

**Prácticas musicales en el ecosistema sonoro
penitenciario franquista (1938-1948):
propaganda, contrapropaganda y clandestinidad**

Elsa Calero Carramolino

Tesis Doctoral dirigida por Dña. Gemma Pérez Zalduondo

Mayo 2021



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Departamento de Historia
y Ciencias de la Música**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Elsa Calero Carramolino
ISBN: 978-84-1117-122-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/71629>

**Prácticas musicales en el ecosistema
sonoro penitenciario franquista
(1938-1948):
propaganda, contrapropaganda y
clandestinidad**

Elsa Calero Carramolino

Tesis Doctoral dirigida por Dña. Gemma Pérez Zalduondo



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Departamento de Historia
y Ciencias de la Música**

**Programa de Doctorado en Historia y Artes. Especialidad
Cultura, Creación y Educación Musical.**

Mayo 2021

La doctoranda / The doctoral candidate **Dña. Elsa Calero Carramolino** y la directora de la tesis / and the tesis supervisor **Dña. Gemma Pérez Zaldondo**,

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date

Granada, a 20 de Mayo de 2021

Directora de la tesis / Thesis supervisor

Doctoranda / Doctoral candidate

Fdo. Gemma Pérez Zaldondo

Fdo. Elsa Calero Carramolino

A Ellas

A Ellos

Un mar de muertos.
Eso es lo que esto es. Un mar de muertos.
Simulan que respiran, pero engañan.
Aquí ninguno alienta. Nadie anhela.
Míralos bien: componen una playa
sin mareas, ni olas, ni vaivenes.
Son solamente fardos que algún día
tuvieron alma; pero no se nota.
Alguno grita y dice "¡Yo estoy vivo!"
Pero ya ves que miente. Solo hay muertos.
Mira a tu alrededor. Dime ¿qué ves?
Veintiocho o treinta puertas de unas celdas
que descansan en un partio bien nutrido.
Son madres de mil seres y cobijan
apenas unos cuantos en su seno.
Y yacen los demás desparramados
sobre las losas de esta galería.
¡Ten cuidado! No los pises
Ya son bastante pisadas
las que los han agobiado;
y ¿sabes? ¡Hasta los fardos
revientan con la hoyadura!
¿A dónde marchas muchacha?
¡Ah precisas los servicios
del fondo del cementerio!
Resuelve, pero con tiento.
No roces las cabezas que cayeron
intentando pensar.
Pon tu pie ahí... así, entre dos cerebros.
Y con el otro pie, separa el brazo,
ese que cubre el trozo de baldosa.
Así... así... despacio... muy despacio.
No despierten tus pasos a los muertos.
No quiebres esa hora que es tan suya.

Ángeles Ortega García-Madrid, «Un mar de muertos», *Al quiebro de mis espinas (Poemas desde la Cárcel)*, 1977.

Índice

AGRADECIMIENTOS	17
MATERIAS UNESCO	21
ABREVIATURAS	23
Introducción	27
Planteamiento y justificación	27
Objetivos	29
Estado de la cuestión	30
Marco teórico	40
Definiciones	45
Población penitenciaria	46
Prisonización	46
«Músico/a preso/a» vs «Preso/a músico/a»	46
Weaponization	46
Propaganda	46
Contrapropaganda	47
Clandestinidad	47
Prácticas musicales oficiales	47
Prácticas musicales no reguladas	47
Prácticas musicales no oficiales	47
Prácticas musicales contrapropagandísticas	47
Prácticas musicales clandestinas	47
Composición musical formal	48
Composición musical espontánea	48
Fuentes	48
Metodología y organización del trabajo	58
BLOQUE I. PRÁCTICAS MUSICALES PENITENCIARIAS DESDE LOS PRIMEROS ENCARCELAMIENTOS FRANQUISTAS HASTA LA PROMULGACIÓN DEL CÓDIGO PENAL	67
Capítulo 1. La música en la legislación y normativa penitenciaria (1938-1948).	
Organismos e instituciones	71
1.1. La Dirección General de Prisiones (DGP) y su implicación en el desarrollo de las prácticas musicales	79
1.2. Institucionalización de la música en las prisiones como fórmula reeducativa	85
1.2.1. <i>El Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT): la música en la sección de Esfuerzo Intelectual</i>	85
1.2.2. <i>Las Escuelas de Hogar de Sección Femenina en las prisiones: sexualización de las prácticas musicales reguladas por el Estado</i>	88

1.3. La música en el Código Penal (1944) y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948)	97
---	----

Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios 107

2.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las prisiones españolas	112
--	-----

2.2. Configuración y clasificación del repertorio oficial.....	121
--	-----

a. Repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones españolas	124
---	-----

a.1. Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional	127
--	-----

a.2. Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional	130
---	-----

a.3. Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones	133
---	-----

b. Repertorio musical compuesto en las prisiones españolas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	135
--	-----

b.1. La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias	139
---	-----

2.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el Régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales	144
---	-----

2.3.1. <i>Medios económicos, materiales y humanos</i>	145
---	-----

a. Gestión de los recursos económicos y materiales dispuestos por el PCRPT	145
--	-----

b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales	146
--	-----

2.3.2. <i>Topografía y arquitectura penitenciaria</i>	148
---	-----

a. Prácticas musicales de intramuros dentro del panóptico carcelario: categorización de los espacios dentro de la prisión.....	149
--	-----

b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de los centros penales.....	153
---	-----

c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen	160
--	-----

2.3.3 <i>Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianidad penitenciaria</i>	168
--	-----

2.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT.....	178
--	-----

2.4.1. <i>Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»</i>	179
---	-----

2.4.2. <i>Parámetros de análisis de las biografías penitenciarias</i>	183
---	-----

2.4.3. <i>Análisis de los perfiles de los «músicos presos» que integraron los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual</i>	187
---	-----

a. Músicos profesionales	187
--------------------------------	-----

a.1. Músicos profesionales que participaron activamente en la propuesta musical del PCRPT.....	187
--	-----

a.1.1. <i>Músicos profesionales que continuaron con su carrera tras la prisión.</i>	187
---	-----

a.1.2. <i>Músicos profesionales cuya carrera quedó fuertemente dañada tras la prisión</i>	195
---	-----

a.1.3. <i>Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión</i>	198
a.2. <i>Músicos profesionales que no participaron en la propuesta musical del PCRPT</i>	199
a.2.1. <i>Músicos profesionales cuya carrera quedó fuertemente dañada tras la prisión</i>	200
a.2.2. <i>Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión</i>	202
b. <i>Músicos amateur</i>	204
b.1. <i>Músicos amateur que participaron activamente en la propuesta musical del PCRPT</i>	205
b.1.1. <i>Músicos amateur que continuaron con su carrera tras la prisión</i>	205
b.1.2. <i>Músicos amateur que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión</i>	207
b.2. <i>Músicos amateurs que no participaron en la propuesta musical del PCRPT: impacto y consecuencias</i>	208
Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva de la población penitenciaria	213
3.1. <i>Reapropiaciones y resignificaciones. Estudio de caso: Un día en la cárcel</i>	215
3.2. <i>Organización y configuración de las prácticas musicales no oficiales</i>	220
a. <i>Funciones del repertorio</i>	225
a.1. <i>Prácticas musicales contrapropagandísticas</i>	228
a.1.1. <i>Dimensión política</i>	228
a.1.2. <i>Dimensión protesta</i>	239
a. 2. <i>Prácticas musicales clandestinas: la dimensión moral</i>	247
b. <i>Procedimientos creativos</i>	257
b.1. <i>Centonización y tropo como modelo creativo</i>	260
b.1.1. <i>Centonizaciones realizadas sobre el himnario franquista</i>	263
b.1.2. <i>Centonizaciones realizadas sobre el himnario republicano</i>	265
b.1.3. <i>Centonizaciones realizadas sobre melodías vinculadas a la religiosidad popular</i>	269
b.1.4. <i>Centonizaciones realizadas sobre números de música escénica</i>	271
b.1.5. <i>Centonizaciones realizadas sobre melodías de canción ligera</i>	275
b.2. <i>Patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación</i>	277
3.3. <i>Recursos parainstitucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por la población penal al servicio de las prácticas musicales no oficiales. Apoyo de las redes de solidaridad del exterior</i>	284
3.3.1. <i>Medios materiales y humanos</i>	285
3.3.2. <i>Localización geográfica y arquitectura penitenciaria</i>	291
<i>Transferencias de los repertorios de extramuros a intramuros y viceversa</i>	297

a. Relaciones intramurales	301
b. Relaciones intermurales	302
c. Relaciones extramurales.....	304
3.3.3. <i>Las prácticas musicales no oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria</i>	306
Conclusiones al Bloque I.....	315
BLOQUE II. PRÁCTICAS MUSICALES PENITENCIARIAS DESDE LA PROMULGACIÓN DEL CÓDIGO PENAL HASTA LA PUBLICACIÓN DEL REGLAMENTO INTERNO DE LOS SERVICIOS DE PRISIONES (1944-1948)	325
Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales.....	331
4.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las prisiones españolas	331
4.2. Configuración y clasificación del repertorio musical oficial	336
a. Repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones españolas	338
a.1. Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional	340
a.2. Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional	342
a.3. Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones.....	345
b. Repertorio musical compuesto en las prisiones españolas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	347
La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias	351
4.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el Régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales	354
4.3.1. <i>Medios económicos, materiales y humanos</i>	355
a. Gestión de los recursos económicos y materiales dispuestos por el PCRPT	355
b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.....	360
4.3.2. <i>Topografía y arquitectura penitenciaria</i>	371
a. Prácticas musicales de intramuros dentro del panóptico carcelario: categorización de los espacios dentro de la prisión.....	372
b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de centros penales	374
c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen	384
4.3.3. <i>Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria</i>	385
4.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT.....	391
4.4.1. <i>Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»</i>	391
4.4.2. <i>Análisis de los perfiles de los «músicos presos» que integraron los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual</i>	399

Músicos profesionales.....	401
a. Músicos profesionales que participaron activamente en la propuesta musical del PCRPT	401
<i>a.1. Músicos profesionales que continuaron con su carrera tras la prisión....</i>	401
<i>a.2. Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión</i>	404
b. Músicos profesionales que no participaron en la propuesta musical del PCRPT: impacto y consecuencias	405
Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos.....	409
5.1. Características del nuevo ecosistema sonoro no oficial	411
5.1.1. <i>Relaciones intramurales.....</i>	416
5.1.2. <i>Relaciones intermurales.....</i>	418
5.1.3. <i>Relaciones extramurales</i>	419
5.2. Configuración del repertorio	421
5.2.1. <i>Funciones del repertorio.....</i>	429
a. Prácticas musicales contrapropagandísticas: la dimensión protesta.....	432
b. Prácticas musicales clandestinas	441
b.1. Dimensión moral «pura».....	446
b.2. Dimensión moral «escenificada»	451
5.2.2. <i>Procedimientos creativos: análisis de los patrones compositivos y estilísticos de nueva creación</i>	458
5.3. Interacción de los repertorios de extramuros con la dimensión política del repertorio no oficial interpretado en las prisiones.....	468
5.3.1. <i>El Cancionero Revolucionario (1925), de Armando Triviño y su posterior reedición (1947).....</i>	471
a. Análisis del contenido	472
b. Procedimientos creativos	476
5.3.2. <i>Actividad propagandística y prácticas musicales de la Guerrilla Española</i>	487
a. Contextualización de la actividad de agitación y propaganda de la Guerrilla Española en las prisiones	487
b. Consideraciones generales sobre el repertorio analizado.....	489
c. Integración del repertorio guerrillero en las prisiones.....	493
Conclusiones al Bloque II.....	503
CONCLUSIONES.....	513
CONCLUSIONS	528
I. BIBLIOGRAFÍA	543
I.I. Musicología.....	543
I.I.I. <i>Enciclopedias</i>	543
I.I.II. <i>Monografías.....</i>	543

