág. 76).

El ejército tuvo una presencia muy destacada en todo acto ceremonial. Lo religioso y lo militar eran próximos en extremo, hasta el punto que toda ceremonia religiosa de importancia contaba con una importante representación militar. Incluso algunos rituales eran exclusivos, el día de la patrona (Muñiz Velázquez, 1998, pág. 359).

El estado, conocedor de este hecho, empleó la fórmula militarista en su máxima expresión con el objetivo de mantener el orden nacional tras un levantamiento militar y una larga

guerra civil que se prolongó durante cuatro décadas. Así el Ejército constituyó la columna vital para el mismo (Clara, 2002, pág. 454).

Según Fajardo Terribas el ejército presentaba una mentalidad conservadora con un fuerte carácter religioso caracterizado por tres elementos (2000, pág. 74):

- Visión teológica y moral de la existencia: supone una función política y social en el Estado.
- Orden social: sustentado en disciplina, jerarquía, y obediencia a los superiores.
- Función regeneracional: infundir los valores espirituales a una sociedad carente de los mismos.

### **A. Sección musical del ejército**

La música tiene un papel muy destacado en el ceremonial militar, una serie de funciones que pueden describirse como narrativas. Una función que también se da en los rituales religiosos y políticos, pero sin duda el más evidente es en el ámbito castrense al contar con una clara planificación y codificación (Muñiz Velázquez, 1998, págs. 359-360).

Según Fernández de Latorre el primer reglamento que establece de manera la reglamentación de músicos en el ejército español se remonta al final de la Guerra de Independencia mediante la orden de 2 de marzo de 1815. Éstos se encuadran en la Plana Mayor del regimiento, en el primer batallón, donde se encontraba “el Tambor Mayor y los músicos” (Fernández de Latorre, 2015, págs. 166-167).

A partir de este punto a lo largo del siglo XIX y principios estas agrupaciones fueron creciendo y asentándose logrando un estatus propio en el seno del ejército cuya nomenclatura específica era la de músicas o charangas. Las primeras las forman un conjunto de ejecutantes compuesto por instrumentos de percusión, viento-metal y viento-madera. Mientras las charangas eran unas músicas más sencillas y reducidas compuestas únicamente por instrumentos de viento-metal y percusión (Oriola Velló, 2014, págs. 167-185).

Según Muñiz Velázquez el ritual y la escenificación de los boatos ceremoniales franquistas, en la que la música tenía un papel muy destacado, sirvió para esconder las

verdaderas carencias de un ejército en estado de decadencia, lo que sin duda contribuyó a que no entrara en la II Guerra Mundial (Muñiz Velázquez, 1998, pág. 359).

La pompa llegó a tal punto que durante la visita del embajador fascista Roberto Cantalupo, enviado por Mussolini, fue recibido por un total de ocho bandas militares interpretando himnos y marchas que acompañaron el desfile, una escenificación que buscaba transformar magnificar el fasto y la ciudad (Muñiz Velázquez, 1998, pág. 361).

No obstante, la nueva ordenación militar, producida en octubre de 1939, se vedó la entrada de los músicos que formaban parte de la banda de Alabarderos, profesionales con una larga trayectoria en la música militar y nivel instrumental lo que provocó un retroceso de las formaciones musicales militares. En cambio, los instrumentistas rechazados terminaron por engrosar las filas de la Orquesta Nacional (Fernández de Latorre, 2015, pág. 522).

#### 4.2.1.4. Sindicato

La Organización Sindical tenía un estrecho vínculo con la FET y las JONS, ya que éste designaba a sus líderes, ambos se encontraban representados en un gran número de organizaciones e instituciones del Estado y ambos tenían la misión de extender la ideología y obra del *Estado nacionalsindicalista* (Sánchez Recio, 2002: 7).

Según Sánchez Recio (2002, págs. 14-18) la cronología del Sindicato puede dividirse en dos etapas:

1. La primera etapa comprende desde los inicios del régimen franquista y del sindicato vertical hasta 1958, año en el que se promulgaría la ley de convenios colectivos. Esta etapa incluye entre sus principales hitos la publicación de sus leyes fundacionales, las elecciones sindicales de 1944 y 1950, la constitución de los enlaces sindicales y los jurados de empresa o la creación *de la Magistratura de Trabajo* en mayo de 1938.
2. La segunda etapa se inicia en 1958 y abarca hasta 1975, fin del régimen franquista. Con la creación de los convenios colectivos se hace necesaria la actuación colectiva y las acciones de reivindicación, una actividad de difícil encaje en el marco del franquismo. Este periodo está fuertemente marcado por las tensiones a causa de las *comisiones de obreros* de las empresas, quienes adoptan un

organigrama similar y paralelo al del Sindicato Vertical, de aquí surgirían los primeros núcleos de los sindicatos de Comisiones Obreras y Unión Sindical Obrera.

Al partido se le reservaban las funciones políticas y administrativas del régimen y al sindicato, las laborales, las sociales y las económicas. Así pues, el sindicato vertical era mucho más que un complemento del partido único (Sánchez Recio, 2002, pág. 9).

### **A. Educación y Descanso**

En 1940 se creó Educación y Descanso, creada en el seno del Sindicato Vertical, esta institución tuvo una intensa actividad hasta el desmontaje de los sindicatos verticales en 1977 (Añon Baylach & Montolíu Soler, 2011, pág. 11).

La Obra de Educación y Descanso integró actividades de todo tipo: deportivas, musicales (corales, orquestales, folclóricas), vacacionales, excursiones, etc. Dado que el objetivo principal era “estar presente y distraer al personal” (Molinero, 2008: 145). Para ello contaba con una red de centros culturales, instalaciones deportivas, y residencias diseminadas por todo el país.

Entre las distintas actividades que debía desarrollar esta institución estaban educación física y deportiva (encaminada a la organización de concursos, competiciones o encuentros tanto a nivel nacional como internacional), educación artística (dirigida a contribuir a la práctica de aficiones artísticas también a través de concursos), extensión cultural (cuyo propósito es el de difundir en los espacios rurales e industriales la cultura y dar a conocer lo realizado por la organización sindical y el Estado a través de talleres, conferencias, proyecciones u otras vías), viajes y excursiones, etc. (Ferraz Lorenzo, 1997, pág. 222).

Entre sus objetivos estaba el de la divulgación del patrimonio folclórico el cual “no podía quedar en el pueblo de origen solamente, sino que debía darse a conocer a nivel nacional” (Añon Baylach & Montolíu Soler, 2011, pág. 11).

Entre sus acciones estuvo la creación de todo tipo de concursos, los cuales se dividían en tres categorías o fases: local, provincial y nacional. De este modo se lograba llegar

#### 4.2.2 Instituciones externas al régimen

Al margen del aparato franquista existieron una serie de fuerzas externas que pretendieron influir en el Régimen o simplemente pretendían reactivar la vida cultural del país. En el ámbito musical.

##### 4.2.2.1. Influencias externas

A partir de la Guerra Civil España se convirtió en uno de los principales focos de atención en el escenario internacional porque en ella se produjo de manera efectiva la primera confrontación entre los fascismos y el resto de países.

#### **A. Alemania**

Alemania fue uno de los principales defensores del régimen durante los primeros años del franquismo. Sin embargo, conforme avanza la década de los cuarenta se observa un distanciamiento entre los dos países, fundamentalmente causado por la negativa de España a respaldar a Alemania y participar en la II Guerra Mundial.

Dentro del régimen alemán la música se exhibía como una forma de entretenimiento, un medio para lograr la fidelidad de la población. Ésta se empleaba con una doble finalidad, contradictoria en apariencia, en la que se trata de anestesiar el dolor del pueblo al tiempo que se alentaban las pasiones contra el enemigo (Ladrero, 2016, pág. 145).

Como resultado, en el seno del gobierno nazi se encuentran un gran número de ministerios, como el Ministerio de Propaganda o el Ministerio de Educación, que crearon organismos y oficinas destinados a integrar, en sus respectivas áreas, la música con fines que excedían los meramente culturales.

Al contrario que España, sus acciones musicales no se limitan en exclusiva al público interior, sino que desarrollan una política cultural exterior muy intensa en las que la música se convierte en el máximo baluarte de la cultura y espíritu alemán.

De este modo, establecieron contactos culturales con el resto de países europeos, en especial con aquellos con los que existe una sincronía ideológica, como Italia o España,

en los que las orquestas y músicos alemanes se convirtieron en embajadores de la dictadura alemana en el extranjero. Éstos, con sus destacadas habilidades, pretendían mostrarse como la materialización de la supremacía nazi.

Como resultado, se llevaron a cabo un gran número de intercambios musicales, entre los que destacan los festivales musicales hispano-alemanes. Desarrollados en julio de 1941 en Bad Elster (Alemania), julio de 1942 en Dresde y entre enero y febrero de 1942 en Madrid y Bilbao, fueron una serie de eventos musicales en los que se trataba de escenificar la hermandad entre las dos naciones mediante el intercambio de agrupaciones, destacados músicos y composiciones musicales, en el que intervendrían figuras como Cubiles, Karajan, Argenta, la Orquesta Filarmónica de Berlín o Sainz de la Maza.

Cabe destacar que el Instituto Alemán de Cultura tuvo una relación muy estrecha con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas con el objetivo de fomentar el intercambio científico entre investigadores españoles y alemanes, al tiempo que promovió el intercambio de profesores y el envío de lectores de español, becarios y pensionados (Delgado Gómez-Escalonilla, 2003, pág. 37).

## **B. Italia**

Ya desde la intervención militar italiana durante la guerra se encuentran las primeras instituciones creadas para ejercer su influencia sobre España al tiempo que se daba una imagen acerca de los totalitarismos para un uso propagandístico tanto interno como externo. Ya en 1936 el Ministerio de Exteriores Italiano crea una oficina especial encaminada a gestionar las peticiones de las misiones militares italianas en España. (Pizarroso Quintero, 1993, pág. 372).

Según Delgado Gómez-Escalonilla las relaciones culturales con Italia fueron mucho más equilibradas que con Alemania fundamentalmente por tres motivos (1992, pág. 203):

1. La mayor afinidad entre sus dirigentes,
2. El hecho de que Italia no despertara la aprensión en ciertos sectores religiosos como sucedía con el país germano,
3. Una infraestructura de centros culturales ya preexistentes.



No obstante, al igual que sucediera con Alemania, fue el gobierno italiano el que tomó la iniciativa en las relaciones culturales.

Durante los primeros años del franquismo destacó el Instituto Italiano de Cultura como promotor de actividades culturales en el ámbito nacional entre las que se enmarcan un gran número de eventos musicales relacionados con de grupos o solistas de origen italiano.

Pese a que esta institución funcionara incluso antes de la Guerra Civil, el Instituto de Cultura Italiana se inauguró oficialmente en 1940 y al acto fundacional acudieron representantes destacados tanto del gobierno español, como Ramón Serrano Suñer en su papel de Ministro de Asuntos Exteriores, como representantes de Italia y Alemania (Delgado Gómez-Escalonilla, 1992, pág. 204).

### **C. Francia**

Los vínculos de Francia sobre España en el ámbito cultural se ejercen desde los Institutos Franceses, instituciones que cuentan con una larga trayectoria en el país puesto que el Institut français de Madrid se constituyó en 1910 y el de Barcelona en 1923.

A través de estos centros se promocionaría y extendería la cultura francesa a lo largo de España en la que se insertarían un gran número de eventos relacionados con la temática musical a lo largo el marco temporal que configura el primer franquismo.

El Instituto Francés de Madrid en concreto organizó conferencias de personalidades del mundo intelectual y científico, así como representaciones teatrales, audiciones musicales y exposiciones de cultura y pintura (Delgado Gómez-Escalonilla, 1992, pág. 218).

### **D. Inglaterra**

Este país desarrolló una cierta presión para que España se inhibiera en la II Guerra Mundial. Para ello dispusieron una serie de relaciones en instituciones diplomáticas entre las que destaca el Instituto Británico de Madrid.

El Instituto Británico es una institución fundada en 1940 en Madrid por Walter Starkie bajo el auspicio del British Council. Nace con la intención de compartir experiencias educativas, culturales y a establecer amistades entre los pueblos del Reino Unido y España (Norman, 2010, págs. 3-4).

Su finalidad principal era la de centro educativo, no obstante, sus actividades no se limitarían a impartir clases. También se planificaron actividades culturales como conciertos, conferencias, espectáculos de películas y exposiciones. Entre las personalidades que pasaron por el instituto destacan el pianista checo Rudolf Firkusny, el actor Leslie Howard, el compositor Joaquín Rodrigo o el científico Alexander Fleming (Norman, 2010, págs. 7-17). No obstante Delgado Gómez-Escalonilla apunta a que los intercambios culturales con las naciones anglosajonas tuvieron un impacto reducido (1992, pág. 219).

#### 4.2.2.1. Asociaciones culturales

El asociacionismo es un fenómeno que comienza a darse con frecuencia en la sociedad española de los siglos XIX y XX, en la que la música no es excepción. En el ámbito musical se produce un fuerte repunte a partir del segundo tercio del siglo XIX estrechamente vinculado con el que se produce en otros campos socioculturales y económicos (Encina Cortizo & Sobrino, 2001, pág. 11).

El auge de las asociaciones durante el siglo XIX se produce fundamentalmente por dos motivos, en primer lugar, los cambios políticos sufridos a lo largo de la Regencia de María Cristina, que implican que las nuevas Academias revitalicen el panorama musical madrileño unido al retorno de exiliados que traen consigo las novedades culturales europeas. En segundo lugar, las desamortizaciones provocaron un número ingente de músicos desocupados al verse obligados a renunciar a sus trabajos en las capillas eclesiásticas. Ello llevó al sector a crear sociedades de ayuda para músicos como la sociedad de socorros mutuos (Encina Cortizo & Sobrino, 2001, págs. 11-12).

En el conjunto de España también fueron emergiendo asociaciones entre las que destacan en orden cronológico la Sociedad Filarmónica de Tenerife en 1830, la Sociedad Filarmónica de San Sebastián de 1840, en Sevilla la Sociedad Filarmónica de Sevilla de 1845 y en 1950 la Artístico-filarmónica Santa Cecilia, la Sociedad Filarmónica de Bilbao

en 1852, la Sociedad Filarmónica de Málaga de 1869, Sociedad de Cuartetos clásicos en Granada en 1871, la sociedad Filarmónica de Málaga de 1870, el Orfeón Pamplonés de 1865 y la Sociedad de Conciertos Santa Cecilia de 1878, La Sociedad Artístico Musical de Valencia de 1878, la Sociedad de Cuartetos de Bilbao de 1884, la Sociedad de Cuartetos de Zaragoza de 1890 (Casares Rodicio, 2001, pág. 315).

Pese a que con el franquismo el derecho de asociación estuviese muy controlado rayano con la prohibición se dio un clima de proteccionismo y promoción de estas organizaciones, especialmente a partir de 1945, con el objetivo de ofrecer una cobertura cultural nacional.

Este hecho se extrema en lugares como Madrid en el cual se observa un fuerte asociacionismo que se mantiene desde principios de siglo. Las principales asociaciones madrileñas son la Asociación Nacional de Música de Cámara, Sociedad Filarmónica de Madrid y la Asociación de Cultura Musical (Casado & Palacios, 2012, pág. V).

#### 4.2.3. Resumen de las influencias del régimen franquista

Con el propósito de aclarar al máximo el bosquejo cambiante de influencias e instituciones que conforman el franquismo a lo largo de la etapa estudiada a continuación se expone una tabla que resume y acota cada una de las organizaciones y entidades expuestas en este apartado y su vinculación directa con una de las ramas del Régimen.

Tabla 8. Instituciones y su afiliación política

Partido	Iglesia	Ejército	Sindicato	Fuerzas externas	Ninguno
Vicesecretaría de Educación Popular,	Ministerio de Educación,	Bandas de Música Militares	Educación y Descanso	Alemania Francia	Asociaciones Culturales
Sección Femenina,	Comisaria General de la Música	Ministerio de Gobernación (A partir de 1941)		Italia Inglaterra	Instituciones Municipales
Ministerio de Gobernación (hasta 1941)	Secretaría de Educación Popular				

Fuente: Elaboración propia partir de Tranche & Sanchez-Biosca (2006), Sevillano Calero (1999) y Pérez Zalduondo (1993).

#### 4.3. Géneros musicales

En este apartado aclaratorio final se dilucidarán los componentes relacionados con el ámbito musical español más importantes a tener en cuenta para efectuar el estudio de este momento histórico.

##### 4.3.1. Nacionalismo musical

La literatura, música y artes en general desempeñaron un rol muy importante en el fomento del nacionalismo y al mismo tiempo éste ejerció una honda influencia sobre las artes (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011, pág. 815).

El primer género que incluyó referencias a la nación fue el lied alemán, originalmente concebida por Reichardt entre otros como parte de un verso de *volkstümlich*, una poesía de imitación folklórica, en el que pretendían capturar parte de la sabiduría perdida que el pueblo (*das Volk*) había logrado conservar a través de las edades de cosmopolitismo, alfabetización y la Ilustración (Taruskin, 2001).

El mito nacionalista despertó en los compositores, artistas y escritores profundos sentimientos de identificación y de nostalgia, de los cuales se hicieron eco y difundieron

con su arte. Entre todos sobresalen los casos de Smetana y Dvorak en Bohemia, Sibelius en Finlandia, Bartók y Kodály en Hungría, y Borodin y Moussorgsky en Rusia, en ellos la narrativa de paisajes, cambios estacionales, leyendas y monumentos de su país avivaban sentimientos nacionalistas que trasladaban a un numeroso público y abierto a su música (Smith, 1997, pág. 117).

En esencia, el nacionalismo musical se define como al empleo de materiales de carácter nacional o regional en el ámbito de la música culta. Entre ellos pueden incluirse la propia música folklórica o ritmos o materiales que evoquen dicha música (Randel, 2009, págs. 765-766).

El nacionalismo musical surgió originalmente en Alemania, no obstante la búsqueda de una voz propia que incidiera en los elementos vernáculos e independiente tuvo una gran recepción en Rusia y en la Europa oriental, lugares en los que se percibía la música instrumental austro-alemana y el italianismo de la ópera como un lastre para la creatividad musical propia (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011, pág. 815).

Además, los factores político-económicos del siglo XIX fomentaron la dicotomía entre el realismo y la fantasía en las artes. El realismo surgió en primer lugar en la literatura, como una crítica a la sociedad moderna como en las novelas de Dickens, Hugo o Dostoievsky. Esta vertiente llegaría a la música principalmente a través del verismo de la ópera de Verdi. Por otro lado, el arte también se convirtió en una herramienta que dibujaba otras realidades o una idealizaba el pasado que servía como escape para la población, como las pinturas de Monet o Singer Sargent (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011, pág. 816).

En el ámbito español no es hasta finales del siglo XIX cuando el concepto nacionalista de “música española” logra alcanzar un estatus destacado en el panorama musical español. Ello se debe principalmente al empuje de Felipe Pedrell, quien sentía una gran fascinación por este tema, y a que esta misma figura erigió la musicología como disciplina científica en España (Carreras, 2001, pág. 127).

Entre los primeros compositores que se adscriben a esta corriente musical también se encuentran compositores como Francisco Barbieri, autor de zarzuelas perteneciente a la primera generación de compositores de este generó, que junto a Joaquín Gaztambide o Emilio Arrieta, son iniciadores en este proceso regeneracionista musical adscrito a la generación del 98 (Casares Rodicio, 1991, pág. 262).

La evolución musical en la España de comienzos de siglo XX fue muy rápida con una activa vida musical en la que contribuyen sociedades, masas corales y orfeones, bandas, sociedades wagnerianas, que pese a que actuaban con retraso lo hacían con fuerza. Al mismo tiempo comenzaba a despuntar una actividad crítica en periódicos y revistas especializadas sin precedentes en la que todos eran conscientes de la necesidad de una transformación en el ámbito (Casares Rodicio, 2001, pág. 316).

Tras los precursores la primera generación musical vinculada al nacionalismo que ha logrado trascender el género y situarse en el panorama musical internacional son Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina, figuras que durante el primer tercio del siglo XX emprenderán la tarea de normalizar el nacionalismo musical y sofisticarlo a través de influencias europeas, principalmente francesas.

Tras la Guerra Civil la máxima autoridad musical que quedará en España será Joaquín Turina, quién ocupará destacadas posiciones en la administración musical franquista como se ha expuesto con anterioridad, sin embargo el ambiente de exaltación patriótica, unido al aislamiento y exilio de un destacado número de compositores e intérpretes, provoca que la música sufra un parón, lo que llevará a un estancamiento y anquilosamiento de los estilos musicales propios en torno a los máximos representantes de la etapa anterior (Marco, 1983, págs. 169-170).

Tras éstas figuras surgen otros compositores como Joaquín Rodrigo que pese a lograr un gran éxito y convertirse en referente musical para toda una generación de compositores, éste no incide sino en una serie de cualidades conservadoras: nacionalismo, formas neoclásicas, sencillez armónica y orquestal y una sonoridad superficial pero atractiva cuyo máximo exponente es su Concierto de Aranjuez, escrito entre 1938 y 1939 (Marco, 1983, págs. 170-171).

No será hasta la generación del 51 cuando se produzca una renovación musical en España motivada por una necesidad de renovación de la música española. Ello fue posible gracias al proceso de apertura del país y a la evolución social que según Marco (1983, pág. 207) no facilitan la perpetuación de la desinformación y aislamiento, lo que provocaba una situación en la que la música vivía contemplándose “únicamente su cercano y poco interesante ombligo”.

#### 4.3.2. Copla

La copla es un género que se vincula al siglo XX no obstante hunde sus raíces en la canción española que tiene como antecedentes a la tonadilla, un género que se remonta al siglo XVIII.

La tonadilla era una composición musical para coro a cuatro voces que se cantaba antes del comienzo de las representaciones de una comedia, una especie de prólogo musical. Estas composiciones lograron un destacado éxito y comenzaron a insertarse también en los entreactos (Román, 2010, pág. 15).

En sus inicios estas composiciones eran interpretadas por el elenco de la comedia, a quienes no se les exigía una gran voz, y eran coplillas de carácter popular y picaresco con el acompañamiento de una o varias guitarras más un contrabajo.

Su evolución dio paso a la tonadilla escénica un género muy popular en su tiempo en el cual se mezclaban escenas cómicas con fragmentos cantados o recitados cuya clasificación es muy compleja ya que se sitúa a medio camino entre el sainete, los entremeses, comedia con música, zarzuelas u óperas (Lolo, 2002, págs. 447-455). La primera está fechada en 1757 escrita por Luis Misón y titulada “Una mesonera y un arriero”.

Tras ésta llegaría el llamado género chico, una variante más ligera y accesible de la zarzuela el cual tendría una gran repercusión en la vida musical madrileña entre 1870 y 1910. Con un discurso muy popular, logró entusiasmar al público lo que provocó que se produjeran de manera casi “industrial” para lograr satisfacer su demanda. Cabe destacar que muchas de estas piezas cuentan con un determinado sesgo ideológico encaminadas a influir en la población (Versteeg, 2000, pág. 1).

Con el desgaste de la tonadilla y del género chico se daría paso al couplet o cuplé, un género que pese a parecer de procedencia francesa descende directamente de la tonadilla-canción del siglo XVIII, del cantable de zarzuela, de la canción aflamencada de café cantante y de todo el patrimonio musical nacional, regional y folclórico (Barreiro, 2007, pág. 86).

Dentro del estilo había dos estilos: uno romántico, de tipo sentimental y otro picaresco, emparentado con el género chico, el cual fue un éxito que dominó los escenarios españoles de principios del siglo XX. Entre sus principales intérpretes se encuentran

nombres como Amalia Molina o Pastora Imperio, personajes que más tarde desarrollarían su carrera en la copla (Román, 2010, pág. 16).

Con la decadencia del cuplé a finales de la década de los años veinte del pasado siglo se impusieron las varietés y se presentó en el Teatro Pavón de Madrid “La Copla Nueva”, una comedia costumbrista andaluza en la que se insertaban canciones flamencas, interpretadas por Pepe Marchena y más tarde Angelillo, ambos cantaores flamencos (Román, 2010, pág. 17).

Sin embargo, el precedente más cercano a la copla se encuentra en una hibridación entre el folclore musical español, nacionalismo musical y de los escenarios de los espectáculos de variedades a través de la colaboración entre Federico García Lorca, quien poseía una sólida base musical, y La Argentinita, nombre artístico de Encarnación López Júlvez.

En sus viajes por Extremadura, Andalucía y Castilla, Lorca compiló un gran conjunto de canciones populares que él mismo armonizó las cuales grabaría al piano junto a la voz de La Argentinita en 1931 un total de diez canciones en cinco discos gramofónicos (Román, 2010, pág. 18).

Con el título de Colección de canciones populares españolas, cada disco contenía dos canciones y se distribuían del siguiente modo: en el primero *Zorongo gitano* y *Los cuatro muleros*; en el segundo *Anda jaleo* y *En el café de Chinitas*; en el tercero *Las tres hojas* y *Los mozos de Monleón*; en el cuarto *Romance de los Peregrinos* y *Nana de Sevilla*; y en el último *Sevillanas del siglo XVIII* y *Las morillas de Jaén* (Monteno Aroca, 2017, pág. 94).

La copla está vinculada a la puesta en valor de lo tradicional. Pese a compartir raíces comunes con el flamenco, la característica fundamental de este género es que la composición debe constar de exposición, nudo y desenlace, la narración de una historia en heptasílabos u octosílabos (Cerón Torreblanca, 2013, pág. 363).

El género de variedades continuó en la década de los treinta en los que se insertaban las canciones andaluzas y españolas. No obstante, el género dio un vuelco con *Ropa Tendida*, compuesto por Quintero, León y Quiroga con Concha Piquer como estrella, etiquetado como espectáculo folclórico y que servirá de modelo para infinidad de producciones (Román, 2010, págs. 25-26). Como se observará en el cuerpo de la investigación, este tipo de espectáculos serán el detonante del gran éxito del género en la siguiente década.



La clasificación más aceptada de la copla es la propuesta por Vázquez Montalbán en Cancionero General del Franquismo (2000, págs. XV-XVI) por la cual establece dos periodos delimitados:

1. 1939-1954 todos los elementos de la nación están condicionados por la organización político-económico-social de la etapa autárquica. En esta etapa se intenta crear un modelo de canción nacional condicionada por la idea de la españolidad. Influenciada por el andalucismo de los poetas del 27, especialmente por Lorca, sus máximos exponentes son Antonio Quintero y Rafael de León.
2. 1954-1970 implica los años del aperturismo en los que comienzan en la que se produjo la incursión de la música pop y su consiguiente influencia en el panorama musical español, algo que producirá cambios drásticos en el consumo y estética de la música.

#### 4.3.3. Folclore

Como se ha podido comprobar gran parte de la recuperación del folclore se produce desde el ámbito de la música escolástica. Sin embargo, esta música pertenece al pueblo y, pese a que no se haya realizado por su parte un registro o constatación, éste ha ido desarrollándolo y adaptándolo a sus preferencias a lo largo de toda la historia.

Según Clemente Buhlal (2002, pág. 387) la música folclórica se caracteriza por tener una función social desde su concepción original, forma parte de los rituales de los distintos pueblos, creados en torno a algo o alguien. No obstante, las vías de la autenticidad hacia este género son difíciles de concebir dada la homogeneidad en las costumbres de los pueblos de los siglos XX y XXI.

Lo más característico de ésta es que se suele circunscribir a música de tradición oral, usualmente sencilla, de origen rural, utilizada y entendida por un gran porcentaje de la población de un país, sociedad o grupo étnico (la cual asocian como propia) e interpretada por personas no profesionales (Randel, 2009, pág. 493).

Un punto clave para comprender el concepto de folclore es su relación con el término cultura, pues ésta es un elemento vivo, dinámico, en constante evolución mientras que el folclore hace referencia a un conjunto de elementos culturales que en un determinado punto (fundamentalmente a nivel europeo a lo largo del siglo XIX) quedaron establecidos como fórmulas fijas (Busto Miramontes, 2016, pág. 21).

En ese sentido,

Aquello que habitualmente y desde el punto de vista más tradicional se entiende por “folclore”, pertenece a un ámbito sociocultural que en Europa empezó a desaparecer rápidamente a finales del siglo anterior para dar paso a un nuevo modelo de sociedad marcado por la cultura urbana. En España, la conciencia de la desaparición progresiva del legado cultural de tipo tradicional, conjuntamente con la importancia que, con el surgimiento de los regionalismos –especialmente en Cataluña, País Vasco y Galicia–, se dio al mantenimiento de una identidad colectiva, con las consiguientes implicaciones políticas, produjo un interés generalizado por el folclore que se manifestó en la voluntad de descubrirlo, conservarlo, divulgarlo y, en ocasiones, también de instrumentalizarlo con fines sociales y políticos. De esta manera, una buena parte de las diversas manifestaciones de la nueva sociedad de tipo urbano, asignándole unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos (Martí i Pérez, 1996, pág. 11).

De acuerdo con García Martos la música folclórica española puede clasificarse en diez categorías distintas vinculadas a la temática y origen de sus composiciones (1995, págs. 121-145):

1. Canciones de cuna: cantos con los que las madres acunan a sus hijos. Entonados, por regla general, a media voz cuyo ámbito en ocasiones excede la octava. Su forma más habitual es la de copla con cuatro o cinco frases más un estribillo.
2. Canciones de juegos infantiles: narran los juegos de la infancia, muchas de las cuales aún son recordadas. Entre todas destacan las asociadas a los juegos de salto de comba o cordel en las que se cantan romancillos antiguos en los que se cuentan historietas o leyendas de amores y sucesos protagonizados por reyes, princesas, santos y vírgenes.
3. Canciones de ronda: son piezas asociadas al cortejo en las que un hombre enamorado pasea por una localidad o se detiene al pie de la ventana de la amada entonando una melodía. Musicalmente no presentan características comunes.
4. Canciones de trabajo: asociadas al desempeño de una serie de tareas tales como cavar, arar o sembrar cumplen una función de regularizar los esfuerzos y movimientos con el objetivo de combatir el cansancio y la fatiga. Se caracterizan por la reiteración de dos frases musicales que se alternan con otros versos y casi nunca tienen estribillo. Tonalmente solo implican las tonalidades mayor y menor y melódicamente se caracterizan por incluir una rápida sucesión de notas de floreo y adorno.
5. Asturianadas y alalás: procedentes del norte de la península, aunque se asocian también a las labores no pueden incluirse entre las del trabajo por sus características propias, usualmente en tono mayor son en extremo “armónicas”,

- algo que no sucede con las de trabajo. El alalá es uno de los cantos más interesantes y numerosos del cancionero gallego.
6. Canciones de baile: tipo de canciones con un especial arraigo en el folclore español, lo más usual es que suele ser ejecutado por un instrumentista propio de la zona (gaitero, dulzainero, tamborilero...), no obstante, en aquellos lugares en los cuales no contaban con instrumentistas se sustituían por una voz femenina y una pandereta. Existe un gran cúmulo de bailes que incluyen guitarras, bandurrias, laudes, panderetas y triángulos, conjunto instrumental conocido como rondalla en la que en ocasiones se cantan al unísono por los instrumentistas o bailarines. Existe un gran número de fórmulas melódicas y rítmicas en esta variante, aunque lo más habitual es que se presente como canción en tres tiempos.
  7. Canciones de boda: vinculada a los enlaces matrimoniales, es menor en número que el conjunto anterior, aunque presenta la misma dispersión geográfica. Muy pocas contienen estribillo y su modo estructural, tonal y rítmico es muy variado.
  8. Canciones religiosas: Suelen ser de tipo cíclico asociado a la navidad o a la semana santa, en ellas el contenido poético tiende a contar o referir, es decir prevalece el contenido narrativo. Dentro de esta categoría se incluyen los villancicos, canciones de Semana Santa y los gozos y cantos de rogativa, cada una con características y elementos propios en función del contenido asociado.
  9. Otras canciones: en este apartado se incluyen aquellas formas procedentes de la poesía folklórica, como el romance o la cuarteta octosilábica y otro tipo de formas musicales más reducidas en número que las presentadas con anterioridad como las de carnaval, de ánimas, para columpiar, báquicas, de pregones, entre muchas otras.
  10. Cante flamenco: esta forma musical se tratará extensamente en el siguiente apartado.

Llegados a este punto cabe destacar que cualquier aspecto cultural puede ser prestado a la folclorización ya que

[...] una buena parte de las diversas manifestaciones de la cultura tradicional, de ser exponente de una manera de vivir, pasó a ser instrumento de la nueva sociedad de tipo urbano, asignándosele unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. El folclore devino folclorismo (Martí i Pérez, 1996, pág. 11).

Por ello, no es de extrañar que el franquismo creara su propio folclore, difundido en forma de himnos, canciones, etc. Llegaron a alcanzar una gran difusión a causa de que se forzó su aprendizajes y repetición de manera sistemática durante años (Ortiz, 1997, pág. 166).

#### 4.3.4. Flamenco

En relación al flamenco es necesario comenzar realizando una aclaración con respecto a este género y su relación con el ámbito folclórico (García Matos, 1995, pág. 119):

1. El folclore flamenco pertenece a una sola región: Andalucía.
2. Es un folclore especializado, patrimonio de unos pocos cantaores, bailaores y guitarristas que cultivan esta música.
3. Andalucía posee un abundante patrimonio folclórico, tanto cancionístico como coreográfico, distinto al flamenco perteneciente a todos sus habitantes.
4. En el resto de regiones españolas existe un amplísimo patrimonio musical que se presenta en una gran variedad de tipos melódicos, estéticos, rítmicos y estilísticos casi único en el ámbito europeo.

Concretando más el concepto según Blas Vega y Ríos Ruíz el término flamenco

se aplica al conjunto y a cada una de las formas de expresión de un género cultural español, genuino y arraigado en Andalucía, que se manifiesta principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra, al que se le reconoce entidad de arte específico; y por extensión a la música influenciada por sus valores estéticos y sus aires singulares, al ballet, teatro, cine, artes plásticas y literatura con inspiración en sus temas, ambientes y artífices, a sus intérpretes, incluso al talante humano de los mismos y de las personas que gustan de su manifestación, así como a la vestimenta tradicional usada por sus ejecutantes (1988, pág. 304).

Los orígenes del flamenco son una cuestión que no ha logrado resolverse sin embargo Blas Infante establece una serie de premisas, aceptadas por la mayoría, sobre las que se erigió dicho arte (2010, pág. 157):

1. Sus creadores debieron ser nómadas.
2. La modulación comática sugiere que debieron estar inspirados por una cultura en la que la idea del ritmo en la que los límites no eran precisos y próximos a la esencia.
3. Estas personas tenían una única vía expresiva acorde a su idea cultural: la mélica

4. Debieron de sentirse coartados en su circulación de movimientos por fuerzas externas.
5. El ritmo y el motivo principal del género sugiere que fueron personas profundamente afligidas.

En esencia las formas más primitivas del flamenco son las tonás (entre las que se diferencian entre martinetes, carceleras, debblas y tonás), las seguiriyas y la soleá y los tangos flamencos. A partir de estos tres conjuntos básicos se han desarrollado una gran variedad de estilos, conocidos como palos.

Pese a que los orígenes del estilo se emplacen alrededor del siglo XVII el vocablo flamenco no comenzó a emplearse mediados del siglo XIX (Castro Buendía, 2009, pág. 8). En este momento surge una figura crucial para el flamenco Silverio Franconetti, de padre italiano y madre andaluza, fue un cantante flamenco y empresario que regentó uno de los cafés cantante más destacados, el Café de Silverio. Con los cafés cantantes se abriría una etapa de esplendor y auge del género hacia finales del siglo XIX.

Sin embargo, a principios de siglo XX esta fórmula comienza a desgastarse y el flamenco tuvo que buscar cobijo en otros escenarios, sin embargo, no logra introducirse en los grandes espectáculos que reclama la sociedad española pudiente, quienes prefieren acudir a los auditorios a escuchar óperas, zarzuelas, sinfonías y teatro (Gelardo Navarro, 2014, pág. 13).

La respuesta se encontró en la creación de un nuevo tipo de espectáculos exclusivos del flamenco, conocido como ópera flamenca. Según el empresario Vedrines el curioso nombre se debe a una ocurrencia de la madre de la Niña de los Peines (Pastora Pavón) que durante un ensayo exclamó *¡Olé, y viva la ópera flamenca!...* (Cobo, Navarro García, & Roperó Núñez, 1995, pág. 175). No obstante, la teoría más aceptada explica el nombre acudiendo a motivos económicos. Esta hipótesis sugiere que los promotores aprovecharon ingeniosamente una particularidad tributaria, por la que la ópera sólo tributaba al tres por ciento, mientras que el resto de espectáculos debían hacerlo al diez (Blas Vega & Ríos Ruiz, 1988, pág. 548).

### *Marco Teórico*

Además, ante la expectación creada por Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, se empezarán a crear grandes espectáculos con un gran elenco de artistas que lograrán un gran éxito y lograrán perdurar, con sus altibajos, más allá de la posguerra.

Durante la República el flamenco vivirá años de esplendor en los que llegará a vincularse hasta con eventos de índole política, así como crear música con letras de apoyo explícito a la república (Madrirdejos Mora, 2010, págs. 8-13).

Con la victoria de Franco se iniciaría un periodo inicial de incertidumbre en el género fruto de la purga y el exilio de los primeros años del nuevo régimen de la cual le costará recuperarse.

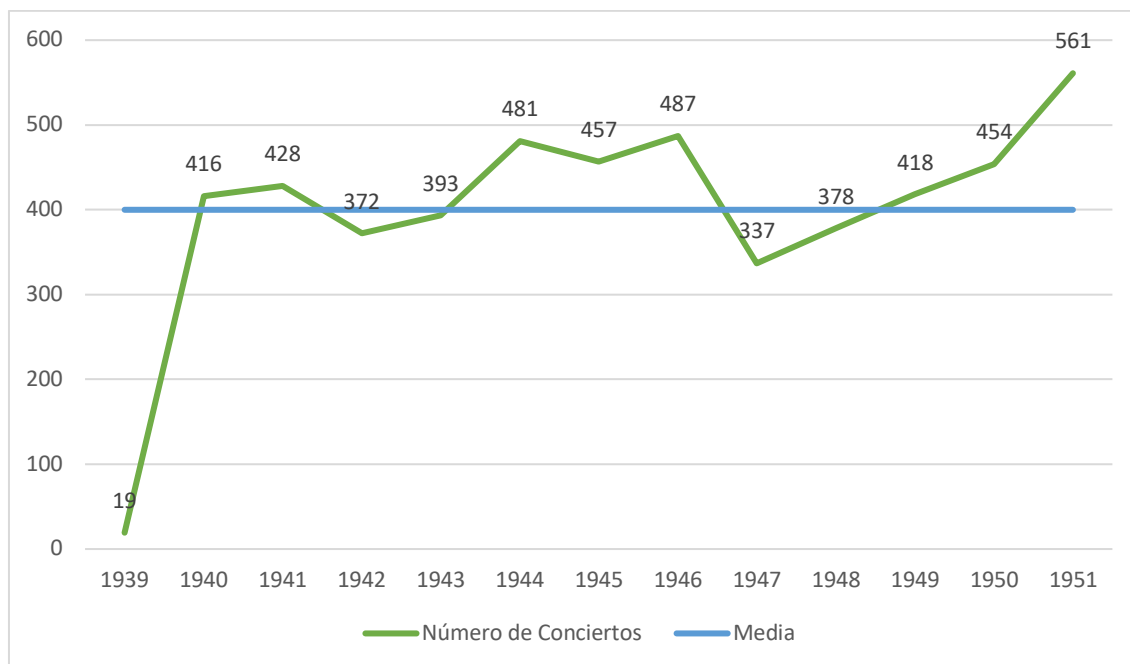
No obstante, entre las décadas de los 40 y, especialmente, los 50 las películas musicales protagonizadas por artistas relacionados con el flamenco tuvieron un gran éxito (de Santiago Ortega, 2018, pág. 107).

# Resultados

## 5. Música culta en la España entre 1939-1951

El estudio de la revista ilustrada Ritmo ha revelado que en España se produjo una extensa e intensa actividad musical relacionada con la música culta en el primer franquismo. Se han documentado 5201 conciertos en los 108 números de la publicación musical examinada, la totalidad de los ejemplares.

Gráfico 1. Evolución de la música culta



Fuente: Elaboración propia

A la vista de estos datos se pueden establecer cinco estadios distintos en los que la programación de la música se ve afectada a causa de los diversos factores socio-económicos que sacuden al país como se evidenciará a continuación:

1. Inicios (1939): año en el que finaliza la Guerra Civil, la escasez de conciertos revela la difícil situación del país que debe comenzar su reconstrucción y normalización social.
2. Crecimiento (1940 – 1943): a través de los esfuerzos de las diferentes instituciones musicales del país (Comisaría General de la Música, asociaciones culturales, etc.) logra establecer una programación de conciertos estables y de interés.
3. Auge (1944 – 1946): pese al convulso estado de las relaciones diplomáticas internacionales, España logra mantener y aumentar la vida musical a través de un sobreesfuerzo de las formaciones musicales propias.

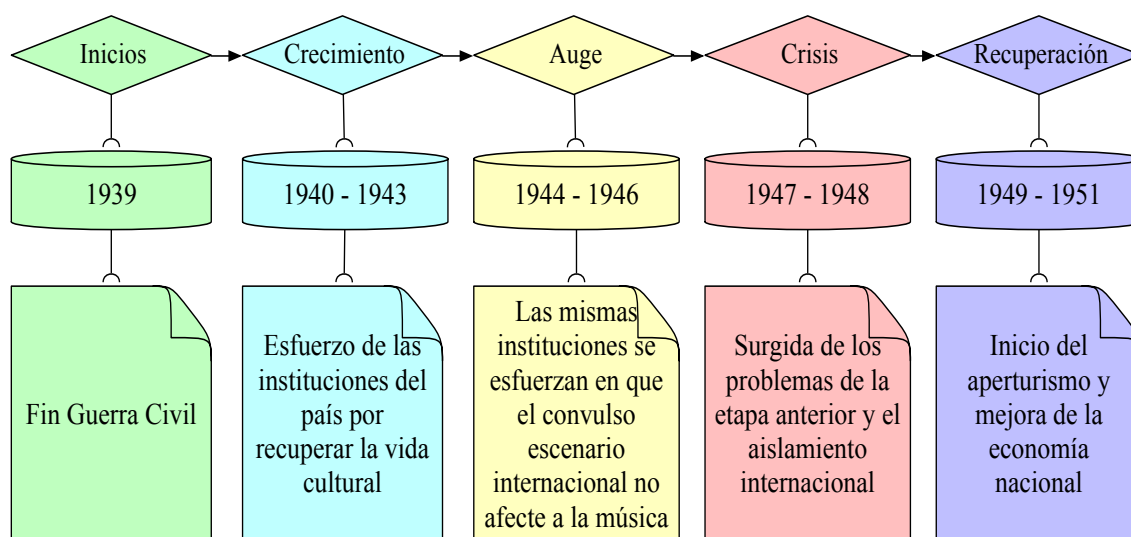


## Resultados

4. Crisis (1947 – 1948): esta etapa surge de un problema interno de la etapa anterior, pese a que en apariencia todo se desarrollara correctamente en su interior presenta una serie de problemas que tratan de resolverse en la I Asamblea Nacional de Intérpretes y Compositores desarrollada en Madrid entre los días 9 y 13 de noviembre de 1946. De dicha asamblea surgieron una serie de reivindicaciones como la mejora de los auditorios, establecer un Colegio y Mutualidad de Músicos Españoles, resolver el problema editorial, etc. No obstante todas estas peticiones fueron desatendidas y ello condujo a la crisis ya que los programas estaban demasiado escuchados y los intérpretes solían ser siempre los mismos, algo que al público terminó por cansar.
5. Recuperación (1949 – 1951): Con el inicio del aperturismo la música culta se torna como un elemento más de prestigio y representación del país, como muestra la gira que hizo la Orquesta Sinfónica de Valencia entre enero y febrero de 1950 en Gran Bretaña, con un total de 15 conciertos. Además, la situación económica la mejora de la situación económica del país se puede vincular al aumento de conciertos.