I.I.III. Capítulos de libro	547
I.I.IV. Artículos científicos	551
I.I.IV. Tesis doctorales	556
I.I.V. Otros trabajos de investigación	557
I.II. Interpretación histórica de la guerra civil y el franquismo.....	557
I.II.I. Monografías.....	557
I.II.II. Capítulos de libro	564
I.II.III. Artículos científicos	566
I.II.IV. Tesis doctorales.....	570
I.III. Aspectos generales del método de investigación.....	571
I.III.I. Monografías	571
I.III.II. Capítulos de libro.....	572
I.III.III. Artículos científicos	573
I.III.IV. Tesis doctorales.....	575
II. FUENTES PRIMARIAS	577
II.I. Relación institucional de archivos consultados.....	577
II.I.I. España	577
II.I.II. Chile	577
II.I.III. Francia.....	577
II.I.IV. Reino Unido.....	578
II.II. Hemerográficas (por orden cronológico).....	578
II.II.I. Anteriores a 1938	578
II.II.II. 1938-1943	580
II.II.III. 1944-1948	581
II.II.IV. 1949-1975	581
II.II.V. Posteriores a 1975.....	582
II.III. Legislativas (por tipología y orden cronológico)	582
II.III.I. Leyes.....	582
II.III.II. Decretos	583
II.III.III. Órdenes	584
II.III.IV. Normas.....	586
II.III.V. Circulares.....	586
II.III.VI. Reglamentos.....	587
II.III.VII. Códigos.....	587
II.III.VIII. Boletines.....	587
II.IV. Musicales y escénicas.....	587
II.V. Fuentes audiovisuales	603

II.VI. Entrevistas	604
II.VII. Memorias	605
II.VIII. Correspondencia (por orden cronológico)	608
II.IX. Expedientes procesales y penitenciarios	610
II.X. Ficheros fisiotécnicos	612
II.XI. Recursos web	613
II.XII. Otras	613
Índice onomástico de agentes que intervinieron en el desarrollo de las prácticas musicales en el sistema penitenciario franquista entre 1938 y 1948	621
Índice topográfico de prisiones que registraron actividad musical entre 1938 y 1948	629

ANEXOS

ANEXO I. Ilustraciones	5
ANEXO II. Fichas analíticas de la producción musical oficial registrada en las prisiones españolas entre 1938 y 1943	181
ANEXO III. Diccionario biográfico de los autores que participaron en las prácticas musicales penitenciarias desarrolladas en las prisiones españolas entre 1938 y 1948	291

AGRADECIMIENTOS

Hoy, con el tiempo recorrido por delante, me enfrento por última vez en este trabajo a esa página en blanco que, parpadeante, exige a mis dedos palabras. Sin embargo, esta vez es diferente. Aún huele a primavera y ya no hay prisa. Solo la reflexión en la que la página y yo nos reconocemos para ceder espacio a quienes son este proyecto por el que me dejo deslizar. Es el momento de decir gracias a quienes me han permitido caminar a su lado y a aquellos otros que, en la incertidumbre, me han sostenido.

Gemma, por aceptar guiarme en este tramo de desarrollo intelectual, por tu sabiduría compartida y las incesantes e interminables correcciones. Ladrillos todos ellos sobre los que se levanta esta tesis como una torre babeliana, cuyo lenguaje hemos aprendido a descifrar juntas. Por tu humanidad. Gracias.

Pedro, por demostrar que en las prisiones de lo posible el entusiasmo es esa fuente inagotable de la que beber y sobre la que construir. Por ser el reflejo en el que muchas veces me he mirado. Gracias.

Por su guía, sus consejos y confianza en mi trabajo, quiero expresar mi gratitud a todos aquellos profesores que aceptaron dedicar unos minutos a reflexionar conmigo, junto a mí, e incluso delante de mí. Gracias a José Manuel Sabín, por ser el primero de esta lista que no dudó en mostrar su escepticismo para hacerme crecer y poner a mi disposición parte de los materiales que hoy presento. A los profesores Erik Levi y Julie Brown, por permitirme integrarme en la comunidad del Royal Holloway, esa universidad soñada a través de los catálogos que anualmente hasta 2019 coleccionaba cada vez que se celebraba el salón del estudiante. Gracias profesor Levi por sacudir las ramas de este árbol-investigación y poner orden en ellas. Gracias profesora Brown por permitirme participar en otro modelo de educación. A Paul Preston y Helen Grant por una comida llena de sabiduría en las colinas de Londres. Gracias.

Gracias también al profesor Esteban Buch por su predisposición a acogerme en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, por su paciencia frente a los incesantes cambios de fecha a los que nos sometió la pandemia y por priorizar la salud y el cuidado personal frente a la incertidumbre del investigador. Por permitir sentirme en París sin salir de Granada e invitarme a formar parte de sus debates.

No quiero dejar de expresar mi gratitud a todos aquellos investigadores que se acercaron a mí en Atenas durante el congreso *Soundscapes of Trauma, Music, Violence, Therapy* para integrarme en sus discusiones e intercambios de ideas. En especial, gracias a Anna Papaeti, Morag Josephine Grant, Suzanne Cusick, Martin J. Daughtry, Miljana Pavlovic y Jacob Downs por las palabras, consejos y lecturas compartidas, así como al resto de miembros del grupo de estudio *Music & Violence* de la International Society of Musicology.

En este sentido, agradezco también el apoyo recibido por investigadores españoles que, de un modo u otro, han contribuido a mi emancipación como investigadora,

permitiéndome participar de manera autónoma en proyectos colectivos. A Enrique Téllez, por tu incansable afán de sacar a la luz esta parte de la música española. A Juan Carlos García Funes y Gutmaro Gómez Bravo por incitarme a escribir la historia junto a vosotros, así como al resto de integrantes del Grupo de Investigación de la Guerra Civil y el Franquismo.

A las doctoras Katia Chornik, Aurore Ducellier y Maria Kiladi por su generosidad en el espacio-tiempo, pero sobre todo, por poner a mi disposición sus textos inéditos como un bálsamo en los momentos de duda. Gracias.

Agradezco, asimismo, a todas las instituciones que han facilitado mi acceso a los materiales que componen esta tesis, pero sobre todo, a sus integrantes por su dedicación a una labor no siempre justamente reconocida. Gracias por ser los ojos y las manos que, en más de una ocasión, se han paseado sobre los documentos para transmitirme su verdad. Pero sobre todo gracias por la pasión con que acogisteis tal cometido; porque más allá de la institución que os recubre, os descubristeis como personas. A los trabajadores y trabajadoras de la Biblioteca Nacional de España, Archivo y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (Madrid y Barcelona), Archivo del Museo de la Música de Barcelona, Archivo de l'Orfeó Catalá, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Archivo Histórico del Partido Comunista Español, Archivo General de la Administración, Biblioteca de la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, así como todos los Archivos Histórico Provinciales que respondieron mis diversas demandas. Gracias. Gracias también a todas aquellas entidades extranjeras y a sus bibliotecarios y archiveros que facilitaron mi acceso a las tan ansiadas fuentes primarias: British Library, Marx Museum and Worker's Library, People History Museum, Université Paris-Nanterre y Bibliothèque National de France, entre otros.

Este trabajo no solo se ha nutrido de documentos y discusiones intelectuales, sino que su raíz está integrada por personas, y es a ellas a quien debo este reconocimiento porque sin su generosidad pasada, presente y futura, las páginas que siguen a continuación no tendrían ningún sentido. Esta tesis nació con ellos, mucho antes de hacerlo yo y en ellos descansan estos fragmentos de sus vidas compartidas conmigo para contar su historia. Esbozos de una existencia anterior que hoy les devuelvo esperando que vean en este texto el reflejo de quienes fueron, quienes quisieron ser, quienes recordaban ser y quienes contaron haber sido. Por abrirme las puertas de vuestra casa y compartir conmigo más que palabras, fotografías, cartas, anhelos, dudas, lágrimas, risas, canciones escritas en papel higiénico, obras de teatro comprimidas en papel de fumar. Gracias José Ajenjo y Teresa Bielsa por ser mis primeros entrevistados; Carlota Leret; Lidia Falcón; Pablo Herrero; José Espinosa; Marcos Ana, por cederme una de tus últimas miradas; Luis Pérez Lara; Eduardo Rincón y Dolça Vilallonga, por enseñarme la música que acompaña a las olas que cubren las Islas Medas; Vicente Santonja y familia, por permanecer unidos e invitarme a unirme a vosotros.

Finalmente, llego a la parte más personal. La última, no por ser la menos importante, sino porque tras los formalismos, esta es la que permanece. La que evidencia ese apoyo imperecedero en las noches oscuras, cuando nadie mira. Porque, a pesar de los esfuerzos por atomizarnos, las raíces que nos unen se hunden en lo más hondo del limo en el que fuimos plantados.

A ti madre. Por apartarte de las convenciones sociales. Por ver a través del mocho con el que orgullosa me alimentaste el alma y el cuerpo. Por no creer que era demasiado pronto para aprender. Por tus dibujos. Por los veranos de gomés y lápices tan lejos de la norma impuesta. Por abrirme los ojos a la lectura. Por las tardes con Papelito. Por crearme y crearme en los horizontes del infinito. Por las charlas adultas y los cepillados de niña. Por Carmela. La tuya y la mía. La de todas. Gracias.

Gracias a ti padre. Por tu vida filmada al revés, como los cangrejos, y sin embargo, día a día, encontrar el mar. Por pintar héroes para mí. Por el niño-adulto que fuiste. Por el hombre-niño que eres.

Hermano, gracias a ti, por teñir la vida de risas nerviosas incluso cuando faltaban los motivos para hacerlo. Por tu espíritu crítico y tu incondicional y silenciosa admiración.

A Sergio, por apagar el ruido para oír la lluvia caer. Por tu mano sobre la mía infundiéndome tranquilidad. Por ser la voz al otro lado del teléfono que me enseñó que la distancia no se mide en kilómetros porque es un estado mental. Gracias.

A Isabel y Miguel Ángel, por mostrarme nuevas formas de vivir la investigación, el placer de unir las piezas de los puzzles que habitan el olvido de los archivos. Isabel, gracias por los paseos *allá madrileña*, tan llenos de historia y pasión. Miguel Ángel, gracias por ser el apuntador que señala que todo acorde tiene una nota disonante.

Gracias a mis amigas/os, compañeras/os y agregados/as que en algún momento u otro han compartido instantes de complicidad poniendo a mi servicio sus oídos y sonrisas: Toñi, por tu incredulidad, por tu fortaleza para sostener un mundo sobre tus hombros mientras lo recorres con los pies; los Carlos, por invitarme a atravesar los márgenes de la imaginación; a Alicia, Alba, Álvaro, Clara, Fátima, Laura, Lorena, Mari Paz, Rubén, Torcuato y Verónica, por estar.

En definitiva, gracias a todos los que con su sola presencia hicieron crecer este trabajo, cambiando algo en mí y en lo que perseguía con él.

MATERIAS UNESCO

Término aceptado	Código
Música, musicología	620306
Etnomusicología	510105
Folklore	630103
Sociología del arte	630107
Filosofía política	720705
Guerra	510305
Historia de la guerra	520025
Conflictos sociales	590606
Propaganda	591004
Política cultural	590202
Poder judicial	590402
Funcionarios de justicia y procesos judiciales	560401
Estudios de comunidad	631101

ABREVIATURAS

Término abreviado	Denominación
Artículo	art.
Asociación de la memoria social y democrática	AMESDE
Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica	ARMH
Auxilio Social	AS
Biblioteca de Instituciones Penitenciarias del Ministerio del Interior	BIPMI
Biblioteca Nacional de España	BNE
Boletín Oficial de la Dirección General de Prisiones	BODGP
Boletín Oficial del Estado	BOE
Club Amigos de la UNESCO	CAUM
Dirección General de Instituciones Penitenciarias	DGIP
Falange Española Tradicionalista	FET
Federación de Juventudes Comunistas	FJC
Frente de Liberación Nacional	FLN
Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista	JONS
Guerrilla Española	GE
Juventudes Socialistas Unificadas	JSU
Organización Sindical Española / Sindicato Vertical	OSE
Partido Comunista Español	PCE
Partido Socialista Obrero Español	PSOE
Patronato de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo / Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo	PCRPT
Sección Femenina de Falange	SF
Talleres Penitenciarios de Alcalá	TPA

Introducción

«El dolor de España ha alumbrado esta obra fecunda de la Redención de las Penas que ha de perpetuar con los delincuentes la tradición mercedaria de la Redención de Cautivos y el espíritu misional de las leyes de Indias. Queremos Señor, volver a regar las tierras yermas de nuestro viejo patrimonio con las aguas vivas que alumbraron la fe y el esfuerzo de nuestros antepasados». cit. en: *La obra de Redención de Penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1940 p. 1



ROBLEDANO, José. [Preso escribiendo una carta]. *Serie Prisión Franquista de Porlier*. Pieza expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Edificio Sabatini, 27 de abril - 26 de septiembre de 2016.

Introducción

Planteamiento y justificación

La presente investigación tiene por objeto de estudio las prácticas musicales desarrolladas en el ecosistema sonoro penitenciario del franquismo entre 1938 y 1948.

El punto de partida de esta tesis se remonta al curso 2014/2015 cuando presenté mi Trabajo Fin de Máster *La música en las prisiones durante el franquismo. El semanario Redención, elemento de formación y cultura*¹, en el que verifiqué la existencia de estas prácticas con distintas implicaciones, usos y significados. Precisamente, fue en el transcurso del mismo cuando advertí el grave vacío que existía respecto de este campo, cosa que no sucedía en otras disciplinas como la literatura o las artes plásticas. El citado trabajo permitió observar que existía un patrimonio musical generado y utilizado por quienes sufrieron la represión, que todavía no había sido abordado por la musicología. Con el fin de salvar este agravio comparativo, consideré oportuno una reflexión más profunda para completar con nuevos títulos y autores la historiografía musical española del siglo XX. Además ello podría contribuir a situar a la musicología española al mismo nivel que sus homólogos europeos en el autoconocimiento de la música en las políticas de represión, tal y como ya han venido haciendo países como Alemania, Eslovenia, Grecia, Italia, Portugal o Rusia.

En lo que al marco cronológico se refiere, esta investigación analiza los primeros diez años del sistema penitenciario franquista, desde 1938 –un año antes del final de la Guerra Civil–, hasta 1948. Si bien es cierto que la pretensión inicial era abordar el periodo que se extiende desde 1939 hasta la proclamación de la Ley de Amnistía en 1977², lo cierto es que a medida que fue progresando el proceso de documentación, la envergadura, y complejidad, de las fuentes consultadas –a las que se sumaron las diversas problemáticas de acceso a las mismas– fue de tal magnitud que obligaron a reformular la horquilla temporal en diversas ocasiones: entre 1939 y 1963, primero; y, finalmente, de 1938 hasta 1948.

Las razones por las que se ha tomado 1938 como punto de partida son fundamentalmente dos:

¹ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. *La música en las prisiones durante el franquismo. El semanario Redención, elemento de formación y cultura*. [Trabajo Fin de Máster dirigido por Gemma Pérez Zalduondo]. Granada: Universidad de Granada / Universidad Internacional de Andalucía, 2015

² «Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía». *BOE*, n.º. 248, (17 de octubre de 1977), pp. 1-4.

1.- El 30 de enero de 1938³ se constituyó el primer gobierno de Franco, lo que implicó la regulación oficial, por parte de los sublevados, de las prácticas musicales en la política penitenciaria con fines punitivos, propagandísticos y reeducativos.

2.- De este mismo año datan los primeros registros que sitúan en las prisiones la convivencia de las prácticas musicales oficiales⁴ y no oficiales.

Es a partir de entonces cuando puede considerarse que el franquismo institucionalizó todas las cuestiones que intervinieron en las prácticas musicales oficiales a las que se atiende en el presente trabajo: tipología de eventos con participación musical, configuración del repertorio y recursos. En consecuencia, cabe aquí plantearse la hipótesis de si, en respuesta a ello, fue en este momento cuando la población penal comenzó a construir una red cultural alternativa que reforzaba su identidad al mismo tiempo que se presentaba como un acto de resistencia política.

Por otro lado, se ha tomado 1948 como fecha de corte porque no fue hasta este año cuando la Dirección General de Prisiones (DGP) publicó en un único texto toda la normativa penal que hasta entonces, a modo de soluciones provisionales, la dictadura fue superponiendo al ordenamiento republicano. La promulgación del Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones supone el cierre de una etapa de experimentación en materia represiva. El texto se asienta sobre las bases de todas aquellas iniciativas cuya eficiencia ya había sido probada por la dictadura en los diez años anteriores. Dicha publicación coincidió además con un periodo de relativa estabilidad durante el Quinto Gobierno de la dictadura (1945-1951) y se enmarcó en un contexto internacional –bloqueo de Berlín⁵, congreso de La Haya⁶, constitución de la República Italiana⁷, primer gobierno de Perón⁸– que incitaba a redefinir por escrito los éxitos de la doctrina penal en la erradicación del comunismo.

En definitiva, este trabajo trata de responder a las diversas demandas que, desde el terreno de la musicología nacional e internacional, existen alrededor de este campo. Al mismo tiempo, consciente de sus propias limitaciones, pretende construir las bases contextuales y metodológicas sobre las que se puedan apoyar posteriores aproximaciones a la materia.

³ «Ley de 30 de enero de 1938». *BOE*, nº. 467, (31 de enero de 1938), s.p.

⁴ «Orden de 7 de octubre de 1938, por la que se crea el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo». *BOE*, nº. 103, (11 de octubre de 1938), pp. 1742-1744.

⁵ WILKE, Manfred. *The path to Berlin Wall: Critical stages in the history of divided Germany*. England: Bergan Books, 2014, p. 39.

⁶ EDWARDS, Peter. *La tortura*. Madrid: Alianza, 1987, p. 200.

⁷ «Constitución de la República Italiana». *Gazzetta Ufficiale*, nº. 298, (27 de diciembre de 1948).

⁸ LUNA, Félix. *Perón y su tiempo I. La Argentina era una fiesta*. Buenos Aires: Sudamérica, 1984, p. 391.

Objetivos

Este estudio plantea la resolución de diversos interrogantes, a los cuales se atiende en cada uno de los cinco capítulos que comprenden el índice. Para ello se ha tomado como objetivo general el interés por reconstruir e interpretar el alcance, impacto y significado de las prácticas musicales en el universo penitenciario en la primera década del sistema penitenciario franquista (1938-1948). Al calor de este propósito surge la intención de rescatar, recuperar y poner en valor el repertorio musical producido en las prisiones españolas en estos años, así como la identificación y estudio biográfico de sus autores. Asimismo, esta investigación explora el contexto político europeo en términos represivos para contextualizar el sistema penal franquista. La consecución de este objetivo principal requiere de una serie de hitos intermedios que también son tratados en este texto:

- 1-. Estudiar las características comunes –oficiales y no oficiales– del «bioma musical carcelario» en los distintos centros penitenciarios, entre 1938 y 1948.
- 2-. Describir el modelo legislativo penitenciario en relación con la práctica musical atendiendo, para ello, a la tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las prisiones en el citado periodo, la configuración del repertorio musical, los recursos institucionales, económicos, materiales y humanos que dispuso el estado para su desarrollo, así como el impacto del modelo de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual sobre los músicos.
- 3-. Detallar las prácticas musicales no oficiales estableciendo paralelismos con la estructura oficial, atendiendo a la tipología de eventos no oficiales con participación musical programados en las prisiones en dicha etapa, la configuración del repertorio, las funciones que la comunidad reclusa le otorgó al mismo, los procedimientos creativos empleados por los autores, los recursos institucionales, económicos, materiales y humanos de que dispuso la población penal, así como los circuitos a través de los cuales dieron salida a este repertorio.
- 4-. Analizar la contribución de las prácticas musicales –tanto oficiales, como no oficiales– en la delimitación del tiempo y el espacio penitenciario, a través de la construcción de horizontes reales e imaginarios.
- 5-. Pormenorizar el impacto de las prácticas musicales –tanto oficiales, como no oficiales– en la consolidación de la identidad nacional, así como en la generación y supervivencia de identidades alternativas individuales y colectivas, en el caso de la población penal.

Estado de la cuestión

El final de la guerra implicó para el franquismo, más allá de una victoria ideológica, un reto a la hora de gestionar la represión. El sistema punitivo y carcelario franquista se enmarcó en un contexto espacial –Europa occidental– y temporal –desde el estallido de la Guerra Civil en 1936 hasta el final de la II Guerra Mundial en 1945– en el que el fascismo surgió como una ideología que defendía un modelo de «estado fuerte»⁹. Es decir «un estado disciplinado en la técnica de comunicación, en la técnica económica y en la “higiene”»¹⁰ de pensamiento. A nivel práctico, esto implicaba, según el politólogo alemán Herman Heller, un «estado opresor»¹¹, cuya forma natural propia era la dictadura asentada en una concepción jurídico penal que distinguía entre los individuos recuperables «subhombres»¹² o «degenerados por convicción»¹³; y los «no recuperables»¹⁴, y, por tanto, no susceptibles de «mejorar su condición defectuosa»¹⁵.