A continuación, se muestra una figura en la cual se expone de la manera más clara las distintas etapas que se acaban de presentar:

Figura 1. Etapas de la música culta



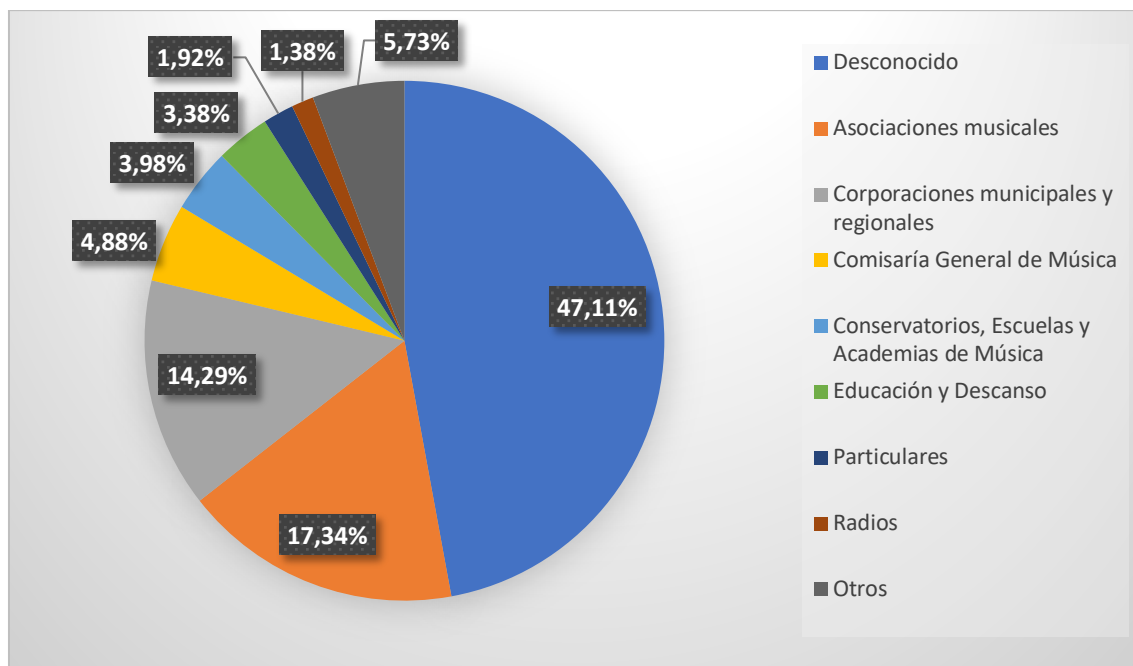
Fuente: Elaboración propia

Una vez aclaradas distintas etapas que comprende la música culta en este marco temporal se pasará a la exposición y comentario de sus características generales atendiendo a los elementos que conforman la plantilla de análisis.

### 5.1. Análisis general

Se han contabilizado un total de 23 organizaciones distintas que implican el 52,9% de los conciertos que abarcan el estudio y un apartado que agrupa a la categoría desconocido, en la que se incluyen todos aquellos eventos en los que no se especifica a los promotores que abarca el 47,1%. En la categoría otros se han introducido a las entidades que presentan un porcentaje inferior al 1%.

Gráfico. 1. Organizaciones en Ritmo



Fuente: Elaboración propia

Para una mayor claridad en la exposición de datos, en especial para dar conocer a las 16 corporaciones que se han incluido en la categoría otros, seguidamente se expone una tabla con el listado de promotores junto a su porcentaje:

Tabla 9. Organizaciones de la música culta

<b>Entidad</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Desconocido</b>	47,11%
<b>Asociaciones musicales</b>	17,34%
<b>Corporaciones regionales y municipales</b>	14,29%
<b>Comisaría General de Música-Consejo General de la Música</b>	4,88%
<b>Conservatorios, Escuelas y Academias de Música</b>	3,98%
<b>Educación y Descanso</b>	3,38%
<b>Particulares</b>	1,92%
<b>Radios</b>	1,38%
<b>Instituto de Cultura Italiana</b>	0,98%
<b>Instituto Francés de Cultura</b>	0,73%
<b>Asociaciones religiosas</b>	0,69%
<b>Sección Femenina de Falange</b>	0,58%
<b>Instituto Alemán de Cultura</b>	0,44%
<b>Organización Nacional de Ciegos</b>	0,38%
<b>Instituto Británico</b>	0,37%
<b>Sindicato Estudiantil Universitario</b>	0,33%
<b>Revista Ritmo</b>	0,29%
<b>Vicesecretaría de Educación Popular</b>	0,27%
<b>Frente Juventudes de las FET y JONS</b>	0,25%
<b>Jefatura de Propaganda</b>	0,21%
<b>Subsecretaría de Educación Popular</b>	0,13%
<b>Instituto de Cultura Hispánica</b>	0,04%
<b>Consulado de Suiza</b>	0,02%
<b>Embajada de Bolivia</b>	0,02%

Fuente: Elaboración propia



Cabe destacar que, dentro del primer grupo, asociaciones musicales, se han incluido todas agrupaciones de tipo musical, las cuales son unas de las máximas responsables de la actividad musical española. En concreto se han contabilizado un total de 67 instituciones con la siguiente distribución:

Tabla 10. Asociaciones Musicales

<b>Asociación</b>	<b>Número de actuaciones</b>
<b>Asociación de Cultura Musical</b>	218
<b>Sociedad Filarmónica de Valencia</b>	61
<b>Sociedad Filarmónica de Bilbao</b>	58
<b>Asociación Musical Universitaria de Valladolid</b>	56
<b>Círculo Medina</b>	50
<b>Sociedad Filarmónica de Santander</b>	41
<b>Sociedad Filarmónica de Zaragoza</b>	36
<b>Sociedad Filarmónica de Castellón</b>	29
<b>Sociedad de Conciertos de Cádiz</b>	26
<b>Sociedad Filarmónica de A Coruña</b>	26
<b>Sociedad Amigos de la Música de Valencia</b>	24
<b>Tardes Musicales de Barcelona</b>	23
<b>Asociación Musical Universitaria Madrid</b>	18
<b>Sociedad Filarmónica de Gijón</b>	18
<b>Sección Musical Universidad de Granada</b>	16
<b>Fomento Musical de Barcelona</b>	15
<b>Sociedad Filarmónica de Pontevedra</b>	14
<b>Sociedad Filarmónica de Ferrol</b>	13
<b>Asociación Zamorana Bellas Artes</b>	12
<b>Conciertos Pro-Arte</b>	12
<b>Sociedad Filarmónica de Oviedo</b>	11

## Resultados

<b>Sociedad de Conciertos y Conferencias de Cádiz</b>	9
<b>Sociedad Filarmónica de Madrid</b>	9
<b>Sociedad Filarmónica de Málaga</b>	8
<b>Academia Jerezana de San Dionisio</b>	8
<b>Sección Musical de Fomento de las Artes Decorativas</b>	7
<b>Sección Música del Casino de Priego</b>	6
<b>Sociedad Sevillana de Conciertos</b>	6
<b>Sociedad Filarmónica de Segovia</b>	5
<b>Sociedad Filarmónica de Ávila</b>	4
<b>Sociedad Filarmónica de Logroño</b>	4
<b>Sociedad de Conciertos de Valencia</b>	3
<b>Círculo de Bellas Artes</b>	3
<b>Sociedad Filarmónica de Salamanca</b>	3
<b>Sociedad Filarmónica de las Palmas</b>	3
<b>Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla</b>	3
<b>Asociación Santa Cecilia de Pamplona</b>	2
<b>Sociedad Filarmónica de Vigo</b>	2
<b>Sociedad Filarmónica de León</b>	2
<b>Sociedad Económica de Amigos del País</b>	2
<b>Círculo Artístico de Gerona</b>	2
<b>Sociedad Amigos de la Música de Tetuán</b>	2
<b>Instituto Musical de Tarragona</b>	2
<b>Asociación Musical Estela de Madrid</b>	2
<b>Sección Orfeónica de Fomento de Cultura</b>	2
<b>Círculo de las Artes Lugo</b>	2
<b>Sociedad de Conciertos de Música de Cámara</b>	2

<b>Círculo Bellas Artes Tenerife</b>	2
<b>Sociedad Filarmónica de Palencia</b>	2
<b>Sociedad Filarmónica de Lugo</b>	1
<b>Sociedad Amigos de la Música de Cuenca</b>	1
<b>Amigos de la Música de Melilla</b>	1
<b>Sociedad Filarmónica Orense</b>	1
<b>Sociedad Filarmónica de Palama</b>	1
<b>Sección Filarmónica del Ateneo</b>	1
<b>Sociedad Filarmónica de Onteniente</b>	1
<b>Sociedad Arte de Toledo</b>	1
<b>Sociedad Amigos de la Música Requena</b>	1
<b>Círculo Cultural de Estudiantes Puertorriqueños</b>	1
<b>Patronato Ex Cautivos</b>	1
<b>Centro Artístico y Literario Granada</b>	1
<b>Amigos del Teatro</b>	1
<b>Barcelona Teatral</b>	1
<b>Casa América</b>	1
<b>Ateneo de Valladolid</b>	1
<b>Pro-Música A Coruña</b>	1
<b>Asociación Cultural de Segunda Enseñanza</b>	1
<b>Total</b>	902

Fuente: Elaboración propia

Estas instituciones abarcan todo el país y su fin último es la promoción musical y cultural en su ámbito de acción, usualmente una ciudad o comarca. Mediante la proliferación de asociaciones musicales que se producirá a partir de 1944 se conseguirá una mayor difusión musical a nivel nacional. La música culta no será un elemento exclusivo de las

## Resultados

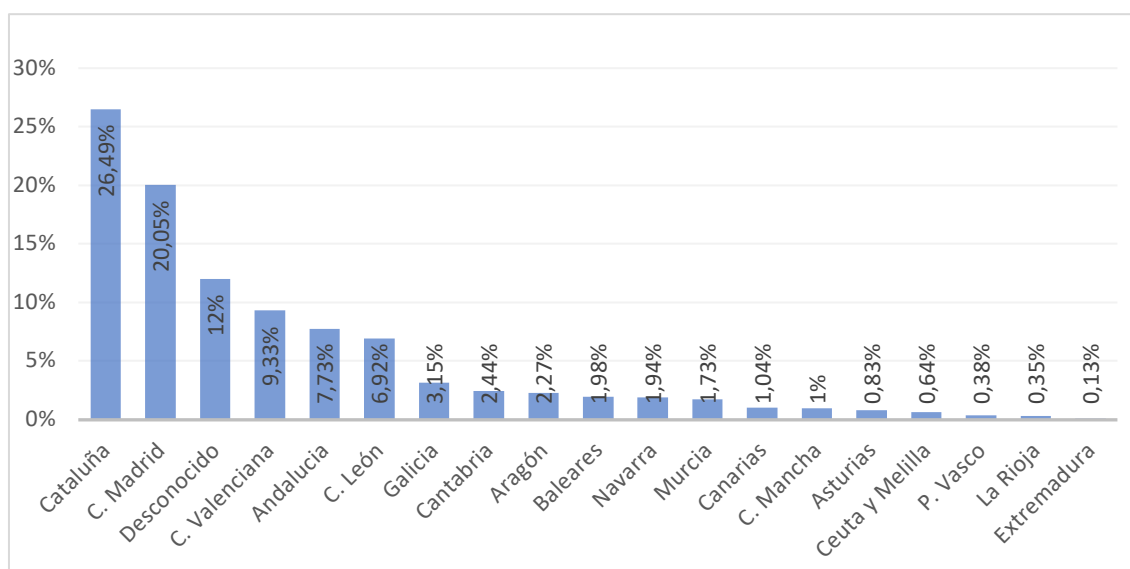
grandes ciudades y pasarán a darse cabida a todo tipo de poblaciones, desde ciudades como Valladolid a pequeños pueblos como Tobarra (Albacete).

Entre todas ellas la que presenta una mayor implicación y difusión es la Asociación de Cultura Musical, inaugurada en la inmediata posguerra en Madrid, esta sociedad abrió sucursales por todo el territorio nacional en la década de 1940, como en Barcelona o Vitoria. De hecho, es responsable del 24,17% de toda la actividad impulsada por las asociaciones de este periodo, lo que da cuenta de su importancia en el panorama musical español.

En relación a la ubicación en la que se emplaza la vida musical de esta época existe una clara predisposición hacia las comunidades de Madrid y Cataluña. Entre ambas se logra el 46,52%, prácticamente la mitad del cómputo total. Otras regiones con una destacada presencia son Comunidad Valenciana (9,33%), Andalucía (7,73%), Castilla y León (6,92%) y Galicia (3,15%). El resto de comunidades presenta porcentajes inferiores al 3%, siendo Extremadura la que presenta una menor representación (0,13%). Se ha detectado un 12% de actuaciones en las que no se especifica su ubicación.

A continuación, se expone un gráfico en el cual se pormenorizará la participación de cada una de las regiones:

Gráfico. 2. Comunidades autónomas en Ritmo



Fuente: Elaboración propia

Entre las provincias con una mayor presencia en Ritmo se encuentra en primer lugar Barcelona (24,53%), en segundo Madrid (20,05%), en tercero Valencia (7,42%), en cuarto Bilbao (4,29%). El resto tienen un índice de participación inferior al 3,5% que han sido clasificadas en siete categorías: Se han detectado tres provincias con porcentajes comprendidos entre el 3% y 3,5%, otras tres entre 2,49% a 2%, cinco se sitúan entre el 1,99 y 1,5%, dos ubicadas entre el 1,49% y el 1%, once entre 0,99% y 0,5%, y el grupo más numeroso, con veintidós provincias, presentan una proporción inferior al 0,49%, y se concretan de la siguiente manera:

Tabla 11. Distribución por provincias en Ritmo

Porcentaje	Lugar
3,5% a 3%	San Sebastián (3,35%), Cádiz (3,19%), Valladolid (3,17%)
2,99% a 2,5%	
De 2,49% a 2%	Santander (2,44%), A Coruña (2,35%), Zaragoza (2,27%)
De 1,99% a 1,5%	Baleares (1,98%), Pamplona (1,94%), Granada (1,79%), Murcia (1,73%), Burgos (1,71%)
De 1,49% a 1%	Alicante (1,23%), Canarias (1,04%)
De 0,99 a 0,5%	Córdoba (0,94%), Sevilla (0,88%), Lleida (0,87%), Oviedo (0,83%), Gijón (0,81%), Zamora (0,81%), Girona (0,69%), Pontevedra (0,62%), Málaga (0,6%), Albacete (0,6%), Castellón (0,6%),
Menos de 0,49%	Tarragona (0,4%), Segovia (0,37%), Álava (0,35%), Ceuta (0,35%), Salamanca (0,35%), Logroño (0,35%), Melilla (0,29%), León (0,27%), Vigo (0,25%), Jaén (0,17%), Ciudad Real (0,17%), Cuenca (0,17%), Toledo (0,13%), Lugo (0,12%), Ávila (0,1%), Palencia (0,1%), Cáceres (0,1%), Ourense (0,08%), Huelva (0,06%), Guipúzcoa (0,04%), Badajoz (0,04%), Guadalajara (0,02%)

Fuente: Elaboración propia

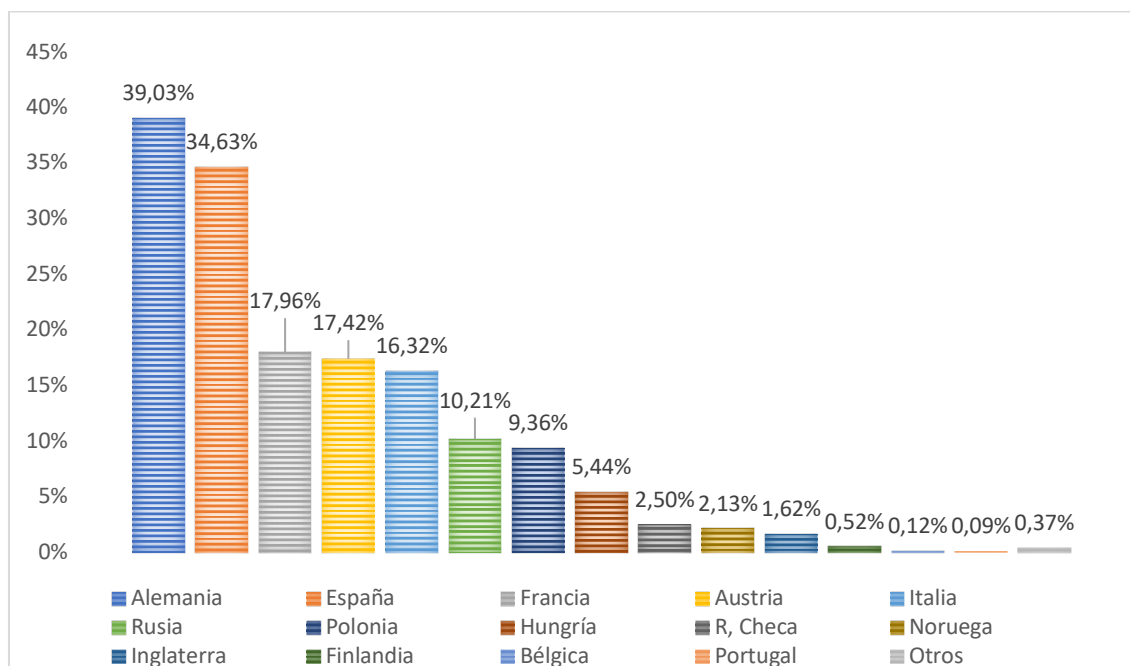


## Resultados

Pasando al contenido de los conciertos, en lo referente a la procedencia de la música destacan los altos porcentajes de música alemana, española con participaciones superiores al 30%. Los altos porcentajes de música española pueden entenderse fácilmente atendiendo al contexto político, un régimen caracterizado por el proteccionismo y paternalismo, en cambio resulta un poco más sorprendente la estabilidad en la programación de música de origen alemán que pese a que tenga una fuerte caída a partir de 1946 logra mantenerse como una de las principales fuentes musicales. Este hecho podría explicarse atendiendo al peso de ciertos compositores como Beethoven o Bach cuyo peso y trascendencia artística sobrepasa modas o clasificaciones.

A continuación, se muestra un gráfico en el que se especifican todas procedencias musicales. En la categoría otros se han agrupado a aquellos orígenes con índices inferiores al 0,08% en el que se incluyen Japón (0,08%), Brasil (0,08%), Holanda (0,08%), Méjico (0,06%), EEUU (0,06%) y Cuba (0,02%),

Gráfico. 3. Procedencia de la música en Ritmo



Fuente: Elaboración propia

Siguiendo con los movimientos estilísticos, se observa una clara preponderancia del romanticismo, presente en el 52,22% de los programas, frente a los nacionalismos (con

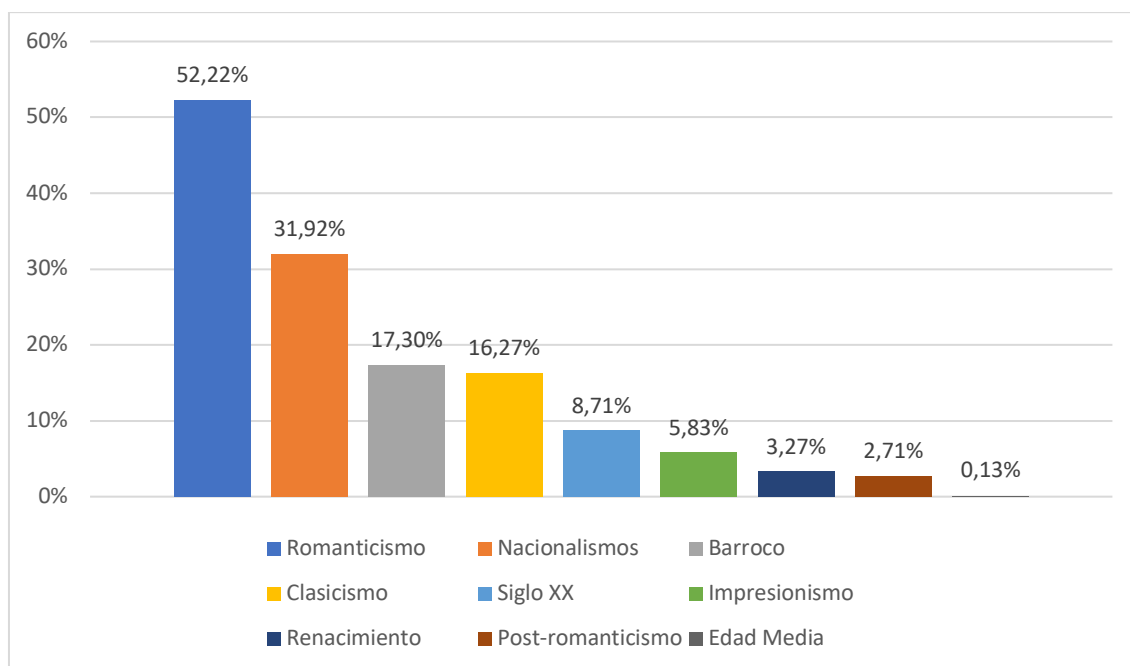
### *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

el 31,92%), el barroco (17,3%), clasicismo (16,27%), siglo XX (8,71%), impresionismo (5,83%), renacimiento (3,27%) post-romanticismo (2,71%) o la edad media (0,13%).

Entre los nacionalismos destaca el español, que supone el 30,17%. Este dato se corresponde de manera directa con los datos e interpretación de la procedencia musical. En un ambiente de defensa de lo propio frente a las inferencias externas, esta concepción musical, en la que el folclore sirve como elemento de inspiración y generadora de ideas, se convierte en un referente de gran valor que se aupará desde todas las instancias del Régimen.

Seguidamente se expone un gráfico en el que se representa el porcentaje de programación de cada una de las estéticas musicales referidas en los párrafos anteriores:

Gráfico. 4. Estéticas musicales de Ritmo



Fuente: Elaboración propia

Pasando a los compositores, el elemento más destacado es la altísima aparición de Beethoven en los programas durante el primer franquismo. Con una media del 17,71% durante todo el periodo estudiado, presenta unos índices de presencia muy elevados que destacan sobre todo en las tres primeras etapas descritas, en las que se encuentra por

## Resultados

encima del 20%. Como se verá con más detalle un poco más adelante, la crisis y renovación del repertorio musical que se produce a partir de 1947 provoca que los datos acerca de este compositor se desplomen, pero siempre se situarán por encima del 8% (su punto más bajo se encuentra en 1949 con el 8,37%).

Es necesario resaltar que entre los diez compositores más interpretados durante este periodo se han detectado a dos compositores españoles Albéniz y Falla, de hecho, este último es el compositor español más reproducido, con un porcentaje medio de 7,34%, posicionándose por delante de compositores con tanto peso como Wagner, Liszt o Debussy.

Ampliando la visión a los veinte primeros, a los anteriormente citados se añaden tres más: Granados (en onceava posición, con el 4,54%), Turina (en doceavo lugar, con el 4,35%) y Rodrigo (emplazado en el dieciseisavo lugar, con el 3,31%).

Alargando el rango de búsqueda a los treinta primeros, se comienzan a detectar autores españoles no nacionalistas. Entre los compositores españoles hallados se encuentran Victoria (como vigesimoprimer, con el 1,92%), Sarasate (emplazado como vigesimotercero, con el 1,75%), Usandizaga (el vigesimosexto, con 1,29%) y finalmente Haffter (vigesimoctavo, con 1,15%).

Seguidamente se expone una tabla con los treinta compositores más programados durante el primer franquismo:

Tabla 12. Compositores más representados en el franquismo

<b>Compositor</b>	<b>Porcentaje medio</b>
<b>van Beethoven, Ludwig</b>	17,71%
<b>Mozart, Wolfgang Amadeus</b>	11,63%
<b>Bach, Johann Sebastian</b>	11,54%
<b>Chopin, Frédéric</b>	8,08%
<b>de Falla, Manuel</b>	7,34%
<b>Wagner, Richard</b>	7,15%
<b>Liszt, Franz</b>	6,17%

<b>Debussy, Claude</b>	5,33%
<b>Schubert, Franz</b>	5,15%
<b>Albéniz, Isaac</b>	5,13%
<b>Granados, Enrique</b>	4,54%
<b>Turina, Joaquín</b>	4,35%
<b>Mendelssohn, Félix</b>	4,35%
<b>Ravel, Maurice</b>	3,92%
<b>Franck, César</b>	3,33%
<b>Rodrigo, Joaquín</b>	3,31%
<b>Tchaikovsky, Piotr Ilich</b>	2,56%
<b>Rimsky-Korsakov, Nikolái</b>	2,27%
<b>Verdi, Giuseppe</b>	2,27%
<b>Dvořák, Antonín</b>	2,13%
<b>Victoria, Tomás Luis</b>	1,92%
<b>Puccini, Giacomo</b>	1,83%
<b>Sarasate, Pablo</b>	1,75%
<b>Fauré, Gabriel</b>	1,69%
<b>Vivaldi, Antonio</b>	1,38%
<b>Usandizaga, José María</b>	1,29%
<b>Stravinsky, Igor</b>	1,21%
<b>Haffter, Ernesto</b>	1,15%
<b>da Palestrina, Giovanni Pierluigi</b>	0,96%
<b>Sibelius, Jean</b>	0,56%

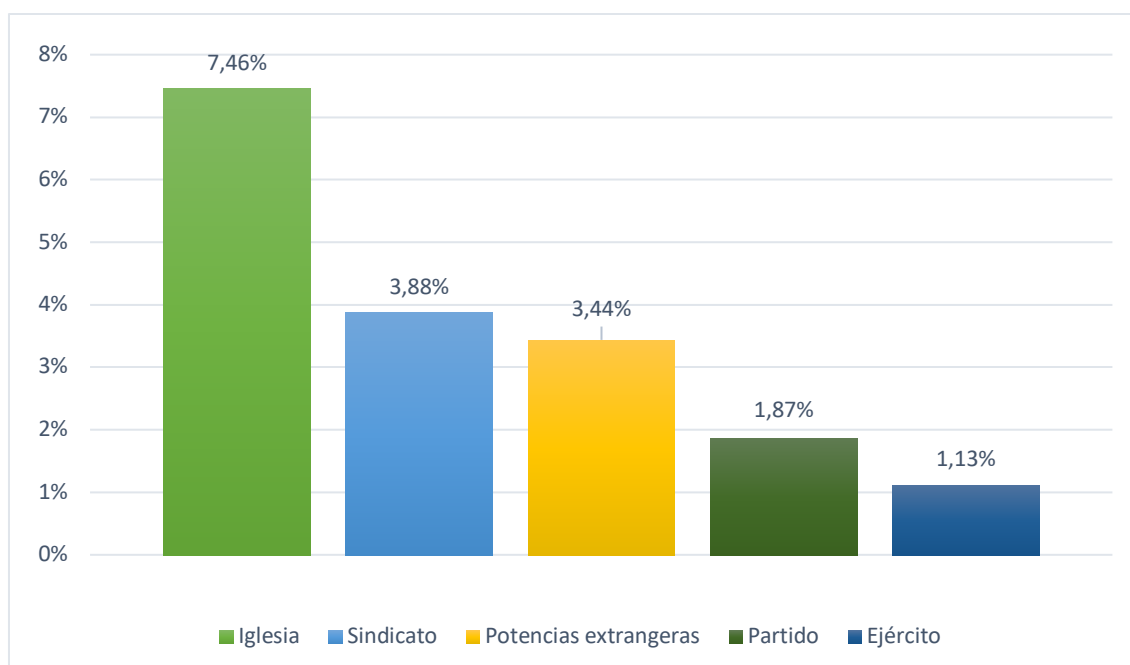
Fuente: Elaboración propia

## Resultados

En cuanto a la alineación política de los conciertos estudiados predomina la ausencia de la misma. El 80,81% de los actos descritos no se vinculan a una determinada rama del régimen franquista. No obstante, en el 19,19% restante se observa una cierta disputa cuyo propósito es la máxima visibilidad posible de cada una de las familias ideológicas, algo que se traduce en grandes fluctuaciones de datos en función de los distintos acontecimientos socio-políticos acaecidos a lo largo del espacio temporal computado que serán ampliamente expuestos en el análisis por etapas.

En términos generales la institución a la que se vincula un mayor número de sucesos musicales ligados a la música culta es la Iglesia (7,46%), a esta le sigue el sindicato quien, a través de Educación y Descanso, desarrolló una intensa actividad musical entre 1941 y 1946 (3,88%). En tercer lugar, se postulan las potencias extranjeras (3,4%), que serán ampliamente aclaradas un poco más adelante. En cuarto lugar, se emplaza Falange (1,87%), que pese a no tener en ningún momento un perfil muy destacado, sus actos musicales se desploman a partir de 1945. En último lugar se posiciona el ejército (1,13%), que pese a poseer un entramado musical en el seno de su organización, los datos recabados indican que su recepción por parte del público general es muy reducida.

Gráfico. 5. Afiliación política de los eventos de música culta



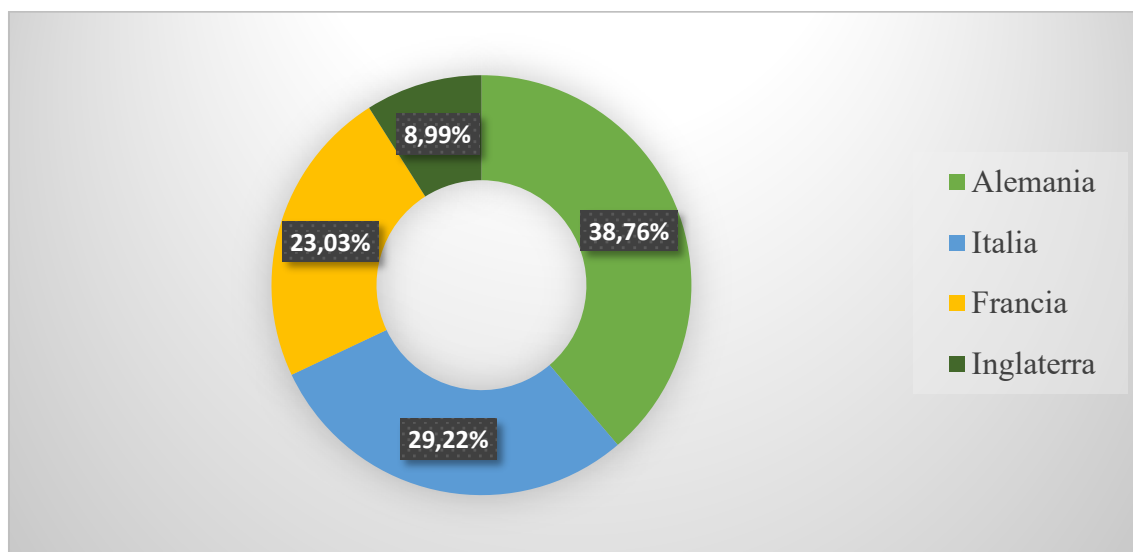
Fuente: Elaboración propia

En lo referente al conjunto de países que conforman el grupo potencias extranjeras es necesario realizar una aclaración más pormenorizada dado su especial interés en el trabajo. En este sentido seguidamente se exponen en orden de importancia:

1. Alemania, país que desarrolló una intensa actividad musical en España entre 1940 y 1945. Su actividad no tiene parangón con ningún otro país, llegando a traer a la escena española orquestas y figuras de primer nivel como la Orquesta Filarmónica de Berlín o Herbert von Karajan.
2. Italia presenta también un destacado concurso, aunque de forma muy irregular con años en los que desaparece, durante los trece años que se implican en la investigación. A este respecto los institutos culturales y demás instituciones foráneas juegan un papel crucial en las labores culturales-propagandísticas de cada uno de los países.
3. Francia también desarrolló un cierto papel en estos intercambios culturales, pero con una característica única, pese a que no fueran los más numerosos se mantuvieron constantes a lo largo de todos los años.
4. A Inglaterra se le atribuye una gran importancia socio-cultural durante la II Guerra Mundial y los años venideros (Norman, 2010, págs. 6-7), no obstante, en el ámbito musical su número de actuaciones es el menor de entre todas las catalogadas.

Para una mayor claridad seguidamente se expone un gráfico que representa la totalidad de los eventos auspiciados por naciones foráneas y su distribución:

Gráfico. 6. Influencias internacionales en la música culta

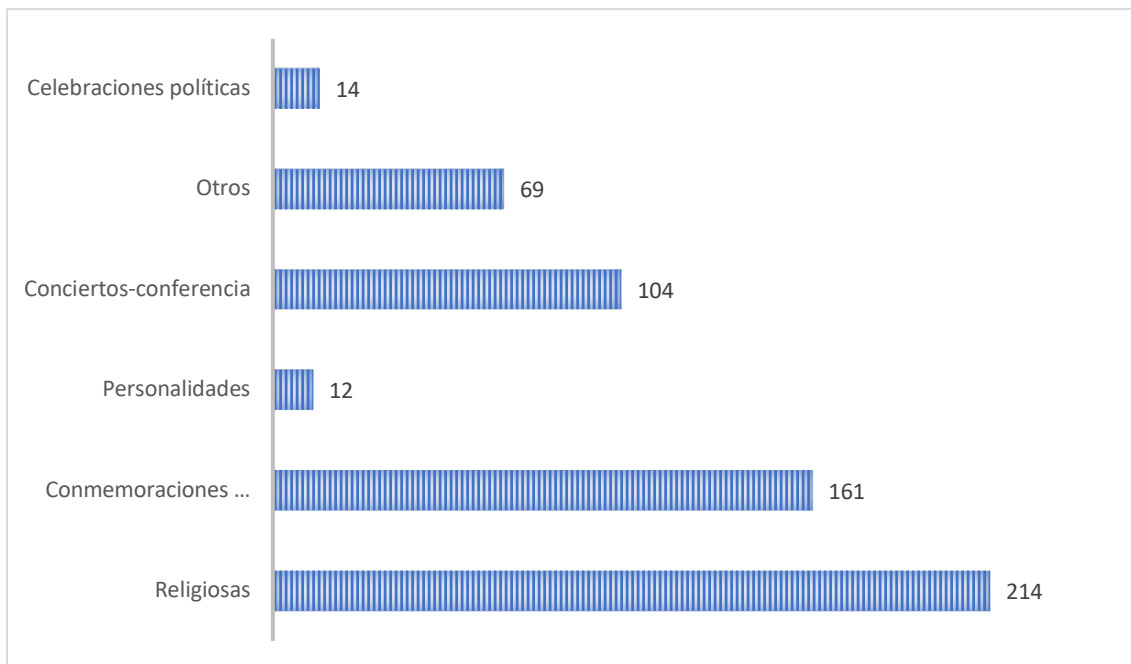


Fuente: Elaboración propia

## Resultados

Continuando con la motivación de los eventos musicales, se ha detectado un porcentaje mayoritario de conciertos carentes de motivación específica, en concreto el 87,06% son actuaciones en las que no se ha estipulado otra causa a parte de la propia música, frente al 12,94% que se vinculan con una gran variedad de motivos diversos que han sido catalogados en un total de 6 categorías: festividades y actos religiosos como semana santa o corpus; conmemoraciones, homenajes y aniversarios; celebraciones políticas como el Alzamiento Nacional o el Día de la Raza (actualmente conocido como hispanidad); visitas de personalidades; Concierto-conferencia; y otros en el que se agrupan aquellas causas con una representación variada y sin continuidad. En el gráfico que se muestra a continuación se señalan el número total de actos de cada una de las categorías:

Gráfico. 7. Motivación de los conciertos de música culta



Fuente: Elaboración propia

Entre todas las categorías diagnosticadas la más cuantiosa es la referida a las festividades y actos religiosos, lo que afianza a la Iglesia como la mayor instigadora de conciertos de música culta. En segundo lugar, se posicionan las conmemoraciones, homenajes y aniversarios, ello sucede debido a que la vinculación de la música con un determinado

perfil de actos y ceremonias les confiere a éstos una sensación de solemnidad y suntuosidad muy apreciada.

Uno de los datos más interesantes extraídos de este apartado es el gran número de conciertos-conferencia contabilizados. La finalidad principal de estos recitales es la divulgación y acercamiento de la música al público general desde un punto de vista pedagógico en el cual, además de la ejecución de un determinado repertorio, se adjunta una serie aclaraciones o disertaciones acerca del contexto histórico, musical y/o interpretativo.

No obstante, los datos más sorprendentes de este apartado son los escasos datos obtenidos relativos a las celebraciones políticas y visitas de personalidades. Ello implica que desde las más altas instituciones no existe una conciencia de la relevancia de esta forma de difusión o se prefiere otro tipo de eventos y celebraciones. Algo que se revelará en el próximo capítulo.

Pasando a la cuestión de los distintos tipos de agrupaciones musicales programadas a lo largo de la primera etapa del franquismo, se ha detectado una predisposición hacia la música de cámara (55,32%). Por su lado las distintas formas de música orquestal o sinfónica están presentes en el 40,36% de los programas, mientras que los diferentes formatos corales se reducen hasta el 9,79%.

Dentro de la categoría de música de cámara se han determinado las siguientes categorías:

Tabla 13. Tipos de agrupaciones de cámara y su presencia

<b>Tipo de agrupación</b>	<b>Número de actuaciones</b>
<b>Agrupaciones de Cámara (trío, cuarteto, agrupación, quinteto, octeto)</b>	491
<b>Violín y Piano</b>	348
<b>Violoncelo y Piano</b>	104
<b>Voz y Piano</b>	237
<b>Piano</b>	1001
<b>Guitarra</b>	102
<b>Otros (arpa, vihuela, flauta y piano...)</b>	29

Fuente: Elaboración propia



## Resultados

Entre todos los subgrupos establecidos el de piano es el más numeroso, de hecho es una de las formas más recurrentes durante este periodo concentrando el 19,25% del total de conciertos.

En el apartado de agrupaciones de cámara destaca la formación auspiciada desde la Comisaría General de la música conocida como Quinteto Nacional de Música de Cámara o Agrupación Nacional de Música de Cámara formada por Enrique Aroca, Luis Antón, Enrique Iniesta, Pedro Meroño y Juan Ruiz Casaux.

Un elemento destacable en este apartado es la baja intervención de las bandas de música en este periodo ya que únicamente suponen el 4,33%. Este dato puede vincularse a dos hechos:

1. Desde 1935 se produce una ruptura de la revista con Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, pese a que ésta auspiciara su creación y difusión en 1931, como resultado la revista se distancia de la esfera de este tipo de conjuntos musicales (Ayala Herrera, 2013, págs. 161-163).
2. Desde la propia revista admiten que estas agrupaciones tienen una presencia menor, de hecho, admiten que “sabida es la tendencia de *RITMO* a conseguir sustituir las bandas de música por orquestas y coros municipales” (Gálvez Bellido, 1935, pág. 12).

Finalmente, en lo relacionado con los intérpretes extranjeros se ha detectado una altísima participación pese a las vicisitudes y restricciones que hubo entre 1939 y 1951. Se ha contabilizado un total de 1121 eventos de veinticuatro nacionalidades distintas, siendo 1949 el año con el porcentaje más elevado (28,23%).

En cuanto a nacionalidades la más presente en los escenarios españoles es la italiana, seguida de la francesa, a ésta le sucede la alemana, la suma de estas tres nacionales equivale a más del 65% del total implicado, dato que señala el impacto de estos tres países en el ámbito musical español. Tras estas los números se reducen a la mitad hasta el punto que se han contabilizado 11 naciones con menos de 10 eventos.

Tabla 14. Nacionalidades de los intérpretes foráneos

<b>Nacionalidad</b>	<b>Número de actuaciones</b>
<b>Italia</b>	279
<b>Francia</b>	234
<b>Alemania</b>	216
<b>Polonia</b>	90
<b>Rusia</b>	63
<b>Suiza</b>	46
<b>Portugal</b>	46
<b>Hungría</b>	35
<b>Austria</b>	24
<b>Bélgica</b>	15
<b>Corea</b>	13
<b>Inglaterra</b>	13
<b>Holanda</b>	13
<b>Argentina</b>	7
<b>EEUU</b>	6
<b>Brasil</b>	5
<b>Chile</b>	4
<b>Japón</b>	2
<b>Mónaco</b>	2
<b>Noruega</b>	2
<b>Rumania</b>	1
<b>Letonia</b>	1
<b>R. Checa</b>	1
<b>Venezuela</b>	1

Fuente: Elaboración propia

## Resultados

En cuanto a la distribución de países por años es destacable su progresiva ampliación conforme se avanza en la década de los cuarenta hasta alcanzar en 1951 quince nacionalidades distintas el mismo año:

Tabla 15. Distribución de nacionalidades por años

<b>Año</b>	<b>Número de países</b>	<b>Países</b>
1939	1	Italia
1940	8	Italia, Alemania, Austria, Hungría, Polonia, Francia, Argentina, Rusia
1941	5	Italia, Alemania, Polonia, Francia, Portugal
1942	8	Italia, Alemania, Austria, Suiza, Polonia, Francia, Portugal, Corea
1943	8	Italia, Alemania, Suiza, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Corea
1944	8	Alemania, Austria, Suiza, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Corea
1945	10	Italia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Argentina, Rusia
1946	9	Italia, Alemania, Corea, Suiza, EEUU, Polonia, Francia, Hungría, Portugal
1947	14	Argentina, Italia, Alemania, Austria, Corea, Inglaterra, Suiza, Japón, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Rusia, Rumania
1948	11	Italia, Alemania, Bélgica, Corea, Holanda, Suiza, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Rusia
1949	14	Italia, Alemania, Austria, Bélgica, Letonia, Brasil, Holanda, Mónaco, Inglaterra, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Rusia
1950	14	Argentina, Italia, Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, EEUU, Brasil, Mónaco, Polonia, Francia, Hungría, Portugal, Rusia
1951	15	Italia, Alemania, Austria, R. Checa, Chile, Holanda, EEUU, Brasil, Noruega, Venezuela, Inglaterra, Polonia, Francia, Hungría, Rusia

Fuente: Elaboración propia

Uno de los elementos más destacables de la relación de países que acaba de presentarse es la desaparición de intérpretes italianos en 1944 y el amplio crecimiento a partir de 1947 en las que se integraran de manera permanente a partir de 1950 nacionalidades del continente americano, como EEUU o Brasil, hecho que se puede vincular a la mejora de las relaciones diplomáticas con estos países.