El presente trabajo se apoya en cinco líneas de investigación desarrolladas en relación con el universo penitenciario franquista. A saber:

- 1.- Bibliografía relacionada con la historiografía del franquismo.
- 2.- Publicaciones centradas en el contexto musical de la España franquista.
- 3.- Trabajos relacionados con el contexto penitenciario franquista.
- 4.- Estudios acerca del uso de la música en los centros de detención forzada en el contexto occidental.
- 5.- Investigaciones publicadas o en curso sobre el desarrollo cultural en las prisiones franquistas.

El primer grupo engloba publicaciones de referencia en el ámbito de la historia que destacan por la precisión de los datos ofrecidos acerca de la represión, los cuales a su vez adquieren un valor añadido si se tiene en cuenta que no existen datos oficiales. En este sentido no puede negarse la relevancia que desde el ámbito anglosajón han cultivado sobre este campo hispanistas como Stanley G. Payne¹⁶, Paul Preston¹⁷ o Hugh Thomas¹⁸, todos ellos autores de estudios pioneros en este campo.

⁹ HELLER, Herman. *Europa y el fascismo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1931, p. 397.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibid*, p. 406.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ PAYNE, Stanley G. *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

¹⁷ PRESTON, Paul. *The Spanish Holocaust. Inquisition and extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper, 2012.

¹⁸ THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War*. London: Eyre & Spottiswoode, 1961.

Dentro del contexto musical de la España franquista no deben dejarse de lado las aportaciones de la profesora Gemma Pérez Zalduondo, en especial aquellos textos en los que describe y analiza el organigrama legislativo e institucional. Por ejemplo, su tesis *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*¹⁹, constituye un referente a la hora de definir el escenario legislativo de la dictadura con respecto a la actividad musical de extramuros. Al mismo tiempo, el estudio que aquí se presenta contribuye a completar los análisis realizados al respecto de la legislación franquista a propósito de la práctica musical al incluir la normativa dispuesta por la dictadura en las prisiones.

De la misma autora resultan esenciales aquellos otros trabajos en los que busca trazar una continuidad entre el pensamiento artístico de la II República y la dictadura. Para ello se detiene en el análisis de las similitudes, diferencias y paradojas que resultaron de la resignificación de ciertos modelos compositivos, y de pensamiento, tanto de los autores como de sus obras²⁰. Todo ello sin olvidar los parámetros que se mantuvieron en la actividad musical española tras la II Guerra Mundial, por qué y con qué implicaciones lo hicieron.

En relación con lo anterior es importante destacar cómo en las dos últimas décadas la corriente de pensamiento que abogaba por una ruptura entre la II República y el franquismo ha profundizado en las raíces de esa presunta separación. De esta forma, los últimos estudios han convenido en determinar que las más de las veces ese alejamiento, con respecto a las formas culturales de la república no fue tal, sino que más bien se trataba de la reinterpretación y resignificación, a la par que el reaprovechamiento de las fórmulas existentes. Solo así es posible comprender la rápida articulación de un sistema cultural, en apariencia tan dispar del republicano. Este aspecto ha sido analizado por autores como Iván Iglesias en lo relativo a las distintas posturas que el franquismo adoptó frente al jazz²¹.

Esta contradicción que el autor presenta como la consecuencia de una inevitable continuidad entre los años precedentes y las maniobras adoptadas por el Estado para someter a la población no solo se produjo en los ámbitos cultural y musical, sino que, en el contexto de este trabajo, también se incorporó a las prisiones. Así lo señala Gutmaro Gómez cuando apunta que, en lo referente al ámbito penal, en los primeros años de la posguerra, el Régimen «practicó una política de retazos superpuestos para

¹⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 1991.

²⁰ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. (a). «La continuidad intelectual con el pasado en el pensamiento artístico español en la primera posguerra». *Tiempo de silencio: Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*. Valencia: Fundació d'Estudis i Iniciatives Sociolaborals, 1999, pp. 589-293. (b) «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». *Joaquín Rodrigo y la música española en los años cuarenta* (Javier Suárez-Pajares, coord.). Valladolid: Glares, 2005, pp. 57-78. (c) PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; GAN, Germán. «A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». SUÁREZ-PAJARES, Javier (coord.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Glares, 2005, pp. 25-53.

²¹ IGLESIAS, Iván. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial». *Historia Actual Online*, n.º. 23, (2010), pp. 119-135.

concordar con las nuevas circunstancias»²². Precisamente, esta continuidad penal se aprecia muy bien en la tesis de Luis Gargallo²³, quien recoge datos acerca de cómo durante la reforma penitenciaria de Victoria Kent se lanzaron premisas como «se tiene el deber de reeducarlo [al preso] y de hacer de él un buen ciudadano, a fin de poder devolverlo a la sociedad, moralmente curado»²⁴. Todos ellos recuperados, absorbidos y resignificados posteriormente por el sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual.

El discurso que el franquismo configuró alrededor de la música como herramienta de propaganda no solo ha sido trabajado por la musicología española desde la perspectiva de géneros musicales concretos, como por ejemplo el jazz en el caso de los trabajos de Iván Iglesias²⁵; sino también de sus autores. Así lo hace la citada profesora Pérez Zalduondo en relación con la figura de Felipe Pedrell²⁶. El espectáculo y la performance musical como objeto de estudio comienzan ahora a ser también de interés para completar el conocimiento de las prácticas musicales de la España franquista. Aportación que realizan al ámbito de la musicología autores como Nelly Álvarez²⁷.

Por otro lado, el estudio de la danza como elemento propagandístico ha sido abordado por autoras como Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco²⁸. En el caso de Martínez del Fresno han sido especialmente clarificadores para la construcción del presente estado de la cuestión sus trabajos acerca de la sexualización cultural y propagandística que la dictadura hizo a través de las actuaciones de Sección Femenina²⁹.

²² GÓMEZ, Gutmaro. «El desarrollo penitenciario...», *Op. Cit.*, p. 11.

²³ GARGALLO, Luis. *El sistema penitenciario de la Segunda República. Antes y después de Victoria Kent (1931-1936)*. [Tesis doctoral dirigida por Pedro Oliver Olmo]. Castilla La-Mancha: Universidad de Castilla L-Mancha, 2000.

²⁴ «[El cine social]». *La vanguardia*, (26/04/1930), p. 14 cit. en: GARGALLO, Luis. *El sistema penitenciario...*, *Op. Cit.*, p. 138.

²⁵ IGLESIAS, Iván. (a) «“No es un lugar, es un sentimiento”: la música española como propaganda y alteridad de los Estados Unidos de la Guerra Fría». *Revista de Musicología. Ejemplar dedicado a: VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), vol. 32, nº. 1, (2009), pp. 826-838. (b) «“Vehículo de la mejor amistad”: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta». *Historia del presente*, nº. 17, (2011), pp. 41-53.

²⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La utilización de la figura de Felipe Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)». *Recerca Musicológica*, nº. XI-XII, (1991-1992), pp. 467-487.

²⁷ ÁLVAREZ, Nelly. (a). «El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid, 1936-1939)». *RUHM*, vol. 2, (2013), pp. 65. (b) *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la Guerra Civil: música, teatro y cine (1936-1939)*. [Tesis doctoral dirigida por Juan Peruarena, Iván Iglesias y Carlos Villar]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.

²⁸ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz; VEGA PICHACO, Belén. *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Bélgica: Brepols, 2017.

²⁹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Women, land and nation. The dances of the Falange's Women's section in the political map of Franco's Spain (1939-1952)». *Music and Francoism*. (Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, coords.). España: Brepols, 2013, pp. 99-125.

Precisamente, son estas relaciones entre la música y la propaganda las que mayores frutos han dado en el terreno de la musicología. A este respecto son varios los especialistas que han coordinado, tanto individual como colaborativamente diversos compendios sobre el tema. Entre ellos destacan nombres como Roberto Illiano³⁰, Germán Gan Quesada³¹, Beatriz Martínez del Fresno³², Gemma Pérez Zalduondo, Massimiliano Sala³³, Belén Vega Pichaco³⁴ o la propia autora de este trabajo. Todos ellos se inscriben en la corriente de la musicología europea que se ha interesado por los procesos articulados por los estados totalitarios al considerar que la función de la música no era otra que la de sublimar la raza³⁵. Esta corriente que se inició a finales de la década de 1990 con estudios sobre el caso alemán realizados por autores como Erik Levi³⁶ y Pamela Potter³⁷ se extendió a otros ámbitos como el italiano, ilustrado por Lada Durakovic³⁸; el portugués, abordado por Helena Marinho³⁹; y el francés, tratado por Karine LeBail⁴⁰ y Cécile Quesney⁴¹, entre otros.

Tan pronto como los estados articularon sus políticas musicales en términos de propaganda, surgieron corrientes subversivas, a menudo, vinculadas con las ideologías perseguidas o reprimidas. En el caso español⁴², por ejemplo, estos movimientos aparecieron ya durante el propio conflicto armado. Así lo demuestran los textos de

³⁰ ILLIANO, Roberto. *Music and Dictatorship in Europe and in Latin America*. Luca: Brepols, 2009.

³¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; GAN QUESADA, Germán. *Music and Francoism...*, *Op. Cit.*

³² PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.

³³ SALA, Massimiliano. *Music and Propaganda in the short Twentieth Century*. España: Brepols, 2014.

³⁴ VEGA PICHACO, Belén; CALERO-CARRAMOLNO, Elsa; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. Granada: Libargo, 2019.

³⁵ A este respecto no puede dejar de mencionarse el trabajo de Esteban Buch: BUCH, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. (Juan Gabriel López, trad.). Barcelona: Acantilado, 2001. Aquí el autor define el concepto «música de Estado» en relación con los procesos de resignificación y exaltación de los «acontecimientos fundadores» de la nación.

³⁶ LEVI, Erik. *Mozart and the Nazis, how the Nazis abused a cultural icon*. Yale: Yale University Press, 2010. Dentro de la misma corriente, el autor ha publicado, recientemente: LEVI, Erik; FANNING, David. *The Routledge Handbook to Music under German occupation 1938-1945*. England: Routledge, 2020.

³⁷ POTTER, Pamela M.; APPLGATE, Cecilia. *Music & German National Identity*. Chicago: University Press, 2002.

³⁸ DURAKOVIC, Lada. «Music e propaganda política: il ruolo e la retorica della stampa quotidiana nella vita musicale di Pola e dell'Istria nel periodo tra le due guerre mondiali(1926-1943)». *Music and Propaganda...*, *Op. cit.*, pp. 131-143.

³⁹ MARINHO, Helena. «Composing for Dance during the “Estado Novo” Dictatorship: a case study». *Ibid.*, pp. 191-205.