En el anexo X se exponen una serie de tablas, divididas por países en las que se señala la evolución individual, así como los personajes que actúan en los escenarios españoles.

## 5.2. Análisis por etapas

Para lograr una percepción más detallada de la evolución de la música culta a lo largo de los años y etapas que conforman el primer franquismo a continuación se expondrá un estudio detallado de cada una de las fases señaladas enfatizando sus características más singulares.

### 5.2.1. Inicios 1939

En los inicios del franquismo Madrid concentra la actividad musical, ello se debe fundamentalmente a dos causas; como capital del país ésta debe dar la sensación de estabilidad y prosperidad y a ello contribuye la reactivación de la actividad cultural entre la que se encuentra la musical. Por otro lado, otras ciudades de gran relevancia musical se están recuperando de la guerra y no han tenido tiempo de normalizar su situación, ya que, en algunos casos, como Barcelona, fueron bombardeadas y no fueron conquistadas hasta 1939.

No obstante, en 1939 la escena musical la dominan los conciertos de música de cámara (63,16%) frente a las orquestas que implican el 36,84%. En el apartado de música de cámara destacan las actuaciones de pianistas (31,58%), le siguen en importancia conciertos de guitarra y de violín y piano (cada uno con 10,53%) y finalmente tanto cuartetos como voz y piano el 5,26% restante cada uno. Por otro lado, la música coral y para banda de música parece totalmente olvidada.

En el primer año de dictadura se ha detectado que el 68,42% son eventos en los que no se han esclarecido los organizadores, dato que puede ser atribuido a la distancia temporal

## *Resultados*

entre los conciertos y la publicación del primer número de Ritmo (abril de 1940) y que se hayan olvidado excepto en unos pocos casos ya que el 21,05% se corresponden con eventos patrocinados por la revista Ritmo y el 10,53% restante se atribuyen a la recién instaurada Asociación de Cultura Musical. Como consecuencia el número de actuaciones que pueden atribuirse a una determinada familia ideológica es muy limitado (26,32%) y se reparten entre Iglesia (21,06%) y Partido (5,26%).

En cuanto a la procedencia de la música destacan la de origen español y, curiosamente, la austriaca, ambas con un porcentaje del 68,42%, otras procedencias destacadas son la húngara y alemana (las dos con 36,84%). El compositor más interpretado es Beethoven (57,89%), seguido de Falla (47,37%) y la tercera posición la comparten Mozart, Liszt y Bach, cada uno cuenta con un 36,84%. Por su parte el movimiento estético más ejecutado es el romanticismo, presente en el 89,42% de los conciertos, seguido de cerca del nacionalismo musical español, con el 73,68%.

A raíz de estos datos se puede asegurar que el inicio de la actividad musical en el franquismo ya presenta un carácter proteccionista en el cual se pretende ensalzar lo propio, no obstante, el peso específico de algunos compositores y estilos hace que ello no se produzca de manera tan evidente.

### 5.2.2. Crecimiento 1940-1943

En este punto ya se produce un desplazamiento del principal foco musical del país, pues pasa a ser Cataluña, concentrando el 29,52% de la acción musical, Madrid ocupa la segunda posición con el 22,37% y en tercera posición y a cierta distancia se emplaza Navarra con el 5,09% de los eventos.

Pasando al tipo de agrupaciones más características de este momento, se detecta un ligero ascenso de la música sinfónica (39,96%) frente a la camerística, no obstante, esta última sigue siendo la más representativa del periodo (56,25%), en la cual, aunque la música para piano solo repite como uno de los principales activos (20,39%). Dentro de este apartado también se registra un importante ascenso de la música para tríos, cuartetos y quintetos (10,81%). También resulta destacable que en este periodo se inicia el registro de los eventos protagonizados por bandas de música, aunque éstas tan solo suponen el 10,81% de la muestra. El aumento de los datos relativos a la música orquestal y el

apartado de música para quintetos está vinculado directamente a la creación de la Agrupación Nacional de Cámara y Orquesta Nacional promovido desde la Comisaría General de Música.

Continuando con las organizaciones más destacadas de esta etapa comienzan su andadura un gran número de asociaciones musicales y comienzan a normalizarse sus actividades dentro del panorama musical español, sin embargo, su peso en el conjunto aún es escaso pues supone el 8,32%, dato muy similar al de las corporaciones municipales que con un 9,2% apenas están comenzando a fomentar el espacio cultural.

Por otro lado, el impacto de los conservatorios de música españoles es escaso en este momento ya que solo promueven el 2,42%. Algo más numerosa es la actuación de la Obra de Educación y Descanso (4,04%) y similar a ésta es la acción directa de la Comisaría General de la Música y el Consejo General de la Música 4,72%.

También en este momento se inician las actividades de las instituciones extranjeras, entre ellas la más activa es Italia con un 1,98%, algo más moderada es Alemania con el 0,81% y Francia la menos numerosa con el 0,31%. Cabe destacar que la acción musical de Alemania en España de este periodo se dirigirá principalmente desde el ministerio de cultura alemán quienes patrocinarán coordinándose con distintas administraciones musicales locales un gran número de actuaciones como se verá un poco más adelante.

La afiliación política más destacada del segundo periodo es la Iglesia quienes acaparan el 9,57%, le siguen las potencias extranjeras con el 6,09% (entre los que destaca Alemania con el 3,23%), en tercer lugar, el sindicato con el 4,73%, a éste el partido con el 3,42% y al Ejército se le asignan el 0,87%. Conviene destacar que este es el momento de mayor actividad musical para el partido y a éste se relaciona un porcentaje muy pequeño, ello implica que para esta familia ideológica la música no tenía un valor tan destacado como para otros partidos afines europeos.

Esta etapa se caracteriza por un porcentaje muy elevado de música de procedencia alemana, en concreto en el 50,03% de los programas. La música española pasa a segunda posición con un porcentaje de representación del 44,37%. El resto de procedencias con un porcentaje destacado en orden descendente son Austria (23,86%), Italia (22,37%) y Francia (21,56%).

## *Resultados*

El movimiento estético más ejecutado es el romanticismo, presente en el 62,52% de los eventos. A éste le sigue en importancia el nacionalismo español (37,04%), el resto de estilos presentan unos niveles muy inferiores entre los que destacan el clasicismo (21,38%) y el barroco (20,82%). Cabe destacar que en esta fase se presentan los datos más altos en relación a la música renacentista (4,91%), ello puede vincularse al intento de algunos intelectuales musicales como Higinio Anglés o Nemesio Otaño de ensalzar la conocida como Edad de Oro de la música española emplazada en dicho estilo musical, con referentes como Tomás Luis de Victoria o Antonio de Cabezón.

En relación a la nacionalidad de los intérpretes que actuaron en los escenarios españoles de esta fase destaca Alemania (7,96%), seguido de cerca por Italia (7,58%), la última con un porcentaje realmente destacado es Francia (4,41%). El resto presentan porcentajes por debajo del 2%. Cabe destacar que en este periodo se encuentra el mayor número de intérpretes extranjeros con el 24,74%.

### 5.2.3. Auge 1944-1946

En relación a los lugares con mayor número de conciertos Cataluña sigue ocupando la primera posición (25,19%), le vuelve a seguir Madrid en segundo lugar (18,17%) y en la tercera plaza se descuelga Navarra, que pasa a representar el 0,35%, y lo ocupa la Comunidad Valenciana (9,61%).

Pasando a las agrupaciones más representativas de este periodo vuelve a encontrarse la música de cámara con un aumento significativo (61,47%) en el que se produce un repunte en la categoría de violín y piano alcanzando el 9,26%, el punto más elevado para este ítem en todo el estudio. Cabe destacar también que en 1946 se experimenta el mayor número de conciertos de violoncelo y piano hallados en el estudio. Por otro lado, se experimenta un ligero aumento de la música coral (10,74%). En cambio, la música sinfónica parece perder importancia en el conjunto (35,51%), tanto las agrupaciones orquestales como las bandas experimentan un retroceso, especialmente en 1946, año posterior a la II Guerra Mundial, cuando se evidencia el aislamiento y falta de agrupaciones exteriores. Este dato también explica el aumento de la música de cámara, con el objetivo de que los efectos negativos del desenlace bélico se notaran lo mínimo en el panorama musical español se emprendió desde todas las administraciones un esfuerzo

por suplir artistas foráneos por españoles, el modo menos costoso y de menor complejidad es, por su tamaño, recurrir a agrupaciones de tipo camerístico.

En lo concerniente a las organizaciones que patrocinan los eventos musicales aquí tratados, el elemento más destacado es el gran crecimiento de la acción de las asociaciones musicales, quienes pasan a acaparar el 21,75% de los conciertos. También se experimenta una creciente influencia de los organismos municipales y regionales, segundos en importancia, alcanzan el 13,68%. Los conservatorios de música aumentan ligeramente su repercusión con respecto al periodo anterior llevando su porcentaje al 5,68% trasladándolos a ocupar la tercera posición.

En este momento se encuentra el punto más elevado para Educación y Descanso, no obstante, solo alcanza el 5,26%. Por su parte la Comisaría General de Música desciende ligeramente hasta posicionarse en el 4,35%.

Las instituciones extranjeras tienen una incidencia menor que en el apartado anterior como consecuencia del escenario internacional anteriormente descrito, sin embargo, se detecta una mínima actuación del Instituto Francés e Instituto Alemán de Cultura, ambas con el 0,73% y el Instituto Británico 0,44%.

Continuando con la afiliación política de esta etapa, se ha detectado un descenso generalizado, no obstante, la Iglesia sigue ocupando la primera posición (7,65%), seguida de cerca por el Sindicato (6,11%), en tercera posición se ubican las influencias externas (2,67%), en cuarto lugar, Falange (1,68%) y en último lugar el Ejército (1,4%).

Durante la tercera etapa de la música culta se afianza el origen alemán como el más representativo, aunque bajando sensiblemente sus cifras anteriores, con el 48,49%. También repite la procedencia española como segunda en número de representaciones (40,28%). En el tercer lugar se produce un ascenso de la música francesa ocupando el 24,56% de los programas. A ésta le suceden Austria, con el 19,44%, e Italia, con el 18,88%. A este respecto conviene destacar que en este periodo se produce un fuerte repunte de la música de origen ruso la cual consta en el 13,4% de los conciertos.

Prosiguiendo con el tema de los distintos estilos musicales, se han detectado unos porcentajes muy similares a los diagnosticados en la etapa anterior. El romanticismo sigue siendo el estilo preferido, encarnado en el 64,91% de los conciertos, el nacionalismo



## Resultados

español baja ligeramente hasta el 35,36% y el barroco (23,16%) se impone al clasicismo (21,54%). Por su parte la música del siglo XX se programa en el 9,47% de los eventos.

En lo que respecta a los intérpretes extranjeros, se observa un claro retroceso con respecto a la etapa anterior, en términos generales éstos figuran en el 16,63% de los programas. En este momento Francia pasa a ser la que más intérpretes exporta a nuestro país (3,79%), Italia pasa a segunda posición (3,09%) y Alemania en tercera (2,67%). El resto de nacionalidades cuentan con porcentajes inferiores al 2%. Cabe destacar que en esta época Inglaterra manda sus primeros representantes, en concreto en 1945 una gira de los *English Quartet Singers*.

### 5.2.4. Crisis 1947-1948

Comenzando por los enclaves más representativos de este periodo, Cataluña (33,43%) y Madrid (20%) vuelven a ocupar las primeras plazas. En cambio, la tercera posición pasa a ser ocupada por Castilla y León (8,53%), seguida muy de cerca por Andalucía (8,25%) y Comunidad Valenciana (7,97%). Por consiguiente, se puede establecer que en esta etapa pese a que los dos focos musicales principales siguen inalterables el 46,57% restante de actividad se encuentra mucho más repartido que en momentos anteriores.

Retomando el tema de las agrupaciones musicales, se observa un repunte en los datos concernientes a las agrupaciones sinfónicas (44,34%) que puede encontrar su justificación en el repunte de las bandas de música. Por el contrario, se ha detectado un fuerte retroceso de la música de cámara, aunque sigue siendo la más importante dentro de la muestra el porcentaje disminuye hasta el 47,69%. Ello encuentra su explicación en el fuerte retroceso detectado en los conciertos para piano solo que ahora implican el 14,54% lejos de los números expuestos en periodos anteriores. La música coral sigue en un segundo plano en este periodo y sufre un pequeño decaimiento (8,53%).

Seguidamente, en lo relativo a las distintas organizaciones que instigan la actividad musical, el primer dato relevante detectado es el retroceso de las asociaciones musicales que pasan a figurar en el 15,24% de los programas pese a haber aumentado en número y dispersión geográfica. En consecuencia, ceden el liderato de este apartado a las corporaciones municipales y regionales ocupando el 16,92%. La Comisaría General de la Música y Consejo Nacional de la Música se mantienen en datos muy similares (4,48%) y

los conservatorios y escuelas de música reducen aún más su incidencia en el conjunto (3,08%).

Las instituciones foráneas tienen un impacto aún inferior que en la etapa anterior a causa del manifiesto aislacionismo español. El más numeroso es el Instituto Francés quien implica el 1,68%, le sigue el Instituto Británico con el 0,56% y cierra el apartado el Instituto de Cultura Italiana con el 0,42%.

En términos generales, la afiliación política de los eventos musicales sigue descendiendo. En este momento la Iglesia sigue dominando la esfera musical pero su incidencia directa se reduce hasta el 6,85%, el Ejército pasa a ocupar la segunda posición con el 2,38%, el tercer lugar vuelven a ocuparlo las influencias externas con el 1,96%, el Sindicato se desploma hasta el 1,82% y el Partido se sitúa al final de la lista con un escaso 0,98%.

Parece conveniente destacar en este momento que con la crisis en la esfera musical la música española vuelve a erigirse como la más interpretada concurriendo en el 23,08% de los programas. La música alemana se ubica como la segunda con el 20,7% y el resto, las cuales quedan bastante alejadas, son Italia (11,47%) y Francia (9,93%).

Continuando con las estéticas musicales dominantes el romanticismo repite en el liderato, pero con un porcentaje mucho menor que en etapas anteriores (35,38%), el nacionalismo español también reduce su presencia hasta el 21,4%, tras éste se impone el clasicismo (10,35%) y queda a poca distancia del barroco (8,11%) y de la música del siglo XX (7,41%).

Los porcentajes recabados en los apartados relativos a la procedencia y estilo de la música sugieren que aquí se comienza a realizar una programación musical más variada, en la que no se reiteren de manera tan flagrante los repertorios.

Esta etapa supone un ligero incremento de las actuaciones de intérpretes extranjeros en España, ampliando su representación hasta el 19,86%. Ello se produce fundamentalmente por el incremento en el número de países que traen artistas a nuestro país, en cambio no se observan nacionalidades que sobresalgan con especial fuerza. La más destacada es Italia con el 6,01%, a continuación, Rusia con el 3,78%, tras esta Suiza con el 2,1%. Le siguen a éstas once nacionalidades más con porcentajes, de escaso impacto, inferiores al 2%.

### 5.2.5. Recuperación 1949-1951

En la última etapa Cataluña mantiene sus porcentajes muy por encima del resto (30,07%), Madrid los mejora sensiblemente (22,12%) y en tercera posición vuelve a posicionarse la Comunidad Valenciana, la cual experimenta un aumento muy significativo hasta alcanzar el 18,84%. Este extraordinario aumento se debe principalmente al gran número de eventos registrados en la provincia de Alicante entre 1950 y 1951.

La fase de recuperación continúa con el ascenso en el número total de conciertos registrados en el apartado de música para grandes agrupaciones, aunque su porcentaje es muy similar al anterior (43,68%), apartado en el que es interesante destacar que se produce una involución en lo relativo al contenido acerca de las bandas de música ya que bajan hasta el 4,46%. Por su parte la música de cámara logra aumentar su importancia hasta alcanzar el 51,85%, a ello contribuye el ligero repunte de conciertos para piano iniciado en 1950 hasta alcanzar en 1951 un total de 109 una de las cifras más altas. La música coral apenas sufre cambios con el 9,77%.

De manera anecdótica en este punto comienzan a registrarse eventos relacionados con instrumentos antiguos, como la vihuela o el clave, y otro tipo de agrupaciones de música folclórica y música antigua, no obstante, su importancia en el conjunto es mínima ya que representan el 1,46%.

Continuando con las organizaciones que promueven la actividad musical de esta fase, se vuelven a posicionar las asociaciones musicales en el liderato (23,45%), le siguen las corporaciones municipales y regionales (19,47%). La tercera posición se distancia en gran medida de las dos anteriores y la ocupa la Comisaría General de la Música junto con el Consejo General de la Música quienes instigan de manera directa el 5,16% de estos eventos, algo por encima que en momentos anteriores. Además, los conservatorios y escuelas de música recuperan ligeramente su repercusión en el conjunto hasta alcanzar el 4,54%. Educación y Descanso sigue impulsando eventos musicales, no obstante, su impacto en el conjunto es mínimo, situado en el 1,74%.

En este periodo se acentúa la desvinculación política de la música culta, sin embargo, se produce un ligero crecimiento de los actos vinculados a la Iglesia, que pasan a formar el 8,37%. El resto de familias ideológicas del franquismo se encuentran muy por debajo de esta cifra. Las influencias externas representan el 1,88% (en las que se integran Francia,

Italia e Inglaterra), a poca distancia se instala el Sindicato con el 1,81%, el partido es representado en el 0,7% de los actos y el Ejército en el 0,56%.

En lo relativo a la procedencia de la música, parece que ésta sigue la estela de la etapa anterior y la alemana vuelve a imponerse como la más interpretada, con el 26,45%, la española se confirma como la segunda en importancia, con el 23,52%, a continuación, se ha detectado un empate entre Francia y Austria, ambas con el 11,37%. Seguidamente se posiciona la italiana, con el 9,28%.

Como en todas las etapas precedentes el estilo dominante es el romanticismo (35,94%), seguido por el nacionalismo español (21,21%), el barroco se posiciona a continuación con el 11,79%, seguido por el clasicismo con el 10,47%. Por su parte la música del siglo XX se encuentra en el 8,58% de los eventos.

Los porcentajes relativos a los distintos estilos musicales en las dos últimas etapas son muy parecidos, en consecuencia, deben de ser entendidos como una propensión, tendencia o incluso declaración de intenciones.

Finalmente, se ha detectado una recuperación hasta los niveles del segundo periodo en los eventos protagonizados por músicos foráneos, previos al aislamiento de España, con el 23,94%. Entre todas la más numerosa es la afluencia francesa (6,7%), algo distanciada de la primera se halla la italiana (4,89%), la alemana logra recuperarse y posicionarse entre las tres primeras (2,93%), tras ésta se posiciona Polonia (2,23%), el resto de nacionalidades presentes en esta etapa, dieciséis más en concreto, poseen porcentajes discretos por debajo del 2%.

### 5.3. Valoraciones acerca música culta

El auge de las organizaciones culturales, producido a partir de 1944, tiene como consecuencia una mayor diseminación de la actividad musical en el país. En consecuencia, a partir de este punto se produce una mayor distribución de los conciertos, ya no se localizan exclusivamente en las grandes urbes, sino que empiezan a darse cabida a todo tipo de poblaciones, hasta incluir a núcleos de población más pequeños.

Entre las asociaciones, la que presenta una mayor actividad es la Asociación de Cultura Musical, diseminada por todo el país, tuvo un rol muy importante en la reactivación

## *Resultados*

musical de España y dentro de sus limitaciones trae algunas de las figuras musicales más destacadas de Europa como Kulenkampff, Backhaus o Giesecking (Sopeña, 1958, pág. 222). No obstante, conforme se avanza en la década de 1940 y van surgiendo nuevas instituciones musicales Cultura Musical va perdiendo peso hasta casi desaparecer.

El centro artístico con mayor presencia en el estudio es Barcelona, Sopeña señala que esto se debe a varios elementos como el apego a la tradición de los catalanes, la labor de la Orquesta Municipal de Barcelona y a una programación estable de ópera en el Liceu (Sopeña, 1958, págs. 265-269).

Tras éste le sigue Madrid, con una programación de un corte mucho más tradicionalista y con menor permeabilidad a las novedades musicales europeas que Barcelona. Además, un hecho de especial trascendencia es la ausencia de un auditorio o palacio de la ópera estable, ya que en este periodo el Teatro Real sigue cerrado y este género musical se ve obligado a ocupar otros lugares como el Teatro Madrid o el Teatro Fontalba.

En referencia a la ascendencia de las músicas de este género resalta que, salvo Rusia, todas son de origen europeo, un hecho predominante que todavía persiste en la actualidad.

Otro elemento especialmente notorio es que los cambios políticos no parecen influir en la programación de música culta en lo relacionado con el origen de los compositores, ya que procedencias con tanta carga ideológica como Alemania o Italia se mantienen relativamente constantes a lo largo de todas las épocas. La única diferencia real que se produce es que conforme se avanza en la década de los cuarenta se va ampliando su diversidad y que las dominantes pierden protagonismo a favor de un reparto más equilibrado.

Ello es en gran parte debido al escaso interés que demostró Falange a las cuestiones musicales, asumidas casi desde el principio por organizaciones cercanas a la Iglesia, este dato contrasta con el interés por la música que mostraron el resto de fascismos europeos, quienes encontraron en ella un modo más de difundir su propaganda.

También resulta destacable la progresiva desvinculación ideológica de la música conforme se va avanzando en cada uno de los periodos, con una salvedad: la Iglesia en la última etapa, quien afianza su posición dominante sobre el resto. Como se comentó con anterioridad la Iglesia juega un papel fundamental en la reinserción del país a nivel

internacional, mediante la cesión y guía en muchos de los aspectos en la regencia del estado, esta institución se convierte en la garante moral del franquismo.

En este contexto el nacionalismo musical español se convierte en uno de los estilos más programados y laureados, al que todas las instituciones del franquismo se quieren adherir. Ello unido a la falta de referentes modernos externos y al exilio de buena parte de los compositores españoles más importantes de la década anterior, provoca que la composición musical española se anquilese en torno a esta estética que quedará un tanto trasnochada en comparación con el panorama europeo y no será hasta años más tarde, con la generación del 51, que logre renovarse (Marco, 1983, págs. 159-161).

No obstante, es necesario destacar que se antepone la música francesa y austriaca frente a la italiana, por lo que parece que en el ámbito musical se tienda hacia el hermanamiento con los países germanófilos (en los que se incluyen Alemania o Austria) frente a Italia, dejando a este país en un segundo plano.

En el estudio evolutivo de las distintas etapas se ha observado una alternancia en el liderato entre la música alemana y española. Ello implica pese a que en determinadas fases se imponga el criterio musical se fomenta un proteccionismo activo con la música propia, ello permite que los compositores nacionales se impongan a otras nacionalidades con un gran peso en la historia musical como Austria, Francia o Italia.

En relación a las distintas estéticas se ha comprobado la dominación romántica frente al resto de variantes musicales, tanto en el apartado general como en cada una de las fases. En segunda posición, a cierta distancia del primero, se ha anclado el nacionalismo español, hecho que refuerza la tesis del proteccionismo musical. Además, a partir de la cuarta etapa se han podido establecer unos porcentajes concordantes entre periodos que señalan a una nueva tendencia que implica una mayor representación de todos los estilos musicales, en los cuales destacan ligeramente el romanticismo y el nacionalismo español.

Uno de los elementos más destacados en relación a la programación musical de este periodo y a los compositores es la sobre-representación de Beethoven, en especial hasta 1946. Una de las características de este compositor y su música es que ha sido asociado a todo tipo de ideologías, incluso contrarias, de hecho, su novena sinfonía trascendería más allá que cualquier himno patriótico ya que,

Los músicos románticos la convirtieron en símbolo de su arte. Bakunin soñaba con destruir el sueño burgués y salvar sólo la *Oda a la alegría* del borrón y cuenta nueva. Los nacionalistas alemanes

## Resultados

admiraron la fuerza heroica de esta música, y los republicanos franceses reconocieron en ella la triple divisa de 1789. Los comunistas oyeron en ella el evangelio de un mundo sin clases; los católicos el Evangelio a secas; los demócratas, la democracia. Hitler celebraba los cumpleaños con la *Oda a la alegría*; sin embargo, se opusieron a él con esta música en los campos de concentración (Buch, 2001, pág. 15).

En definitiva, la música de este compositor permite todo tipo de interpretaciones y parece que en España se hizo uso de esta doble lectura, primero para vincularse con los regímenes fascistas y, tras la II Guerra Mundial, se siguió haciendo uso de él, pero para desvincularse de aquellos.

Solo tras la crisis musical de 1947 dejó de acaparar más de 1 de cada 5 programas, no obstante, siguió siendo durante todo el marco temporal estudiado el compositor más ejecutado.

Otro de los elementos que trajo la crisis musical de 1947 fue un intento de representar de manera más equitativa la actividad musical nacional en la revista Ritmo, si embargo, los principales actores Comunidad de Madrid y Cataluña siguieron ocupando más del 50% de los eventos.

Entre los compositores españoles programados en este periodo no hay ninguno que sobresalga especialmente sobre el resto, ya que el más programado es Falla que como se ha expuesto con anterioridad, no se lleva una distancia muy significativa frente al resto de autores nacionales.

La dictadura franquista explotó el nacionalismo decimonónico con el objeto de eliminar cualquier traza del modelo político y territorial republicano imponiendo el corte andalucista de Albéniz, Falla o Turina y oponiéndose al resto de nacionalismos periféricos (Piñeiro Blanca, 2013, pág. 242).

Es conveniente destacar que pese a que Joaquín Rodrigo alcanzara el éxito general de toda su obra, principalmente debido a la fama alcanzada por el Concierto de Aranjuez (Almendros Baca, 2016, págs. 435-436), en la década en la que compuso sus obras más célebres se encontrara como dieciseisavo compositor más interpretado, sobrepasado por otros españoles como Falla, Albéniz, Granados y Turina.

Pese a las circunstancias derivadas de la II Guerra Mundial, Alemania fue el país con una mayor representación musical en España. Esto es algo que según Delgado Gómez-

Escamilla sucedería en todas las vertientes culturales, en las que Alemania mantuvo un protagonismo muy superior al de cualquier otro país, incluida Italia (2003, pág. 37).

No obstante, en lo relacionado con la presencia de intérpretes extranjeros, pese a que en varios puntos se reduzca considerablemente, su concurrencia en nuestro país es estable y las principales son en primer lugar Italia, en segundo Francia y Alemania en tercer lugar, la suma de estas tres supera el 65% del total.

Desde 1945 se comienza a producir un retroceso en el número de músicos foráneos, no obstante, a partir de 1947 se produce su retorno de músicos extranjeros, pese a ello, esta vuelta será muy distinta a la del paradigma anterior pues no se hallan nacionalidades con tanto peso como en las primeras etapas. Ello es sustituido por un gran cúmulo de artistas de nacionalidades muy diversas entre los que se incluyen desde estadounidenses a chilenos o rusos.

El alto número de conciertos/conferencia detectados en el estudio revela que desde las instituciones y comunidades musicales existe una clara sensibilidad acerca de instruir al pueblo en cuestiones musicales. Resulta paradójico que esta forma de audiciones se esté recuperando y popularizando en la actualidad como modo de acercamiento de un determinado tipo de música.

Se ha descubierto un elevado porcentaje de actuaciones de piano. Ello se debe principalmente a dos causas, pese a que en muchas ocasiones se haya señalado el mal estado de los pianos de esta época:

1. Es una de las formas más asequibles de programar conciertos ya que implican a un número menor de personas que otro tipo de formaciones musicales.
2. En la década de los 40 se encuentran en activo una serie de pianistas españoles de gran prestigio internacional como José Cubiles, Alicia de Larrocha (Primera mujer española en recibir un premio Grammy en 1974) o Leopoldo Querol.



## 6. Música folclórica en la España del 1943-1951

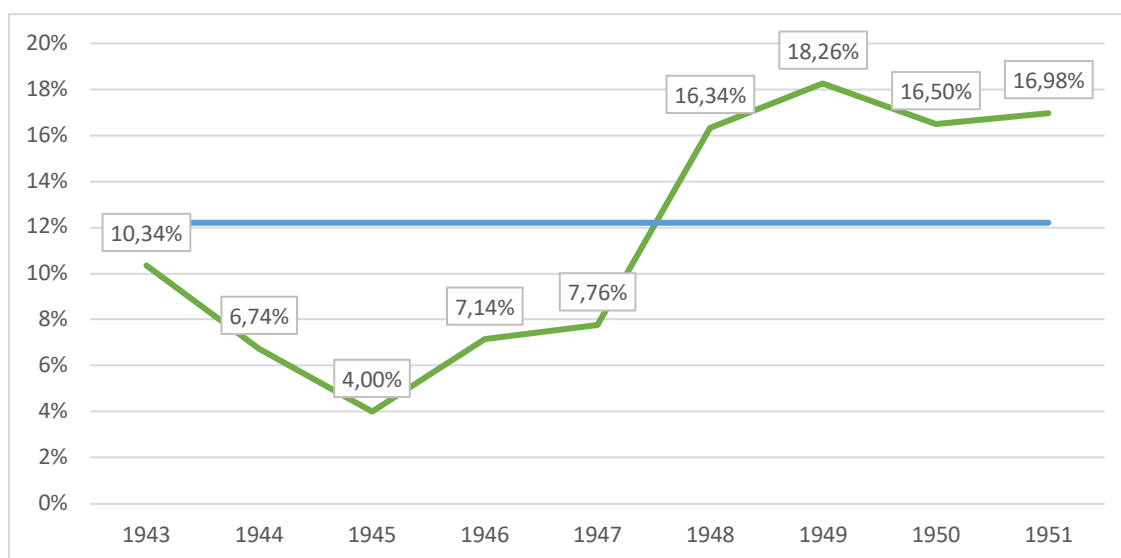
En primer lugar, cabe evidenciar que se ha descubierto la presencia del folclore español en No-Do, así como las distintas tendencias y oscilaciones que se dieron en la franja temporal tratada. Se han hallado 101 números en los que figura la música folclórica (el 12,21%).

A través de la cuantía de documentales descubiertos se han podido constatar cuatro etapas bien diferenciadas:

1. Inicios: emplazada en 1943, con un porcentaje moderado (10,34%).
2. Crisis: localizada entre 1944 y 1945, se reduce su concurrencia al mínimo (el punto más bajo se encuentra en 1945 con el 4%).
3. Recuperación: emplazada entre 1946 y 1947, sus porcentajes son superiores al 7%.
4. Consolidación: comprendida entre 1948 y 1951. Esta etapa supone un nuevo incremento y una regularización del folclore como contenido de No-Do. En ella la representación fluctúan entre el 16,34 % y el 18,26 %.

A continuación, se muestra un gráfico en el que se presenta la evolución de los datos concretos de cada año a partir de los cuales se ha efectuado la categorización de las cuatro etapas presentadas:

Gráfico 2. Evolución de la música folclórica



Fuente: Elaboración propia

## La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)

Conviene resaltar que las etapas presentadas se corresponden con las distintas reformas y remodelaciones del aparato de No-Do y con elementos relativos al contexto socio-político franquista:

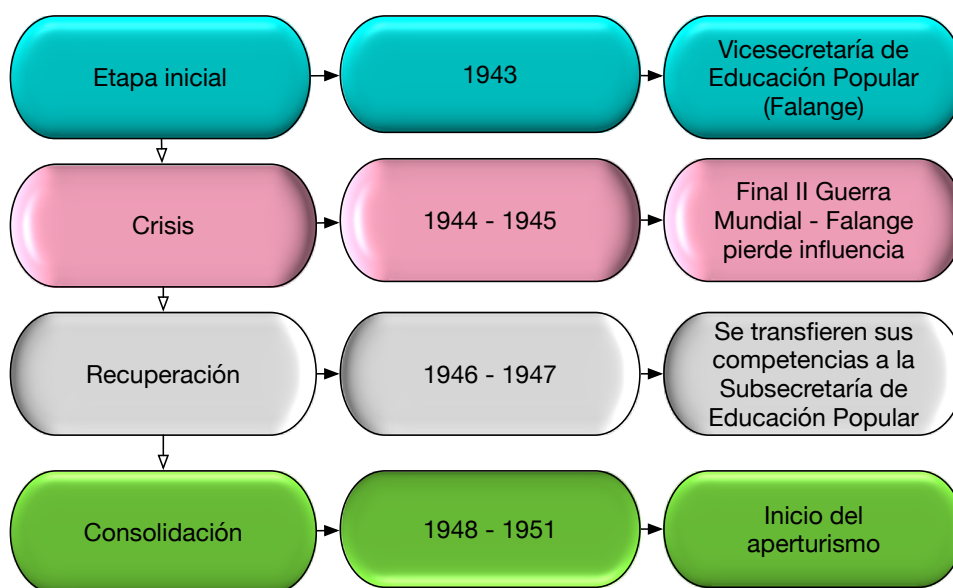
Durante la etapa inicial se encontraba al amparo de la Vicesecretaría de Educación Popular (regida por Falange), en la que desempeña un destacado rol propagandístico.

La etapa de crisis coincide la II Guerra Mundial, un panorama cambiante e inestable en el que Falange va perdiendo poder, recursos y apoyos en un intento del régimen por desligarse de los totalitarismos europeos.

La etapa de recuperación se corresponde con la remodelación del gobierno franquista, promulgado por la *Ley de 31 de diciembre de 1945*, en la que las competencias de Vicesecretaría se transfieren a la nueva Subsecretaría de Educación Popular, la cual se inserta dentro del Ministerio de Educación Nacional (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 56). En consecuencia, Falange pierde toda su autoridad sobre la organización.

La consolidación no se relaciona con reforma alguna de la entidad, sino que se vincula con el comienzo del aperturismo del régimen, hecho que culminará con el fin del aislamiento internacional. Ejemplos de ello son las recepciones diplomáticas de embajadores extranjeros, etc. en las que se emplea el folclore musical español a modo de embajada.

Figura 2. Etapas de No-Do



Fuente: Elaboración propia

## *Resultados*

Una vez se ha hallado la totalidad de programas que reproducen folclore español en No-Do se ha aplicado la plantilla de análisis expuesta en el punto 2.2.1. de la tesis.

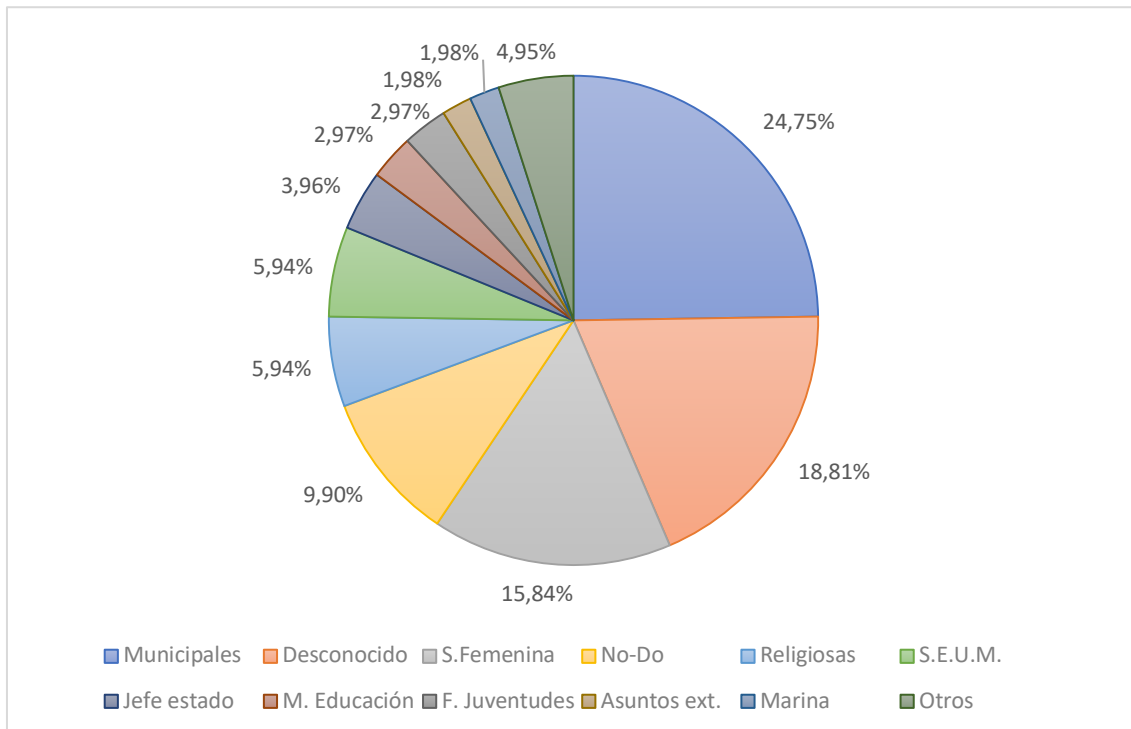
### 6.1. Análisis general

En primer lugar, la posición en la que se encuentran los contenidos que reproducen folclore señalan una predisposición a localizarse entre las tres primeras noticias, el 41,58%. Asimismo, cabe resaltar que las noticias folclóricas comprendidas entre la cuarta y sexta suponen el 32,67%. Es decir, casi tres de cada cuatro noticias (74.25%) se ubican entre las 6 primeras. Por consiguiente, se corrobora que en caso de que un noticiario implique folclore musical se posicionará en un lugar destacado.

La duración media de las noticias de estas noticias es igualmente destacada, con una duración mayoritaria que abarca entre un minuto y los dos minutos treinta segundos (71,28%). Este dato se concreta de la siguiente forma: el 37,62 % se sitúa entre un minuto y minuto y medio, el 19,8 % entre dos minutos y dos minutos y medio y el 13,86 % abarcan entre el minuto y medio y los dos minutos. En consecuencia, estas noticias copan un destacado porcentaje de los noticiarios en los que se integran.

En lo que respecta a las organizaciones que sustentan las actuaciones, se ha detectado una gran variedad de entidades de toda afinidad ideológica. La primera en importancia son los organismos municipales (como ayuntamientos u organismos provinciales) quienes promueven uno de cada cinco eventos. La segunda en importancia es Sección Femenina de la Falange, con el 15,84%. Un elemento destacado es que la tercera es el propio No-Do, con el 9,9%, que como creador de contenidos se trasladaba por todo el país recabando y ofreciendo al público las músicas y bailes de toda la geografía española. Es conveniente destacar que se ha recabado un considerable número de actos en los que no se identifica un claro organizador (18,81%).

Gráfico. 8. Organizaciones en No-Do



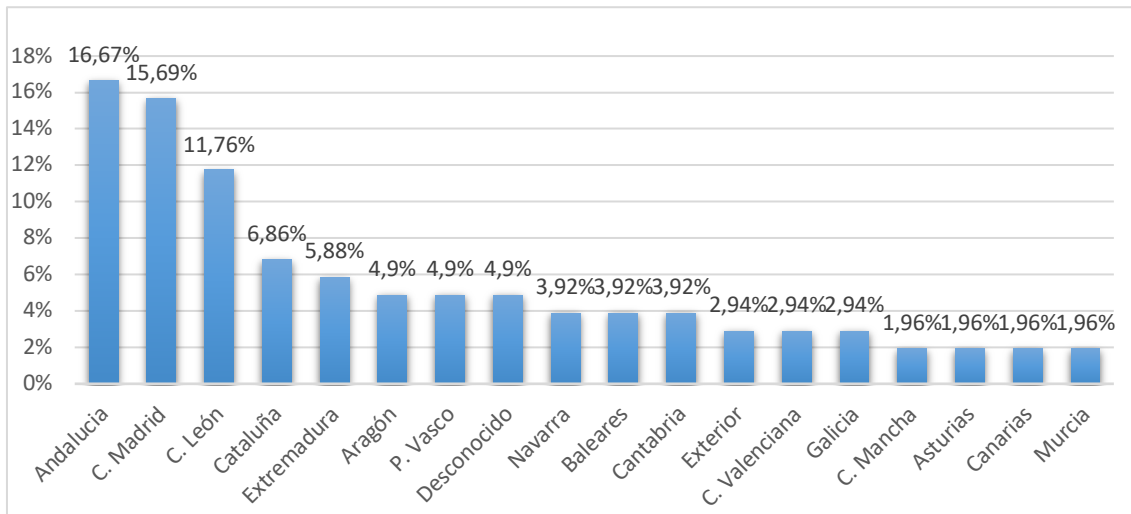
Fuente: Elaboración propia

Con respecto al emplazamiento en el que se realizan estas actuaciones, se ha detectado una clara inclinación a celebrarlos en ciudades (63,36%), en contraposición a poblaciones más reducidas (29,7%). De otro lado, en lo concerniente a comunidades autónomas existe una diseminación muy equitativa salvo por tres excepciones que se posicionan en las primeras posiciones. En primer lugar se encuentra Andalucía (16,67%), le sigue la Comunidad de Madrid (15,69%) y en tercera posición Castilla y León (11,76%). Resulta destacable que en caso de considerar Cantabria como parte de Castilla y León, como fuera hasta 1978, ésta igualaría a la Comunidad de Madrid.

La ciudad con un mayor número de apariciones es Madrid (13,86 %), seguida de Sevilla (7,92%) y Barcelona (4,95 %). El resto comprenden un porcentaje inferior al 3,96%.

## Resultados

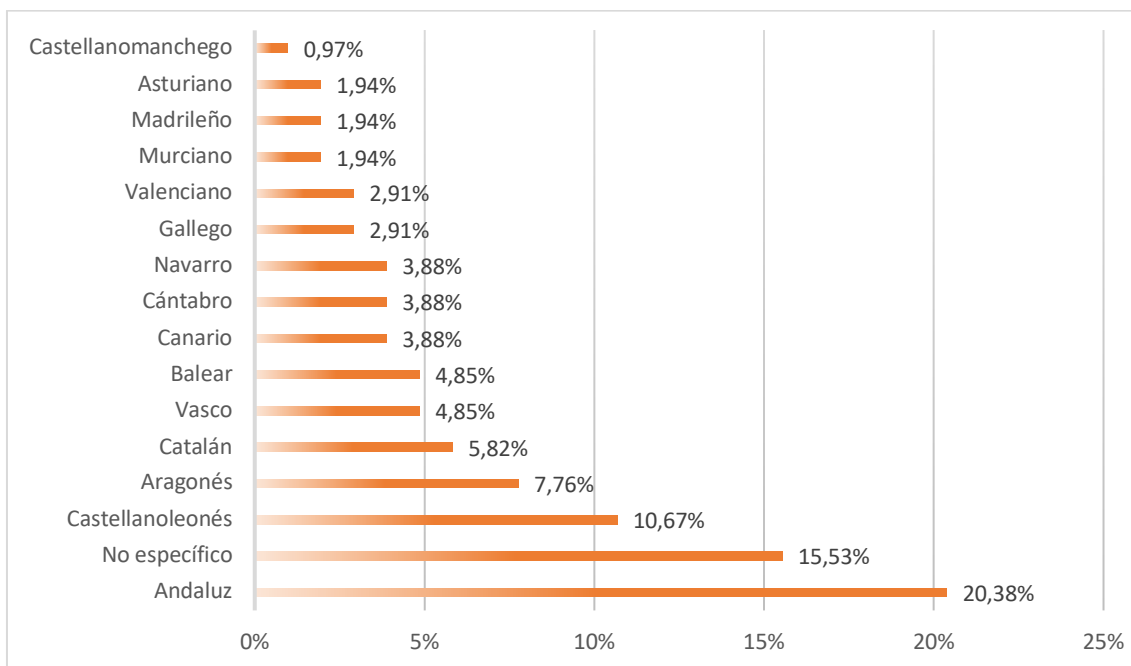
Gráfico. 9. Comunidades autónomas en No-Do



Fuente: Elaboración propia

Uno de los aspectos de mayor relevancia en este estudio es la procedencia del folclore proyectado por No-Do. El andaluz es el más representado (20,38%), le sigue el castellanoaragonés (10,67%), tras éste se encuentra el aragonés (7,76%) y el cuarto el catalán (5,82%). Un elemento a destacar es que los programas en los que no se hace específica un folclore específico o presentan más de uno comprenden el 15,53%.