⁴⁰ LEBAIL, Karine. «Music on the airwaves in Occupied France». *The soundtrack of conflict. The role of music in Radio Broadcasting in Wartime and in conflict situations*. (Morag Josephine Grant y Férdia Stone-Davies, coords.). Hildesheim-Zurich: Georg Olms, 2013, pp. 43-55.

⁴¹ BENOIT-OTIS, Marie-Hélène; QUESNEY, Cécile. *Mozart 1941. La semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

⁴² Fuera del ámbito de la musicología, del lado del análisis del discurso, este trabajo se apoya también en los estudios de Julián Chaves y Antonio Pineda: CHAVES, Julián. «Franquismo y oposición: propaganda contra el régimen en la década de los cuarenta». *Historia Contemporánea*, n.º. 26, (2003), pp. 353-368. PINEDA, Antonio. «Propaganda, contrapropaganda y discurso crítico: la intención de poder como criterio diferenciador de fenómenos comunicativos de naturaleza ideológica». *I/C-Revista Científica de Información y Comunicación*, n.º. 5, (2008), pp. 196-225.

Teresa Piñeiro⁴³ y Marco Antonio de la Ossa⁴⁴. Con posterioridad, ya en la posguerra, estas actividades continuaron, tanto en las prisiones, cuestión que aborda este trabajo, como fuera de ellas, como parte de la actividad político-subversiva de partidos políticos como el Partido Comunista Español. Ejemplo de ello son los músicos Leopoldo Cardona⁴⁵, Roberto Gerhard⁴⁶, y Eduardo Rincón⁴⁷, entre otros, acerca de cuya implicación en la política ha analizado desde su perfil biográfico la profesora Belén Pérez Castillo. Entre la larga lista de autores, otro caso similar es el del músico Carlos Palacio, estudiado por Ángel Lluís Ferrando⁴⁸.

En otro orden de ideas, conviene tener presente que la institución de la música como un arte de estado al servicio de la propaganda franquista y, por tanto, dispositivo de castigo en las prisiones no hubiese sido posible sin un entramado institucional específico, el cual se describe y analiza en el presente trabajo⁴⁹. No obstante, la estructura penal se apoyó sobre la red que, a este mismo respecto, funcionaba a extramuros de las cárceles, tanto a nivel educativo, como de censura, patrones estilísticos y paradigmas ideológicos. Por esta razón, se han tenido presentes los trabajos de Javier Suárez-Pajares⁵⁰, concretamente aquellos en los que trata el panorama musical de posguerra desde la perspectiva estética e institucional. Asimismo, además de los textos del propio Suárez-Pajares⁵¹, esta tesis se apoya en las

⁴³ PIÑEIRO, Teresa. «El cancionero de la Guerra Civil. Propaganda y contrapropaganda sonora». *Revista de la SEECI*, año 8, n.º. 12, (2005), pp. 66-88.

⁴⁴ OSSA, Marco Antonio de la. *La música en la Guerra Civil Española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011.

⁴⁵ PÉREZ, Belén. «La transformación de un músico en el exilio: Leopoldo Cardona». *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical en Latinoamérica*. (Consuelo Carredano y Olga Picún, eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 337-354.

⁴⁶ PÉREZ, Belén. (a) «Robert Gerhard, música contra el fascismo». *Audioclásica*, año XII, n.º. 153, (febrero 2010), pp. 64-73. (b) «Two men in tune: the Gerhard-Camus relationship». *The Roberto Gerhard Companion* (Monty Adkins and Michael Russ, eds.). England: Ashgate, 2013. (c) «Roberto Gerhard in the Music History of Franco's Spain». *Essays on Roberto Gerhard* (Monty Adkins and Michael Russ, eds.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. (d) «Sobre nacionalismos estéticos y omisiones capciosas: Roberto Gerhard en la bibliografía musical durante el periodo franquista (1943-1974)». *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º. 73, (2020), pp. 172-202. Sobre este mismo autor se recomienda ver también la publicación de Leticia Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo-Antonio Machado Libros, 2013.

⁴⁷ PÉREZ, Belén. «Eduardo Rincón: la trayectoria singular de un músico en dialéctica con el Partido Comunista». *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (María Nagore Ferrer y Víctor Sánchez Sánchez, eds.). Madrid: ICCMU, 2014, pp. 427-440. Véase anexo III, autor 60.

⁴⁸ FERRANDO, Ángel Lluís. *Carlos Palacio, vivencia y pervivencia: una aproximación a la figura y la obra de su nacimiento (1911-2011)*. Alcoi: Ajuntament d'Alcoi: Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics, 2014.

⁴⁹ Véase capítulo 1.

⁵⁰ SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Glares, 2005.

⁵¹ SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Joaquín Rodrigo en la música y la cultura española de los años cuarenta: ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño». *Ibid*, pp. 15-56.

miradas que otros autores como Lourdes González⁵² y Víctor Sánchez⁵³ han realizado sobre dicho entramado institucional. Todos ellos tratan, desde diferentes perspectivas, los imaginarios construidos por el franquismo alrededor de autores como Joaquín Rodrigo y Óscar Esplá, así como la intervención de la dictadura en géneros musicales específicos como ilustra el caso de la zarzuela. Además, este último ejemplo está estrechamente relacionado con el uso de la zarzuela que el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT) hizo en las prisiones y de las propuestas de resignificación que trazaron los presos y presas como parte de su actividad subversiva.

Del lado de la reorganización de las instituciones de enseñanza musical, son indispensables aquellos trabajos que, de un modo u otro, se han ocupado de la depuración de los músicos en las mismas, bien a nivel genérico como hace Igor Contreras⁵⁴, bien a nivel más específico, abordando las biografías de ciertos músicos e instituciones. Ejemplo de ello son la tesis de Olimpia García⁵⁵, así como la biografía que David Ferreiro Carballo⁵⁶ ha realizado acerca del músico gallego Luis Brage Villar. Todos ellos han constituido un corpus documental de referencia sin el cual no hubiese sido posible completar ciertos aspectos biográficos de los músicos que aquí se abordan.

A un nivel más específico, del lado de la definición y análisis de la política penitenciaria, así como del sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual destacan los trabajos de autores como Gutmaro Gómez⁵⁷ y José Manuel Sabín⁵⁸. De forma más reciente este análisis morfológico de los dispositivos de represión articulados por el Régimen en las prisiones, ha sido continuado por otros investigadores como Juan Carlos García-Funes, quien aborda de manera detallada los distintos espacios de castigo que ocuparon la geografía española⁵⁹.

⁵² GONZÁLEZ, Lourdes. «El problema político de Óscar Esplá en Blegica (1936-1949)». *Ibid*, pp. 173-180.

⁵³ SÁNCHEZ, Víctor. «La zarzuela en los años cuarenta y su relación con el nuevo régimen». *Ibid*, pp. 181-198.

⁵⁴ CONTRERAS, Igor. «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, nº. XXXII, 2, (2009), pp. 569-583.

⁵⁵ GARCÍA, Olimpia. *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931): espacios, programación y recepción*. [Tesis doctoral dirigida por Diego Caro Cancela y Gemma Perez Zalduondo]. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2019.

⁵⁶ FERREIRO, David. *Luis R. Brage. Obra e memoria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020.

⁵⁷ GÓMEZ, Gutmaro. *La redención de penas: la formación del sistema penitenciario franquista 1936-1939*. Madrid: Catarata, 2007. Véase también: GÓMEZ, Gutmaro. *Geografía de la represión franquista. Del golpe a la Guerra de ocupación (1936-1941)*. Madrid: Akal, 2017.

⁵⁸ SABÍN, José Manuel. *Prisión y muerte en la España de postguerra*. España: Anaya, 1996.

⁵⁹ GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. *Espacios de castigo y trabajo forzado del sistema concentracionario franquista*. [Tesis doctoral dirigida por Emilio Majuelo y Fernando Mendiola]. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2017. Agradezco a Gutmaro Gómez y Juan Carlos García su invitación a participar en el Grupo de Investigación Complutense de la Guerra Civil y el Franquismo (GIGEFRA).

En relación con las publicaciones relativas al contexto penitenciario franquista, han sido de gran utilidad los trabajos que abordan la prisión desde una perspectiva local como Julián Cháves⁶⁰, Francisco Cobo⁶¹, Alicia Domínguez⁶², Pedro María Egea⁶³, Javier Martín⁶⁴, Francisco Moreno⁶⁵ o Miguel Ors⁶⁶, entre otros.

Asimismo, han resultado indispensables los trabajos de Fernando Hernández⁶⁷ y Ricard Vinyes⁶⁸, ya que fueron los primeros que, sin dejar de lado las fuentes oficiales, se centraron en la figura de los represaliados. Concretamente, de las represaliadas. Es decir, su objeto de estudio no solo toma al preso como centro, sino que lo hace a través del sexo, incorporando así el trabajo etnográfico y poniendo en valor el testimonio oral femenino. Ambos autores explican cómo, por ejemplo, en el caso del Holocausto Nazi es impensable reconstruir su historia sin tomar en consideración el testimonio de las víctimas⁶⁹. En consecuencia, Hernández y Vinyes adoptan esta misma visión etnográfica en sus respectivos estudios sobre las presas.

Al respecto del empleo y funciones de la música en los estados totalitarios, son especialmente interesantes los textos que indagan en el escenario en que se movieron las potencias vecinas: Alemania, Italia y Portugal⁷⁰, ya que todas ellas consolidaron una política represiva que se servía de «instituciones policiales y censorias»⁷¹ al mismo tiempo que dispusieron tantas entidades de «cultura y propaganda»⁷² como fueron necesarias. Por esta razón, no es posible abordar el sentido con que el franquismo articuló la práctica musical sin considerar que esta fue concebida como elemento esencial del sistema concentracionario europeo. Un sistema punitivo que persiguió con

⁶⁰ CHÁVES, Julián. *La represión en la provincia de Cáceres durante la Guerra Civil (1936-39)*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1995.

⁶¹ COBO, Francisco. *La guerra civil y la represión franquista en la provincia de Jaén (1936-1950)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1994.

⁶² DOMÍNGUEZ, Alicia. «La represión político-social del primer franquismo en Cádiz». *Ubi sunt?: Revista de historia*, nº. 17, (2005), pp. 25-26.

⁶³ EGEA, Pedro María. *La represión franquista en Cartagena (1939-1945)*. Murcia: P. M. Egea, 1987.

⁶⁴ MARTÍN, Javier. *Pérdidas humanas a consecuencia de las prácticas represivas franquistas en la Provincia de Badajoz (1936-1950)*. [Tesis doctoral dirigida por Julián Cháves Palacios]. Extremadura: Universidad de Extremadura, 2013.

⁶⁵ MORENO, Francisco. «La represión franquista a partir de los datos de Córdoba». *Historia y memoria de la guerra civil: encuentro en Castilla y León: Salamanca, 24-27 de septiembre de 1986*, vol.1. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988, pp. 303-329.

⁶⁶ ORS, Miguel. *La represión de guerra y posguerra en Alicante (1936-1945)*. [Tesis doctoral dirigida por Glicerio Sánchez Recio] Alicante: Universidad de Alicante, 1993.