Gráfico. 10. Procedencia del folclore en No-Do



Fuente: Elaboración propia

### *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

En consecuencia, puede asegurarse que para No-Do la identidad cultural española se identifica con los folclores del centro peninsular unido al andaluz (47,54%), frente al resto (36,93%).

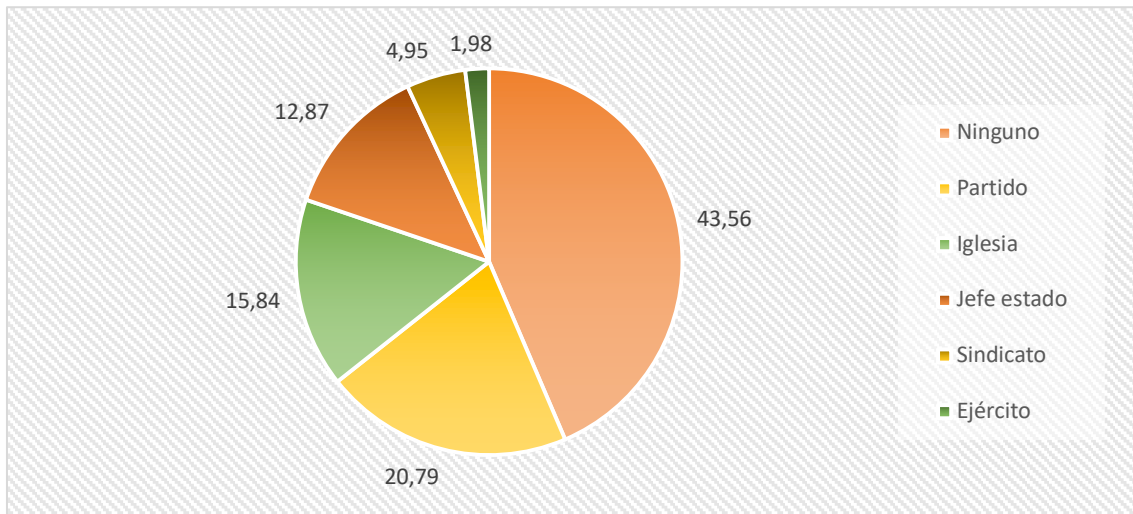
Otro elemento destacado desde el punto de vista propagandístico son las diferentes motivaciones con las que se vincula el folclore. Mediante éstas se vislumbrarán las pretensiones que subyacen tras estas actividades.

La motivación más recurrente son fiestas carentes de carácter religioso (24,51%), evento que incluye todas aquellas festividades locales en las que no se manifiestan signos de prácticas sacramentales. Continuando en sentido descendente, se encuentran las visitas de personajes destacados (en los que se incluyen tanto figuras del territorio nacional como exteriores), que suponen el 20,58%, a éstas le siguen actividades desprovistas de motivación (14,71%). Seguidamente, se hallan las fiestas de carácter religioso (10,78%). La quinta posición la integran concursos y festivales folklóricos (8,52%), le suceden después congresos y consejos y otras motivaciones, eventos con menos de dos actos, (7,84%). El apartado de conmemoraciones ocupa el último lugar con el 4,91%.

En lo referente a la afiliación política se ha descubierto que el 43,56% no cuentan de una dirección política claramente definida, ya que en la mayoría de los eventos se asocian con organizaciones de carácter local en los que la ideología es difusa o no es evidente. Como consecuencia, poco más de la mitad de los actos analizados cuentan con una adhesión explícita a alguno de los ejes del estado y cuentan con una intencionalidad política (56,44%).

En cuanto a la familia ideológica a la que más eventos se le asocia es el partido (20,79%), le sigue la Iglesia (15,84%). Finalmente se encuentra el ejército (1,98%), organización que parece que cuestiona su utilidad o prefieren no asociarse con esta imagen en No-Do.

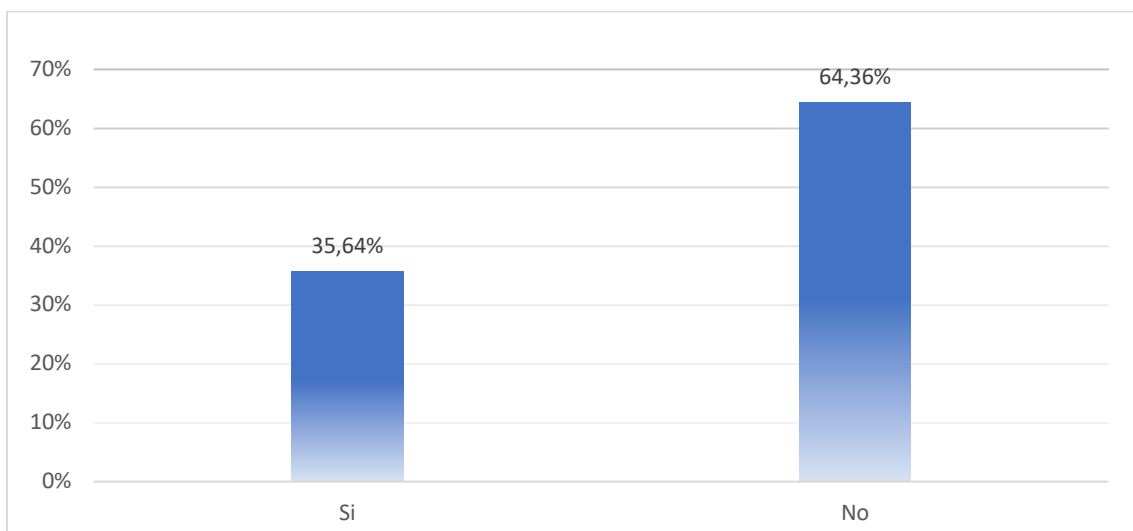
Gráfico. 11. Afiliación política en No-Do



Fuente: Elaboración propia

En lo referente a la exclusividad de las noticias emparentadas con el folclore, se ha encontrado una clara predisposición a insertarse en noticias más extensas en las que esta música es un elemento adicional, no el centro de la misma. No obstante, los reportajes que ponen el foco de atención en la temática musical constituyen el 35,64%, una cifra bastante destacada dada la repercusión del medio.

Gráfico. 12. Exclusividad en No-Do



Fuente: Elaboración propia

Una de las características más destacadas de No-Do es la narración junto con una banda sonora que en la mayoría de ocasiones no presenta una relación directa con la imagen. Las músicas empleadas por No-Do no proceden de librerías o archivos previamente comprados, sino que fueron compuestas por un determinado grupo de compositores quienes debían concebir piezas con un alto nivel de maleabilidad dado que se destinarían en diferentes ocasiones para distintos contextos (Tranche & Sanchez-Biosca, 2006, pág. 125). La finalidad de dichas composiciones era la de establecer una especie de continuidad a los planos y tomas discontinuos e inconexos del noticiario, sin embargo, la relación entre la música y la noticia es un tanto forzada.

Pese a ello, en determinadas ocasiones se realizaron tomas de audio en directo. Con folclore musical se ha detectado que ello se da en al menos el 15,84% de los programas. Cabe destacar que el 61,38 % de los números estudiados la banda sonora del noticiario se ha perdido o es defectuosa y, en consecuencia, no ha podido contabilizarse.

No obstante, los datos que han podido contabilizarse implican una propensión a tomar el audio de los eventos, por consiguiente, el folclore musical se presenta de una forma más representativa e incrementa su eficacia al unir de manera expresa imagen y sonido. Así el mensaje se presenta mejor que encajando una composición folclórica genérica.

Finalmente, en lo relativo a las danzas y trajes folclóricos destaca que éstos últimos son un componente casi inseparable del musical. El 97,03% de los programas estudiados presentan a los intérpretes engalanados con ropajes autóctonos. Algo muy similar sucede en lo concerniente a los bailes, pues el 84,16% también la incluyen en la representación, frente al 15,84% que la excluyen.

## 6.2. Análisis por etapas

### 6.2.1. Etapa inicial 1943

En términos generales, esta etapa está compuesta por la heterogeneidad del folclore de las distintas regiones del país en las que no se encuentran elementos que sobresalgan sobre el resto.



## *Resultados*

La posición predominante entre las noticias que contienen música folclórica se localiza entre las tres primeras (44,4%), además si se amplía el rango hasta alcanzar al sexto se alcanza el 77,7%, una abultada mayoría.

La entidad que desarrolla un mayor número de actuaciones en No-Do en la primera etapa es Sección Femenina de Falange (33%), el resto de organizaciones que figuran en este periodo, con tan solo una representación, son No-Do, Tuna universitaria y Agrupación de Educación Física y Descanso.

Las comunidades autónomas que cuentan con un mayor porcentaje en esta franja temporal son Castilla y León y Madrid, ambas con el 22,2%. Por otro lado, no se han observado procedencias que sobresalgan de manera destacada sobre el resto, no obstante, las más repetidas son el castellanoleonés y el no específico (también con el 22,2% cada uno).

Pasando a la duración se ha detectado una singularidad, la más repetida se sitúa entre los dos minutos y dos minutos y medio (44,4%), pero si se realiza el cómputo de varias franjas temporales se observa que el 55,5% de la muestra implican entre treinta segundos y minuto y medio.

En lo referente a la motivación, en primer lugar se encuentra “ninguna motivación”, con 33,3%, seguida por fiestas sin componente religioso y concursos, ambas con 22,2%. Esto se traduce en que predominen actos carentes de afiliación política (44,4%).

Uno de los aspectos más destacados de la etapa inicial es el interés que se le atribuye al folclore en los números en los que se incluye, pues el 66,66% son exclusivas, en los que el 77,7% emplean música con toma en directo.

Finalmente, el 77,7% de la muestra incluye el baile y la totalidad de números incorporan los trajes tradicionales.

### 6.2.2. Etapa de crisis 1944-1945

Esta franja temporal está claramente influenciada por las complicaciones inherentes a la II Guerra mundial algo que se observa en No-Do en dos aspectos cruciales, de un lado, el franquismo trata de distanciarse de las fuerzas del eje, por otro lado, los recursos de No-Do en este contexto son limitados.

### *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

La música folclórica sólo tiene cabida en el 5,84% de los noticiarios, es decir, 9 de los 164 que integran este periodo. Como se apuntaba con anterioridad, la falta de medios podría explicar la escasez de estos contenidos, asimismo, se priorizan otras noticias de mayor trascendencia, como las novedades en el frente bélico europeo. De hecho, de acuerdo con Tranche y Sánchez-Biosca estas noticias ocupaban casi un tercio del total de No-Do entre 1943 y 1945 (2006, pág. 383).

En lo referente a las organizaciones con mayor representación, comparten el primer lugar Sección femenina y No-Do, ambos con el 33,3%. Tras éstos se encuentra la Jefatura del SEUM con el 11,1%. El resto lo promueven entidades desconocidas (22,2%).

Continuando con la afiliación política de esta etapa, los datos son muy similares a la precedente, dado que el 44,4% carece de afiliación, el 33,3% se relacionan con el Partido y el 22,2% con la Iglesia. El incremento de los eventos relacionados con ésta última no es circunstancial y no debe desdeñarse, ya que marca el punto de partida del distanciamiento de España con el resto de fascismos europeos mediante el énfasis en los valores morales y religiosos de España.

El 88,8% se sitúan entre la primera y sexta posición, solo se ha hallado una noticia que se emplaza en un lugar posterior, en concreto el 68A, que se encuentra en décimo lugar, una breve crónica sobre la semana santa malagueña acompañada por una saeta. La duración más representativa de esta época es la emplazada entre un minuto y un minuto y medio, con el 55,5%, de nuevo vuelve a sobresalir el noticiario 68<sup>a</sup> como el de mayor longitud.

La comunidad y ciudad preferida para realizar estos eventos son la Comunidad de Madrid (33,3%) y Madrid (22,2%). El resto de localizaciones tienen una única aparición.

Por otro lado, en lo concerniente a la procedencia del folclore, ninguno sobresale sobre el resto, los orígenes que aparecen (todos con una representación, 11,1%) son: navarro, andaluz, vasco, balear, extremeño, aragonés, desconocido, madrileño y gallego.

Pasando a la motivación de la etapa, se encuentran tres con idéntico porcentaje (22,2%) fiestas religiosas, ausencia de motivación y consejos. El resto de ítems tan solo se presentan una vez.

La afiliación es muy similar a la de la etapa anterior, el 44,4% carece de afiliación política, el 33,3% se alinean con el partido y el 22,2% con la iglesia. Pese a que sea un porcentaje

## *Resultados*

muy bajo no debe desdeñarse, ya que implica el intento de visibilizar a la iglesia para diferenciarse del resto de fascismos europeos, quienes a partir de 1944 se encuentran en retroceso, perdiendo la guerra.

La exclusividad de las noticias se diferencia significativamente del periodo anterior, debido a que el 55,5% lo representan noticias no exclusivas. Pasando a la reproducción de la música también se haya una variación destacada, el 88,8%, una amplia mayoría emplazan la música ejecutada en la noticia.

Para finalizar con este periodo, lo relativo a trajes y danzas es sensiblemente distinto a la etapa antecedente. El 77,7% muestran la vestimenta tradicional, frente al 22,2% que no, y el 66,6% exponen danzas folclóricas.

### 6.2.3. Etapa de recuperación 1946-1947

El punto de partida de la recuperación del folclore en No-Do se fija el año en el que menos noticiarios se publicaron, ello podría conducir a inferir que el aumento del porcentaje es circunstancial. Sin embargo, además de los factores políticos expuestos atrás, se sitúa en este lugar por dos razones: hay un cambio de tendencia, en lugar de decrecer en número de noticias relacionadas con el folclore musical aumentan sensiblemente; y los porcentajes de 1946 y 1947 son muy semejantes (7,14% y 7,76% respectivamente).

Cabe remarcar que el 91,66% de los actos descritos en este periodo carecen de audio, pues la mayoría de archivos de este tiempo están dañados y en muchos casos han perdido la banda de audio. En consecuencia, hay una serie de cuestiones de lectura dificultosa o no se pueden concluir, como la elección acerca de tomar el audio del directo o emplear otros registros sonoros.

Por otro lado, la totalidad de los números tienen una duración de entre un minuto y dos minutos y medio, en el que la mitad de ellos tienen una duración de entre un minuto y minuto y medio.

Un elemento muy destacable de este periodo es que la gran mayoría de noticias tratan de esconder a los organizadores, ya que el 66,66 % no lo mencionan y el 25% son de tipo municipal. Este elemento tiene una serie de consecuencias que tiene su reflejo en la afiliación política de estos actos y explican mejor el cambio de imagen del régimen.

En lo concerniente a la imagen política se han detectado grandes cambios. Desaparece la vinculación de Falange con actos con folclore, se incrementa la representación de la Iglesia y empiezan a figurar representantes internacionales dando su apoyo a Franco y al régimen.

Concretando más estos hechos, se sigue encontrando un alto porcentaje de noticias carentes de vinculación política, el 41,66% (en su mayoría fiestas en las que no), pero el 25% se emparentan directamente con la Iglesia y otro 25% implican un apoyo directo al Jefe de Estado a través de las embajadas musicales que se ofrecen a Eva Perón. En consecuencia, mientras se fomenta la desideologización de España, se asienta la imagen del país como un estado católico y se busca legitimar al gobierno franquista mediante el reconocimiento de otros países, escenificado a través de sus representantes y embajadores.

Durante este periodo el folclore musical se torna como un elemento complementario, algo circunstancial y pintoresco, en el que no sobresale ninguna procedencia, ya que el 91,66% son no exclusivas, la totalidad emplean vestimentas regionales y el 83,33% incluyen también sus correspondientes danzas.

### 6.2.3. Etapa de consolidación 1948-1951

La última franja temporal examinada implica, además de un mayor número, nuevas manifestaciones en su uso, diversidad y pluralidad en el orden, duración y organizaciones. Esto implica que este contenido se convierte en un elemento más versátil, a lo que hay que sumar que comienza a figurar en eventos de gran relevancia. Todo ello indica que se da una revalorización de esta música, se la reconoce como un elemento cultural destacado y se le comienza a dar un nuevo estatus.

Comenzando con la posición de las noticias, esta franja temporal posee una diversidad sensiblemente mayor que las anteriores. Aunque existe un gran porcentaje que las sitúa entre las seis primeras, este es menor (71,92%) que en las etapas anteriores y surgen reportajes en las posiciones de la décima a la doceava (8,45%) y de la treceava a quinceava (1,41%).

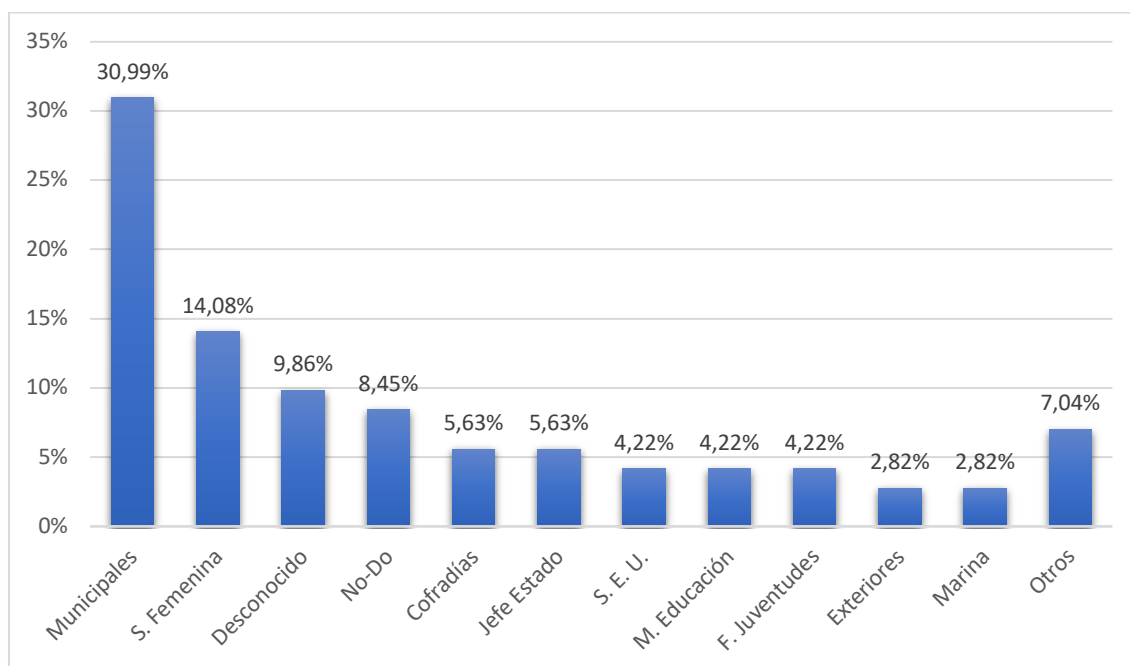
La duración de las noticias es mucho más dispar que en ningún otro periodo, no obstante, el núcleo principal se sigue situando entre el minuto y los dos minutos y medio (69,01%).

## Resultados

Hay una destacada presencia de noticias breves, de hasta un minuto (18,32%) y un no desdeñable porcentaje de noticias de más de dos minutos y medio hasta tres minutos y medio (12,67%).

El apartado de organizaciones presenta una serie de variaciones muy destacadas. En primer lugar, sobresale el pequeño porcentaje de eventos en los que no se identifican a los organizadores frente a etapas anteriores (9,86%), siguen apareciendo en primer lugar las corporaciones municipales como promotores del folclore, en segundo lugar, reaparece la Sección Femenina (14,08%), quien no aparecía relacionada con el folclore desde 1945. En tercer lugar, resurge No-Do como organizador (8,45%). Además de estas hay otras 12 organizaciones que impulsan las actividades con porcentajes inferiores al 5,63% (dentro de la categoría otros se aglutinan cinco organizaciones con un único acto) que pueden observarse con detenimiento en la siguiente gráfica:

Gráfico. 13. Organizaciones en No-Do en la etapa de consolidación



Fuente: Elaboración propia

También se observa una gran pluralidad de emplazamientos en los que se desarrollan estas actuaciones, en las que están representadas todas las provincias españolas (con la

excepción de Ceuta y Melilla). La comunidad más recurrente es, por primera vez, Andalucía (19,44%), la Comunidad de Madrid se desplaza a la segunda posición (13,88%), Castilla y León en tercer lugar (9,72%), Cataluña se sitúa en cuarta posición (8,33%). El resto de comunidades presentan porcentajes inferiores al 5,55%.

En lo que respecta a la procedencia del folclore, vuelve a sobresalir el andaluz (22,97%), tras éste se halla el no específico con el 12,97%. El resto tienen una reproducción inferior al 10%, en las que no hay grandes diferencias, aunque lo realmente destacable este periodo es que es el que mayor diversidad presenta, con 17 ascendencias diferentes.

Pasando a la dirección política sigue apareciendo un destacado porcentaje de actos a los que es imposible establecer una clara predisposición ideológica (43,66%). No obstante, en el porcentaje remanente se encuentran personificadas, en mayor o menor grado, todos los ejes del estado. Es decir, en esta etapa una de cada cuatro noticias que implican al folclore musical español tiene fines políticos.

Entre ellas la más destacada es el partido (21,33%), algo destacado ya que había reducido su presencia al mínimo tras el desenlace de la II Guerra Mundial. La Iglesia se la relaciona en el 16,90% de los actos, al Jefe de Estado con el 14,08%, al Ejército con el 2,82% y al Sindicato con el 1,41%.

Como consecuencia del uso instrumental del folclore la proporción de noticias exclusivas es muy baja (29,58%), aunque de manera tan significativa como en los años precedentes.

Del mismo modo que sucediera en las etapas anteriores, existe un número muy destacado de números de No-Do que han perdido el sonido, en este caso el 84,51%. Entre los que sí que presentan sonido existe una inclinación hacia no emplear tomas de música en directo (12,67%).

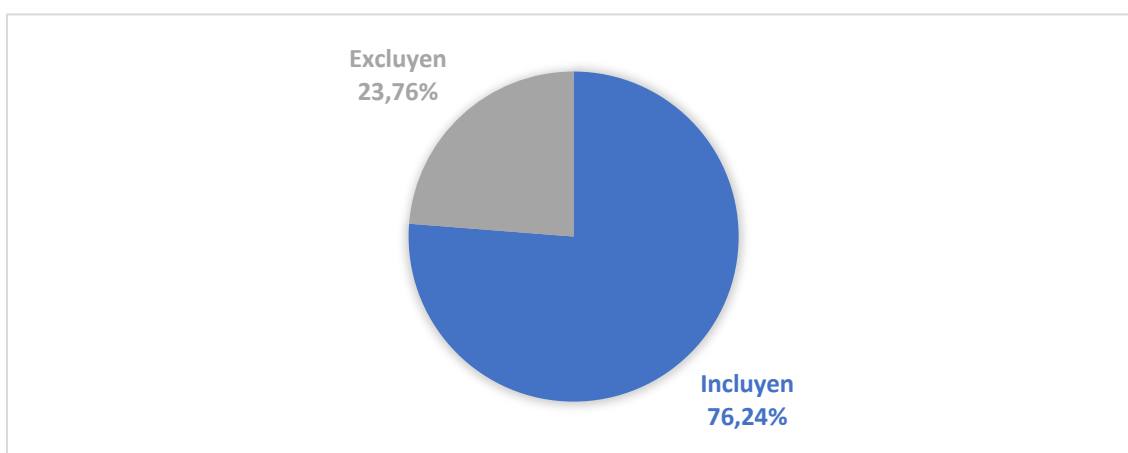
Para finalizar el estudio del tramo de consolidación, el uso de indumentaria folclórica en este periodo es casi total (98,59%), mientras que la concurrencia de las danzas se sitúa en el 88,73%, una frecuencia muy similar a la anterior.

### 6.3. Representación de la mujer en la música folclórica de No-Do

Dada la particular visibilidad de la mujer en No-Do se ha emprendido un estudio concreto que determine cuales son sus roles más habituales, las características de su modo y el modo en que se exhiben en la pantalla.

En primer lugar, cabe destacar que se ha registrado la presencia de la mujer en el folclore de No-Do se encuentra muy extendida. En concreto, participa en el 76,24% del total de los números que incluyen este género musical, frente al 23,76% que la apartan.

Gráfico. 14. Porcentaje de la inclusión de la mujer en No-Do



Fuente: Elaboración propia

De otro lado se ha hallado una continuidad y una cierta estabilidad en su concurrencia. Otro elemento destacable que conviene destacar es que predominan las agrupaciones mixtas, hecho vinculado a la ejecución instrumental, elemento que será tratado extensamente con posterioridad.

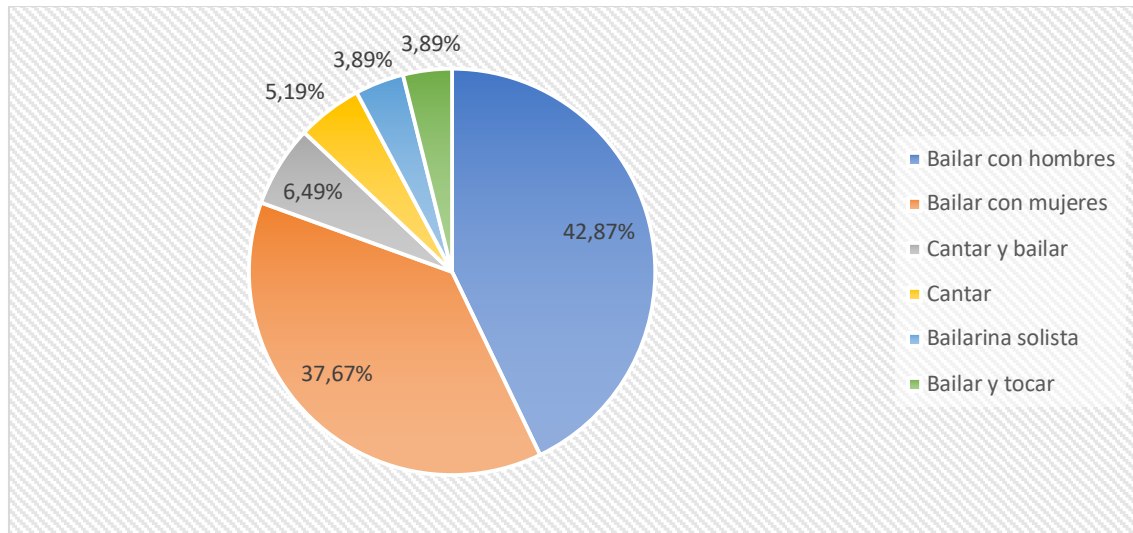
Tabla 16. Evolución de la presencia de la mujer en la música folclórica de No-Do

Año	Casos	Número total	Porcentaje
1943	6	9	66,66 %
1944	5	6	83,3 %
1945	2	3	66,6 %
1946	3	4	75 %
1947	5	8	62,5 %
1948	12	17	70,58 %
1949	14	19	73,68
1950	15	17	88,23 %
1951	15	18	83,33 %
<b>Totales</b>	<b>77</b>	<b>101</b>	<b>76,24 %</b>

Fuente: Elaboración propia

La actividad fundamental de la mujer en el folclore de No-Do es la danza. La ejecución instrumental recae en manos de hombres. Precisando más sus cometidos, la más habitual es bailar con hombres, tras ésta bailar entre mujeres. La suma de ambas comprende el 80,52% del total. El resto de ocupaciones son, en orden descendente, bailar y cantar, cantar y, en igual porcentaje, bailarina solista y bailar y ejecutar instrumentos.

Gráfico. 15. Actividades de la mujer en la música folclórica de No-Do



Fuente: Elaboración propia

A la luz de estos hechos cabe constatar que No-Do pretende proyectar una imagen muy concreta: la mujer danza al son de los hombres. En el caso de que tomen algún instrumento suelen ser distintos tipos de pandereta, es decir, instrumentos que, en este tipo de agrupaciones, desempeñan un papel secundario. Tan solo se ha detectado un único caso en el que aparece una mujer con una guitarra, el 460A del 29 de octubre de 1951.

A pesar de esto las mujeres ocupan un papel protagonista en las filmaciones de No-Do, pues el baile acapara la imagen en perjuicio de la parte instrumental, quienes aparecen de fondo o ni siquiera figuran en el encuadre y las tomas.

Casero apunta a que bailar en el franquismo supone algo más que el propio baile, pues simboliza como los cuerpos se pueden adoctrinar, educar y reprimir mediante las coreografías. Este dato se confirma atendiendo a hechos tan destacados como que la Sección Femenina excluyó de sus grupos de Coros y Danzas a la población masculina:

Esta situación de anomalía se veía acentuada por la prohibición expresa a los grupos de Coros y Danzas a los hombres. Solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961,



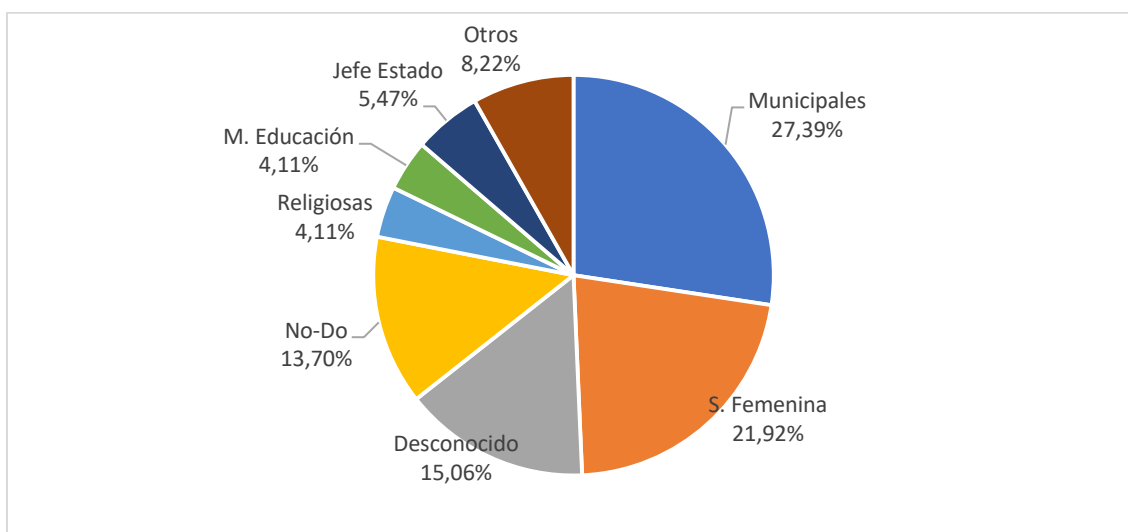
## Resultados

año en que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas (Casero, 2000, pág. 65).

En lo que respecta a las organizaciones y entidades que instigan la presencia de la mujer no se han detectado grandes cambios con respecto al apartado general. El hecho más destacable es que la Sección Femenina incrementa su importancia, ocupando la segunda posición. En consecuencia, las que cuentan con una mayor presencia femenina son, en primer lugar, organismos municipales (27,39%), le sigue Sección Femenina (21,92%), tras el apartado de desconocidos (15,06%) se posiciona No-Do (13,7%).

En el lado opuesto, las entidades más afectadas con este segundo recuento en el que se ha aplicado una perspectiva de género son el Sindicato de Estudiantes y el Frente de Juventudes. De este modo ambas organizaciones pasan a ser las que presentan las menos representativas (1,3% cada una). Es necesario remarcar que ambas instituciones son eminentemente masculinas en este tiempo.

Gráfico. 16. Organizaciones en No-Do



Fuente: Elaboración propia

En relación a las distintas procedencias, sobresale que algunas de éstas se ven afectadas de forma negativa al realizar este examen. En concreto las procedencias más afectadas son las del norte de España, regiones que presentan un folclore musical con menor concurrencia femenina, en especial Navarra y Aragón. Sin embargo, el folclore andaluz continúa siendo el más representativo en No-Do, le sigue el castellanoleonés y el extremeño sube al tercer puesto (en el análisis general se ubicaba en cuarto lugar).

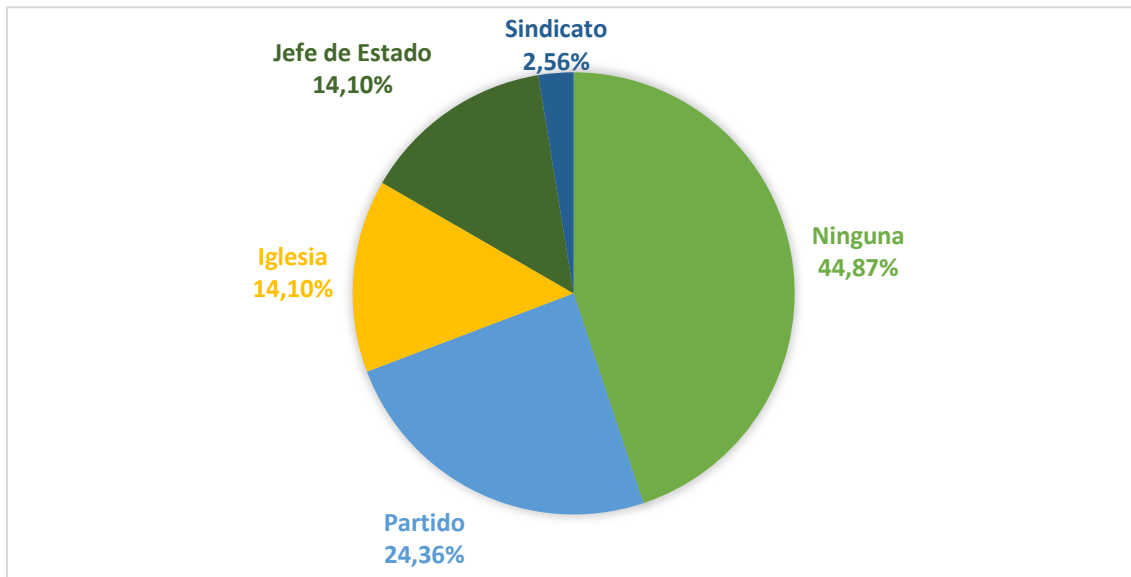
Tabla 17. Origen o procedencia del folclore en la mujer

<b>Lugar</b>	<b>Casos</b>	<b>Diferencia con el general</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Catalán</b>	5	-1	6,32 %
<b>Andaluz</b>	20	-1	25,31 %
<b>Castellanoleonés</b>	8	-3	10,13 %
<b>No específico</b>	12	-4	15,19 %
<b>Vasco</b>	4	-1	5,06 %
<b>Canario</b>	4		5,06 %
<b>Aragonés</b>	3	-5	3,80 %
<b>Extremeño</b>	6		7,59 %
<b>Gallego</b>	2	-1	2,53 %
<b>Madrileño</b>	2		2,53 %
<b>Balear</b>	4	-1	5,06 %
<b>Murciano</b>	2		2,53 %
<b>Manchego</b>	1		1,26 %
<b>Valenciano</b>	2	-1	2,53 %
<b>Cántabro</b>	3	-1	3,80 %
<b>Navarro</b>	0	-4	0 %
<b>Asturiano</b>	1	-1	1,26 %

Fuente: Elaboración propia

Pasando a la afiliación política se han revelado una serie de modificaciones con respecto al primer análisis, no obstante, éstos no suponen un cambio muy drástico. La presencia del partido se consolida, principalmente debido al incremento de la Sección Femenina; Iglesia y Jefe de Estado se equiparán; el Sindicato presenta una fuerte caída y el Ejército se desvanece del cómputo.

Gráfico. 17. Afiliación política de la mujer en No-Do



Fuente: Elaboración propia

En definitiva, la actividad fundamental de la mujer en el folclore musical es la danza. No obstante, este no es un rol secundario pues la parte coreográfica se superpone a la ejecución instrumental. Éstos se encuentran en el fondo del plano o se omiten. Por consiguiente, se puede afirmar que No-Do en estos contenidos prepondera la imagen de la mujer frente a la del hombre.

Con anterioridad se ha puesto en relieve que la actividad de mujer no es algo casual, pues ya que implica evocación de tipo visual. Esta implica la exaltación de la feminidad cuyos atributos eran la fragilidad, asexualidad, sumisión y espíritu de sacrificio, los principios de su concepción de la mujer, un ciudadano de segunda clase (Casero, 2000, pág. 17).

La estrategia de No-Do con el folclore implica una estrategia de denigración de la cultura, construida desde el centro sobre la periferia del país, una composición estereotipada. Dicha denigración convierte a las culturas populares en un compuesto de prácticas culturales ligadas al pasado a través de tópicos, estereotipos, adjetivos y locuciones categóricas que constituyen un discurso visual costumbrista (Casero, 2000, pág. 65).

#### 6.4. Valoraciones acerca del folclore

Se ha constatado la presencia de música folclórica a lo largo del primer franquismo, sin embargo, se observan grandes cambios entre cada una de las etapas que se relacionan directamente con las distintas etapas por las que pasa el organismo.

Una vez finalizada la etapa inicial, Falange presenta una fuerte caída, hecho que se traslada a los noticiarios tanto en número como diversidad de contenidos, algo que incluye al folclore musical. Con la remodelación de 1946 las competencias de No-Do pasan a la nueva Subsecretaría de Educación Popular, insertada dentro del Ministerio de Educación Nacional, hecho que coincide con el inicio del periodo de recuperación.

El objetivo secundario que aquí se perseguía era el de estudiar cómo la música folclórica se emplea para reforzar la identidad de España, hecho que ha sido comprobado, del mismo modo que se ha testado la influencia del uso político.

En lo referente al lugar más filmado por No-Do se ha revelado una clara inclinación hacia el centro peninsular, compuesto por Comunidad de Madrid y Castilla y León, más Andalucía. La suma de este conjunto de comunidades engloba casi la mitad de eventos expuestos, en concreto el 48,05%.

Un elemento que llama la atención es que, pese a que Madrid sea el lugar más repetido en el que se desarrollan los programas de No-Do, el folclore de esta comunidad sea uno de los más infrarrepresentados entre el conjunto de procedencias (1,94%).

En cambio, el más representado por las cámaras de No-Do es el andaluz, inclusive la suma de programas en los que no se aclara la procedencia de la música o se presenta más de una. De otro lado, el segundo en importancia es el castellanoleonés, el cual cuenta con un 10,67%. De estos datos se puede extraer que desde la perspectiva del régimen este último es el que mejor encarna la España castiza y que mejor contrasta con la andaluza.

“La música popular que fue usada para alimentar un nacionalismo nacional y para desmembrar unos nacionalismos antinacionales. El flamenco, las jotas, las sardanas... todo era de todos, cada cual, con sus pequeñas diferencias, pero en el fondo, *Una*” (Muñiz Velázquez, 1998, pág. 355).

Fundamentalmente, el uso del folclore musical se divide principalmente entre dos usos:

## Resultados

1. Construcción de una imagen de país: a través de ella se crea y se describe una imagen de país concreta, en el cual la ciudadanía puede identificar su personalidad, reconocer valores, normas y su valía frente al resto de países. En definitiva, un medio para aglutinar a la población española.
2. Finalidad propagandística: la reproducción de imágenes en las que se incluye folclore musical se asocia con la fiesta, diversión y se trata de exponer la normalización de un país que ha superado los efectos negativos del fin de una contienda bélica. Un elemento que difiere con la realidad de un alto porcentaje de la sociedad.

Entre la variedad de fundamentos ideológicos y consignas el franquismo utilizó el folclore como elemento sustancial de la españolidad asimilada a lo castizo y racial (Prieto Borrego, 2016, pág. 288).

Uno de los instrumentos principales de relaciones públicas empleados por las instituciones políticas públicas es la organización de asuntos públicos, es decir, eventos públicos, de forma que los ciudadanos perciban la preocupación de la institución y, por extensión de sus líderes en el poder, por temas de lo más variado, que pueden abarcar desde las motivaciones artísticas, hasta la medicina o la educación (Fernández Souto, 2009).

Esto responde a la diversidad de eventos en los que se acopla la música folclórica, que además de ser un motivo por si mismo, se destina para engalanar y hacer más del gusto popular una gran variedad de actos, desde congresos hasta fiestas locales.

La dirección política o ideológica de estas actuaciones en No-Do se encuentran influenciadas de manera determinante por las organizaciones que las auspician. De ello se extraen dos factores de envergadura: por un lado, las entidades municipales y regionales que organizan estas actuaciones no presentan dirección ideológica claramente definida con alguna de las familias ideológicas del estado; por otro lado, Falange logra emplazarse a la cabeza gracias a la intensa actividad de los Coros y Danzas de Sección Femenina. Además, para Sección Femenina el folclore y la música constituyen uno de sus principales ejes vertebradores, junto radio y enseñanza.

Sus acciones conforman una gran parte del total de las desarrolladas en España, según consta en la bibliografía de la época mediante la constitución de coros y grupos de bailes (Pérez Zalduondo, 1993, pág. 337).

El folclore musical se presenta de manera casi obligatoria junto a los trajes regionales característicos. La suma de estos elementos crea una imagen clara y directa, de tipo

costumbrista, análoga con la intención con la que se introducen este tipo de contenidos en No-Do. Así, vestimenta y música se erigen como una pareja ideal para encarnar las diferentes estampas que constituyen la identidad nacional española para el franquismo.

En esa dirección, puede asegurarse que el folclore tuvo un doble cometido, tanto político como social, ya que por un lado sirvió de instrumento político y por otro lado se empleó como sistema de adoctrinamiento de las mujeres bajo el ideal falangista (De la Asunción Criado, 2017, pág. 196).