⁶⁷ HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1944*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

⁶⁸ VINYES, Ricard. *El daño y la memoria: las prisiones de María Salvo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004.

⁶⁹ «(...) almacenar, circular y desencadenar recuerdos culturales». (Traducción de la autora). ERLI, Astrid. *Memory in culture...*, *Op. Cit.*, p. 127.

⁷⁰ Por ejemplo, el Estado Novo estableció un riguroso sistema de censura en relación con la música reproducida en sus prisiones. Tal es así que, a pesar de instalar tocadiscos en las celdas, prohibió «cualquier disco que tuviese una orquesta soviética» (RODRÍGUEZ, Ángel. «Mujeres en prisión durante la dictadura portuguesa». *Estudios de Historia Contemporánea*, nº. 29, (2001), p. 339).

⁷¹ REIS, Luis. «Los “intelectuales” y el Estado Novo». *Estudios de Historia Contemporánea*, nº. 21, (2003), p. 184.

⁷² *Ibidem*.

especial crudeza a «aquellos opositores y aquellas opositoras vinculadas con el mundo de la enseñanza y la cultura»⁷³.

En este ámbito no puede dejar de resaltarse la labor de Suzanne Cusick y Morag Josephine Grant, al ser las primeras en 2008 y 2013, respectivamente, en enunciar el término *weaponization* para referirse al empleo de la música como dispositivo de tortura. Así Suzanne Cusick⁷⁴ describe las técnicas empleadas por las tropas estadounidenses en la tortura infligida a los detenidos en los campamentos de Afganistán e Irak. Para ello utiliza la recopilación de un buen número de testimonios de las víctimas. El estudio de Cusick no se detiene aquí, sino que va más allá y analiza las secuelas físicas y emocionales de la atmósfera sonora de los centros penales⁷⁵, vinculando los elementos del paisaje sonoro penitenciario con el estrés postraumático⁷⁶.

En la misma línea, Morag Josephine Grant apunta que en las situaciones de detención forzada en el contexto occidental, la música se ha desarrollado como una celebración del poder sobre el cuerpo y la mente de los detenidos, donde la humillación y la tortura «sin marcas» son los ingredientes fundamentales⁷⁷.

En respuesta al paradigma impuesto por Cusick y Grant, en los últimos diez años, han proliferado estudios en los que, cada vez más, desde los ámbitos europeos y latinoamericano, se hace referencia a esta *weaponization* de la música. Ejemplo de ello son los trabajos de Anna Papaeti⁷⁸ e Inna Klause⁷⁹, quienes abordan, desde dos ámbitos diferentes, –la primera autora describe el empleo de la música en los campos de prisioneros de Makronisos y Giaros, mientras que la segunda hace referencia a los gulags soviéticos– la institucionalización de la música, como elemento de tortura y fórmula de adoctrinamiento en el proceso de recuperación de los presos para el estado.

⁷³ RODRÍGUEZ, Ángel. «Mujeres en prisión durante la dictadura portuguesa». *Estudios de Historia Contemporánea*, n.º. 29, (2001), p. 339.

⁷⁴ CUSICK, Suzanne. «“You are in a place that is out of the world...” Music in detention camps of the Global War of Terror». *Journal of the Society of American Music*, vol. 2, n.º. 1, (2008), pp. 1-26.

⁷⁵ CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology of detention in the “global war of terror”». *Music, soundscapes and space: transformations of public and private experiences*. (Georgina Born, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 275-291.

⁷⁶ «Music has become not a metaphor for power, but power itself, literally –a vibrating presence of power that can deliver miraculously ubiquitous battering to the sympathetically vibrating bones and skin of a [person] beating him from within and without, while leaving no marks». «La música no se ha convertido en una metáfora del poder, sino en el poder mismo, literalmente, una presencia vibrante del poder que puede entregar milagrosamente una paliza omnipresente a los huesos y la piel de una [persona] que vibra con simpatía golpeándolo por dentro y por fuera, sin dejar marcas» (Traducción de la autora). *Ibid*, p. 289.

⁷⁷ «[there is] a widespread link between musical practices and humiliation of the prisoner and celebration of the power of those in charge over those held in detention (...) coerced musical practices of any sort in detention are a cause for grave concern». «[existe] un vínculo generalizado entre las prácticas musicales y la humillación del preso y la celebración del poder de los responsables sobre los detenidos (...) las prácticas musicales coaccionadas de cualquier tipo durante la detención son motivo de grave preocupación». (Traducción de la autora). GRANT, Morag Josephine. «The illogical logic of Music Torture». *Torture*, vol. 23, (2013), p. 4.

⁷⁸ PAPAETI, Anna. «Music and “Re-education” in Greek Prison Camps: from Makronisos (1947-1955) to Giaros (1967-1968)». *Torture*, vol. 23. (Morag Josephine Grant, coord.). (2013), pp. 34-44.

⁷⁹ KLAUSE, Inna. «Music and “Re-education” in the Soviet Gulag». *Ibid*, pp. 24-34.

Una penitencia pedagógica que, lejos de ser nueva, no hace sino recurrir a las formas de castigo inquisitoriales. Así, lo explica Marie Louise Herzfeld-Schild⁸⁰, quien ha realizado sendas comprobaciones acerca del empleo de la música como fórmula de expiación de los pecados en el cadalso en plena Edad Media.

Esta misma visión ha sido adoptada por otros musicólogos fuera del suelo europeo. Un ejemplo de ello es Katia Chornik⁸¹, quien ha dedicado los últimos años a reconstruir el ecosistema sonoro penitenciario de la dictadura de Pinochet. En su trabajo, la autora no se detiene únicamente a analizar el impacto de la *weaponization* de la música, sino que profundiza en las redes culturales articuladas por los presos de la dictadura chilena en respuesta al proceso de alienación a que eran sometidos. Fruto de ello es su proyecto *Cantos Cautivos*⁸² en el que indexa y registra todas las piezas y testimonios que ha recuperado hasta la fecha, procedentes de la subversión musical de los presos de Pinochet. Un proyecto similar a la inconclusa enciclopedia de Francesco Lotoro *Thesaurus Musicae Concentrationariae*⁸³ en la que recoge las piezas compuestas por los detenidos en los campos de concentración nazis.

A pesar del peso de esta corriente, esta forma de entender la música como tortura en el contexto penitenciario franquista no ha sido contemplado en la escasa bibliografía que hasta la fecha la musicología ha dedicado a este tema. Aun así, no puede desatenderse la importante labor de la musicóloga como Belén Pérez Castillo⁸⁴ cuyo interés en las relaciones entre el papel de la música y la identidad de los músicos encarcelados y exiliados la llevaron a ser una de las primeras autoras en poner el foco sobre la labor propagandística y pedagógico-musical del Régimen en las prisiones.

Por el contrario, esta exigüidad inicial en la bibliografía específica sobre el tema, no ha supuesto impedimento para que la materia haya despertado gran interés en el extranjero, donde algunos grupos de investigación europeos se han hecho eco del mismo. Tal es el caso del *Study Group Music and Violence* de la International

⁸⁰ La autora analiza el retrato de la práctica musical como fundamento redentor en las pinturas de Pieter Bruegel «El viejo», quien así lo retrata en *Netherlandish Proverbs* (1559). (HERZFELD-SCHILD, Marie Louise. «“He plays on the Pillory”: the use of musical instruments for punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era». *Ibid*, pp. 14-24).

⁸¹ CHORNIK, Katia. «Memories of music in political detention in Chile under Pinochet». *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, n.º. 72, (2008), pp. 157-173.

⁸² CHORNIK, Katia. [Cantos cautivos. \[Proyecto financiado por The Leverhulme Trust\]. \(2015\).](#) (Consultado: julio 2020).

⁸³ LOTORO, Francesco. *Thesaurus Musicae Concentrationariae*, vol. 1. Barletta: Editrice Rotas, 2012.

⁸⁴ PÉREZ, Belén. «Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)». *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. (Enrique Encabo, coord.). Valladolid: Difácil, 2014, pp. 253-278.

Musicological Society⁸⁵, dirigido por la musicóloga Anna Papaeti; o el proyecto liderado por la historiadora británica Helen Graham: *Franco's prisons 1936-1976*⁸⁶.

Acerca de las investigaciones, tanto publicadas como en curso, sobre el desarrollo cultural en las prisiones, destacan las aportaciones planteadas desde el campo de los estudios literarios y la cultura visual. Del lado de los primeros destacan las aportaciones de Verónica Sierra Blas⁸⁷ y Aurore Ducellier⁸⁸. Ambas vinculan la escritura a la idea lledoniana del recuerdo y la memoria como construcción del ser⁸⁹. Aunque esta postura resulta crítica por autores como Coretta Philips y Rod Earle⁹⁰, quienes consideran que, desde una perspectiva *outsider*, la memoria no resulta una fuente veraz, en los últimos años han surgido estudios que desde la narratología defienden que: «(...) recordar el pasado no es un acto meramente reproductivo, sino también performativo (...)»⁹¹.

Por su parte, la doctora Ducellier no solo recopila y sistematiza el análisis de la producción carcelaria de los poetas detenidos durante el primer franquismo sino que, además, gracias a este trabajo, ha sido posible completar la presente investigación con las obras de autores como José Luis Gallego⁹², Luis Hernández Alfonso⁹³ y Diego San José⁹⁴, que previamente fueron identificados por la autora francesa. Paralelamente, del lado de la cultura visual, se encuentra el trabajo de Óscar Cháves⁹⁵.

⁸⁵ [Music and Violence Research Group. \(Anna Papaeti, coord.\). Switzerland: International Musicological Society, 2020.](#) (Consultado: julio 2020). Agradezco a Anna Papaeti que su recibimiento durante la International Conference Soundscapes of Trauma: music, violences, therapy celebrada en Atenas los días 23, 24 y 25 de mayo de 2019, así como su invitación a participar en el Music and Violence Study Group de la International Music Society.

⁸⁶ [Leverhulme MRF: Franco's Prisons 1936-1976. \(Helen Graham, coord.\). London: Royal Holloway, 2018-2021.](#) (Consultado: julio 2020). Agradezco a Helen Graham y Paul Preston su recibimiento durante nuestro encuentro en Londres en febrero de 2018.

⁸⁷ SIERRA, Verónica. *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el franquismo*. Madrid: Marcial Pons, 2016.

⁸⁸ DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

⁸⁹ LLEDÓ, Emilio. *El surco del tiempo*. Madrid: Austral, 2015.

⁹⁰ PHILLIPS, Coretta; EARLE, Rod. «Reading difference differently? Identity, epistemology and prison ethnography». *The British Journal of Criminology*, vol. 50, n.º. 2, (2010), pp. 360-378.

⁹¹ LIKANEN, Elina. *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela española actual*. [Tesis doctoral dirigida por Dolores Vilavedra, Timo Riiho y Antonio Gil]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2015, p. 13.

⁹² GALLEGO, José Luis. *Prometeo XX*. Barcelona: Saturno, 1970.