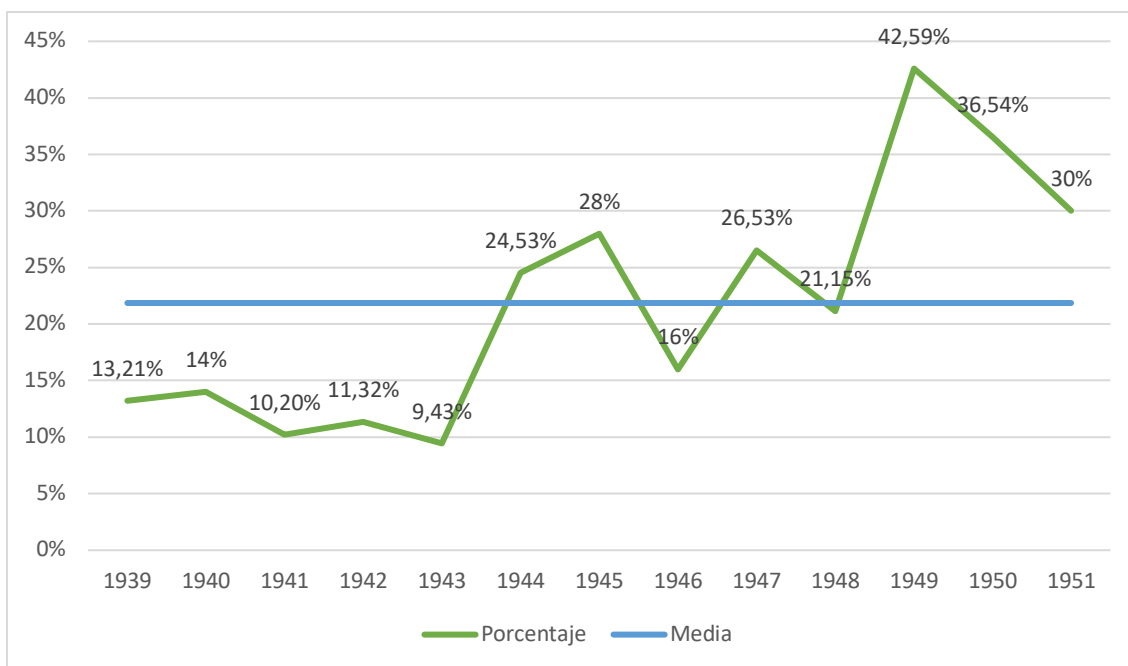
Por otro lado, la danza también se erige como un componente muy reclamado, complementario, que coadyuva en la representación de la escenificación folclorista del ideario franquista expuesto en No-Do, no obstante, su presencia es algo inferior al uso de indumentarias.

Dentro del paradigma de la construcción nacional, las relaciones públicas tienen por objetivo la creación de significados a través del uso de símbolos, interacciones e interpretaciones (Xifra, 2010, pág. 121). En No-Do la reunión de danza, vestimenta y música folclórica se convierten en algo concreto, identificable, real y perceptible que logra materializar la idea de patria.

## 7. La copla en la España entre 1939-1951

En primer lugar, es necesario resaltar que los datos de la investigación han revelado que la copla es un elemento presente de manera ininterrumpida en los diarios de ABC examinados. Se han hallado un total de 200 noticias en 146 números distintos que se relacionan con dicho género musical en el periodo estudiado. No obstante, se observan una serie de fluctuaciones definitorias de su situación en el panorama musical español:

Gráfico 3. Evolución de la copla



Fuente: Elaboración propia

Tal como se puede apreciar en el gráfico se diferencian tres etapas distintas en relación a la aparición de la copla:

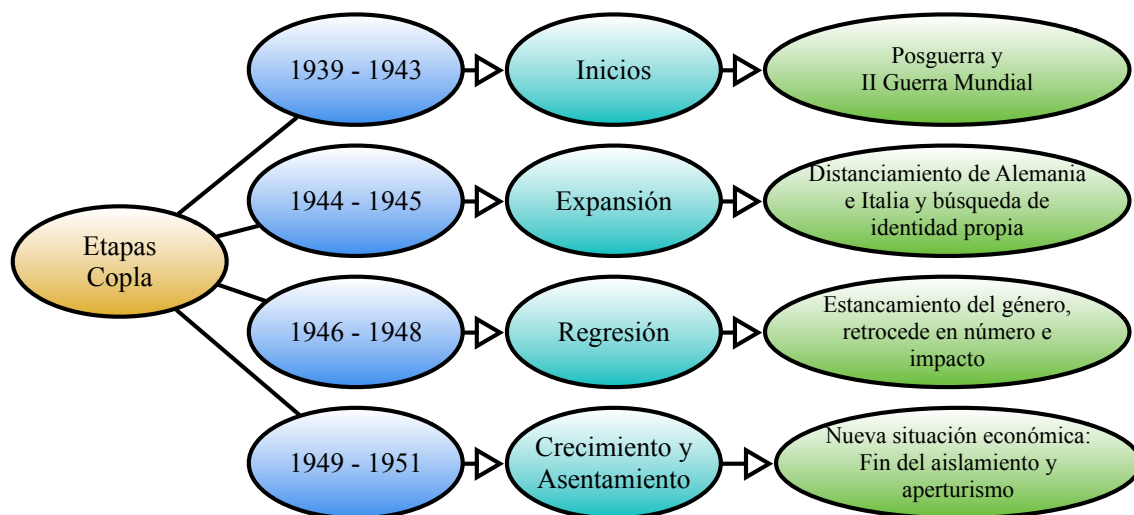
1. Inicios: 1939 a 1943 con porcentajes entre el 10 % y el 14 %.
2. Expansión: 1944 a 1945 sus cifras se sitúan entre el 21 % y 24 %, salvo una excepción (1946 con el 16%).
3. Regresión: 1946 a 1948 se experimenta un ligero retroceso, ello implica que el género se ha estancado y debe cambiar algunos elementos.
4. Asentamiento: 1949 A 1951 con datos por encima del 30 %.

Estos datos pueden conectarse con hechos político-económicos ya que la primera etapa se sitúa en la inmediata posguerra y guerra mundial. En este contexto España se encuentra en una situación económica precaria y trata de mimetizarse con las fuerzas del eje, por lo que elementos propios como la copla quedan un tanto desplazados.

Temiendo el final de la II Guerra Mundial, a partir de 1944 el Régimen comienza a desligarse de Alemania e Italia. Con ello se produce un auge de los elementos distintivos del país, además se observa una ligera mejora económica que permite a la población lugar para el ocio y diversión, elementos con los que se vincula este género musical.

A partir de 1949 se produce un despunte y asentamiento en los datos relacionados con la copla. Este elemento coincide con el inicio del proceso del aperturismo en España y fin del aislamiento internacional. En consecuencia, los espectáculos de la copla se convierten en un elemento asimilado y demandado por la sociedad que ya tiene un cierto capital con el que hacer frente a un cierto tipo de ocio.

Figura 3. Etapas de la copla



Fuente: Elaboración propia

De igual modo que se hiciera en el capítulo anterior, tras localizar las noticias que implican a la copla se les ha aplicado la tabla de análisis.



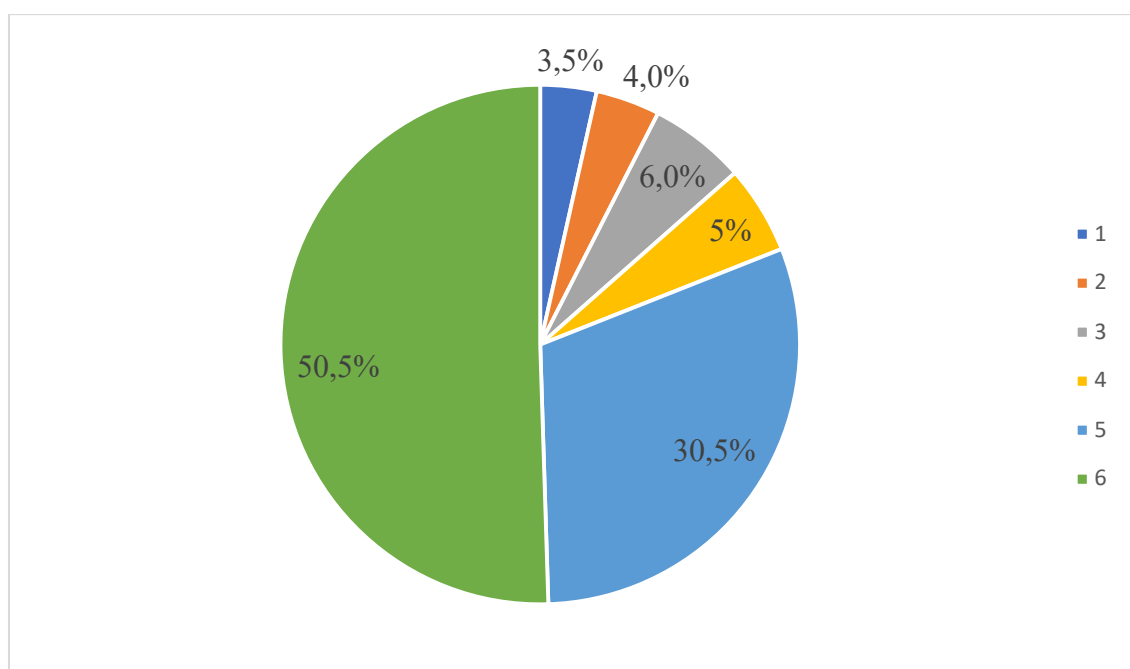
## Resultados

### 7.1. Análisis general

En primer lugar, en relación al lugar que ocupa el contenido relacionado con la copla el 81% se sitúa en el último tercio del diario, el 11,5% se emplaza en el segundo tercio y, finalmente, el 7,5% se ubica en el primero. En consecuencia, se puede constatar que la copla no es una de las materias con mayor visibilidad en el diario, sino que se desplaza al final.

Además, es necesario hacer constar en este punto que el 82,5% de los artículos se emplazan en el apartado específico de espectáculos, frente al 17,5% que se localizan en el apartado general. Esto implica que pese a que se suelen emplazar en el lugar dedicado a los eventos culturales el género tiene la fuerza suficiente como para posicionarse en el apartado general en ocasiones especiales.

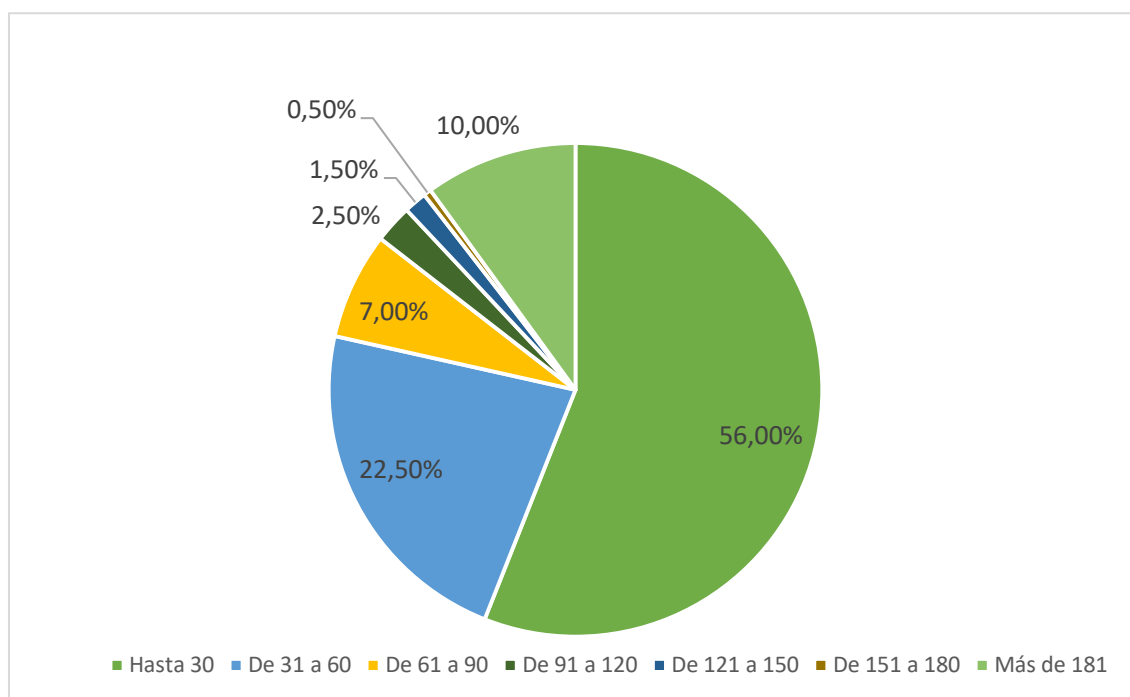
Gráfico. 18. Posición de copla en ABC



Fuente: Elaboración propia

En relación a la longitud de los artículos hay una clara predisposición hacia los breves y muy breves, ya que el 78,5% de los mismos tienen una longitud inferior a 60 palabras, el 10,5% comprende entre 61 y 180 palabras y el 10% supera las 181 palabras. Cabe destacar que el texto más largo con unas 770 palabras se localiza el 30 de diciembre de 1941 en el que se narra un concierto en el Teatro Español en homenaje a la División Azul organizado por Radio Nacional con música de Quiroga.

Gráfico. 19. Longitud de los artículos de copla

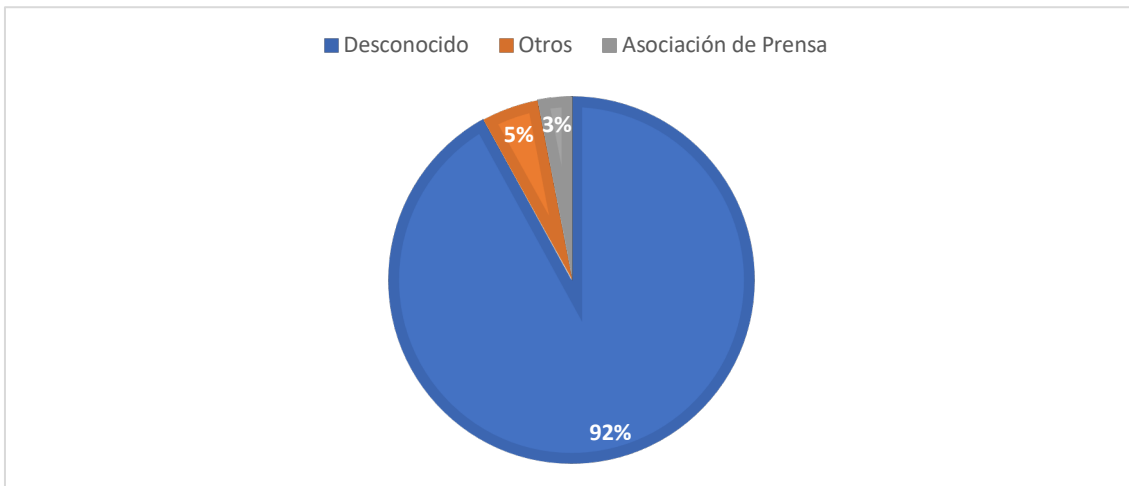


Fuente: Elaboración propia

Al contrario que sucediera con las organizaciones que promueven las actividades de música folclórica en No-Do, en el caso de la copla no se observan organizaciones de tipo estatal que auspicien este tipo de actuaciones, ya que el 92% de los casos es desconocido o es el propio intérprete y/o empresario quien la promueve.

Las asociaciones de Prensa representan el 3% de los actos y, finalmente, se han catalogado un 5% de eventos sostenidos por organizaciones con una única actuación.

Gráfico. 20. Organizaciones copla

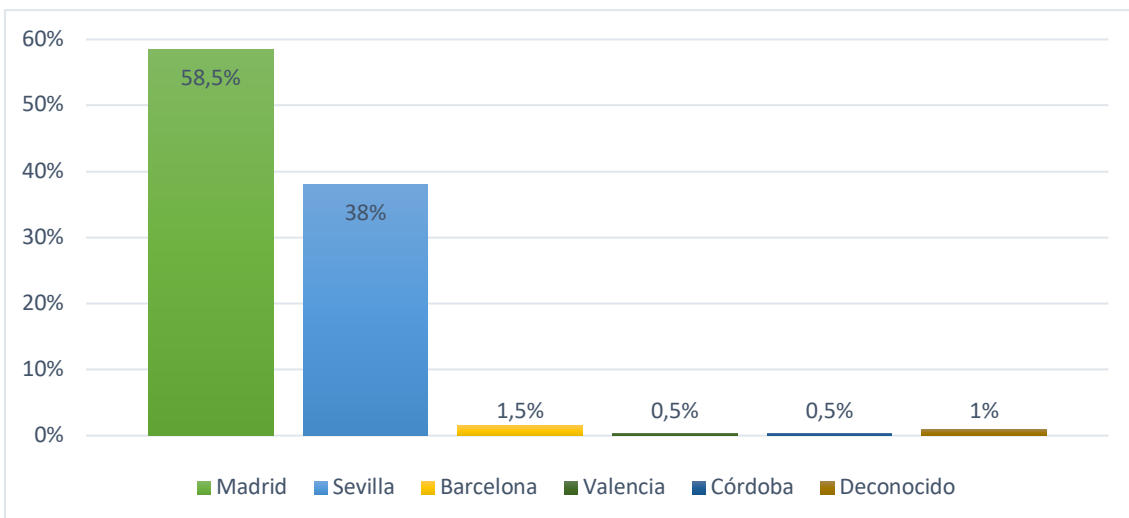


Fuente: Elaboración propia

Pese a que la copla fuera bien recibida y asimilada por el Régimen no implica que éste dirigiera el género en una dirección concreta (Monteno Aroca, 2017, pág. 160). Ello implica que las instituciones franquistas no tuvieron una participación directa en la creación de eventos vinculados con el género.

La población que presenta una mayor actividad con esta música es Madrid, que acapara el 58,5% de las actuaciones, seguida de Sevilla (38%), a esta le sucede Barcelona (1,5%), tras este Valencia y Córdoba se emplazan en último lugar con el 0,5%. Se ha contabilizado un 1% de artículos en los que no se especifica la ubicación.

Gráfico. 21. Poblaciones de los eventos relacionados con la copla

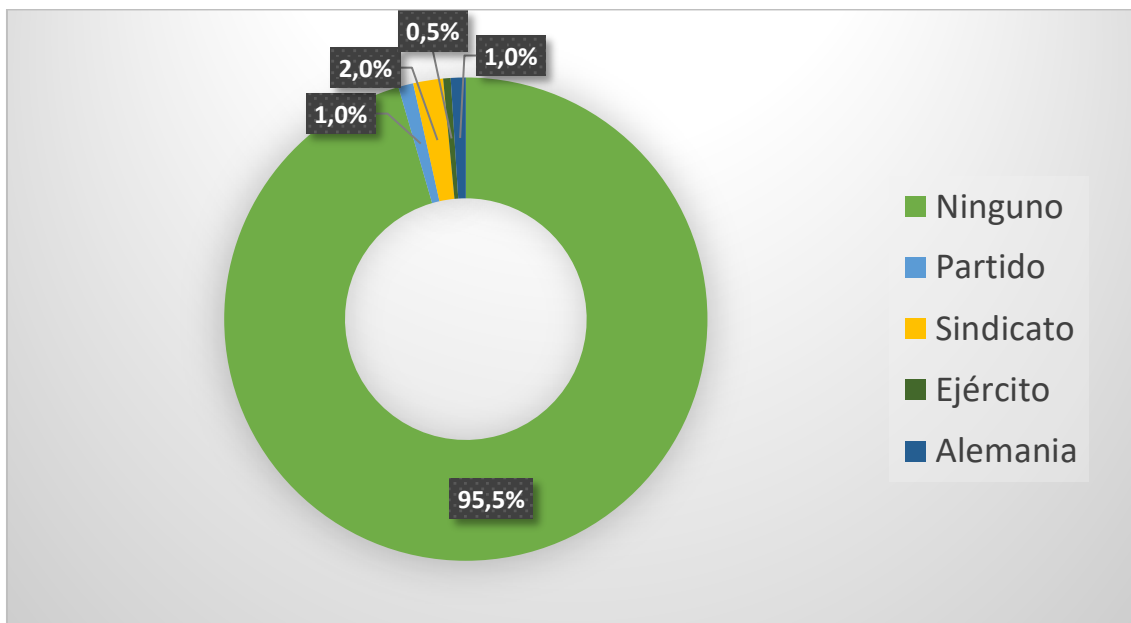


Fuente: Elaboración propia

Uno de los puntos de mayor importancia en el presente estudio es detectar la afiliación política de los distintos géneros musicales. En el caso de la copla se observan datos muy claros, muy similares a los presentados en relación a las organizaciones que auspician las actividades musicales.

El 90,5% de los casos el evento carece de vinculación política, el 1% con el partido, 2% con el sindicato, 0,5% con el ejército y finalmente un 2% con agentes externos, en concreto con Alemania.

Gráfico. 22. Afiliación política de la copla



Fuente: Elaboración propia

En consecuencia, se puede afirmar que el uso propagandístico de la copla es relativamente escaso, ya que en la mayoría de las ocasiones sus actuaciones no tienen una carga política o no se pueden asociar directamente con una determinada familia del Régimen.

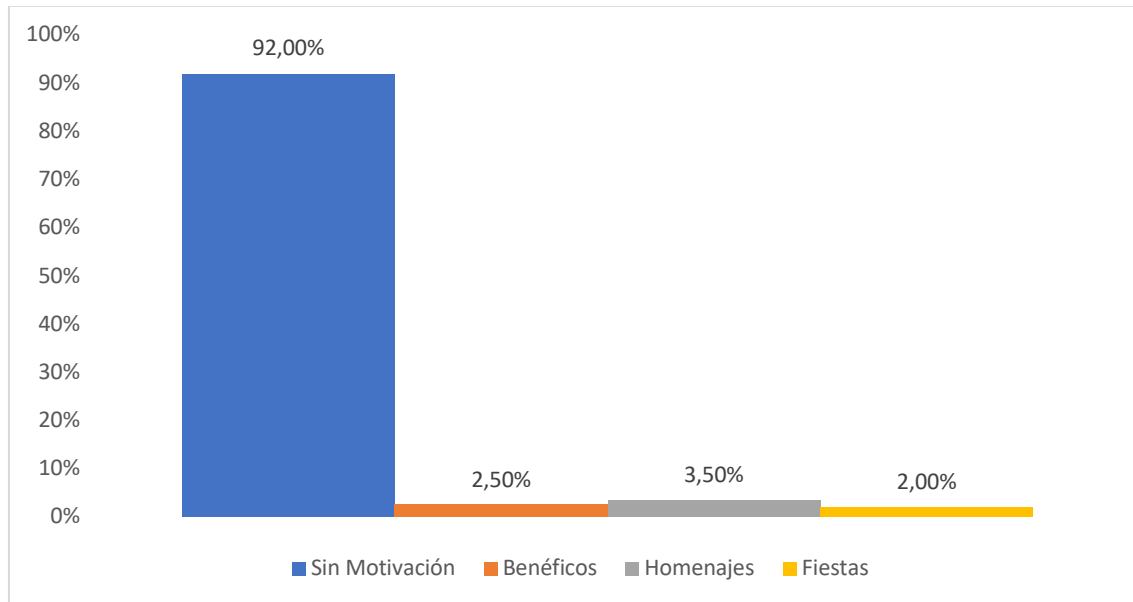
Ello se encuentra directamente vinculado con la motivación de los conciertos, con unos datos muy similares, ya que el 92% de los eventos no tienen más propósito que el propio concierto.

El 2,5% son de tipo benéfico para distintas causas, como el 22 de diciembre de 1941 para la asociación de Excautivos o el 12 de diciembre de 1945 para el Asilo de San Rafael de

## Resultados

Madrid. Por otro lado, el 3,5% se corresponden con todo tipo de homenajes, desde ofrendas a determinadas organizaciones a las realizadas a determinadas personas del mundo del espectáculo. El 2% restante se asocia con festejos de diverso tipo, especialmente fiestas de fin de año.

Gráfico. 23. Motivación de los eventos de copla



Fuente: Elaboración propia

Seguidamente, en cuanto a la exclusividad de estos artículos es especialmente notoria su exclusividad, ya que el 82% tratan únicamente sobre un evento puramente musical mientras que el 18% implican acontecimientos en los que la copla es un elemento más, donde el protagonismo del evento lo tienen otros entes y la música es una bagatela de tipo accesoria.

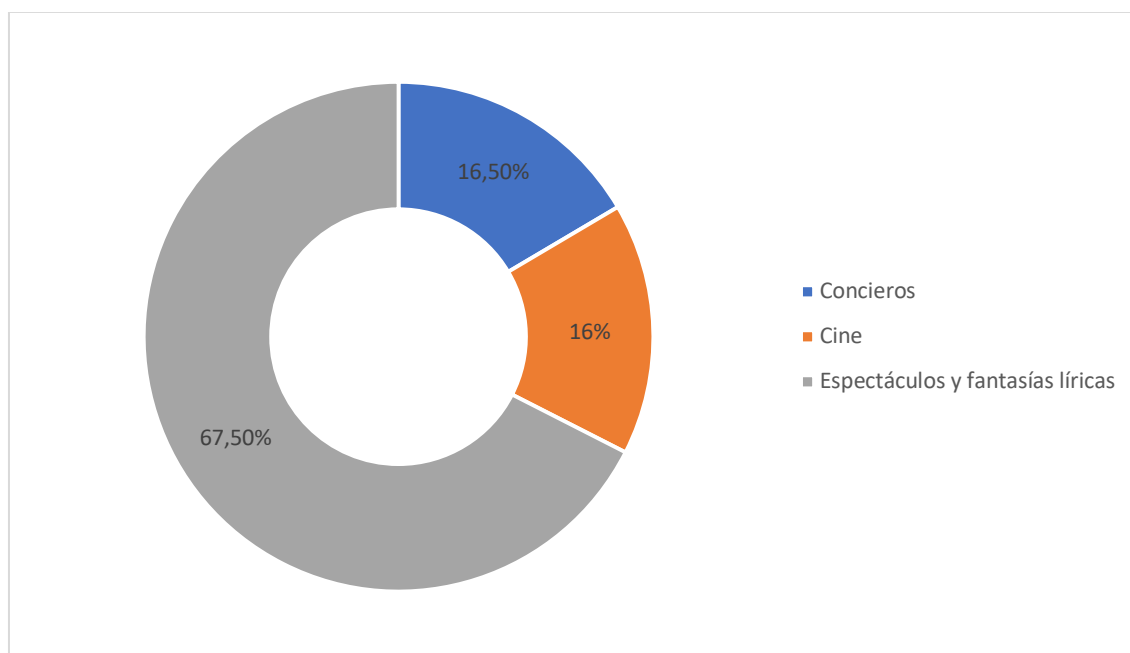
Pasando a los tipos de espectáculos en los que se inserta este género musical se ha hecho una distinción entre tres tipos distintos: conciertos, cine y espectáculos (en ocasiones también llamados fantasías líricas).

Los conciertos suponen el 16,5% de la muestra y tienen una presencia muy destacada hasta 1943, con porcentajes que alcanzan el 87,5% en 1943. Sin embargo, el auge de los espectáculos y fantasías líricas a partir de 1944 se produce en detrimento de los conciertos llegando a desaparecer en varios años. Este tipo de actuaciones logra acaparar el 67,5%

de los eventos, pero como se observará en el estudio por etapas llegará a dominar el género de manera muy clara.

Por otro lado, en cuanto al cine es un elemento relativamente escaso pero estable a lo largo de todo el periodo estudiado lo que le permite mantenerse en el 16%.

Gráfico. 24. Tipos de evento copla



Fuente: Elaboración propia

Seguidamente, se expone un cuadro en el que se enumeran el número y nombre de los espectáculos que se han podido recabar en el estudio:

Tabla 18. Espectáculos y Fantasías líricas

<b>Año</b>	<b>Número de espectáculos</b>	<b>de Nombres</b>
1944	3	<i>Los niños del Jazminero, Pepa Oro, Zambra 1945</i>
1945	5	<i>Romancero, De París a Cádiz, Cancionero, Romería, Zambra 1946</i>
1946	5	<i>Pregón de Feria, Zambra 1947, Cancionero, Romancero nº 2, Luz y Color</i>
1947	1	<i>Pasodoble 1947-49</i>
1948	7	<i>Toros y Coplas, Solera de España nº 5, Cantares y Bailes Españoles, Corazón de España, Jaque Mate, Ondas del Sur, Sin Título Número 0</i>
1949	3	<i>Cancionero de España, Una Canción y un Clavel, Zambra</i>
1950	2	<i>Pena y Oro, La Maravilla Errante</i>
1951	2	<i>La Niña Valiente, La Copla Nueva</i>

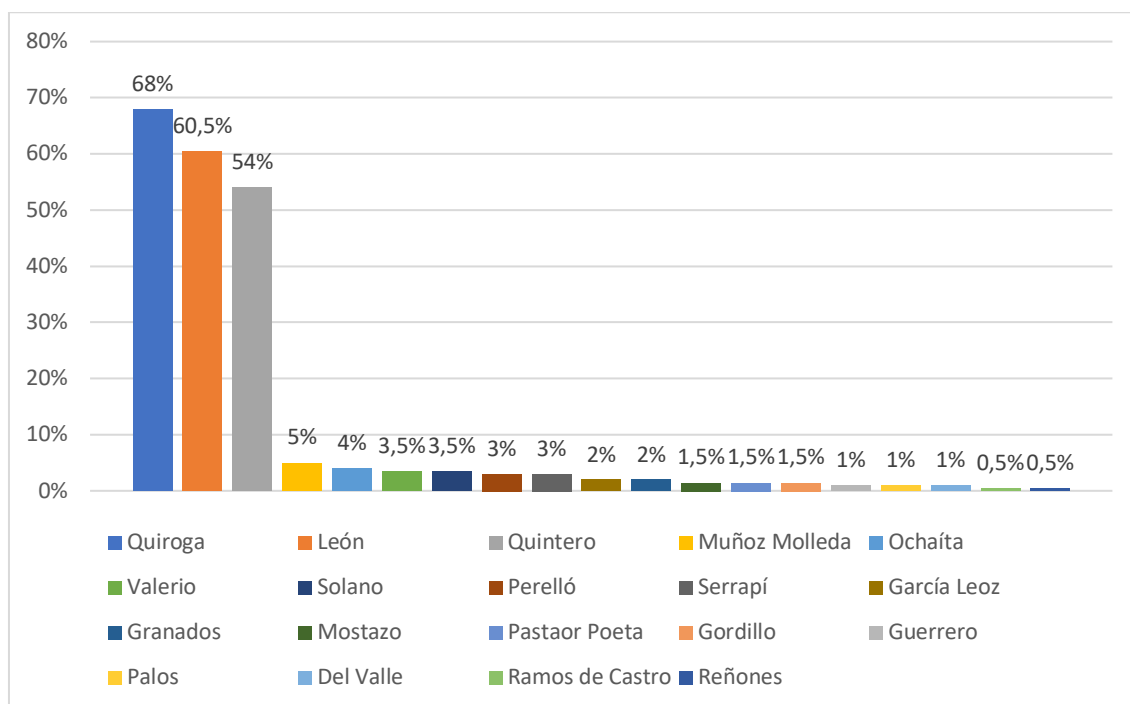
Fuente: Elaboración propia

El número de espectáculos no se relaciona con un mayor porcentaje en este tipo de actuaciones ya que los porcentajes más altos se sitúan en los tres últimos años del análisis donde tan solo se encuentran dos o tres espectáculos. Esto implica que el aumento de porcentajes se relaciona con el éxito de los eventos programados y no con el aumento de actuaciones.

Pasando a la autoría de las coplas de este periodo se han recabado un total de 19 autores. Como se expuso con anterioridad, algunos de estas figuras establecieron relaciones artísticas para la creación de espectáculos entre los que destacan el trío Quintero, León y Quiroga, a quienes se les atribuye el 56,5% del cómputo general, o el trío Ochaíta, Valerio y Soriano, con un porcentaje más modesto del 3,5%.

A nivel individual el autor que presenta una mayor presencia es el maestro Quiroga, compositor a quien directamente se le atribuye la música del 68% de los actos aquí descritos. A este le sigue León con el 60,5% y cierra el trío Quintero con el nada desdeñable 54%. El resto de autores, algunos de cierto renombre, como Ramón Perelló o Juan Mostazo, se sitúan en niveles iguales o inferiores al 5% como se podrá comprobar en el siguiente gráfico:

Gráfico. 25. Autores de la copla



Fuente: Elaboración propia

Finalmente, en relación a los intérpretes en primer lugar hay que destacar que existe una permeabilidad evidente entre este género y el flamenco. De hecho algunas de las principales figuras de la copla de esta etapa, como Manolo Caracol, Lola Flores o Juanito Valderrama, proceden originalmente de aquella música. No obstante, encontraron en la copla un escenario más amable y estable en términos económicos que en el flamenco como se verá en el próximo capítulo.

Pese a que en esta forma de espectáculos se tenga una cierta consideración hacia los autores de la música, son los intérpretes las “estrellas” y el elemento más destacado. No es extraño encontrar en los artículos extensas exaltaciones del virtuosismo de los



## Resultados

cantantes y comentarios más bien breves de la partitura y letras de la música como se puede observar en el siguiente artículo referido al estreno de Solera nº 5 del trío Quintero, León y Quiroga y protagonizado por Juanita Reina:

“Anoche, con éxito indiscutible, se presentó entre sus paisanos Juanita Reina. Puso en escena el espectáculo folklórico de Quintero, León y Quiroga titulado “Solera de España nº5”, ya sancionado favorablemente por nuestro público y del que son figuras relevantes Manuel Alares “Manzanito de Castuera”, Julis Santocha, Julio Ollér, Trudi Reina y un bien conjuntado cuadro de “bailaores” y “bailaoras”. Pero como siempre a más calidad literaria del libro y de la inspiración melódica de la música, el gran motivo del espectáculo el que por sí solo llena de contenido artístico levantando aplausos entusiastas e incontenidas expresiones de admiración popular es la bellísima “estrella” Juanita Reina, que en el momento actual alcanza la plenitud de su ciclo profesional. La gentil sevillana dueña de una potente voz de limpia emisión e inflexión, disciplinada, acorde con los aspectos literarios en versión, de gran expresión dramática en unos casos; romántica, intencionada e ingenuamente frívola en otros, nos muestra en todo momento la prodigalidad y flexibilidad de su exuberante y delicado temperamento artístico.

Anoche recibió muchos aplausos del público que llenaba la sala expectante ante su reaparición. Pero las aprobaciones de los espectadores culminaron entusiastas en la canción pasodoble “¡Ay Macarena!”, “... Y sin embargo te quiero” - Canción zambra- y en el número “Loca de alegría”, que fueron cantados y “dichos” por Juanita Reina de manera admirable. La sugestiva “estrella” que lució preciosos trajes y exhibió valiosas alhajas triunfó una vez más rotundamente ante sus paisanos, que le rindieron el homenaje de sus enardecidos aplausos” (Gil, 1948, pág. 13).

Un de las posibles explicaciones a este hecho se puede encontrar en que las músicas que podrían clasificarse como populares suelen ser anónimas y son los artistas quienes las divulgan, quienes con su gusto y estilo impregnan de su personalidad a las melodías. Este es un hecho que ha perdurado en el tiempo y se a transmitido de manera ininterrumpida hasta nuestros días.

Se han recabado datos de un total de 31 intérpretes, todos ellos cantantes, que desempeñan un rol prominente en estas actuaciones. Entre todos los personajes con más actuaciones es Manolo Caracol (19,5%), seguido de Juanita Reina (16%), Lola Flores en tercer lugar (14,5%) y Juanito Valderrama en cuarta posición (13,5%). El resto tienen un índice de apariciones por debajo del 8%. Seguidamente se ofrece una tabla en la que se detallan dichas figuras, el número de apariciones y el porcentaje. Cabe destacar que muchas de ellas coinciden en algunos eventos, en consecuencia, cada dato debe tomarse como hecho independiente, es decir, la suma de todos excede el 100%.

Tabla 19. Artistas de la copla

<b>Artista</b>	<b>Número de apariciones</b>	<b>Porcentaje</b>
Manolo Caracol	39	19,5 %
Juanita Reina	32	16 %
Lola Flores	29	14,5 %
Juanito Valderrama	27	13,5 %
Carmen Morell	16	8 %
Paquita Rico	15	7,5 %
Mario Gabarrón	13	6,5 %
Estrellita Castro	12	6 %
Luisita Ortega	11	5,5 %
Manuel Ligeró	8	4 %
Concha Piquer	8	4 %
Rodri-Mur	6	3 %
Imperio Argentina	5	2,5 %
María Fernanda Ladrón de Guevara	5	2,5 %
Tina Gascó	5	2,5 %
Melchor de Marchena	4	2 %
Miguel de Molina	4	2 %
Amalia Isaura	3	1,5 %
Fernando Granada	3	1,5 %
Eduardo Manzanos	2	1 %

## Resultados

Príncipe Gitano	2	1 %
Pastora Imperio	1	0,5 %
Carmen Amaya	1	0,5 %
Julio Peña	1	0,5 %
Antonio Peña	1	0,5 %
Maruja Vallojera	1	0,5 %
Esteban de Sanlúcar	1	0,5 %
Ramón Ortiz	1	0,5 %
Mari Rosa	1	0,5 %
Nati Mistral	1	0,5 %

Fuente: Elaboración propia

### 7.2. Análisis por etapas

Una vez aclaradas las características del estilo musical se continuará con un seguimiento y análisis de los datos más característicos y relevantes de cada uno de los distintos periodos diagnosticados. Con ello se obtendrá una visión evolutiva del uso y preferencias del género.

#### 7.2.1. Etapa inicial 1939 – 1943

Comenzando el estudio individualizado de cada una de las fases de la copla con la ubicación en el diario, se encuentran ligeras diferencias con respecto al recuento general. Pese a que el apartado con un mayor peso es el tercio final (60,53%), éste cede parte de su carga principalmente en favor del primer tercio que se desplaza a la segunda posición en términos de importancia (23,68%). En el segundo tercio se encuentran el 15,79% de

las noticias. Es decir, en la primera etapa la copla se encontraba bastante más diseminada a lo largo de los diarios que en etapas posteriores.

Prosiguiendo con la longitud de los contenidos ligados a la copla, en este conjunto de años se ha detectado una preponderancia hacia las noticias de menos de 30 palabras, en concreto el 51,35%, no obstante, destaca el cúmulo de noticias que superan las 181 (31,57%).

Continuando con la ubicación Madrid tiene en este marco temporal una presencia aún más destacada que en la media general ya que el 75,68% se emplazan en este enclave, mientras que Sevilla reduce su aparición hasta el 18,91%. En cambio, tanto Barcelona como Valencia y desconocidos amplifican su peso ligeramente hasta el 2,7% cada uno.

En lo referente a afiliación política éste es el único periodo en el que se produce una cierta evidencia en la escenificación de los ejes del Estado, aunque de manera muy tenue ya que el 89,19% continúan carentes de ella. Aquí el 5,4% de los actos se vinculan con la Falange Tradicionalista de FET y de las JONS, otro 5,4% también se enlazan con Alemania, mientras que el 2,7% se asocian con el sindicato.

Pasando a la exclusividad de los artículos resulta remarcable que en este punto se haya el menor número de noticias en las que el elemento musical es el dominante (67,57%), en cambio las que lo muestran como un aspecto circunstancial suponen el 32,53%. Este dato puede asociarse al uso que hacen de esta música las distintas familias ideológicas expuestas en el párrafo anterior.

En este periodo dominan los conciertos como forma principal mediante se programa la copla (67,57%), no obstante, los datos referidos a su manifestación a través del cine no son nada desdeñables (32,43%).

En lo referente a los intérpretes esta época se caracteriza por ofrecer una gran variedad y no hay personajes que dominen la escena de forma clara salvo por dos excepciones, Estrellita Castro que protagoniza el 24,32% de los sucesos y Juanita Reina con el 18,92%. El resto de partícipes de este momento del franquismo se detallan a continuación junto con su índice de incidencia:

Tabla 20. Artistas del primer periodo de copla

<b>Artista</b>	<b>Porcentaje de aparición</b>
<b>Estrellita Castro</b>	24,32%
<b>Juanita Reina</b>	18,92%
<b>Manuel Ligero</b>	13,51%
<b>María Fernanda Ladrón de Guevara</b>	13,51%
<b>Mario Gabarrón</b>	13,51%
<b>Miguel de Molina</b>	10,81%
<b>Juanita Reina</b>	8,11%
<b>Imperio Argentina</b>	8,11%
<b>Amalia Isaura</b>	5,41%
<b>Eduardo Manzanos</b>	5,41%
<b>Julio Peña</b>	2,7%
<b>Antonio Peña</b>	2,7%
<b>Maruja Vallojera</b>	2,7%
<b>Esteban de Sanlúcar</b>	2,7%
<b>Melchor de Marchena</b>	2,7%
<b>Lola Flores</b>	2,7%
<b>Carmen Amaya</b>	2,7%

Fuente: Elaboración propia

Cabe destacar que entre estos intérpretes se encuentran personajes que se exiliarán en estos años por todo tipo de cuestiones entre los que destaca el caso de Miguel de Molina, “el artista de las esencias, amigo de Lorca y La Argentinita, republicano, represaliado y exiliado” (Arce, 2019, pág. 10).

### 7.2.2. Etapa de expansión 1944 – 1945

Retomando el enclave predominante de las noticias en ABC, en la etapa de expansión se produce un desplazamiento general de todas las crónicas vinculadas con la copla. El 71,05% se hallan en el tercio final de los diarios, el 23,68% en el segundo y el 5,26% restante en el primero.

En este periodo la longitud de los artículos se encuentra más repartida que en la fase inicial, no obstante, siguen dominando las noticias inferiores a treinta palabras (44,74%), seguido de cerca por las que comprenden entre 31 y 60 (36,84%). El poco más de 18% restante se encuentra repartido entre el resto de categorías de una manera no representativa.

En lo referente al enclave preferente de estos eventos se observa un reparto más ecuánime entre las escenas sevillana y madrileña (52,63% y 44,74% respectivamente). Además, cabe destacar que el número de espectáculos en Madrid es bastante similar al de la etapa anterior. En consecuencia, el florecimiento de la copla en este punto se relaciona con el extraordinario incremento de espectáculos en Sevilla (de siete en cinco años a veinte en el cómputo de dos años).

Continuando con el protagonismo que ocupa la copla en las noticias en las que se incluye en este momento se acrecienta la exclusividad (78,95%) en perjuicio de las que no la preponderan. En consecuencia, en esta etapa la copla se torna un elemento autosuficiente.

En este punto se produce la irrupción de los espectáculos, los cuales dominarán la forma en la que se manifiesta el género con el 76,31%, frente al 10,53% de los conciertos o el 13,18% de las noticias referidas a la proyección de películas.

Pasando a los protagonistas de la escena en este momento de la copla los que la dominan son Lola Flores y Manolo Caracol (ambos con un 26,32%) seguido de Mario Gabarrón

## Resultados

(21,05%) y Juanito Valderrama (18,42%). El resto presentan porcentajes muy inferiores que se detallan en el siguiente cuadro:

Tabla 21. Artistas del segundo periodo de copla

Artista	Porcentaje de representación
Lola Flores/Manolo Caracol	26,32%
Mario Gabarrón	21,05%
Juanito Valderrama	18,42%
Juanita Reina	7,89%
Tina Gascó	7,89%
Manuel Ligero	7,89%
Fernando Granada	7,89%
Estrellita Castro	5,26%
Ramón Ortiz	2,63%
Mari Rosa	2,63%
Carmen Morell	2,63%

Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar en este momento se aprecian cambios sustanciales en las estrellas en este punto, de hecho, las únicas figuras que repiten son Mario Gabarrón, quien aumenta significativamente sus apariciones, y Estrellita Castro, con una reducción muy importante. Entre los principales actores destaca que tanto Manolo Caracol como Lola Flores.