⁹³ HERNÁNDEZ ALFONSO, Luis. *Un día en la cárcel* [Libreto mecanografiado]. Prisión Provincial de Baza: 1941. Archivo personal de Luis Hernández Alfonso. Gestionado en Madrid hasta 2016 por su descendiente y único heredero [Pablo Herrero \(m. 2016\)](#), (Consultado: enero 2016). Contenido consultado a través de Aurore Ducellier.

⁹⁴ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel*. Sada: Ediciós do Castro, 1988.

⁹⁵ CHÁVES, Óscar. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*. [Tesis doctoral dirigida por Miguel Cabañas Bravo y Carmen Bernárdez Sanchís]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020.

En suma, a excepción del referido trabajo de la profesora Pérez Castillo⁹⁶, mencionado más arriba, y las contribuciones realizadas por la autora en los últimos cuatro años como resultado del transcurso de la presente investigación⁹⁷, el contexto penitenciario sigue siendo hoy el gran olvidado de la musicología.

Marco teórico

El marco teórico que plantea este trabajo integra las metodologías específicas de cada uno de los parámetros penitenciarios estudiados en el corpus bibliográfico recogido en el Estado de la Cuestión. Para ello se ha recurrido a tantos estudios como existen en el campo de las humanidades en relación con el sistema penitenciario posmoderno en occidente, procedentes de disciplinas como la historia, los estudios culturales, la musicología y la filosofía. En este epígrafe únicamente se profundiza en las obras de referencia. Los conceptos o fórmulas teóricas de carácter específico son citados a lo largo del texto como síntoma de la metodología multicapa que se ha dispuesto para atender las necesidades específicas del corpus documental analizado.

Una de las cuestiones que a lo largo de la presente tesis se ha tratado de aclarar es precisamente el marco teórico desde el que abordar y normalizar el estudio de unas manifestaciones culturales caracterizadas por residir en los márgenes de la sociedad. Para entender cuál ha sido el posicionamiento adoptado para la definición de la música en el universo penitenciario franquista, así como la mirada con que se han analizado las fuentes, basta con remitirse al título de este estudio: *Prácticas musicales en el ecosistema penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad*. Dado que las motivaciones de la elección del periodo testado ya han sido expuestas más arriba⁹⁸, no se volverá sobre esta cuestión. Quedan entonces los conceptos teóricos asociados al resto del título, de los que aquí se presentan dos: «prácticas musicales» y «penitenciarias». «Propaganda», «contrapropaganda» y

⁹⁶ PÉREZ, Belén. «Redención: la función...», *Op. Cit.*

⁹⁷ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. (a) «Prácticas musicales del “universo carcelario” reguladas por el franquismo (1942). La música como redención de la pena». *Hoquet*, nº. 3 (13), (2016), pp. 5-32. (b) «“La música os hará libres” o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El Patronato de Nuestra Señora de la Merced». *AV Notas revista de investigación musical*, nº. 1, (2016), pp. 18-31. (c) «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos». *Estudios bandísticos*, nº. 1, (2017), pp. 43-57. (d) «La música es el verdugo. Comparativa sonora entre los campos de concentración nazi y las cárceles franquistas». *AV Notas revista de investigación musical*, nº. 2, (2017), pp. 32-45. (e) «Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo». *Hoquet*, nº. 4, (2017), pp. 5-34. (f) «La represión, supervivencia y preservación de la cultura musical en las presas del franquismo». *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*. (Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta, eds.) Granada: Universidad de Granada, (2018), pp. 285-305. (g) «Intercambios musicales entre España y Uruguay en el marco carcelario: *Redención y Senda*». *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. (Belén Vega-Pichaco, Elsa Calero-Carramolino y Gemma Pérez-Zalduondo, eds.). Granada: Libargo, 2019, pp. 209-242. (h) «“There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind”. Being a woman in Franco’s prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. (Laura Hamer and Helen Manor, eds.). London: Routledge, 2021, (work in progress).

⁹⁸ Véase Planteamiento y Justificación.

«clandestinidad» son explicados más adelante⁹⁹ junto a otra serie de términos específicos adaptados al contexto de esta investigación, dada su recurrencia a lo largo del texto.

El primer término, «prácticas musicales», alude al objeto de estudio de este trabajo. La razón por la cual se ha preferido este sintagma en lugar de «música» es porque el propio texto se inserta en la corriente posmoderna –desde una perspectiva filosófica– que entiende la música como una expresión social que se caracteriza por tener relaciones de carácter ritual¹⁰⁰. A nivel musicológico se ha considerado que esta postura solo puede integrarse tomando como punto de partida la noción de «ecosistema sonoro»¹⁰¹, entendido este como el «todo» en el que se inscribieron estas prácticas. Comparando las definiciones de «ecosistema»¹⁰² y «paisaje»¹⁰³, ofrecidas por la Real Academia Española, un ecosistema es una «comunidad de seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos de un mismo ambiente»¹⁰⁴, mientras que un paisaje es la «parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar»¹⁰⁵. Es decir, el primer término alude a una posición dinámica entre todos los elementos y procesos que componen cierta parte de un territorio, mientras que el segundo alude a una posición estática.

Debido a lo anterior, el análisis del «ecosistema sonoro» implica la adopción de una metodología etnográfica desde una postura *insider* que parte de los sujetos que conforman el ecosistema y sus procesos como eje central del estudio. Por el contrario, el concepto de «paisaje sonoro»¹⁰⁶, en tanto que «parte de un todo» que se observa y estudia desde la distancia, implica una actitud *outsider*, que no resulta ni completa, ni adecuada para la materia aquí tratada.

De acuerdo con estas cuestiones, se ha adoptado el término «acoustic environment»¹⁰⁷ desarrollado por Murray Schaeffer en referencia a la combinación de todos los recursos sonoros de un lugar, independientemente de su naturaleza¹⁰⁸. Solo así es posible estudiar las prácticas musicales, en este caso penitenciarias, tanto desde la escucha, como en relación con los procesos por los que las comunidades penales interactuaron con el espacio que ocupaban a través del sonido –ya fuese este articulado (música) o no (ruido)–. Citando a Murray Schaeffer, la interacción de la comunidad con el espacio a través del sonido está estrechamente relacionada con la conformación

⁹⁹ Véase este mismo epígrafe, sección *Definiciones*.

¹⁰⁰ BLACKING, John. *How musical is man?*. Washington: University of Washington Press, 1974.

¹⁰¹ SCHAEFFER, Murray. *The soundscape: our Sonic environment and the tuning of the World*. París: Alfred Knopf, 1977.

¹⁰² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Ecosistema». [Diccionario de la lengua española, 23 ed.](#) (Consultado: julio 2020)

¹⁰³ *Ibid*, «Paisaje». (Consultado: julio 2020).

¹⁰⁴ *Ibid*, «Ecosistema».

¹⁰⁵ *Ibid*, «Paisaje».

¹⁰⁶ SCHAEFFER, Murray. *The soundscape...*, *Op. Cit.*

¹⁰⁷ «Ecosistema sonoro». (Traducción de la autora). SCHAEFFER, Murray. *The soundscape...*, *Op. Cit.*, p. 215.

¹⁰⁸ «combination of all the acoustic resources, natural and artificial within a given area as modified by environment». «(...) interacción de todos los recursos acústicos, naturales y artificiales dentro de un área determinada modificada por el medio ambiente». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

de la identidad¹⁰⁹. Por tanto, «para comprender un ecosistema sonoro hay que considerarlo como un conjunto de sistemas en el cual hay una serie de interacciones espacio temporales que se manifiestan en nuestro territorio»¹¹⁰. En alineación con lo expuesto, el presente trabajo propone un estudio en el que se profundiza en de cómo las prácticas musicales penitenciarias contribuyeron a la delimitación del territorio penitenciario a través de la construcción de horizontes, tanto reales como imaginarios.

De todo lo anterior se extrae que es posible realizar una aproximación al mapa penitenciario español de la dictadura partiendo de la idea de que la geografía carcelaria constituyó un bioma dentro del cual cada prisión se desarrolló como un ecosistema independiente. Aun así, la intervención del estado en la regulación de dicho bioma produjo que, aun conservando su autonomía, todos estos microcosmos que constituyeron cada uno de los centros, presentaran una serie de características comunes –los aspectos conectados entre sí con simbolismo ritual– susceptibles de ser analizados en su conjunto.

El segundo término que integra el marco teórico de este trabajo es «universo carcelario/penitenciario» o «prisión» y que hace referencia al dónde se desarrollaron estas prácticas: las cárceles. Sin embargo, para analizar el significado de dichas prácticas musicales en relación con el contexto en que se dieron es indispensable definir el mismo. En otras palabras, en el curso de esta investigación ¿qué se entiende por prisión? ¿a qué tipo de sistema penitenciario se alude en las páginas siguientes? En el terreno del presente estudio no se puede hablar de la prisión en el estado moderno sin acudir a la definición que de ella hizo en 1975 Michel Foucault¹¹¹. Precisamente, la línea de pensamiento constructivista del autor francés ha resultado de gran relevancia para comprender las relaciones de poder de la práctica musical en el sistema punitivo franquista, como evolución y transformación del patíbulo y escarnio público a lo largo de la historia. De acuerdo con la teoría foucaultiana la prisión constituye un ejercicio del poder¹¹².

A pesar de la novedad que supuso para el pensamiento europeo abordar la evolución de las instituciones penitenciarias atendiendo a las estructuras de poder, algunos de los preceptos de Foucault han quedado obsoletos con el paso del tiempo. Un ejemplo de ello es el aspecto de la verticalidad de las relaciones, ya que, a pesar de

¹⁰⁹ «(...) community can be defined in many ways: as political, geographical, religious, social entity (...). But (...) the ideal community may also be defined advantageously along acoustic lines». «una comunidad se puede definir de muchas maneras: como entidad política, geográfica, religiosa, social (...). Pero (...) la comunidad ideal también puede definirse con ventaja a lo largo de las líneas acústicas». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

¹¹⁰ YACAMAN, Jaime Alejandro Cornelio. «El rol del ruido en la conformación de la identidad sonora de un lugar». *Auscarir aldizkarria: arte ikerkuntzaraku aladizkaria*, vol 3, nº. 2, (2015), p. 223.

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

¹¹² «(...) une société parfaite où les individus sont isolés de leur existence morale, mais où leur réunion s'effectue dans un encadrement hiérarchique, sans relation latérale, la communication ne pouvant se faire que dans le sens vertical». «(...) una sociedad perfecta donde los individuos están aislados de su existencia moral, pero donde su reunión se efectúa en un encuadramiento jerárquico, sin relación lateral, no pudiendo hacerse la comunicación más que en el sentido vertical». (Traducción de la autora). *Ibid*, p. 240.

que el orden impuesto por las prisiones –en el contexto concreto del franquismo– era vertical, los presos y presas también trabajaron por desarrollar sus relaciones intramurales, intermurales y extramurales en sentido horizontal¹¹³. Es más, sin la horizontalidad de estas relaciones no hubiese sido posible que dicha sociedad penitenciaria articulase sus propias manifestaciones y expresiones culturales y artísticas. Estas creaciones culturales fruto de la actividad de los detenidos y detenidas han sido consideradas por teóricos como Bruce Jackson como «prison folklore»¹¹⁴. En otras palabras un «conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular»¹¹⁵.