Manuel Ortega Juárez, conocido en los círculos artísticos como Manolo Caracol, con trece años logró el primer premio del Concurso de Cante Jondo de Granada organizado por Lorca y Falla en 1922, éxito que le valió para iniciar su carrera musical. Sin embargo,

en un punto de su andadura profesional se dio cuenta de que no lograría llenar teatros con el flamenco puro y comenzó a aligerar sus espectáculos. A él se le atribuye los inicios de la copla aflamencada, basada en zambras cantadas con orquesta en lugar de guitarra (Montero Aroca, 2017, pág. 201).

### 7.2.3. Etapa de regresión 1946 – 1948

El primer dato destacable de esta etapa es que en este punto se acentúa el desplazamiento del contenido hacia el final de los diarios. De hecho, el 85,96% se encuentran en el último tercio (en el que sobresale la posición 6, la última, con el 47,37%), mientras que en la segunda se vacía hasta el 10,53% y el primero cae al 3,51%.

Continuando con su extensión de sus líneas, en este punto se produce un desinflamiento de las dos primeras categorías a favor de una mayor dispersión de longitudes: menos de 31 palabras 33,33%, entre 31 y 60 17,54%, de 61 a 90 12,28%, tanto los conjuntos que implican artículos comprendidos entre 91 y 120 palabras como los que superan las 181 suponen cada uno el 5,26%.

En este punto se afianza Sevilla como enclave principal de la copla, pese a que en el periodo anterior ya hubiese sobrepasado a Madrid en este momento se hace evidente, ya que los teatros andaluces acumulan el 73,68% de la actividad, mientras que los madrileños se reducen hasta el 22,81%. Además, en 1946 se encuentra el único año en el que no se registran actuaciones de esta forma musical en Madrid, convirtiéndose en uno de los factores del descalabro del género. El otro factor que explica la regresión puede hallarse en el cómputo de actos inventariados en Sevilla en 1948, fecha en la que se reduce considerablemente su número en la capital hispalense (únicamente cinco).

Retomando la exclusividad de las noticias, en este momento no se producen cambios sustanciales con respecto a la etapa anterior, pues se mantiene en el 73,68% frente al 26,32% que la mencionan como algo accesorio.

Seguidamente en lo concerniente a la tipología de estos eventos se mantienen los espectáculos como manifestación principal, con el 73,68%, mientras que los conciertos se desploman hasta el 5,26% y el cine aumenta ligeramente hasta el 21,05%.



## Resultados

Además, conviene destacar aquí que resulta paradójico que en este marco se produjera un retroceso del género, ya que en este conjunto de años se integran un total de 13 espectáculos no exentos de éxito, como *Solera de España nº 5*, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en 1948, en la que se incluía la famosa copla *Y sin embargo te quiero*.

Dicha pieza ha sido grabada por casi todas las figuras femeninas de la copla, incluida Concha Piquer, hasta personalidades de otros géneros musicales la han llegado a interpretar como Joaquín Sabina con Mara Barros (Montero Aroca, 2017, págs. 217-218).

La artista con un mayor número de representaciones en este momento es Juanita Reina (22,81%), seguida por la pareja Manolo Caracol/Lola Flores (19,3%). Del mismo modo que en las etapas anteriores se ha diagnosticado una gran separación entre las principales figuras y el resto que se detallan en la tabla que se detalla a continuación:

Tabla 22. Artistas del tercer periodo de copla

Artista	Porcentaje de representaciones
<b>Juanita Reina</b>	22,81%
<b>Manolo Caracol/Lola Flores</b>	19,3%
<b>Rodri-Mur</b>	10,53%
<b>Paquita Rico</b>	10,53%
<b>Juanito Valderrama</b>	7,02%
<b>Concha Piquer</b>	5,26%
<b>Melchor de Marchena</b>	5,26%
<b>Tina Gascó</b>	3,51%
<b>Príncipe Gitano</b>	3,51%
<b>Amalia Isaura</b>	1,75%
<b>Carmen Morell</b>	1,75%

<b>Nati Mistral</b>	1,75%
---------------------	-------

Fuente: Elaboración propia

### 7.2.3. Etapa de asentamiento 1949 – 1951

En la última etapa la temática de la copla se situará de la forma más homogénea en el último tercio (94,03%), en el que vuelve a sobresalir la posición 6 con el 69,84%. El resto de enclaves pasan a ser casi circunstanciales, de escasa relevancia para el conjunto.

En lo referente a medida de sus noticias vuelven a recuperar el protagonismo las más breves, aquellas que implican un número inferior a 31 palabras (79,1%). Tras éstas reaparecen las que contienen entre 31 y 60 (11,94%), entre los conjuntos restantes el único destaca ligeramente es el de las que exceden las 181 (5,97%).

La recuperación y asentamiento del género se debe principalmente a la capital madrileña, donde se concentran el 88,06% de la actividad, en cambio en Sevilla se produce una disminución hasta el 10,45% cediendo, de nuevo, el liderato a la capital del Estado.

En este punto la exclusividad de sus noticias es casi absoluta, 98,51%, con ello se evidencia que este contenido posee un estatus propio en el que las inferencias externas son mínimas. Por consiguiente, las influencias diplomáticas que se puedan ejercer sobre esta música son de tipo sutil y casi intangibles, es decir de tipo subyacente, que pretende no ser detectada.

Prosiguiendo con las formas en las que se expone en escena la copla se produce un fuerte despunte de los espectáculos, logrando dominar el género de manera categórica con el 95,52% de los eventos, en contraposición el cine se desploma hasta el 2,98% y los conciertos se reducen hasta alcanzar el 1,49%.

Finalmente, respecto a las estrellas con un mayor número de actuaciones vuelve a sobresalir Manolo Caracol (26,87%), cabe destacar que en 1951 se separa la pareja Caracol/Flores, a éste le sigue de cerca Juanito Valderrama (23,88%) y en tercera posición se sitúa Carmen Morell (20,89%). Salvo una excepción, aquí no se han hallado diferencias tan significativas en el número de actuaciones como en etapas anteriores:

## Resultados

Tabla 23. Artistas del cuarto periodo de copla

Artista	Porcentaje de representaciones
Manolo Caracol	26,87%
Juanito Valderrama	23,88%
Carmen Morell	20,89%
Luisita Ortega	16,42%
Paquita Rico	13,43%
Juanita Reina	13,43%
Lola Flores	10,45%
Concha Piquer	1,49%

Fuente: Elaboración propia

Entre los nombres que se han presentado destaca la irrupción de Luisita Ortega de 15 años, hija de Manolo Caracol, quien alcanzaría la fama gracias a una farruca que estrenó en el espectáculo de 1951 “La Copla Nueva” del trío Quintero, León y Quiroga, estrenado en el teatro Calderón de Madrid “!Ay, pena, penita;”, una de las coplas más populares que quedará insertada en la memoria colectiva del país y que aún a día de hoy es recordada.

### 7.3. Valoraciones respecto a la copla

La canción de espectáculo es el origen de lo que actualmente se conoce como canción de consumo. Ésta nace como ingrediente de las comedias de los pasos renacentistas y se desarrolla en los corrales, tablaos y escenarios con la evolución del teatro español. En los años cuarenta y cincuenta esta corriente se encuentra emparentada con la lírica tradicional, vinculada a la canción nacional o nacionalista (Vázquez Montalbán, 2000, págs. XIII - XIV).

## *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

A la luz de los datos obtenidos relativos a la afiliación política, motivación y organizaciones que promueven la copla se puede entender que este género musical no fue promovido directamente por las instituciones franquistas. No obstante, el potente crecimiento que sufre el género en la etapa de asentamiento (1949-1951) no puede ser únicamente debido a que se incrementa la demanda, sino que se pueden hallar factores relacionados como el paternalismo con el que trata el Régimen a esta música con una censura relativamente laxa ya que

La copla visitaba los lugares más remotos durante las fiestas patronales y romerías a través de compañías de variedades que la divulgaban en los espacios comunes o bien en espacios más restringidos donde actuaban de forma puntual —generalmente para un público masculino—. Los espectáculos eran temporales, pero tras la fiesta, las letras cantadas habían quedado adheridas a gargantas que las soltaban en las faenas campesinas, en el hogar o en el lavadero (Prieto Borrego, 2016).

El único periodo temporal en el que se puede detectar una cierta personificación de las distintas familias del Régimen, aunque muy moderada, se encuentra en la etapa inicial en la que se pueden encontrar unos pocos actos vinculados con el partido, sindicato y Alemania.

La copla de este periodo trata de ser un reflejo de la sociedad española y su temática trata de mostrar el ideario franquista. Mediante su instrumentalización sirve como medio de propaganda ideológica mediante la exaltación de las peculiaridades españolas con estampas folclóricas, la imagen del Régimen de “lo español”, una profunda religiosidad, etc. (Cerón Torreblanca, 2013, págs. 365-366).

Sin embargo, hay quienes opinan que, en algunas canciones de este periodo, como Tatuaje de León, Valerio y Quiroga y popularizada por Concha Piquer, subyace una canción protesta de las mujeres quienes debían estar continuamente en colas con la cartilla de racionamiento (Vázquez Montalbán, 1986, pág. 43).

Por otro lado, se observa una continuidad a lo largo de todos los años que conforman el análisis y a que la mayor parte de las noticias estudiadas se refieren exclusivamente a la música, su posición y extensión en el diario revelan que éstas son de tipo secundario en ABC.

A pesar de esto cuando una noticia relacionada con la copla se sitúa en el apartado general en la mayoría de las ocasiones es de temática puramente musical.

## *Resultados*

Sin embargo, conforme se va asentando el género en la década de los cuarenta se va produciendo un desplazamiento paulatino de las noticias relacionadas con la copla hacia el final de los diarios. Pese a que en sus comienzos se distribuyera de una forma relativamente heterogénea, al final del estudio se encontrará de una manera casi unánime al final de los periódicos.

La extensión dominante en todas las etapas y la tendencia es a que las columnas relacionadas con la copla sean inferiores a las 31 palabras, lo que implica que éstas pueden considerarse por norma general como muy breves, con ligeras excepciones, comentadas ampliamente en los apartados anteriores.

Por otro lado, la evolución de lo relativo a la exclusividad de las noticias revela que el género va tomando importancia y convirtiéndose en una forma musical de derecho propio sin necesidad de asociarse a ningún elemento con el objetivo de lograr su programación, como sucediera en cierta medida en sus inicios. Ello supone que la influencia que pueda efectuarse en la copla es de manera no evidente, intangible que pretende influir de modo subsidiario.

Uno de los elementos más destacables es que el éxito del género no se debe únicamente al aumento de actos, sino que se vincula directamente con la prosperidad de los espectáculos y fantasías líricas *Cancionero de España, Una Canción y un Clavel, Zambra, Pena y Oro, La Maravilla Errante, La Niña Valiente y La Copla Nueva*.

La notoriedad que alcanzan estos espectáculos y, por extensión del estilo musical puede atribuirse directamente al trío Quintero, León y Quiroga, quienes entre 1944 y 1951 son responsables del 69,14% de éstos. Es más, como se comentó con anterioridad, en la etapa final son autores del 95,52%.

De hecho, se observa una relación entre el crecimiento de los espectáculos y retroceso del resto de manifestaciones. Pues la disminución de conciertos es de carácter exponencial con el surgimiento de esta expresión artística y aunque el cine logre mantener unos niveles estables y de una visibilidad considerable, finalmente su perceptibilidad es absorbida por los espectáculos y fantasías líricas.

Pese a esto son los artistas y las estrellas los grandes reclamos de estos eventos, quienes tienen la capacidad de absorber prácticamente toda la atención del público y la crítica.

Ello implica que en ocasiones se menosprecie la labor del resto de elementos e integrantes del espectáculo y se encumbra a la figura principal en perjuicio del resto.

Además, el auge que experimenta el género en el segundo periodo puede atribuirse directamente a la penetración de los espectáculos y fantasías líricas en la escena Sevillana.

No obstante, el éxito de los espectáculos folklóricos también suscita una serie de recelos y preocupaciones en el seno del ámbito musical escolástico. De hecho, Joaquín Rodrigo llega a afirmar que

Atravesamos una crisis peligrosa que es preciso alejar... los espectáculos folklóricos están matando el buen folclore andaluz. Estragando el gusto del público. Aplebeyando la canción andaluza. A la zarzuela le han dado un golpe tremendo, del que difícilmente se repondrá. Creo que esto no es más que la decadencia del flamenco... (Iglesias, 1999, pág. 34).

La involución detectada entre 1946 y 1948 se debe a dos factores, por un lado, en 1946 mientras que en Sevilla aumentan los actos de manera exponencial, acaparando toda la actividad, en Madrid se produce una oquedad en los datos en la que no se registra ninguno. Por otro lado, en 1948 pese a que los teatros madrileños hayan recuperado el género en la capital hispalense se ocasiona un fuerte retroceso, como si la sociedad sevillana se hubiera cansado y necesitara un poco de tiempo, un respiro.

En cambio, la recuperación y asentamiento coincide con la plena restauración de la copla en Madrid, sin embargo, cabe destacar que en Sevilla sigue el estancamiento de esta música ofreciendo una presencia bastante moderada.

A lo largo de las distintas etapas se ha detectado, aunque baja, una presencia constante de noticias relacionadas con la copla y cine. El cine música costumbrista, iniciado durante la república, alcanzó su cenit en los primeros veinte años de la dictadura, principalmente porque éste estaba alineado con el perfil ideológico del régimen, una imagen de España y del españolismo que se correspondía con lo andaluz (López González, 2009, pág. 106).

El lapso temporal en el cual se han detectado un mayor número de figuras principales de la copla ha sido, curiosamente, en la inicial con diecisiete, tras la cual se produce un retroceso hasta llegar a la final con ocho únicamente. Ello implica que el éxito de los espectáculos también puede vincularse con un número reducido de artistas entre los que sobresale Manolo Caracol, Juanito Valderrama, Juanita Reina y Lola Flores, personalidades que se han situado en los primeros puestos en varias de las etapas estipuladas. Todos ellos de origen andaluz, lo que acentúa el vínculo del género a esta

## *Resultados*

tierra y sus costumbres musicales, elemento que parece que en el régimen pretende imponerse como referente cultural de la españolidad.

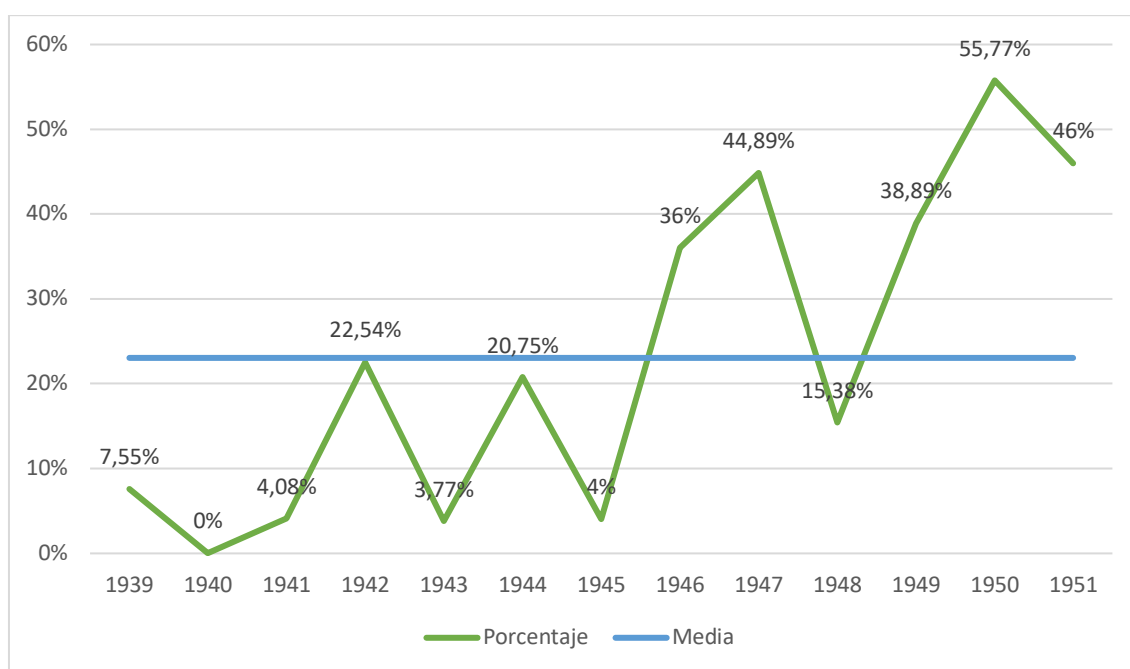
En resumen, los patrones más sobresalientes que caracterizan a la copla son compositores, intérpretes y motivos de raíz andaluza, además cercanos al flamenco. De este modo la copla se asocia a Andalucía, además se emplea una imagen tipificada en la que se emplean una serie de elementos que no se relacionan con ningún folclore de tipo rupturista de etapas anteriores, como el catalán o vasco.

## 8. El flamenco en la España del 1939-1951

Del mismo modo que sucediera con los géneros musicales anteriores, el estudio ha podido constatar la presencia del flamenco en época examinada, aunque de manera mucho más irregular que en el resto de estilos, llegando a desaparecer en algunos puntos. Se han catalogado 295 artículos, noticias y anuncios en un total de 154 números de ABC.

Atendiendo a los porcentajes de aparición en el diario se ha podido describir una línea temporal vinculada a diversos hechos en el panorama histórico español:

Gráfico 4. Evolución del flamenco



Fuente: Elaboración propia

A partir de los datos observados en la figura se han podido establecer cuatro etapas distintas caracterizadas por su volatilidad con cambios muy drásticos en poco tiempo:

1. Etapa inicial, de 1939 a 1941. Esta fracción supone los inicios del género tras la guerra civil, en la que el género debe encontrar su lugar en el nuevo panorama. Una situación difícil ya que el flamenco había tenido un marcado carácter reivindicativo durante la II República (Madrideoj Mora, 2010, pág. 13). Destaca

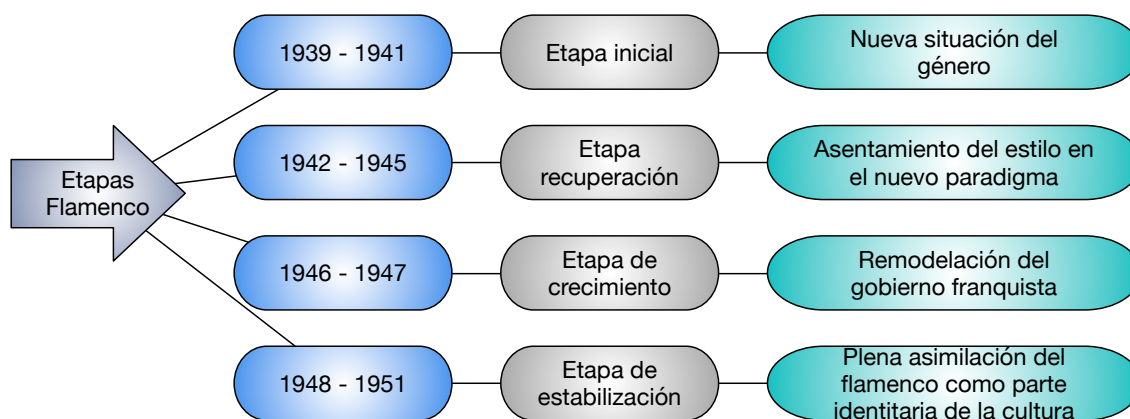


## Resultados

que en 1940 no se encuentran datos, hecho que debe tratarse como una excepción ya que la tendencia revela una presencia mínima, pero existente.

2. Etapa de recuperación, entre 1942 y 1945. Franja temporal en la que el estilo comienza a asentarse que presenta irregularidades evidentes, saltos entre el 20% y el 4 %. Dentro del paradigma del nacional-catolicismo y la censura, el flamenco encuentra su lugar dentro de los espectáculos de variedades (Goldbach, 2015, pág. 504).
3. Etapa de crecimiento, comprendido entre 1946 y 1947. Del mismo modo que sucediera con el folclore en No-Do, este espacio se vincula con la remodelación del gobierno franquista que se inicia en 1946.
4. Etapa de estabilización, emplazada entre 1948 y 1951, se inicia con una pequeña recaída (15,38%) tras la que se alza hasta los porcentajes más abultados del estudio (1950 con el 55,77% y 1951 con el 46 %).

Figura 4. Etapas del flamenco



Fuente: Elaboración propia

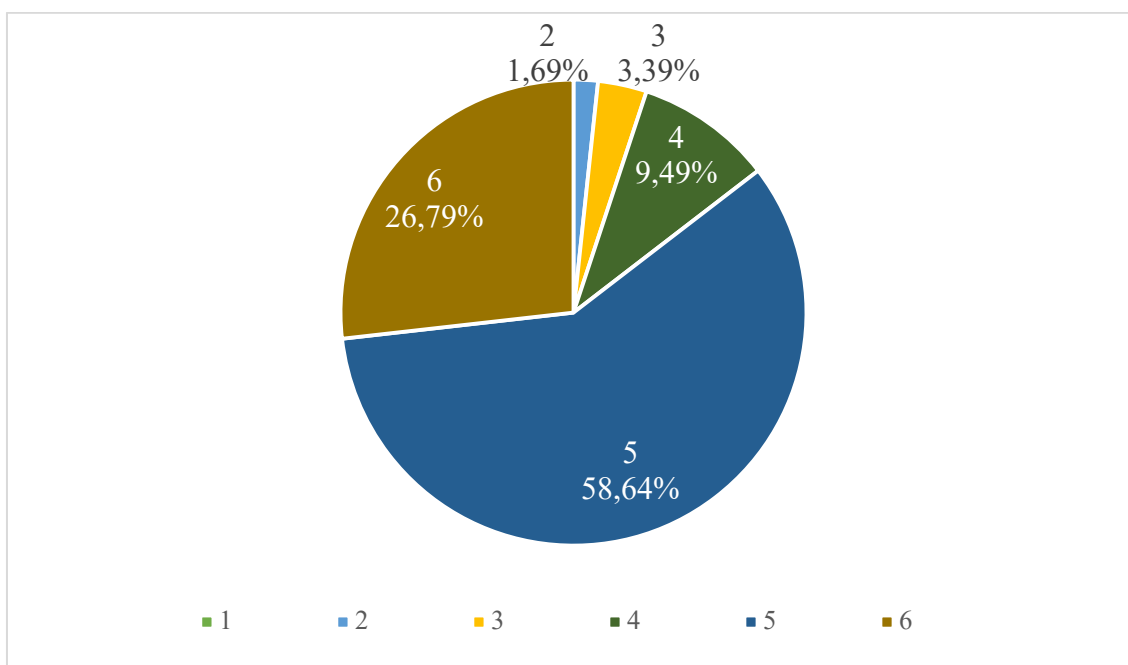
Una vez constatada la presencia del flamenco en ABC se continúa con el análisis de contenido, a través del cual se obtendrán los datos que explicarán los datos que acaban de presentarse.

### 8.1. Análisis general

De igual modo que con la copla, las noticias relacionadas con el flamenco se ubican en el último tercio del diario, 85,42% (posiciones 5 y 6), en el segundo tercio el 12,88% (posiciones 3 y 4) y el 1,69% restante en el primero, además no se ha hallado ningún artículo en el primer grupo (hasta el 16,66%). Es decir, con el flamenco se produce un desplazamiento hacia el final del diario más destacado que con la copla.

No obstante, los datos relacionados con el apartado que ocupa este contenido en el diario son mucho más semejantes, ya que el 88,47% se localizan en el apartado específico dedicado a la cultura y arte, mientras que tan solo el 11,53% se emplazan en el general.

Gráfico. 26. Posición del flamenco en ABC



Fuente: Elaboración propia

En relación a la extensión de estas reseñas son las más cortas entre todos los géneros aquí tratados, de hecho, se han contabilizado un número muy amplio de noticias de unas 10 palabras, una extensión más propia de una gacetilla o nota. Por el contrario, el artículo más largo, con 577 palabras, se ha encontrado el 16 de diciembre de 1950 en el que se narra una conferencia ilustrada sobre bailes españoles y la actuación de un cuadro flamenco en el Covent Garden de Londres encabezada por la Quica, nombre artístico de

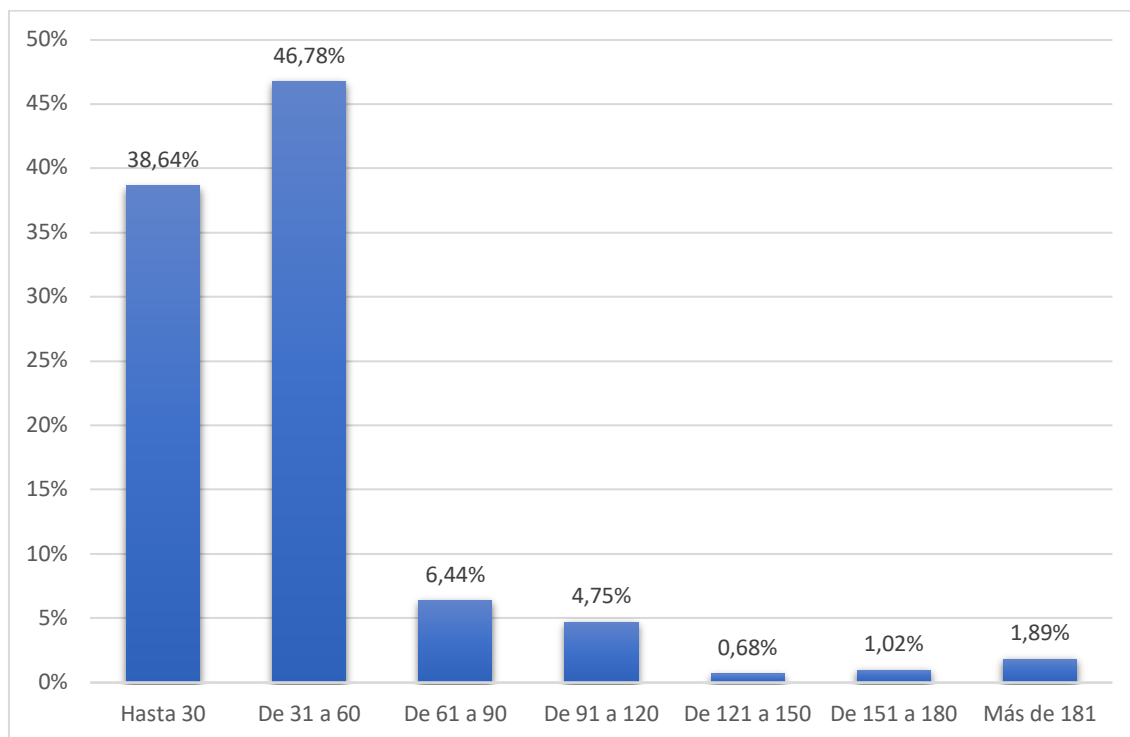
## Resultados

Francisca González, y acompañada por José el Greco al baile y Rafael Romero “el Gallina” al cante y los pianistas Roger Machado y Enrique Vicente. Por su parte, la conferencia fue impartida por Dolores de Pedroso (Miquela-Rena, 1950, pág. 31).

Como se comentará con posterioridad, dicho artículo refleja un cambio de tendencia y uso propagandístico del flamenco por parte de franquismo en forma de embajada musical.

Volviendo a la longitud, el 38,64% son inferiores a 30 palabras, el 46,68% se sitúan entre 31 y 60 el 46,78%, entre 61 y 90 el 6,44%, entre 90 y 120 el 4,75%, de 121 a 150 el 0,68%, de 151 a 180 el 1,02% y a partir de 181 el 1,69%.

Gráfico. 27. Extensión artículos de flamenco en ABC

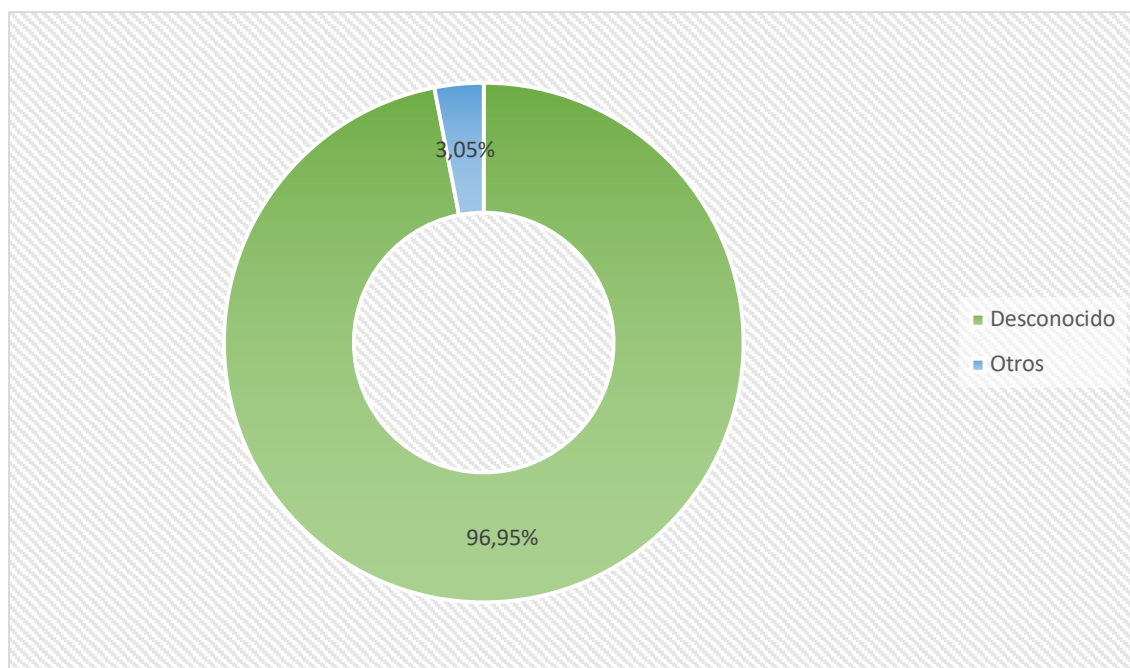


Fuente: Elaboración propia

En lo relativo a la ubicación se ha detectado una polarización entre dos ciudades en la que una domina sobre la otra. Sevilla concentra el 90,51% de los acontecimientos, por el contrario, en Madrid, pese a ser una de los centros culturales de mayor actividad del país como se ha podido comprobar en los capítulos precedentes, tan solo abarca el 9,49% del flamenco de este periodo.

En relación a las organizaciones tan solo se han podido concretar dos categorías, la de desconocido, que aglutina a empresarios/promotores, artistas y demás personajes relacionados con el mundo musical sin vinculación política, y la categoría otros que reúne organizaciones o particulares extramusicales con un único acto. En esta categoría se han incluido los siguientes entes y particulares Radio Nacional, División Azul, Asociación de Prensa de Sevilla, Real Academia de Danzas, Asociación Española de artistas Noveles, Familia Medinaceli, Sindicato del Espectáculo, doña Concepción Marube. Existe una clara dominación de la primera categoría frente a la segunda, ello implica que, pese a que existe una aceptación social de esta música, las organizaciones aún no se han fijado en ella o prefieren vincularse con otras. En consecuencia, esta revalorización del género a nivel institucional no se produce hasta un punto posterior en el franquismo.

Gráfico. 28. Organizaciones relacionadas con el flamenco en ABC



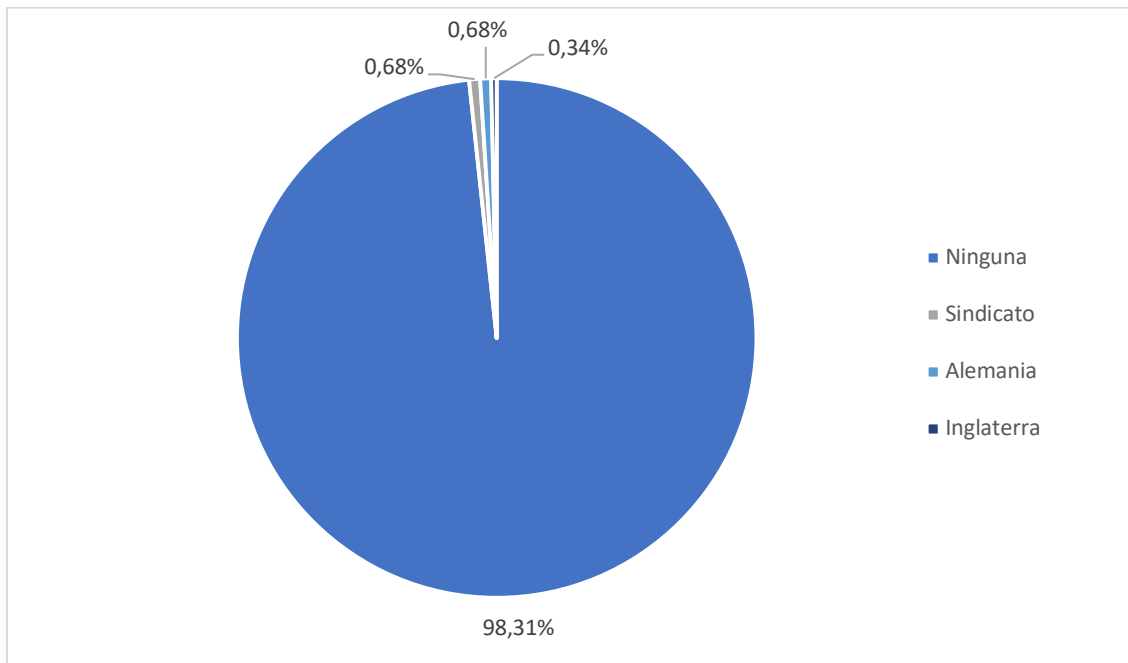
Fuente: Elaboración propia

Muy vinculado a las organizaciones expuestas se halla la afiliación política de estos actos, en los que la ausencia de la misma es la tónica dominante (98,31%), dejando al resto como actos casi anecdóticos cuyo peso en el conjunto es extremadamente limitada, ya que la suma de todas las tendencias tan solo implica el 1,69% y se concreta de la siguiente

## Resultados

manera: Sindicato 0,68%, influencias externas 1,01% (Inglaterra 0,34%, Alemania 0,67%).

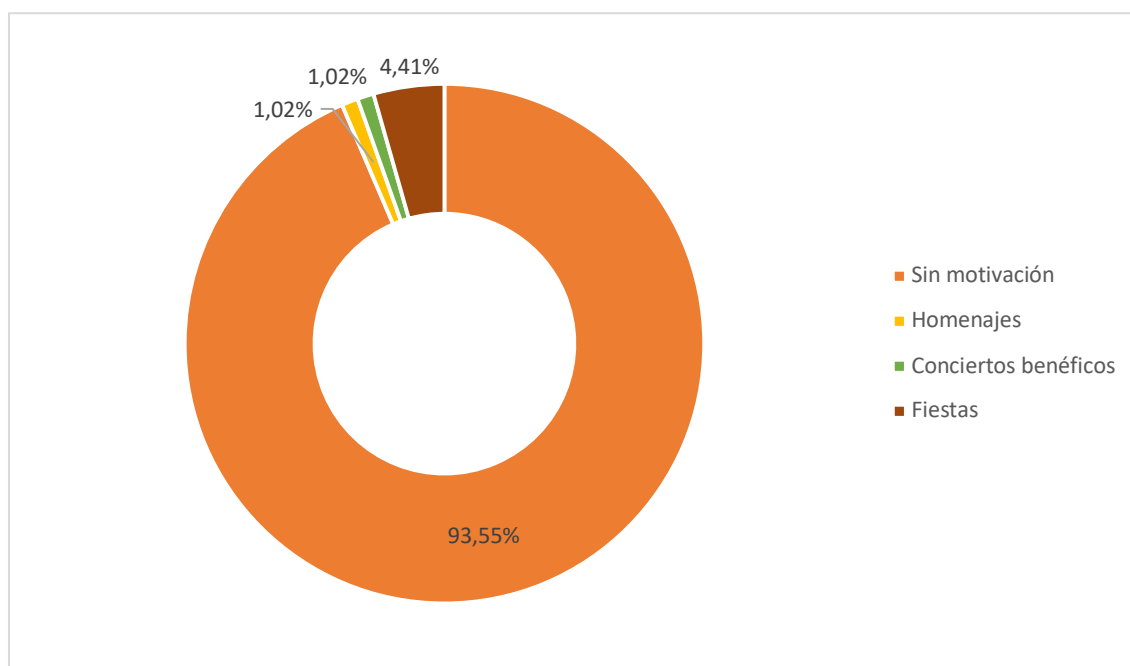
Gráfico. 29. Afiliación política del flamenco



Fuente: Elaboración Propia

También se encuentran datos muy similares en lo relativo a la motivación, caracterizada por la falta de motivos externos (93,56%), frente a homenajes con 1,02%, conciertos benéficos, también con 1,02%, y fiestas sin componente religioso con el 4,41%.

Gráfico. 30. Motivación de los eventos del flamenco en ABC



Fuente: Elaboración propia

Un dato de gran relevancia acerca de la situación de esta música en esta época se encuentra en la exclusividad de las noticias, ya que el 86,44% de las columnas dedicadas la tratan como un elemento accesorio, no el centro de la noticia. Por el contrario, tan solo el 13,56% restante la consideran el punto focal principal.

Este hecho puede encontrar su motivación en los tipos de espectáculos en los que se incluye al flamenco: el 65,76% se encuentra en espectáculos de variedades, el 16,95% se corresponden con conciertos, el 13,56% son cenas espectáculo, otros espectáculos con 2,37%, y el cine con 1,36%.

Resultados

Tabla 24. Tipos de espectáculo de flamenco

<i>Año</i>	<i>Conciertos</i>	<i>Cine</i>	<i>Variedades</i>	<i>Otros</i>	<i>Cenas</i>	<i>Total</i>
1939	3	1	0	0	0	4
1940	0	0	0	0	0	0
1941	2	0	0	0	0	2
1942	12	0	0	0	0	12
1943	2	0	0	0	0	2
1944	12	0	5	0	0	17
1945	1	0	0	1	0	2
1946	4	2	27	1	0	34
1947	0	0	42	0	0	42
1948	6	0	1	1	0	8
1949	3	0	27	0	0	30
1950	3	1	58	4	17	83
1951	2	0	34	0	23	59
<i>Total</i>	50	4	194	7	40	295
<i>Porcentaje</i>	16,95%	1,36%	65,76%	2,37%	13,56%	100%

Fuente: Elaboración propia

A la vista de esta tabla se puede observar como el auge del flamenco en los espectáculos de variedades a partir de 1946 se relaciona con dos hechos, por un lado, el aumento del número total de actuaciones y por otro el descenso del cómputo de conciertos. Ello

implica que el género logra encontrar su lugar a partir de 1946, etapa de crecimiento en los espectáculos de variedades.

Una de las características más particulares del flamenco es que sus composiciones surgen de una mezcla entre conceptos tradicionales y populares mezclados con la personalidad e inventiva del propio intérprete. Es por ello que los cantantes y músicos prevalecen sobre el repertorio, el énfasis o foco de atención de la actuación está en el intérprete y no en lo que hace como sucede en otros géneros como en la música culta, donde como se ha expuesto con anterioridad, se antepone el repertorio al ejecutante.

Lo flamenco es el resultado de la suma de la textura mélica y la técnica (Infante, 2010, pág. 158), es decir sitúa en el mismo plano de importancia al intérprete y la música, algo impensable en las músicas de tradición europea en las que éste es un reproductor. En consecuencia, la figura del intérprete se ensalza y se le permite añadir, modificar cuanto considere a favor de su arte. Por otro lado, las letras y melodías originales tienen una vocación folclórica, es decir surgen del pueblo, lo anónimo, a lo que no se le puede atribuir autoría. Como resultado las reseñas y artículos que abarcan al flamenco en este cómputo temporal no incluyen al autor de la música entre sus líneas.

Pese a ello llama la atención la gran cantidad de eventos de esta treceña de años en los que no se mencionan a los intérpretes, quienes son sustituidos por un término prosódico como “cuadro flamenco” o “cuadro andaluz”. Esto sucede con el 36,95% de las actuaciones, cifra bastante considerable, frente al 63,95% en las que sí se especifican. Ello también puede explicarse como signo de que el esta música aún no se había estabilizado y asentado en el nuevo marco político.

Entre las funciones que sí que se especifica se han contabilizado un total de 52 intérpretes. Lo más destacable de esto es la irregularidad de sus conciertos, ya que, del cómputo presentado, 32 de ellos tan solo realizan una única actividad, cuatro hacen dos de estos eventos, tres hacen un máximo de participaciones, cuatro alcanzan la cuota de cuatro acciones, tres logran las seis intervenciones y seis superan las diez. Seguidamente se presenta una tabla en la que se especifican los intérpretes y el número de actuaciones y los porcentajes correspondientes:



Tabla 25. Artistas flamencos

<i>Número de actuaciones</i>	<i>de Artistas</i>	<i>Porcentaje de cada uno</i>
1	Cepero	0,34%
	Manolo Caracol	
	Pepe Algeciras	
	Hermanas Gavilán	
	El Posadero	
	Bonilla	
	Alberto Vélez	
	Pepe Pinto	
	Niña de la Flor	
	Niño de la Huerta	
	Miguel de Marchena	
	Melchor de Marchena	
	Lola Medina	
	Juanito Valderrama	
	Quico Casado	
	Las diez Macarenas	
	Niña María Cristina San Lorenzo	
	Niña Macarena Teba	
	Príncipe Gitano	
	Niño de San Lorenzo	
	Gaspar de Utrera	
	Rafael Ruiz	
	Pepe Márquez	
	Luis de Miguel	

	Cantaor Niño de Almadén	
	Pepe Marchena	
	Lolita Sevilla	
	La Quica	
	Rafael Romero	
	El Abuelo	
	Niño de la Mancha	
	Gitanillo de Triana	
2	Maestro Frasquillo	0,68%
	Manolo de Badajoz	
	Macarenas	
	Carmen Mora	
3	Carmen Amaya	1,02%
	Hermanas Rodríguez	
	Niño Bregenar	
4	Lidia de Lupe	1,36%
	Cuadro Zambra del Sacromonte de Granada	
	Gabriela y sus doce gitanas	
	“Trío de Oro”	
6	Rosita Peña	2,03%
	Ramón Montoya	
	Emilia y sus flamencas	
10 o más	Madalena y su cuadro flamenco	>2,95%
	Lola Ortega	
	“Trío ABC”	

Malena
Juanita Acevedo
La Gitanilla Remedios

Fuente: Elaboración propia

Resulta paradójico que las figuras más destacadas del flamenco de la década de los cuarenta tengan un índice tan bajo de participación, mientras que otros artistas considerados de tipo secundario, tales como La Gitanilla Remedios o el “Trío ABC”, presenten cifras superiores al 7%. Hecho que puede relacionarse nuevamente con que el flamenco no se había consolidado y con que los artistas más destacados prefieren vincularse a la copla, mucho más lucrativa en este momento.

Magdalena Seda Loreto, natural de Jerez conocida en el ámbito flamenco como “La Malena”, personaje con mayor número de actuaciones registrado en el presente análisis, simboliza a la perfección el periplo de las grandes artistas del flamenco de esta época, pues comienza su andadura en los cafés cantantes, tras su éxito continúa en los teatros y realiza viajes al extranjero (en 1911 forma parte de la compañía del Maestro Realito que actúa ante los zares en Rusia). Tras esto le sigue la decadencia y el olvido y acabaría vendiendo pipas y altramuces en las calles de Sevilla (Mora Díaz, 2008, págs. 355-356).

## 8.2. Análisis por etapas

Dada la escasez de datos en algunos de los ítems analizados, a continuación, se hará un estudio individualizado de cada una de las fases atendiendo a los elementos más sobresalientes, característicos e ilustrativos acerca de la situación y posición del flamenco.

### 8.2.1. Etapa recuperación 1939 – 1941

Iniciando el estudio individualizado de cada una de las etapas que conforman el flamenco en el primer franquismo el primer dato destacable, expuesto con anterioridad es la escasez de noticias, tan solo seis. En lo concerniente a la posición que ocupan estas noticias en

## *La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

ABC el 66,67% se encuentran entre el segundo tercio y el 33,33% restante se ha localizado en el último tercio.

En lo concerniente a la longitud de los artículos este periodo presenta una distribución homogénea en tres categorías, con el mismo porcentaje 33,33%: menos de 31 palabras, entre 31 y 60 y en a partir de 181. Ello conduce a asegurar que aquí preponderan columnas breves, pues el 66,66% son de una extensión inferior a 60 palabras.

Prosiguiendo con el estudio en la primera etapa dominan las exclusivas (66,67%) frente a las que no lo son (33,33%).

En este punto el tipo de espectáculos predominante son los conciertos (83,33%) y su representación en el cine es relativamente baja (16,67%). Del mismo modo la relación de artistas es poco representativa con un número muy escaso de participantes:

Tabla 26. Artistas flamencos del primer periodo

<b>Artista</b>	<b>Porcentaje de aparición</b>
<b>Manolo de Badajoz</b>	33,33%
<b>Maestro Frasquillo</b>	33,33%
<b>Carmen Amaya</b>	16,67%
<b>Cepero</b>	16,67%
<b>Desconocido</b>	16,67%

Fuente: Elaboración propia

### 8.2.2. Etapa de expansión 1942 – 1945

El primer dato destacable de esta etapa es que se observa un viraje de la materia de los eventos del flamenco hacia el final del diario, ubicándose en el mismo lugar que los contenidos concernientes a la copla, ya que en el último tercio se localizan el 81,82% frente al 18,18% que han sido hallados en el segundo.

## Resultados

Continuando con la extensión de las noticias llama la atención como se produce un desplazamiento generalizado hacia las que ocupan menos de 31 palabras (75,75%). Entre el cómputo restante el más numeroso es el que se emplaza entre 61 y 90 con el 18,18%, el porcentaje restante se divide a partes iguales entre los que se hallan entre 91 y 120 y entre 121 y 150. Además, se ha detectado que en este periodo se produce un cambio muy significativo en términos de exclusividad, ya que el 93,94% pasan a ser no exclusivas. Ello implica que la revalorización del género comienza con su asociación a otros elementos. Pese a que siguen dominando los conciertos como forma principal de representación del flamenco (81,82%) en estas actuaciones se da cabida a otros géneros musicales. Además, se comienzan a incluir en los espectáculos de variedades, que suponen el 18,18% de los actos.

En esta fase del flamenco la artista con mayor índice de apariciones es Malena y su cuadro flamenco (30,3%), tras ésta le sigue Rosita Peña (18,18%) y a continuación Cuadro Zambra del Sacromonte de Granada y Lidia de Lupe con mismo porcentaje (12,12%). El resto de figuras, detallados en la tabla que se presenta a continuación, cuentan con una única aparición.

Tabla 27. Artistas flamencos en el segundo periodo

Artista	Porcentaje de aparición
<b>Malena y su cuadro flamenco</b>	30,3
<b>Rosita Peña</b>	18,18%
<b>Zambra del Sacromonte de Granada</b>	12,12%
<b>Lidia de Lupe</b>	12,12%
<b>Manolo Caracol</b>	3,03%
<b>Pepe Algeciras</b>	3,03%
<b>Hermanas Gavilán</b>	3,03%
<b>El Posadero</b>	3,03%
<b>Bonilla</b>	3,03%

<b>Alberto Vélez</b>	3,03%
<b>Pepe Pinto</b>	3,03%
<b>Niña de la Flor</b>	3,03%
<b>Niño de la Huerta</b>	3,03%
<b>Miguel de Marchena</b>	3,03%
<b>Melchor de Marchena</b>	3,03%
<b>Lola Medina</b>	3,03%
<b>Juanito Valderrama</b>	3,03%
<b>Quico Casado</b>	3,03%
<b>Desconocido</b>	9,09%

Fuente: Elaboración propia

En este punto se observa un mayor número de artistas que en el apartado anterior, este hecho confirma que se comienza a revalorizar el género, además comienzan a observarse en los programas figuras de peso y renombre tales como Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Melchor de Marchena o Manolo Caracol, entre los que se cuentan algunos de los artistas más relevantes de la copla.

### 8.2.3. Etapa de crecimiento 1946 – 1947

Reemprendiendo el tema del emplazamiento de los artículos relativos al flamenco, se muestra una confirmación de la ubicación diagnosticada en el apartado anterior con datos muy similares: el 82,89% se vuelven a encontrar en el último tercio, 15,79% en el segundo y, como novedad, el 1,34% en el primer tercio.

En lo relacionado con el tamaño de estas columnas, pese a que la categoría más numerosa es en la que se incluyen los que implican menos de 31 palabras, se contempla un aumento

## Resultados

destacable en las categorías que implican entre 31 y 60 (31,57%) y entre 61 y 90 (17,11%). En lo relativo a la exclusividad se observa una continuidad con respecto a la etapa precedente, pues el 96,05% vuelven a ser no exclusivas.

Prosiguiendo con el tipo de espectáculos destaca un cambio muy drástico en la categoría de espectáculos de variedades, que pasan a ser los más representativos para el flamenco con el 90,79% de los eventos. Los conciertos se desploman hasta el 5,26% y el 1,32% restante se corresponde con la temática cinematográfica.

Se concluirá el comentario de la etapa con la enumeración de los artistas más recurrentes que se han hallado durante el estudio. En este caso la artista con mayor concurrencia es Malena con 43,42%, seguida de Lola Ortega 27,63%, el resto tienen un número muy inferior de actuaciones. Cabe destacar que en esta fase se disparan hasta casi la mitad el número de eventos en los que no se especifican los participantes (47,37%). De ello se desprende que es más importante el contenido, el flamenco, que quienes lo ejecutan, de lo que se deduce que el género se antepone a los artistas, compositores, etc. algo que contrasta con el resto de estilos musicales estudiados, donde en la mayoría de ocasiones se antepone el o la artista a la música.

El resto de personajes implicados se detalla en la siguiente tabla:

Tabla 28. Artistas flamencos en el tercer periodo

<b>Artista</b>	<b>Porcentaje de aparición</b>
<b>Malena</b>	43,42%
<b>Lola Ortega</b>	27,63%
<b>Gabriela y sus doce gitanas</b>	5,26%
<b>Carmen Amaya</b>	2,63%
<b>Las diez Macarenas</b>	1,32%
<b>Niña María Cristina San Lorenzo</b>	1,32%
<b>Niña Macarena Teba</b>	1,32%
<b>Príncipe Gitano</b>	1,32%

Fuente: Elaboración propia

#### 8.2.4. Etapa de estabilización 1948 – 1951

La última etapa, con el mayor número de noticias (180), mantiene en último lugar lo relativo al flamenco, con el 88,89% en el último tercio, el 8,89% en el segundo y tan solo un 2,22% en el primero. Como se observa ello implica un retroceso en términos de visibilidad con respecto al tramo anterior.

Retomando la cuestión de la longitud el elemento más significativo es que por primera vez el rango que incluye los artículos entre 31 y 60 palabra es el más numeroso (63,28%), el de menos de 31 pasa a segundo lugar con el 27,68%, en tercer lugar, se emplazan los situados entre 91 y 120 (7,34%) y el porcentaje restante albergan más de 121 palabras. Este dato implica que el género adquiere un peso mayor que en las fases anteriores. Asimismo, se ha detectado una ligera variación en lo relacionado con la exclusividad, ya que en este momento los eventos exclusivos ganan un poco de peso (17,51%), no obstante, siguen predominando los que no lo son (82,49%).

Los espectáculos de variedades repiten como espectáculo más recurrente 66,67%, ello muestra un ligero retroceso motivado principalmente por una nueva forma de espectáculo, cuya irrupción se produce en 1950, las cenas espectáculo, que suponen el 22,22% de la etapa final. Los conciertos se sitúan en tercera posición con el 7,78% y el 0,56% lo ocupa el cine.

Finalmente, en lo que respecta a los artistas flamencos la figura con un mayor número de apariciones es Malena con el 28,33%, a ésta le sigue el Trio ABC y la Gitanilla Remedios, ambos con 11,67%. Las personalidades que le suceden, ya a una cierta distancia, son Ramón Montoya y Emilia y sus flamencas, los dos con 3,53%. Tras estos el resto de representantes del flamenco presentan porcentajes inferiores al tres por cien y se ilustran en la siguiente tabla:



Tabla 29. Artistas flamencos en el cuarto periodo

<b>Artista</b>	<b>Porcentaje de aparición</b>
<b>Malena</b>	28,33%
<b>Gitanilla Remedios</b>	11,67%
<b>Trío de Oro</b>	2,35%
<b>Hermanas Rodríguez</b>	1,76%
<b>Niño Bregenal</b>	1,18%
<b>Macarenas</b>	1,18%
<b>Carmen Mora</b>	1,18%
<b>Niño de San Lorenzo</b>	0,85%
<b>Gaspar de Utrera</b>	0,85%
<b>Rafael Ruiz</b>	0,85%
<b>Pepe Márquez</b>	0,85%
<b>Luis de Miguel</b>	0,85%
<b>Cantaor Niño de Almaden</b>	0,85%
<b>Pepe Marchena</b>	0,85%
<b>Lolita Sevilla</b>	0,85%
<b>La Quica</b>	0,85%
<b>Rogelio Reguera</b>	0,85%
<b>Carmen Amaya</b>	0,85%
<b>El Abuelo</b>	0,85%
<b>Rafael Romero</b>	0,85%
<b>Niño de la Mancha</b>	0,85%
<b>Gitanillo de Triana</b>	0,85%

Fuente: Elaboración propia

Finalmente, es necesario resaltar el alto número de eventos que se han recopilado en los cuales no se han determinado los intérpretes flamencos, en concreto en el 40,59% de los casos, con lo que se repite aquello que fuera diagnosticado en la etapa anterior, es más importante la música y publicitar el evento como flamenco que sus ejecutantes.

### 8.3. Valoraciones acerca del flamenco

La relación entre flamenco y franquismo estuvieron corrupta desde sus inicios por el estereotipo ramplón, pintoresco y banal, que el régimen se obstinó en asignarle, ignorante de su ascendencia gitana, con el único objetivo insertarlo en el modelo cultural del pensamiento único (Ladrero, 2016, pág. 185).

En consecuencia, la posición que toman las organizaciones con respecto al flamenco revela que éste aún no se encuentra del todo asimilado por el Régimen y prefieren asociarse con otros géneros. En consecuencia, pese a que los datos indiquen que en este marco temporal se inicia la revalorización del género, éste aún no ha logrado asentarse y alcanzar el reconocimiento que logrará más adelante.

Como resultado de ello en el flamenco apenas se encuentran actos con vinculación política. Otra posible explicación de este hecho puede hallarse en que el flamenco había logrado acomodarse a los cambios políticos de la II República (Madrilejos Mora, 2010, pág. 13). Con el cambio de gobierno esta música tuvo que hacer un ejercicio de desvinculación ideológica que le costaría un cierto tiempo.

La solución de esta coyuntura fue acomodarse en los espectáculos de variedades en los que el cante y baile flamenco se convirtieron en un elemento colorista que muchos expertos criticaron por cultivar las formas más populares y con menor valor artístico como los fandangos o las sevillanas.

Esto implica una banalización del arte que parte de la simplificación de los espectáculos para alcanzar al gran público. Este hecho alcanzó sus cotas máximas de reduccionismo estereotipado durante el franquismo y será conocido como el nacional-flamenquismo (de Santiago Ortega, 2018, pág. 105).

Como se ha podido comprobar las principales figuras del flamenco de esta época no son las más recurrentes, de hecho, en muchos casos no se ha documentado más de una

## *Resultados*

actuación. En parte ello se debe a que para los artistas flamencos es más fácil actuar en privado para una figura acaudalada, como un militar, un político que en espectáculos públicos.

En consecuencia, los años inmediatamente después de la guerra muchos artistas flamencos se ven obligados a actuar en juergas y fiestas particulares de funcionarios del régimen y la bravuconada falangista apegada a la camadería violenta de la guerra (Ladrero, 2016, pág. 184).

Como resultado, el género se desliga de las clases media y baja, ya que esta audiencia no puede permitirse contratar a los cuadros flamencos, un clima en que muchos apenas tienen suficiente para comer.

Pasando a las organizaciones que promueven las actuaciones flamencas se ha encontrado una gran similitud con los eventos de copla. Por regla general éstos se vinculan a promotores, empresarios, particulares o los propios artistas quienes no tienen una vinculación directa con ninguna de las familias del régimen franquista.

En el tema de la ubicación se encuentra una concentración de eventos en un único punto sin precedentes. Más del 90% de las actuaciones se emplazan en Sevilla, frente a algo más del 9% que se ubica en Madrid. Estos datos no deben tratarse como absolutos, pero revelan que pese a que haya una cierta programación de audiciones flamencas en Madrid el lugar con una mayor penetración y aceptación es espacio que lo vio nacer: Andalucía.

La etapa del crecimiento no solo implica un mayor número de noticias, sino que también se han detectado artículos con una mayor longitud y se comienzan a posicionar en lugares con mayor visibilidad.

Pese a que se pierda visibilidad en la etapa final, ésta se compensa con el aumento de peso de la longitud de sus artículos en los que se comienzan a registrar algunos de gran tamaño.

En los dos últimos periodos estipulados se observa la irrupción del flamenco en los espectáculos de variedades. En dichas galas éste se muestra en su faceta más amable, aunque como contraprestación su nivel artístico es inferior, algo que debe entenderse como los primeros intentos de popularizar el género. Algo muy similar sucede con las cenas espectáculo detectadas entre 1950 y 1951. En ellas se proyecta también un estilo muy liviano y llevadero dirigido a ambientar en lugar de a protagonizar, algo ajeno a la

esencia flamenca. No obstante, estas formas de espectáculos deben considerarse como el germen del estatus que alcanzaría el flamenco en la década de los cincuenta.

Entre los elementos más destacados del auge de las dos últimas etapas está el gran número de actuaciones flamencas en las que no se determinan sus intérpretes, algo que no sucede en los otros géneros musicales estudiados. Ello revela que en el primer flamenco es más importante la programación de este tipo de música que las figuras que lo ejecutan, por extensión ello implica que no hay un gran número de figuras en este periodo o que éstas no hacen grandes eventos públicos.

A partir del segundo periodo el artista con un mayor número de actuaciones es Malena y su cuadro flamenco y tras ésta se sitúan elencos protagonizados por mujeres como Rosita Peña, Lola Ortega o “La Gitanilla Remedios”. Este hecho marca un sesgo muy concreto en la personificación del flamenco, pues parece que trata de vincularse con la figura femenina andaluza y el baile como foco central de la actuación. Ello marca una tendencia hacia una cierta relajación y popularización del flamenco, ya que en lugar de buscar la pureza del estilo se opta por hacerlo más accesible al público general mediante el énfasis en elementos coloristas y más amables como el baile o estilos del flamenco más afables.

Es necesario destacar que con el cambio de década se produce un cambio en la percepción social del flamenco y comienza a incluirse en los eventos de la alta sociedad franquista como demuestra el siguiente artículo:

En la residencia de los marqueses de Casa Pizarro se celebró anoche un baile ofrecido a sus amigos de juventud por el único hijo de los dueños de la casa, Álvaro Alonso-Castrillo y Romeo.

Asistieron numerosas y encantadoras jóvenes entre las que figuraban varias presentadas en sociedad recientemente: La animación no decayó un momento, prolongándose el baile hasta las primeras horas de la mañana. Se sirvió una espléndida cena, y de madrugada actuó con mucho éxito un cuadro flamenco. Bien entrada la mañana se sirvieron unas castizas sopas de ajo como remate y despedida.

Realzaron el esplendor de la fiesta los amplios salones, amueblados en puro estilo francés del siglo XVIII y en los que se pueden admirar numerosas obras de arte, entre ellas cuadros de Hubert Robert, Fragonard, Houasse y Vernet; unos magníficos bronceos de Clodión y una muy completa colección de porcelanas del Buen Retiro que decoran el cernedor.

Los marqueses de Casa Pizarro, ella luciendo elegante traje de encaje negro, atendieron a los invitados de su hijo amablemente, ayudados por un reducido grupo de amigos, ya que la brillante fiesta fue principalmente de juventud (Fiesta de juventud, 1949, pág. 17).

En resumen, el flamenco de este periodo se caracteriza por los siguientes elementos: dominación de Andalucía frente al resto, el traspaso y permeabilidad de artistas hacia la copla, una gran irregularidad y, por regla general, eventos más bien pequeños o ubicados

## *Resultados*

en espectáculos de variedades en los que el flamenco es un componente accesorio y pintoresco más.

En definitiva, el flamenco en el primer franquismo se encarna en la imagen de la bailaora andaluza con rasgos de etnia gitana con traje y mantón de flores, la cual ocupa el primer plano y es acompañada por un fondo musical secundario compuesto por el cante y el toque de guitarra. Un perfil que comenzaría a exportarse fuera de nuestras fronteras a partir de la década de 1950, como muestra el concierto de “La Quica” en el Covent Garden de Londres, expuesto con anterioridad.

# Conclusiones

## 9. Conclusiones

La música tiene para el franquismo la capacidad de traer al presente elementos pretéritos al tiempo que es capaz de evocar escenarios idealizados y se utilizó con fines propagandísticos en la primera etapa de la dictadura.

Tras el éxito militar de los sublevados era necesario iniciar el proceso de reconstrucción nacional e imponer una serie de valores morales, religiosos y convencionalismos opuestos a la etapa precedente. Sin embargo, el franquismo no parte de unos ideales concretos como los fascismos alemán o italiano, sino que únicamente parte de la oposición a un sistema y tras la contienda debe erigirlos.

En este escenario el único valor firme es la religiosidad católica, en cambio los ideales fascistas nunca terminan por asentarse. Como resultado el modelo de país franquista parte de la imprecisión, no obstante, entre sus ideales se encuentra el tradicionalismo, que puede interpretarse como una idealización del pasado. Es por ello que a partir de este momento serán constantes las referencias al pasado glorioso del Imperio Español.

En ese sentido la música tiene un valor determinante, además dentro del paradigma de la identidad nacional la música ocupa una posición privilegiada ya que ésta, en sus distintas variantes, surge del pueblo como una forma de expresión que abarca desde la felicidad a la tristeza más profunda, pasando por el éxtasis religioso o la exaltación militar. Además, también puede cumplir una función narrativa o decorativa confiriéndole a los actos en los que se inserta de un estatus más elevado.

El primer objetivo principal de la investigación era el de descubrir cómo se construyó la nueva identidad nacional franquista a través de la música en el primer franquismo (1939-1951). Algo que se ha logrado alcanzar mediante la consecución de los distintos objetivos secundarios.

- En primer lugar, se ha determinado que los cambios en la dirección política del Régimen repercuten directamente en la música culta occidental tanto en su programación como estética. Como se ha podido comprobar los programas de este periodo tienden hacia un cierto paternalismo hacia la música de este país y sus compositores, logrando posicionar el nacionalismo musical, un estilo que ensalza los elementos propios de España, entre los más interpretados. Además, también se ha observado como la escenificación del poder de la iglesia se va acrecentando

conforme avanza la década de los cuarenta, al tiempo que la influencia de Falange va decayendo, en el ámbito musical ello se produce principalmente a través de las organizaciones que instigan la actividad musical.

- En segundo lugar, se ha determinado que el folclore español se emplea para reforzar la identidad de España a través de una escenificación en la cual se unen música, baile y vestimenta enfatizando una imagen costumbrista afín con la idea del régimen. En ella la población expresa principalmente gozo y fiesta a través de la música y baile. En consecuencia, puede afirmarse que este tipo de música se convierte en un modo de expresión y comunicación popular legitimada por el franquismo. Además, se ha descubierto que este tipo de música tiene implícitos una representación del modelo de mujer instigado desde las instituciones franquistas en la cual se asocia a la sumisión, asexualidad, fragilidad y espíritu de sacrificio.
- En tercer lugar, se ha determinado que se produce un auge de la copla, especialmente a partir de 1944 con la irrupción de los espectáculos folclóricos, éstos inciden en una serie de imágenes y cualidades muy próximas a las de la música folclórica y que además acentúan el vínculo de “lo español” con “lo andaluz”, un folclore al cual no se asocian elementos rupturistas como el vasco o catalán.
- Finalmente se ha observado cómo varía la percepción del flamenco por parte del régimen durante los años del primer franquismo. En la inmediata posguerra se ha observado que es un género parcialmente desterrado por sus vínculos políticos con la II República, una etapa de esplendor para esta música. Tras un pasar una depuración sistemática comienza a recuperarse, a partir de 1942, y se caracteriza por una destacada permeabilidad entre esta música y la copla. Su evolución en la década de los cuarenta lleva a preponderar la danza al cante y a transformarse en un componente accesorio de espectáculos mayores. Ello produjo, ya en la década de los cincuenta, se asociará el flamenco a la bailaora, asimismo comienzan a incluirse eventos flamencos en los actos de la sociedad franquista y a exportarse como referente cultural.

En términos generales, se han descubierto una serie de características comunes entre los distintos géneros musicales. En relación a la música culta se ha descubierto que los compositores españoles más interpretados son andaluces o en el caso de Albéniz presenta un destacado carácter andalucista. El tipo de folclore y la comunidad más representada



## *Conclusiones*

en No-Do es la andaluza. Por otro lado, tanto los compositores como intérpretes más destacados de la copla en el primer franquismo son también andaluces. Finalmente se ha demostrado que el flamenco, que ya de por sí es una música prominentemente andaluza, de este periodo se caracteriza por anteponer la figura de una bailaora andaluza.

Este patrón no es casual, pues se produce de manera continuada durante años y cada vez de manera más clara, implica una clara intencionalidad que es la creación de una imagen de país, los inicios de la marca España representada por una mujer andaluza con un traje de corte folclórico y un mantón cantando o bailando una música acorde a la idea representada, una fórmula que aún sigue empleándose en algunos ámbitos. Además, se ha demostrado que ya a principio de la década de 1950 ya comienza a exportarse esta estampa al extranjero.

Pese a que con anterioridad a este periodo se produzca en la esfera musical una fascinación del elemento folclórico de raíz andaluza, no es hasta el franquismo que se produce una apropiación y monopolio efectivo del mismo al transformarse en el máximo referente de la españolidad. Además, se hace evidente su uso al emplearse como una imagen que se envía al exterior.

En consecuencia, parece que de manera intuitiva o consciente desde España se llevan a cabo los tres acciones que Anholt determina para cambiar la percepción del país de la población de otras nacionalidades (2008, págs. 196-197):

1. En primer lugar, se determina que los países objetivo son lugares como Argentina o Inglaterra, en los que la idea de la españolidad está vinculado principalmente a una idealización de sus costumbres y folclore, algo que aún hoy sucede y se relaciona a España con el flamenco y los toros, lo que da fe de el éxito en este propósito.
2. En un estado totalitario como la España franquista la cooperación entre los distintos ámbitos es impuesta desde las instituciones superiores, con lo que la narrativa nacional se encuentra completamente unida y apenas se producen distensiones en el discurso.
3. Cada sector musical desarrolla una versión propia del mismo subproducto cultural, erigido en torno al andalucismo en sus distintas vertientes. Tanto la música culta, como el folclore y la copla exaltan los rasgos andaluces en perjuicio del resto de tipismos nacionales, los cuales quedan relegados a segundo plano. En el ámbito internacional esta imagen es única y novedosa, lo que atrae la atención

internacional de una manera muy potente, algo que se magnificará en relación al flamenco en las décadas de los cincuenta a setenta con figuras como Antonio Mairena, Paco de Lucía, Enrique Morente, entre otras prominentes figuras.

Por otro lado, en lo referente al papel que desempeñan las mujeres en la música de este periodo se ha podido constatar que, aunque en un gran número de ocasiones ocupen roles principales éstas nunca se emplazan como compositoras o directoras, es decir a la mujer se le permite la capacidad de reproducción y escenificación de la música de casi todos los ámbitos (con excepción de formar parte de orquestas) pero nunca como creadora.

En relación a las cuatro categorías establecidas por Muñiz en relación a la música como factor propagandístico (1998) la más habitual es la música autónoma pues el vínculo se establece de manera posterior. No obstante, de manera circunstancial se han detectado casos música consciente, realizada desde la partitura, implica fundamentalmente la interpretación del himno de España en determinados actos.

Ello se relaciona con las distintas tipologías de la propaganda definidas por Huici (2017, págs. 24-25) ya que la música descrita puede asociarse con la propaganda gris principalmente, pues sus organizadores son, por regla general, parcialmente reconocibles o directamente desconocidos. Además, también concuerda con su finalidad, la censura, ya que el uso propagandístico de la música se vincula con la distracción o silenciar ciertos elementos, como la situación de aislamiento internacional o la falta de recursos, reconduciendo la atención a escenas musicales más amables o enaltecendo las características inefables de la patria. Asimismo, este tipo de propaganda suele emplearse en regímenes totalitarios como el español.

Para terminar de exponer cómo se emplea la música con fines propagandísticos seguidamente se relacionarán las categorías de la propaganda de Pares i Maicas (1992, págs. 86-192) con el uso que dio de ella el franquismo:

- A. El franquismo como sistema autoritario adopta un tono excluyente y monopolístico en la que no se permite la actuación de otros actores, su relación con la música se aprecia en la escasez de las vanguardias europeas en el ámbito de la música culta y a la preponderancia de la música propia frente a la externa.
  - I. Total: las organizaciones emplean todos los medios de comunicación posible. En el caso de la música puede contarse como una forma de comunicación más a través del cual se expresó un concepto, modelo o

idea de España. Además, como se ha podido comprobar en la investigación, para transmitir dicho mensaje se emplearon una gran variedad de canales, prensa escrita, radio, cine, No-Do, conciertos, etc.

- II. Dogmático: como se ha expuesto con anterioridad todos los estilos musicales confluyen en una idealización de lo andaluz como principal referente.
  - III. Continuada: se produce desde todas las vertientes musicales de manera continuada, además ésta se hace más evidente conforme desde el franquismo concretan la imagen.
  - IV. Imperceptibilidad: como se ha podido comprobar en todos los géneros musicales por regla general no se conocen los instigadores de las actividades o se conocen de manera sesgada.
- B. El vínculo entre propaganda y educación y música se evidencia con la reforma educativa que se produce en 1942 por la cual se dispone el nuevo marco regulativo de la educación musical.
  - C. Como elemento cultural la música es susceptible de ser alcanzada por la propaganda y además está presente en todos los subsistemas sociales, políticos, económicos, religiosos y sociales.
  - D. El uso efectivo de la música franquista se emplea para ensalzar una serie de valores e ideas, una imagen muy precisa que se ha explicado con claridad en apartados anteriores.
  - E. Su ámbito inicial es el nacional con escasas apariciones fuera de las fronteras españolas, no obstante, se convertirá a partir de los cincuenta en un elemento característico del país que servirá para representarlo en el exterior.
  - F. En el caso español se evidencia que el uso propagandístico de la música está presente tanto en momentos bélicos, como durante el transcurso de la II Guerra Mundial, como en tiempos de paz, a partir de 1945. Solo cambian dos aspectos, cada vez es menos evidente, pues las instituciones son cada vez más confusas o se asignan a unas que parece que no tienen determinada una ideología concreta, y las técnicas ya que conforme van ampliando medios incorporan más modos de difusión.

La respuesta afirmativa de cada uno de los postulados que se han recabado para determinar si un determinado acto de comunicación puede ser considerados como propaganda han sido positivas, por consiguiente, cabe afirmar que se cumple el segundo

objetivo general propuesto, evaluar si la música se emplea con fines propagandísticos en el primer franquismo, pues la música se emplea con fines propagandísticos en el primer franquismo.

También se ha podido establecer un perfil evolutivo a través de los datos obtenidos en los cuatro géneros musicales, una fluctuación conjunta que puede interpretarse como una política cultural integral destinada a reforzar los vínculos con ciertos países y/o para ofrecer una imagen interna de solvencia, normalidad y prosperidad. Además, esta actuación global puede dividirse en cuatro periodos generales que componen las características generales del primer franquismo en cuatro periodos distintos:

1. Inicial 1939 a 1943: En ella se presenta un panorama en el que se trata recuperar la normalidad musical al tiempo que los géneros musicales deben amoldarse al nuevo paradigma cultural, el cual trata de desterrar todos los signos posibles de la II República. Todo ello confluye en un ambiente musical que cuenta con una gran afluencia e influencia de intérpretes italianos y alemanes (principalmente a través de los distintos institutos culturales) al tiempo que el flamenco se encuentra en un punto crítico, en el que no encuentra su espacio, y se están definiendo los roles de la música folclórica y la copla, en las que se comienza a imponer la raíz andaluza.
2. Nuevo escenario internacional 1944 a 1946: El desenlace de la II Guerra Mundial desencadena un proceso de adaptación en el régimen el cual se traduce en una reivindicación de lo propio frente a lo extranjero. En este punto se definirá la copla como espectáculo escénico en el que se insertarán elementos costumbristas especialmente andaluces, el flamenco inicia tímidamente su revalorización y empieza a descubrir su lugar en la España franquista. Por su parte la música culta hace un esfuerzo mayúsculo, especialmente desde las instituciones del régimen para que no se noten las consecuencias de la guerra, ruptura de relaciones diplomáticas externas y la consiguiente falta de concurrencia de artistas externos.
3. Nueva regulación del panorama musical 1946 a 1948: Esta etapa se caracteriza por la irregularidad, al tiempo que los géneros flamenco y folclórico experimentan un abultado crecimiento, signo del beneplácito del Régimen y su consecuente revalorización social, la copla experimenta una ligera decadencia y la música culta entra en una crisis sectorial que terminará con una especie de refundación de sus paradigmas musicales.
4. Etapa final – inicios de la internacionalización musical 1948 a 1951: Tanto el flamenco como el folclore crecen un poco más y se asientan dentro de la cultura

## Conclusiones

franquista, al tiempo la copla toma un nuevo impulso y la música culta logra salir de su crisis interna mediante una regeneración musical, tanto de estilos como de agrupaciones, al que se le une la mejora de las relaciones exteriores, lo que permite una destacada afluencia de músicos de otros países. Además, como resultado del fin del aislacionismo y la recuperación económica, en este periodo se comienza a instaurar el uso de la música española como embajadora del país como demuestran los conciertos y giras que se produjeron entre 1949 y 1951 a distintos países como Argentina (con los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina) o Inglaterra (Banda Municipal de Valencia y el cuadro flamenco de “la Quica”).

Figura 5. Etapas generales de la música en el franquismo



Fuente: Elaboración propia

En términos generales la etapa en la que presenta una mayor escenificación de las distintas familias ideológicas del régimen es la primera etapa. Además, incluso en géneros como la copla se encuentran actos directamente vinculados con el partido, sindicato o Alemania.

Evidentemente el género musical que presenta una mayor influencia extranjera es la música culta, dado que esta es la única que se presenta de igual modo en todos los países que tratan de ejercer su influencia sobre España.

En ese sentido cabe destacar que durante la guerra mundial el franquismo tenía reducidas sus relaciones en el ámbito de la cultura fundamentalmente a lo que le facilitaban los dos regímenes a los que se encontraba asociado, en apariencia similares, Italia y Alemania (Beneyto Pérez, 1991, pág. 200).

En lo concerniente a las celebraciones políticas la música no suele ser un elemento central, dado que el fuerte carácter militar del régimen franquista de este periodo se opta por desfiles militares en los que la música está presente en forma de marchas militares y en algunos puntos de las celebraciones en forma de recepciones, que por regla general son de tipo folclórico. De este modo por un lado se acentúa el vínculo del franquismo con el ejército al tiempo que se establecen los lazos con el pueblo llano a través del folclorismo.

Uno de los elementos más característicos que se han hallado a lo largo del estudio es el énfasis que se hace en este periodo a asignarle la etiqueta de folclórico a todo lo que sea susceptible de ser genuinamente español. Dicho término se emplea de manera indiscriminada para referirse desde la música nacionalista española, hasta al flamenco, pasando por eventos de la copla, usualmente designados como espectáculos folclóricos.

El término folclórico es una conjunción que une las palabras inglesas *folk*, que hace referencia a el pueblo, y *lore*, una palabra que se asocia con el saber, el conocimiento. En consecuencia, el significado etimológico original implica el conocimiento del pueblo, no obstante, parece que en el paradigma cultural español se desecha este sentido y se aproxima más a “genuino”, una especie de marca de lo propio para desmarcarlo del resto.

Como resultado podría establecerse hasta que la palabra folclore tiene un cierto interés como propaganda ya que parece referir a “lo nuestro”, aquello que hay que cuidar, preservar al tiempo que se ensalza como referente y modelo de la España ancestral, inmaculada despojada de los excesos republicanos.



## *Conclusiones*

Finalmente pese a que este trabajo este completado ha suscitado una serie de interrogantes que es conveniente exponer con el objetivo de abrir futuras vías de investigación que completen la imagen del paradigma cultural franquista.

Por un lado, sería conveniente estudiar si la imagen de la españolidad proyectada por la música tiene su análogo en el resto de manifestaciones artísticas, como pintura, artes plásticas o arquitectura, y en caso afirmativo cómo se vinculan entre ellas, si existe algún organismo superior que las coordine como elemento propagandístico.

Por otro lado, se ha establecido una continuidad en los propósitos propagandistas en relación a la música en el periodo autárquico, pero sería interesante descubrir si éstas perduran durante el periodo aperturista y dilucidar hasta qué punto se extienden o si pueden llegar a conectarse hasta nuestros días.

Se ha descubierto un uso efectivo de la música como elemento propagandístico en un lugar concreto en un periodo determinado, no obstante, en el transcurso de la construcción del marco teórico no se han hallado más que unas referencias tangenciales con el concepto de música y unos pocos artículos que aborden el tema desde la perspectiva de las relaciones públicas y la comunicación, tanto en lo referente a la creación de la identidad nacional como en el concepto de propaganda. Como resultado, sería muy enriquecedor enfocar los esfuerzos en la creación de una formulación teórica que implique el uso de la música en dichos campos del modo que se ha efectuado en la esfera audiovisual que acote sus usos, tanto pasados como en forma de modelos.

# Referencias



## 10. Referencias

- Almendros Baca, J. C. (2016). *Movilidad cultural de la música para guitarra de Joaquín Rodrigo. Las versiones populares de Concierto de Aranjuez como caso paradigmático*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Anholt, S. (2008). Las marcas país. *Estudios internacionales*, 161, 193-197.
- Añon Baylach, A., & Montolú Soler, V. (2011). *Los Coros y Danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana. Disponible en [http://www.racv.es/files/Los\\_coros\\_y\\_danzas.pdf](http://www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf)
- Arce, J. (2019). ¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria. *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 1, 1-12. Disponible en: [https://eprints.ucm.es/58198/1/Por\\_marica\\_y\\_por\\_rojo\\_Miguel\\_de\\_Molina.pdf](https://eprints.ucm.es/58198/1/Por_marica_y_por_rojo_Miguel_de_Molina.pdf).
- Arnabat Mata, R. (2013). La Represión: el ADN del franquismo español. *Cuadernos de historia*, 39, 33-59.
- Ayala Herrera, I. M. (2013). *Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Bardín, L. (1996). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Barreiro, J. (2007). Los contextos del cuplé inicial. Canción, Sicalipsis y Modernidad. *Dossiers Feministes*, 10, 85-100.
- Beneyto Pérez, J. (1991). Las asociaciones de amistad internacional durante el franquismo. *Revista de Estudios Políticos*, 71, 197-218.
- Bennet, A., & Janssen, S. (2017). *Popular Music, Cultural Memory, and Heritage*. Londres: Routledge.
- Berlanga, M. Á. (2001). El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada. *Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (págs. 115-134). Granada: Universidad de Granada.

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

- Bermejo Sánchez, B. (1991). La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un «ministerio» de la propaganda en manos de Falange. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 4, 73-96.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Blas Vega, J., & Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Box, Z. (2010). *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza.
- Buch, E. (2001). *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona: El Acantilado.
- Buhmann, A., & Ingenhoff, D. (2015). The 4D Model of the country image: An integrative approach from the perspective of communication management. *The International Communication Gazette*, 77 (1), 102-124.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2011). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Busto Miramonte, B. (2012). El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *rans. Revista Transcultural de Música*, 16, 1-30.
- Busto Miramontes, B. (2016). *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Caparrós Álvarez, A. (2018). Esbozos político-musicales: la revista Ritmo entre 1945-1956. Prensa y música en una década extraña. En M. A. de la Ossa Martínez, *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos?: Prensa y música: música y prensa: pasado, presente y... ¿futuro?* (págs. 25-54). Almería: Procompal Publicaciones.
- Capriotti-Peri, P. (2010). Branding corporativo. Gestión estratégica de la identidad corporativa. *Revista Comunicación*, 27, 15-22.

## Referencias

- Carreras, A. (1984). La producción industrial española, 1842 - 1981: Construcción de un índice anual. *Revista de Historia Económica*, 1 (11), 127-157.
- Carreras, J. J. (2001). Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980). *Il Saggiatore musicale*, 8 (1), 121-169.
- Casares Rodicio, E. (1991). Pedrell, Barbieri y la restauración musical española. *Recerca Musicològica*, 11-12, 259-271.
- Casares Rodicio, E. (2001). La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español. *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, 313-332.
- Cascudo, T., & Palacios, M. (2012). Introducción. En T. Cascudo, & M. (. Palacios, *Los señores de la crítica Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (págs. I-XX). Sevilla : Editorial Doble J.
- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- Castell, M. (2014). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo Esparcia, A. (2010). *Introducción a las relaciones públicas*. Málaga: Instituto de Relaciones Públicas.
- Castro Buendía, G. (2009). De la Petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines. *La Madrugá*, 1, 2-51.
- Cerón Torreblanca, C. (2013). Copla y género: la mujer española en la copla durante el franquismo. En P. (. Pezzi Cristóbal, *Historia(s) de mujeres en homenaje a M<sup>a</sup>. Teresa López Beltrán. Volumen II* (págs. 361-371). Málaga: Perséfone. Ediciones Electrónicas de la AEHM/UMA.
- Clara, J. (2002). Militarismo político y gobiernos civiles durante el franquismo. *Anales de Historia Contemporánea*, 18, 451- 468.
- Clemente Buhlal, J. A. (2002). *El contenido melódico en la enseñanza de guitarra*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cobo, E., Navarro García, J. L., & Ropero Núñez, M. (1995). La figura del empresario. Vedrines y Montserrat. En *Historia del flamenco tomo 3*. Sevilla: Tartessos.

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

- Connor, W. (1992). When a nation? . *Ethnic and Racial Studies*, 13, 92-103.
- De la Asunción Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10, 183-196.
- de Santiago Ortega, P. P. (2018). Flamenco: de la marginalidad social a la referencia cultural pasando por la apropiación política. *La Madruga*, 15, 91-115.
- del Arco Blanco, M. Á. (2006). «Morir de hambre». Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5, 241-258.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (1992). *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (2003). Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, 35-59.
- Deutsch, K. W. (1966). *Nation-building*. New York: Atherton Press.
- Di Febo, G., & Santos, J. (2012). *El franquismo. Una introducción*. Barcelona: Crítica.
- Domenach, J.-M. (1962). *La propaganda política*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eagleton, T. (1995). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Edwards, V. (1938). *Group Leader's Guide to Propaganda*. Nueva York: Institute for Propaganda Analysis.
- Ellul, J. (1973). *Propaganda. The formation of Men's Attitudes*. Nueva York: Random House.
- Embid Irujo, A. (2000). Un siglo de legislación musical en España: Y una alternativa para la organización de las enseñanzas artísticas en su grado superior. *Revista de Administración Pública*, 153, 471-504.
- Encina Cortizo, M., & Sobrino, R. (2001). Asociacionismo musical en España. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 8, 11-16.

## Referencias

- Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. En T. Van Dijk, *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. Volumen 2* (págs. 258- 284). Londres: Sage.
- Fajardo Terribas, R. (2000). *El Ejército en la transición hacia la democracia (1975-1982). Acercamiento a la Política Reformadora de Gutiérrez Mellado*. Granada: Universidad de Granada.
- Ferández de Miguel, D. (2006). El antiamericanismo en la España del primer franquismo (1939-1953): El Ejército, la Iglesia y Falange frente a Estados Unidos. *Ayer*, 62, 257-282.
- Fernández de Latorre, R. (2015). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Fernández Souto, A. B. (2006). Las relaciones públicas como elemento tangencial entre la publicidad, propaganda, información y otras áreas de la comunicación. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 48 (196), 159-170.
- Fernández Souto, A. B. (2009). Tendencias de las acciones de RRPP desarrolladas en instituciones públicas de carácter político. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 248- 261.
- Fernández Torres, M. J. (2006). Mujer y República : albor a la esperanza. En República y republicanismo en la comunicación. *VIII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández Torres, M. J. (2011). Configuración de los medios de comunicación como condicionante de la imagen de los países del sur. Relaciones Norte-Sur. En J. C. Suárez Villegas (Ed.), *La ética de la comunicación a comienzos del siglo XXI: (libro de actas del I Congreso Internacional de Ética de la Comunicación)* (págs. 610-623). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ferraz Lorenzo, M. (1997). Reglamentacion constitucion y desarrollo de la obra sindical falangista "Educación y descanso". Especial referencia al caso tinerfeño. *Tebeto: Anuario Del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 10, 217-238.
- Fiesta de juventud. (30 de Diciembre de 1949). pág. 17.

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

- Gálvez Bellido, B. (1935). Orquestas Municipales. *Ritmo*, 116, 12.
- Gabino Campos, M. A. (2018). *La influencia de la autoimagen en la percepción de la marca-país. Caso México*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- García Matos, M. (1995). España es así. Música y danza popular. En B. Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* (págs. 118-154). Madrid: Alianza Música.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of culture*. New York: Basic Books.
- Gelardo Navarro, J. (2014). *Viva la ópera flamenca*. Murcia: Editum.
- Gil. (2 de Diciembre de 1948). Juanita Reina. *ABC Sevilla*, pág. 13.
- Goldbach, T. (2015). Fandando in the Franco Era: The Politics of Classification. *Música oral del sur*, 12, 501-508.
- Grunig, J. E., & Hunt, T. (2000). *Dirección de relaciones públicas*. Barcelona: Gestión 2000.
- Gómez, A. B. (2012). La labor político-social de Sección Femenina durante el franquismo en Jaén. *El futuro del pasado*, 3, 161-184.
- Hall, J. (2001). *Online Journalism: a critical primer*. London: Pluto Press.
- Herreros Arconada, M. (1989). *Teoría y técnica de la propaganda electoral*. Barcelona: Escuela Superior de Relaciones Públicas.
- Huici Modenes, A. (2017). *Teoría e historia de la propaganda*. Madrid: Síntesis.
- Iglesias, A. (1999). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A.
- Infante, B. (2010). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo [1929-1933]*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Jowett, G. S., & O'Donnell, V. (2015). *Propaganda & Persuasion*. Los Ángeles: SAGE Publications.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

## Referencias

- Kruckeberg, D., & Starck, K. (1988). *Public relations and community: A reconstructed theory*. New York: Praeger.
- Ladrero, V. (2016). *Músicas Contra el Poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Torrejón de Ardoz: Laovejaroja.
- Langa Nuño, C. (2007). *De cómo se improvisó el franquismo durante la guerra civil: La aportación del ABC de Sevilla*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Laswell, H. D. (1927). *Propaganda Technique in the World War*. Nueva York: Knopf.
- Lolo, B. (2002). La tonadilla escénica, ese género maldito. *Revista de Musicología*, 25 (2), 439-469.
- Lorenzo Solá, F. (2013). *Las relaciones públicas en la estrategia de comunicación de la guardia civil de Alicante: Aplicación de modelos conductuales*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- López González, J. (2009). *Música y cine en la España del primer franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- López Gómez, L. (2014). *La composición musical para el cine en la Guerra Civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrajes (1936-1939)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Madridejos Mora, M. (2010). El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República. *La Madrugá*, 2, 1-15.
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española. 6 Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Marín Gómez, I. (2006). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición democrática. Murcia, 1964-1984*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martí i Pérez, J. (1996). *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Mas, L., Collel, M.-R., & Xifra, J. (2017). The Sound of Music or the History of Trump and Clinton Family Singers: Music Branding as Communication Strategy in 2016 Presidential Campaign. *American Behavioral Scientist*, 61 (6), 584-599.



*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

- Matud Juristo, A. (2008). La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO. *Historia y Comunicación Social*, 13, 105-118.
- Miquela-Rena, J. (16 de Diciembre de 1950). Un cuadro flamenco en el Covent Garden. *ABC*, pág. 31.
- Molière. (2000). *El avaro: El burgués gentilhombre*. Boulogne: Cantaro.
- Moliner, C. (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada de un mundo pequeño. *Historia Social*, 30, 97-118.
- Monteno Aroca, J. (2017). *La Copla. Los años de oro 1928-1958*. Valencia: Tirant humanidades.
- Mora Díaz, M. (2008). *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela.
- Moreda Rodríguez, E. (2017). *Music criticism and music critics in early Francoist Spain*. New York: Oxford University Press.
- Muñiz Velázquez, J. A. (1998). La música en el sistema propagandístico franquista. *Historia y Comunicación Social*, 3, 343-363.
- Norman, T. (. (2010). *A True Friend OF Spain. Professor Walter Starkie and the early years of the British Council in Spain*. Madrid: British Council.
- Nuestros propósitos. (1929). *Ritmo*, 1.
- Oriola Velló, F. (2014). Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931). *Nassare*, 30, 163-194.
- Ortiz, C. (1997). El folklore y el franquismo. En R. Huertas, & C. Ortiz, *Ciencia y fascismo* (págs. 161-179). Madrid: Doce Calles.
- Ortiz, C. (1999). The uses of Folklore by the Franco Regime. *Journal of American Folklore*, 112, 479-496.
- Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28, 1-22. Disponible en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432>



## Referencias

- Palacios Bañuelos, L. (2020). *Historia del franquismo: España 1936-1975*. Córdoba: Almuzara.
- Parés i Maicas, M. (1992). *Introducción a la Comunicación Social*. Barcelona: ESRP-PPU.
- Paricio, M. P, Bruno-Carlos, T., & Aznar, H. (2019). Modelos bidireccionales de relaciones públicas y comunicación municipal. Análisis de los portales de transparencia y participación ciudadana en los ayuntamientos de más de 10.000 habitantes de la Comunidad Valenciana. *Tripodos*, 45, 89-110.
- Payne, S. G. (1992). *Franco el perfil de la historia*. Madrid: Alianza.
- Pérez Zalduondo, G. (1993). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, G. (1995). El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de Enero de 1938 - 8 de Agosto de 1939). *Revista de Musicología*, 18 (1-2), 247-273.
- Perez Zalduondo, G. (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer freanquismo. *Quintana*, 5, 145-156.
- Pérez Zalduondo, G. (2011). Music, Totalitarian Ideologies, and Musical Practices under Francoism (1938-1950). *Diagonal. journal of the center for iberian and latin american music*, 1-15.
- Piñeiro Blanca, J. (2013). Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España. *Revista del CEHGR*, 25, 237-262.
- Pizarroso Quintero, A. (1993). *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: Eudema.
- Pizarroso Quintero, A. (1999). La historia de la propaganda: una aproximación metodológica. *Historia y comunicación social*, 4, 145 - 171.
- Prieto Borrego, L. (2016). La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo. *Arenal*, 23 (2), 287-320.

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

- Rabiger, M. (2007). *Dirección de documentales*. Barcelona: Omega.
- Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza.
- Reyzábal, M. V. (1999). *Propaganda y manipulación*. Madrid: Acento.
- Román, M. (2010). *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Recio, G. (2002). El sindicato vertical como instrumento político y económico del régimen franquista. *Pasado Memoria Revista de Historia Contemporánea*, 5-37.
- Scott, R. E. (1966). Nation-building in Latin America. En K. Deutsch, & W. J. Foltz, *Nation building* (págs. 73-83). Chicago: Atherton.
- Sedeño Valdellós, A. M. (2003). *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: El caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco*. Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y Medios de Comunicación en el franquismo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sevillano Calero, F. (1999). Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo. *Ayer*, 33, 147-166.
- Smith, A. D. (1997). *La Identidad nacional*. Madrid: Trama editorial.
- Smith, A. D. (2003). *Nationalism and modernism*. Hoboken: Taylor & Francis.
- Sopeña, F. (1958). *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Taruskin, R. (2001). Nationalism. En S. Sadie, *The new groove of music and musicians*. Oxford: Oxford Music Online.
- Taylor, M., & Kent, M. L. (2006). Public relations theory and practice in nation building. En C. Botan, & V. Hazleton, *Public Relations Theory II* (págs. 341-359). Mahwah: Lawrence Erlbaum.

## Referencias

- Torres Mulas, J. (1980). *Cincuenta años de música (1929-1979): índices generales de la revista musical ilustrada Ritmo*. Madrid: Ritmo.
- Tranche, R., & Sanchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Vázquez Montalbán, M. (1986). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *Cancionero General del Franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Valls Giménez, J. (1992). *La imagen de marca de los países*. Barcelona: McGraw-Hill Interamericana de España.
- Van Leuven, J. (1996). Public relations in South East Asia: From nation building campaigns to regional interdependence. En H. Culberston, & N. Chen, *International public relations: A comparative analysis* (págs. 207-222). Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Versteeg, M. (2000). *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*. Amsterdam: Rodopi.
- Wimmer, R. D., & Dominick, J. R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch.
- Xifra, J. (2010). Relaciones públicas y nacionalismo: una aproximación a la construcción nacional desde la perspectiva de las relaciones públicas. *Trípodos*, 26, 117-132.
- Xifra, J. (2020). Public Relations and Corporate Propaganda. En P. Baines, N. O'Shaughnessy, & N. Snow, *The SAGE handbook of propaganda* (págs. 137-151). London: SAGE Publications.

# Anexos

Anexo 1: Listado de intérpretes internacionales, número de actuaciones y países

**Italia**

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1939</b>	1	5,26 %	
<b>1940</b>	33	7,93 %	María Luisa Fulgenzi, Trio Casella
<b>1941</b>	49	11,45 %	Benedetti,
<b>1942</b>	31	8,33 %	Compañía de ópera italiana
<b>1943</b>	9	2,29 %	Umberto Bisi, Orquesta de la Cámara Real del Conservatorio de Nápoles
<b>1944</b>	0	0	
<b>1945</b>	9	1,97 %	Salvatore Romano, Brero, Mazzacuratti
<b>1946</b>	35	7,19 %	Orquesta de Cámara de Milán, Nuevo Trio Italiano, Cuarteto Roma, Brero, Mazzacuratti, Di Steffano, Manachini, Annovazzi
<b>1947</b>	20	5,93 %	Piero Biasini, Maria Caniglia, Ferraresi, Enrico Pierangeli, Coro de Madrigalistas de Milán, Cuarteto Poltronieri, Beniamino Gigli, Agrupación de Cámara de Milán, Cuarteto Roma, Manachini, Stefanoni, Massini, Manacchini, Oltrabella,
<b>1948</b>	23	6,08 %	Cuarteto Roma, Bagarotti, Otmar Nussio, Napoleone Annovazzi, Tito Schipa, César Ferraresi, Norina Greco, Ricardo Brengola, Ballets de la Ópera de Roma, Franco Gulli, Carlo Zecchi, Maria Caniglia, Ornella Rovero, Ebe Stignani, Giuleta Simionato, Beval, Borgonovo, Giunfa, Ghirardini, Moraro, Modesti, Badiali
<b>1949</b>	28	6,7 %	Pierino Gamba, Paolo Spagnolo, Franco Gulli, Maria Caniglia, Renzo Pigni, Palmira Vitali-Marini, Luigi Borgonovo, Ettore Bastinini, Quinteto Academia Chigiana de Siena, Vincenzo Marini, Previstali, Nuevo Cuarteto Italiano, Ricardo Brengola, Giannella di Marco, Roberto Benzi
<b>1950</b>	24	5,29 %	Trio Poltronieri, Orquesta Maggio Musicale Fiorentino, Giuseppina Arnaldi,

			Mario Filippeschi, Fistonlari, Orquesta de Cámara de Milán Enrico Mainardi, Roberto Benzi, Paolo Spagnolo, Alceo Galliera, Alfredo Rossi, Aldo Ciccolini Aldo Ciccolini, Germano Arnaldi, Nuevo Cuarteto Italiano
1951	17	3,03 %	Collegium Musicum Italicum, Trío Renzi-Roidini-Selmi, Nuovo Quartetto Italiano, Paolo Spagnolo, Aldo Ciocolini, Alfredo Rossi, Quinteto Boccherini, Giannino Carpi, Gábrici, Silvia Naccari, Pierino Gamba

## Francia

Año	Número de casos	Porcentaje	Intérpretes
1939	0	0	
1940	14	3,37 %	
1941	26	6,07 %	Maurice Merechal, Ginette Doyen, Fournier
1942	9	2,42 %	Robert Soetens, Michelin, Thibaud
1943	22	5,6 %	Lelia Gousseau, Robert Soetens, Eugene Reuchel,
1944	8	1,66 %	Nicolás Arene, Robert Soetens, Leila Gousseau
1945	25	5,47 %	Jacques Fevrier, Leila Gousseau, Noela Cousin, Charles Lebout, Paul Loyonnet
1946	21	4,31 %	Paul Loyonnet, Leila Gousseau, Thibaud
1947	6	1,78 %	Eugène Reuchsel, Eliane Magnan, Lelia Gousseau
1948	7	1,85 %	Ernest Bour, Lelia Gousseau, Ginette Guillamont, Ópera y Ópera Cómica de París, Maurice Gendron
1949	35	8,37 %	Jean Marie Darré, Cuarteto Calvet, Reine Gianoli, Orquesta Colonne, Francis Poulenc, Arthur Honnegger, Trío Pasquier, Orquesta Lamoureux, Fabienne Jacquihot, Jeanne Demessieux, Quinteto de Viento de París, Thibaud, André Navarra, Eugene Bigot, Ennemond Trillat, Paul Loyonnet, Jean Fournier,

			Compañía Francesa de Ópera, Cuarteto Loewenguth
<b>1950</b>	22	4,84 %	Petits Chanteurs de la Côte d'Azur, Alfred Cortot, Ernest Bour, Orquesta Lamoureux, Christian Ferras, Eugène Reuchel, Michelín, Cuarteto Loewenguth, Thibaud, Fabiene Manjón, Roger Barnier, Adrien Legros, Maurice Gendron, Claude Becke
<b>1951</b>	39	6,95 %	Christian Ferrás, Samson François, Rene le Roy, Jacques Ferrier, Ballet de la Ópera de París, Eugene Bigot, Cuarteto Femenino Francés, Bernard Michelín, Thibaud, Claude Delvincourt, Pierre Sancen, Devy Erlih, Lelia Gousseau, Orquesta de Cámara Taffanel, Fabiene Jacquinet, Margarite Long, Grumiaux, Maurice Merechal, Fournier, Trio Francés, José David, Henry Band, Paulina Piedelievre, Germaine Loroux, Louis Froment,

### Alemania

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1939</b>	0	0	
<b>1940</b>	16	3,85 %	Hugo Balzer, Karajan, J. Strauss, Wolf
<b>1941</b>	36	8,41 %	Orquesta de Cámara de Berlín, Carlota Dahmen
<b>1942</b>	32	8,6 %	Orquesta Filarmónica de Berlín, Gieseking, Backhaus, Heinz Stanske, Orquesta de Cámara de Berlín
<b>1943</b>	44	11,2 %	Orquesta de Cámara de Berlín, Taschner, Prachelt, Carlota Dahmen
<b>1944</b>	22	4,57 %	Gerda Lammers, Fiedel Trío, Orquesta Filarmónica de Berlín, Krumscheid, Gieseking, Carl Schuricht,
<b>1945</b>	2	0,44 %	Heinz Unger
<b>1946</b>	14	2,87 %	Franz von Hoesslin, Heinz Unger, Wolf
<b>1947</b>	5	1,48 %	Albert Heinning, Heinz Unger
<b>1948</b>	3	0,79 %	Heinz Unger, Kulenkampff

<b>1949</b>	6	1,44 %	Rosbaud, Erna Schlueter, Georg Fassnacht, Hans von Benda, Winfred Wolf
<b>1950</b>	14	3,08 %	Imgard Mietusch, Hans von Benda, Unger, Doris Doree, Wilhelm Schirp, Christel Goltz, Hans Schmidt Isserstedt, Gatholo Lessing, Orquesta de Cámara de Stuttgart
<b>1951</b>	22	3,92 %	Wilhelm Kempff, Hans Muller Kray, Max Lorenz, Trude Eipperie, Heinz Unger, Alexander Krannhals, Hans Schmidt, Eugen Jochum, Collegium Musicum, Irmgard Mietusch, Orquesta Sinfónica de Hannover, Orquesta de Cámara de Stuttgart, Compañía del Teatro del Estado de Wiesaden, Karlheinz Franke, Cuarteto de Cuerda de Berlín

### Polonia

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1939</b>	0	0	
<b>1940</b>	12	2,88 %	Niedzielski, Friedman, Szeryng
<b>1941</b>	8	1,87 %	Poltronieri, Niedzielski
<b>1942</b>	3	0,81 %	Niedzielski
<b>1943</b>	6	1,53 %	Henry Lewkowicz, Niedzielski
<b>1944</b>	11	2,29 %	Geza Anda, Ina Bienzunska, Henry Lewkowicz, Helen Benzef
<b>1945</b>	9	1,97 %	Henri Lewkowicz, Niedzielsky
<b>1946</b>	4	0,82 %	Henri Lewkowicz, Niedzielsky
<b>1947</b>	1	0,3 %	Henryk Szeryng
<b>1948</b>	4	1,06 %	Niedzielsky, Henryk Szeryng
<b>1949</b>	11	2,63 %	Ida Haendel, Niedzielsky, Henryk Szeryng
<b>1950</b>	18	3,96 %	Witold Maluczynsky, Henryk Szeryng, Ida Haendel, Wassowsky, Elena Bensef, Niedzielski
<b>1951</b>	3	0,53 %	Niedzielski, Henryk Szeryng, Maluczynski



### Rusia

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
1940	11	2,64 %	Uninsky, Marianne de Gonitch
1945	13	2,84 %	Nikita Magalov (Ruso-Francés)
1947	9	2,67 %	
1948	18	4,76 %	Original Ballet Russe
1949	7	1,67 %	Nikita Magalov, Massimo Amfitheatrov, Nikolai Orlov, Alexander Rorowsky,
1950	2	0,44 %	Nicolás Orlov, Chavchavadze
1951	3	0,53 %	Shura Cherkassky, Nikita Magaloff,

### Suiza

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
1942	4	1,08 %	Adrián Aeschbacher
1943	1	0,25 %	Franz Josef Hirt
1944	4	0,83 %	Adrián Aeschbacher
1945	9	1,97 %	Paul Baumgartner, Adrián Aeschbacher
1946	11	2,26 %	Giovanni Bagarotti, Walter Frey, Paul Baumgartner, Adrian Aeschbacher
1947	9	2,67 %	Jacqueline Blancard, Richard Beck, Paul Baumgartner
1948	6	1,59 %	Pierre Colombo, Adrián Aeschbacher, Sulima Stravinsky
1949	0	0	
1950	2	0,44 %	Robert Denzeler

## Portugal

Año	Número de casos	Porcentaje	Intérpretes
1941	5	1,17 %	Freitas Blanco
1942	3	0,81 %	Freitas Blanco
1943	4	1,02 %	Marie-Antoniete Leveque de Freitas Blanco
1944	7	1,46 %	Antonio Ferro, Orquesta Sinfónica Nacional de Lisboa, Freitas Blanco
1945	7	1,53 %	Freitas Blanco, Florinda Santos, Helena Costa, Orquesta Nacional de Lisboa, Marie Freitas Blanco
1946	6	1,23 %	Ivo Cruz, Kjolner, Stella Tavares, Maria-Cristina Pimentel, Helena Costa
1947	4	1,19 %	Ángeles Presutto, Manuela Laborde, Maria Antoniete Freitas Blanco, Noelia Couto
1948	3	0,79 %	Freitas Blanco, Helena Costa, Helena Moreira
1949	5	1,2 %	María Campiña, Manuela Laborde, Freitas Blanco Helena Costa,
1950	2	0,44 %	Freitas Blanco, María Pinto

## Hungria

Año	Número de casos	Porcentaje	Intérpretes
1940	1	0,24 %	Fernando Ember
1943	7	1,78 %	Geza Anda, von Karoly
1944	3	0,62 %	Eugenia Kemeny, Geza Anda,
1945	1	0,22 %	Geza Anda
1946	1	0,21 %	Geza Anda
1947	1	0,29 %	Geza Anda
1948	9	2,38 %	Cuarteto Húngaro, Gyorgy Sandor, Cuarteto Vegh,
1949	3	0,72 %	Geza Anda, Bela de Csillery
1950	3	0,66 %	Dimitry Berberoff, Béla Csilléry

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

<b>1951</b>	6	1,07 %	Béla Siki, Eugen Szenkar, Irma Schaichet, Trio Budapest, Thomas Magyar,
-------------	---	--------	---

**Austria**

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1940</b>	1	0,24 %	
<b>1942</b>	2	0,53 %	Coros Voces Blancas Catedral de Viena
<b>1944</b>	4	0,83 %	Cuarteto Schneriderhan,
<b>1947</b>	1	0,21 %	Starzinger
<b>1949</b>	5	1,2 %	Anny Konetzni, Judith Hellwig, Clemmens Krauss, Fürtwangler
<b>1950</b>	6	1,32 %	Swarowski, Hans Rosbaud, Octeto de Viena
<b>1951</b>	5	0,86 %	Orquesta de Cámara de Viena, Gertrud Grob Prandl, Wilma Lipp,

**Bélgica**

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1948</b>	2	0,53 %	Pauline Marcelle, Tristán Risselin
<b>1949</b>	5	1,2 %	Steven candael
<b>1950</b>	8	1,76 %	Cuarteto Haydn, Edourd van Renoortel, Ferdinand Quinet, Carlo van Neste, Arthur Grumiaux,
<b>1951</b>	0	0	

## Corea

Año	Número de casos	Porcentaje	Intérpretes
1942	4	1,08	Ekitai Ahn
1943	3	0,76 %	Ekitai Ahn
1944	1	0,21 %	Ekitai Ahn
1946	2	0,41 %	Ekitai Ahn
1947	2	0,59 %	Ekitai Ahn
1948	1	0,26 %	Ekitai Ahn

## Inglaterra

Año	Número de casos	Porcentaje	Intérpretes
1945	5	1,09 %	English Singers Quartet,
1947	1	0,29 %	Walter Starkie
1949	5	1,2 %	Robinson, Malcom Sargent, Coro de Mineros de Galés, Walter Starkie
1951	2	0,36 %	Walter Starkie, Nura Haas

## Holanda

Año	Número de casos	Porcentaje	Intérpretes
1948	2	0,53 %	Paul van Kempen,
1949	5	1,2 %	Cor de Groot, Johanna Martzy, Eduardo Flipse,
1950	2	0,44 %	Cor de Groot
1951	4	0,71 %	Willem van Otterloo, Cor de Grot,

### Argentina

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>de</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
1940	2		0,48 %	Ferrucio Calusio
1945	1		0,22 %	Guichandut
1947	2		0,59 %	Aurora Nátola,
1950	2		0,44 %	María Esther Méndez.

### EEUU

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>de</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
1946	2		0,41 %	
1950	2		0,44%	Julius Katchen
1951	4		0,71%	Julius Katchen, Nan Merrinan

### Brasil

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>de</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
1949	1		0,24%	Mara Henrique
1950	3		0,66%	Ofelia do Nascimento, Leticia de Figuerido
1951	1		0,18%	Attala Soares

### Chile

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>de</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
1951	4		0,71%	Pedro d'Andurin

### Japón

Año	Número de casos	de	Porcentaje	Intérpretes
1947	2		0,59%	Toshiko Hasegawa

### Mónaco

Año	Número de casos	de	Porcentaje	Intérpretes
1949	1		0,24	Gran Ballet de Montecarlo
1950	1		0,22%	Gran Ballet de Montecarlo

### Noruega

Año	Número de casos	de	Porcentaje	Intérpretes
1951	2		0,36%	Kirsten Flagstad, Jan Wolne

### Rumania

Año	Número de casos	de	Porcentaje	Intérpretes
1947	1		0,3%	Munteanu

### Letonia

Año	Número de casos	de	Porcentaje	Intérpretes
1949	1		0,24%	Mascia Predit

### República Checa

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1951</b>	1	0,18%	Orquesta Nacional de Praga

### Venezuela

<b>Año</b>	<b>Número de casos</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Intérpretes</b>
<b>1951</b>	1	0,18%	Alirio Díaz

## Anexo 2: Listado de números de No-Do que contienen folclore

### 1943

Número	Fecha de primera emisión
6	8/2/1943
14	5/4/1943
16	19/4/1943
22B	31/5/1943
23B	7/6/1943
31A	2/8/1943
35A	30/8/1943
45A	8/11/1943
45B	8/11/1943

### 1944

Número	Fecha de primera emisión
57B	31/1/1944
58 B	7/2/1944
68A	17/4/1944
82A	24/7/1944
92A	2/10/1944
96A	30/10/1944

### 1945

Número	Fecha de primera emisión
107B	15/1/1946
111B	12/2/1946
116A	19/3/1946



**1946**

<b>Número</b>	<b>Fecha de primera emisión</b>
183B	8/7/1946
188A	12/8/1946
192A	9/9/1946
196A	7/10/1946

**1947**

<b>Número</b>	<b>Fecha de primera emisión</b>
217A	3/3/1947
224A	21/4/1947
226B	5/5/1947
233A	23/6/1947
234A	30/6/1947
235A	7/7/1947
238B	28/7/1947
252A	3/11/1947

**1948**

<b>Número</b>	<b>Fecha de primera emisión</b>
265B	2/2/1948
271A	15/3/1948
278B	3/5/1948
279B	10/5/1948
284B	14/6/1948
285B	21/6/1948
287A	5/7/1948
290A	26/7/1948
291B	2/8/1948
294B	23/8/1948
296B	6/9/1948

296B	6/9/1948
298B	20/9/1948
300B	4/10/1948
304A	1/11/1948
306A	15/11/1948
311A	20/12/1948

**1949**

<b>Número</b>	<b>Fecha de primera emisión</b>
313B	3/1/1949
321A	28/2/1949
321B	28/2/1949
331A	9/5/1949
333A	23/5/1949
333B	23/5/1949
335B	6/6/1949
336A	13/6/1949
337A	20/6/1949
342B	25/7/1949
351B	26/9/1949
354A	17/10/1949
354B	17/10/1949
355B	24/10/1949
358B	14/11/1949
360A	28/11/1949
361A	5/12/1949
361B	5/12/1949
362A	12/12/1949

**1950**

<b>Número</b>	<b>Fecha de primera emisión</b>
370B	6/2/1950
376A	20/3/1950
381B	24/4/1950
382B	1/5/1950
383A	8/5/1950
385B	22/5/1950
387B	5/6/1950
393B	17/7/1950
394A	24/7/1950
395A	31/7/1950
395B	31/7/1950
397B	14/8/1950
401B	11/9/1950
404A	2/10/1950
409A	6/11/1950
410B	13/11/1950
416B	25/12/1950

**1951**

<b>Número</b>	<b>Fecha de primera emisión</b>
427A	12/3/1951
431B	9/4/1951
434A	30/4/1951
435B	7/5/1951
436A	14/5/1951
437B	21/5/1951
438A	28/5/1951
439B	4/6/1951
440B	11/6/1951
446A	23/7/1951
451B	27/8/1951

*Anexos*

453A	10/9/1951
456B	1/10/1951
457A	8/10/1951
460A	29/10/1951
460B	29/10/1951
461A	5/11/1951
465B	3/10/1951

### Anexo 3: Listado de diarios de ABC que contienen copla

#### 1939

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
2/12/39	Madrid	12
2/12/39	Madrid	13
3/12/39	Madrid	6
6/12/39	Madrid	13
17/12/39	Madrid	18
22/12/39	Madrid	12
20/12/39	Madrid	12
24/12/39	Madrid	18

#### 1940

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
3/12/40	Madrid	11
4/12/40	Madrid	11
8/12/1940	Madrid	15
8/12/1940	Madrid	15
10/12/40	Madrid	11
12/12/40	Sevilla	12
29/12/40	Madrid	2
29/12/40	Madrid	2
29/12/40	Madrid	2

## 1941

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
26/12/40	Sevilla	16
30/12/41	Madrid	11
7/12/41	Madrid	36
22/12/41	Madrid	24
27/12/41	Madrid	13

## 1942

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
19/12/42	Sevilla	4
23/12/42	Sevilla	15
13/12/42	Sevilla	18
30/12/42	Madrid	2
23/12/42	Madrid	42
23/12/42	Madrid	42
13/12/42	Sevilla	18
17/12/42	Sevilla	10

## 1943

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
7/12/43	Madrid	22
12/12/43	Madrid	42
12/12/43	Madrid	42
12/12/43	Madrid	42
8/12/43	Madrid	16
11/12/43	Madrid	2
11/12/43	Madrid	27
11/12/43	Madrid	2

**1944**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
10/12/44	Sevilla	13
17/12/44	Sevilla	18
13/12/44	Sevilla	17
14/12/44	Sevilla	9
12/12/44	Sevilla	5
1/12/44	Madrid	16
1/12/44	Madrid	16
7/12/44	Madrid	16
7/12/44	Madrid	16
15/12/44	Madrid	15
15/12/44	Madrid	15
16/12/44	Madrid	25
23/12/44	Madrid	34
14/12/44	Madrid	19
15/12/44	Madrid	15
17/12/44	Madrid	43
3/12/44	Sevilla	12

**1945**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/45	Sevilla	19
2/12/45	Sevilla	21
4/12/45	Sevilla	12
6/12/45	Sevilla	8
6/12/45	Sevilla	8
7/12/45	Sevilla	19
7/12/45	Sevilla	8
7/12/45	Sevilla	11
12/12/45	Sevilla	19
12/12/45	Madrid	26
16/12/44	Sevilla	26

Anexos

18/12/45	Madrid	16
19/12/45	Madrid	23
20/12/45	Madrid	59
20/12/45	Sevilla	10
21/12/45	Madrid	27
21/12/45	Sevilla	17
23/12/45	Madrid	5
26/12/45	Sevilla	17
27/12/45	Sevilla	15
30/12/45	Madrid	62

1946

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
4/12/46	Sevilla	13
4/12/46	Sevilla	13
5/12/46	Sevilla	12
6/12/46	Sevilla	11
6/12/46	Sevilla	9
7/12/46	Sevilla	16
7/12/46	Sevilla	16
7/12/46	Sevilla	9
7/12/46	Sevilla	16
8/12/46	Sevilla	21
8/12/46	Sevilla	21
10/12/46	Sevilla	14
10/12/46	Sevilla	14
11/12/46	Sevilla	17
11/12/46	Sevilla	17
12/12/46	Sevilla	13
12/12/46	Sevilla	13
13/12/46	Sevilla	8
13/12/46	Sevilla	16
14/12/46	Sevilla	13



*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

14/12/46	Sevilla	13
15/12/46	Sevilla	22
15/12/46	Sevilla	22
17/12/46	Sevilla	16
18/12/46	Sevilla	12
19/12/46	Sevilla	22
19/12/46	Sevilla	22
20/12/46	Sevilla	16

**1947**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
2/12/47	Sevilla	10
2/12/47	Sevilla	7
5/12/47	Sevilla	10
7/12/47	Sevilla	16
7/12/47	Sevilla	11
9/12/47	Madrid	27
10/12/47	Madrid	17
12/12/47	Madrid	17
13/12/47	Madrid	17
21/12/47	Madrid	26
24/12/47	Sevilla	12
27/12/47	Sevilla	16
28/12/47	Sevilla	15
31/12/47	Madrid	17
31/12/47	Sevilla	11

**1948**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/48	Madrid	17
2/12/48	Sevilla	13
5/12/48	Madrid	26

Anexos

8/12/48	Sevilla	4
9/12/48	Madrid	26
10/12/48	Sevilla	11
10/12/48	Sevilla	11
16/12/48	Madrid	18
19/12/48	Madrid	19
19/12/48	Sevilla	19
19/12/48	Sevilla	19
21/12/48	Madrid	7
28/12/48	Madrid	36
29/12/48	Madrid	25

1949

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/49	Madrid	24
3/12/49	Madrid	20
6/12/49	Madrid	24
7/12/49	Madrid	20
8/12/49	Madrid	28
9/12/49	Madrid	27
10/12/49	Madrid	22
11/12/49	Madrid	29
13/11/49	Madrid	26
14/12/49	Madrid	30
16/12/49	Madrid	26
17/12/49	Madrid	26
18/12/49	Madrid	32
20/12/49	Madrid	31
21/12/49	Madrid	30
22/12/49	Madrid	36
24/12/49	Madrid	31
25/12/49	Madrid	31
25/12/49	Madrid	31

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

27/12/49	Madrid	18
27/12/49	Madrid	31
28/12/49	Madrid	41
28/12/49	Madrid	41
29/12/49	Madrid	41
30/12/49	Madrid	32
31/12/49	Madrid	30

**1950**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
2/12/50	Madrid	30
8/12/50	Madrid	30
8/12/50	Madrid	29
9/12/50	Madrid	30
14/12/50	Madrid	31
15/12/50	Madrid	34
19/12/50	Madrid	30
20/12/50	Madrid	34
21/12/50	Madrid	34
22/12/50	Madrid	13
22/12/50	Sevilla	26
22/12/50	Madrid	34
23/12/50	Madrid	34
23/12/50	Sevilla	26
24/12/50	Madrid	34
27/12/50	Madrid	34
29/12/50	Sevilla	26
29/12/50	Madrid	34
30/12/50	Sevilla	32
30/12/50	Madrid	26
30/12/50	Sevilla	48
31/12/50	Madrid	20
31/12/50	Sevilla	12

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/51	Madrid	34
2/12/51	Madrid	50
4/12/51	Madrid	32
5/12/51	Madrid	34
6/12/51	Madrid	33
7/12/51	Madrid	35
9/12/51	Madrid	35
21/12/51	Madrid	12
21/12/51	Madrid	35
22/12(51	Madrid	44
22/12/51	Madrid	43
26/12/51	Madrid	43
27/12/51	Madrid	43
28/12/51	Madrid	13
28/12/51	Madrid	35
29/12/51	Madrid	43
29/12/51	Madrid	44
30/12/51	Madrid	54

## Anexo 4: Listado de diarios de ABC que contienen flamenco

### 1939

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/1939	Madrid	10
6/12/1939	Madrid	13
16/12/1939	Madrid	12
28/12/1939	Sevilla	7

### 1941

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
27/12/1941	Madrid	13
30/12/1941	Madrid	11

### 1942

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/1942	Sevilla	16
2/12/1942	Sevilla	16
15/12/1942	Sevilla	16
16/12/1942	Sevilla	18
17/12/1942	Sevilla	15
18/12/1942	Sevilla	15
24/12/1942	Sevilla	16
26/12/1942	Sevilla	18
27/12/1942	Sevilla	18
29/12/1942	Sevilla	15
30/12/1942	Sevilla	16
31/12/1942	Sevilla	18

## 1943

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
12/12/1943	Sevilla	21
23/12/1943	Sevilla	17

## 1944

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
8/12/1944	Sevilla	8
8/12/1944	Sevilla	12
8/12/1944	Sevilla	13
8/12/1944	Madrid	36
10/12/1944	Sevilla	16
10/12/1944	Madrid	28
12/12/1944	Sevilla	16
12/12/1944	Sevilla	16
12/12/1944	Madrid	43
12/12/1944	Madrid	63
28/12/1944	Sevilla	16
28/12/44	Madrid	54
29/12/1944	Sevilla	13
30/12/1944	Sevilla	13
31/12/1944	Sevilla	12
31/12/1944	Sevilla	10
31/12/1944	Sevilla	10

## 1945

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
16/12/1945	Sevilla	26
18/12/1945	Sevilla	24

**1946**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
3/12/1946	Sevilla	12
3/12/1946	Sevilla	12
4/12/1946	Sevilla	13
5/12/1946	Sevilla	11
5/12/1946	Sevilla	11
5/12/1946	Madrid	19
6/12/1946	Sevilla	11
6/12/1946	Sevilla	11
7/12/1946	Sevilla	12
7/12/1946	Sevilla	412
8/12/1946	Sevilla	21
8/12/1946	Sevilla	21
10/12/1946	Sevilla	16
10/12/1946	Sevilla	16
12/12/1946	Sevilla	413
12/12/1946	Sevilla	13
13/12/1946	Sevilla	13
13/12/1946	Sevilla	13
14/12/1946	Sevilla	6
15/12/1946	Sevilla	22
15/12/1946	Madrid	28
17/12/1946	Sevilla	13
17/12/1946	Sevilla	13
18/12/1946	Sevilla	12
18/12/1946	Sevilla	12
19/12/1946	Sevilla	15
19/12/1946	Sevilla	15
19/12/1946	Madrid	28
20/12/1946	Sevilla	5
20/12/1946	Madrid	10
27/12/1946	Sevilla	10
28/12/1946	Madrid	8

31/12/1946	Sevilla	17
31/12/1946	Sevilla	17

1947

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
2/12/1947	Sevilla	10
2/12/1947	Sevilla	10
3/12/1947	Sevilla	11
6/12/1947	Sevilla	11
6/12/1947	Sevilla	11
7/12/1947	Sevilla	16
7/12/1947	Sevilla	16
9/12/1947	Sevilla	10
9/12/1947	Sevilla	10
10/12/1947	Sevilla	11
10/12/1947	Sevilla	11
11/12/1947	Sevilla	12
11/12/1947	Sevilla	12
12/12/1947	Sevilla	16
12/12/1947	Sevilla	16
13/12/1947	Sevilla	12
13/12/1947	Sevilla	12
16/12/1947	Sevilla	8
16/12/1947	Sevilla	8
17/12/1947	Sevilla	12
17/12/1947	Sevilla	12
18/12/1947	Sevilla	11
18/12/1947	Sevilla	412
19/12/1947	Sevilla	12
19/12/1947	Sevilla	12
20/12/1947	Sevilla	12
20/12/1947	Sevilla	12
21/12/1947	Sevilla	12



21/12/1947	Sevilla	12
23/12/1947	Sevilla	10
23/12/1947	Sevilla	10
24/12/1947	Sevilla	12
26/12/1947	Sevilla	12
26/12/1947	Sevilla	12
27/12/1947	Sevilla	12
27/12/1947	Sevilla	12
28/12/1947	Sevilla	12
28/12/1947	Sevilla	12
30/12/1947	Sevilla	10
30/12/1947	Sevilla	10
31/12/1947	Sevilla	11
31/12/1947	Sevilla	12

**1948**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/1948	Madrid	17
2/12/1948	Madrid	16
3/12/1948	Madrid	16
4/12/1948	Madrid	16
5/12/1948	Madrid	26
7/12/1948	Sevilla	16
15/12/1948	Sevilla	11
17/12/1948	Madrid	19

## 1949

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/1949	Sevilla	13
1/12/1949	Sevilla	13
2/12/1949	Sevilla	13
2/12/1949	Sevilla	13
4/12/1949	Sevilla	14
4/12/1949	Sevilla	14
6/12/1949	Sevilla	16
6/12/1949	Sevilla	16
7/12/1949	Sevilla	10
7/12/1949	Sevilla	10
8/12/1949	Sevilla	12
8/12/1949	Sevilla	312
9/12/1949	Sevilla	12
9/12/1949	Sevilla	12
10/12/1949	Sevilla	13
11/12/1949	Sevilla	17
13/12/1949	Sevilla	14
13/12/1949	Sevilla	14
14/12/1949	Sevilla	13
15/12/1949	Sevilla	16
17/12/1949	Madrid	22
20/12/1949	Sevilla	18
22/12/1949	Sevilla	16
23/12/1949	Sevilla	17
25/12/1949	Sevilla	14
27/12/1949	Sevilla	18
29/12/1949	Sevilla	17
29/12/1949	Sevilla	17
30/12/1949	Madrid	17
31/12/1949	Sevilla	16

**1950**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/1950	Sevilla	21
1/12/1950	Sevilla	21
1/12/1950	Sevilla	21
2/12/1950	Sevilla	18
2/12/1950	Sevilla	18
2/12/1950	Sevilla	18
3/12/1950	Sevilla	18
3/12/1950	Sevilla	18
3/12/1950	Sevilla	18
3/12/1950	Sevilla	18
5/12/1950	Sevilla	18
5/12/1950	Sevilla	18
5/12/1950	Sevilla	18
6/12/1950	Sevilla	19
6/12/1950	Sevilla	19
7/12/1950	Sevilla	19
7/12/1950	Sevilla	20
7/12/1950	Sevilla	20
9/12/1950	Sevilla	20
9/12/1950	Sevilla	20
9/12/1950	Sevilla	20
9/12/1950	Sevilla	20
10/12/1950	Sevilla	19
10/12/1950	Sevilla	19
10/12/1950	Sevilla	19
10/12/1950	Sevilla	19
12/12/1950	Sevilla	16
12/12/1950	Sevilla	16
12/12/1950	Sevilla	16
12/12/1950	Sevilla	16
15/12/1950	Sevilla	18
15/12/1950	Sevilla	18

15/12/1950	Sevilla	18
16/12/1950	Sevilla	17
16/12/1950	Sevilla	17
16/12/1950	Sevilla	17
16/12/1950	Sevilla	17
16/12/1950	Sevilla	31
17/12/1950	Madrid	20
17/12/1950	Sevilla	18
17/12/1950	Sevilla	18
17/12/1950	Sevilla	18
17/12/1950	Sevilla	18
17/12/1950	Sevilla	18
19/12/1950	Sevilla	21
19/12/1950	Sevilla	21
19/12/1950	Sevilla	21
19/12/1950	Sevilla	20
20/12/1950	Sevilla	12
20/12/1950	Sevilla	22
20/12/1950	Sevilla	22
21/12/1950	Sevilla	22
21/12/1950	Sevilla	22
21/12/1950	Sevilla	22
21/12/1950	Sevilla	18
22/12/1950	Sevilla	20
22/12/1950	Sevilla	20
22/12/1950	Sevilla	20
23/12/1950	Sevilla	21
23/12/1950	Sevilla	21
23/12/1950	Sevilla	21
24/12/1950	Sevilla	27
24/12/1950	Sevilla	27
24/12/1950	Sevilla	27
24/12/1950	Sevilla	27
24/12/1950	Sevilla	17
24/12/1950	Sevilla	23

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

24/12/1950	Sevilla	28
27/12/1950	Sevilla	22
28/12/1950	Sevilla	22
28/12/1950	Sevilla	22
28/12/1950	Sevilla	22
29/12/1950	Sevilla	22
29/12/1950	Sevilla	18
29/12/1950	Sevilla	418
29/12/1950	Sevilla	18
29/12/1950	Madrid	19
30/12/1950	Sevilla	16
31/12/1950	Sevilla	17
31/12/1950	Sevilla	20
31/12/1950	Sevilla	20
31/12/1950	Sevilla	20
31/12/1950	Sevilla	20

**1951**

<b>Día</b>	<b>Edición</b>	<b>Página</b>
1/12/1951	Sevilla	20
1/12/1951	Sevilla	20
1/12/1951	Sevilla	20
2/12/1951	Sevilla	22
2/12/1951	Sevilla	22
2/12/1951	Sevilla	22
4/12/1951	Sevilla	22
4/12/1951	Sevilla	22
5/12/1951	Sevilla	20
5/12/1951	Sevilla	20
6/12/1951	Sevilla	20
6/12/1951	Sevilla	20
7/12/1951	Sevilla	21
7/12/1951	Sevilla	21

8/12/1951	Sevilla	24
8/12/1951	Sevilla	24
8/12/1951	Sevilla	24
9/12/1951	Madrid	41
9/12/1951	Sevilla	20
9/12/1951	Sevilla	20
9/12/1951	Sevilla	20
11/12/1951	Sevilla	22
11/12/1951	Sevilla	22
12/12/1951	Sevilla	20
12/12/1951	Sevilla	20
13/12/1951	Sevilla	18
13/12/1951	Sevilla	18
14/12/1951	Sevilla	20
14/12/1951	Sevilla	20
15/12/1951	Sevilla	20
15/12/1951	Sevilla	20
15/12/1951	Sevilla	20
16/12/1951	Sevilla	21
16/12/1951	Sevilla	21
16/12/1951	Sevilla	21
18/12/1951	Sevilla	31
18/12/1951	Sevilla	31
19/12/1951	Sevilla	21
19/12/1951	Sevilla	21
20/12/1951	Sevilla	21
20/12/1951	Sevilla	21
22/12/1951	Sevilla	21
22/12/1951	Sevilla	22
22/12/1951	Sevilla	22
22/12/1951	Sevilla	22
26/12/1951	Sevilla	24
26/12/1951	Sevilla	24
27/12/1951	Sevilla	21
27/12/1951	Sevilla	21

*La música como herramienta propagandística en el primer franquismo (1939 – 1951)*

27/12/1951	Sevilla	421
28/12/1951	Sevilla	18
28/12/1951	Sevilla	18
28/12/1951	Sevilla	18
29/12/1951	Sevilla	22
29/12/1951	Sevilla	22
29/12/1951	Sevilla	22
30/12/1951	Sevilla	18
30/12/1951	Sevilla	28
30/12/1951	Sevilla	28