Aunque *a priori* el estudio de Jackson presenta un vocabulario arcaico que, a menudo, cae en prejuicios de género, etnia o sexualidad, lo cierto es que ofrece la clave para comprender la cultura carcelaria como una expresión donde convergen un conjunto de prácticas que no tienen cabida fuera del ámbito de la prisión y que, a su vez, tampoco son extrapolables, ni a otro centro, ni al mismo centro en otro periodo cronológico. Es decir, son manifestaciones indisociables del lugar y momento en que se produjeron. Como tal, este desarrollo cultural de los presos está relacionado con el proceso de *prisonización*, es decir, la adaptación de los reclusos y reclusas a su nueva situación: «When a man enters in prison for the first time, (...) he may adjust. (...). They learn the ways of prison life, the factors that make for an independent world: the language and code, the stories and sayings and sometimes the songs»¹¹⁶.

Ese proceso de ajuste por el cual el penado asume la pérdida de libertad, es definido por Pedro Oliver como: «a process of internalisation of the role of a prisoner and of the general culture which governs prisons life»¹¹⁷. Por este motivo, a lo largo de todo el periodo analizado en el presente trabajo es frecuente observar cómo las comunidades reclusas recurrieron a la creación de espacios y tiempos imaginarios –heterotopías y heterocronías–, que, inspiradas por la actividad creativa, contribuyeron a reforzar la «construction du soi»¹¹⁸.

¹¹³ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.2., sección b.1. Circuitos y transferencias de intramuros a extramuros y viceversa: interacción e intercambios de piezas. También capítulo 5, epígrafe 5.2.

¹¹⁴ «El folclore carcelario existe simbióticamente con el mundo libre, una relación que sobrevive porque el material carcelario satisface ciertas necesidades que el material externo no puede satisfacer y porque las influencias que operan en el folclore carcelario son todas internas». (Traducción de la autora). JACKSON, Bruce. «Prison folklore». *The Journal of American Folklore*, vol. 78, n.º. 310, (1965), pp. 317-329.

¹¹⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Folclore». [Diccionario de la Lengua Española, 23 ed.](#) (Consultado: julio 2020).

¹¹⁶ «Cuando un hombre entra en prisión por primera vez, (...); puede ajustarse. (...). Aprenden las formas de vida carcelaria, los factores que hacen de un mundo independiente: el lenguaje y el código, las historias y los dichos y a veces las canciones». (Traducción de la autora). JACKSON, Bruce. «Prison folklore»..., *Op. Cit.*

¹¹⁷ «(...) un proceso de internalización del papel de preso y de la cultura general que rige la vida de la prisión». (Traducción de la autora). OLIVER, Pedro. «The corporal repertoire of prison protest in Spain and Latin America. The political language of self-mutilation by common prisoners». *Partecipazione e Conflitto*, n.º. 9(2), (2013), p. 675.

¹¹⁸ «(...) construcción del yo». (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres». [Conference de Michel Foucault, 1967 mars 14, Paris]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º. 5, (1984)

Precisamente, en relación con el tiempo penitenciario y su vinculación con la práctica musical, el antropólogo Alberto Sucasas opina que ambos constituían una parte inexorable de la condena¹¹⁹. Así, el tiempo como unidad, no solo debía pasar, sino que también debía pesar sobre el penado¹²⁰. La música reforzaba dicha homogeneidad, pero también la rompía, haciendo conscientes a los presos del *continuum* en el que se encontraban inmersos¹²¹. Dicha texturización musical del tiempo, en tanto que repetición ordenada de eventos es lo que situó a la práctica musical oficial en el centro de la configuración de la cotidianeidad penitenciaria. De esta forma, el *tempo* abstracto de la condena adquirió un carácter tangible al establecerse un calendario penal delimitado por programas musicales específicos¹²².

Foucault ofrece una aproximación a la redefinición de las dimensiones espacio/tiempo penitenciarios según los conceptos de heterotopía/heterocronía a través de la teoría del espejo¹²³. A propósito del tiempo como tejido sobre el cual se construye la identidad individual y colectiva, Foucault definió la prisión como una «hétérotopie de déviation»¹²⁴. Dado que como tal una heterotopía necesita de un cierto número de ritos de arraigo y purificación –el folklore–, por principio, las heterotopías están unidas a la categoría del tiempo, en tanto que es en este donde se ordenan los eventos memorables, o «acontecimientos fundadores»¹²⁵.

Aunque algunos autores como Arun Saldanha¹²⁶ han criticado duramente la perspectiva estructuralista de Foucault –de acuerdo a su definición de heterotopía– arguyendo que esta solo es aplicable a una sociedad incapaz de interactuar con otras sociedades, es, precisamente, esa propiedad inmanente a la prisión, la que le da valor de indispensable en el contexto de este trabajo.

Al contrario de las tesis de Saldanha, la construcción del tiempo y el espacio como parámetros de la identidad de los represaliados se ajusta al modelo foucaultiano en tanto que atiende al individuo colectivo, a nivel oficial y no oficial. En lo que respecta a la cuestión espacio-tiempo en la «construcción del yo», no pueden darse de lado los trabajos de Paul Ricoeur quien considera que: «El cuerpo constituye (...) el lugar primordial, el aquí respecto del cual todos los otros lugares están allí»¹²⁷, concepto esencial en el marco teórico sobre el que se apoya el presente estudio.

¹¹⁹ SUCASAS, Alberto. «Fenomenología de lo inhumano: Imre Kertész y la memoria de Auschwitz». *Las víctimas como precio necesario*. (José Zamora, Reyes Mate, Jordi Maisó, coords.). Madrid: Trotta: 2016

¹¹⁹ *Music in detention. Torture*, vol. 23, n.º. 2, (2013), p. 42.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² Véase capítulo 2, epígrafes 2.3.2. y 2.3.3. También capítulo 4, epígrafes 4.3.2. y 4.3.3.

¹²³ «Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas». «El espejo es, después de todo, una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo yo me veo, allí donde no estoy». (Traducción de la autora). *Ibidem.*

¹²⁴ «(...) heterotopía de desviación». (Traducción de la autora). *Ibidem.*

¹²⁵ ERLI, Astrid. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

¹²⁶ SALDANHA, Arun. «Heterotopia and structuralism». *Environment and planning*, vol. 40, (2008), p. 2092.

¹²⁷ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2000.

Finalmente, el autor francés es de los primeros en incorporar el testimonio carcelario para establecer generalidades acerca del estudio de estas instituciones. No obstante, aunque podría calificarse la actitud de Foucault como de visionaria, desde una lectura actual pueden apreciarse las carencias de su propuesta, ya que adopta una postura androcéntrica que –tal y como han advertido otros especialistas como Shirley Mangini¹²⁸– no hace referencia alguna al estado de las presas en ninguna época o lugar¹²⁹.

A pesar de todo, Foucault aportaba un dato interesante en relación con el valor de la memoria en la interpretación del sistema penitenciario, –en la misma línea que más tarde desarrollaron Fernando Hernández y Ricard Vinyes al respecto de las presas de Ventas y Barcelona, respectivamente–: la ineludible necesidad de recurrir a los testimonios como única fuente de análisis de la experiencia de los sujetos desde una perspectiva posmoderna. El filósofo consideraba que el panóptico penitenciario, como el «no-lugar» del «no-tiempo» y la «no-intimidad», constituía en el estado posmoderno una perversión mayor que, inspirada en una moralidad superior, justificaba la alienación del individuo como síntoma del progreso, a través de los procesos de reeducación y empleo del arte como tortura¹³⁰.

Definiciones

Una de las principales problemáticas a las que se ha tenido que hacer frente durante el desarrollo de esta investigación es la ausencia de una terminología específica sobre la materia. Por esta razón, en el marco de este trabajo se han adoptado una serie de conceptos que son recurrentes, a la par que exclusivos del ámbito de estudio. Estos términos se han adoptado conforme a una serie de definiciones, significados e implicaciones cuyo sentido aplicado está delimitado por el contexto del mismo.

Algunos de estos términos ya están implementados y naturalizados en el ámbito anglosajón; otros, son un conjunto de abstracciones que han sido utilizados para denominar aspectos concretos de las prácticas musicales penitenciarias. Estos son:

¹²⁸ MANGINI, Shirley. *Memories of resistance. Women's voices from the Spanish Civil War*. New Haven & London: Yale University Press, 1995, p. 54.

¹²⁹ «In nearly all of these deliberations, the question of gender was not addressed until French feminist psychoanalytic theory began to talk about the self in relation to «the other»; especially in relation to the female body». «En casi todas estas deliberaciones, la cuestión del género no se abordó hasta que la teoría psicoanalítica feminista francesa comenzó a hablar del yo en relación con «el otro»; especialmente en relación con el cuerpo femenino». (Traducción de la autora). MANGINI, Shirley. *Memories of resistance...*, *Op.Cit.*, p. 54.

¹³⁰ «La pratique de l'internement désigne une nouvelle réaction à la misère, un nouveau pathétique plus largement un autre rapport de l'homme à ce qu'il peut y avoir d'humaine dans son existence». «La práctica del internamiento significa una nueva reacción a la miseria, una novedad patética, más ampliamente, otra relación del hombre con lo humano de su existencia» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Gallimard, 2017, p. 80.

Población penitenciaria

En el contexto de esta investigación, por población penitenciaria se entiende únicamente: el conjunto de personas –hombres y mujeres– que fueron detenidas, juzgadas y encarceladas según la legislación franquista por motivos políticos entre 1938 y 1948.

Prisonización

Adaptación del sujeto a su nueva condición de aislamiento exterior. En otras palabras, aquel proceso por el cual se produce la asunción del rol de prisionero y de la cultural general que gobierna la cotidianeidad carcelaria¹³¹.

«Músico/a preso/a» vs «Preso/a músico/a»

En el contexto de este trabajo se entiende por «músico»¹³² todo preso o presa político que registró algún tipo de actividad musical –ya fuese creativa o interpretativa– en el interior de las cárceles, con independencia de si contaba o no con formación, trayectoria o carrera musical previa a su detención, así como la calidad y alcance de su actividad tanto a extramuros como a intramuros.

A nivel más específico el sintagma «músico/a preso/a» alude a aquellos músicos de profesión que sufrieron la represión. Por el contrario, la construcción «preso/a músico/a» se refiere a aquellos penados sin carrera musical previa conocida que participaron de la actividad musical carcelaria.

Weaponization

En el ámbito anglosajón, utilización de la capacidad práctica musical por parte de los poderes para romper con el sentido de «interior/exterior», «público/privado» como forma de reducir al condenado a un mero objeto vibrante o replicante¹³³.

Propaganda

En el caso específico del franquismo, en tanto que régimen autoritario de naturaleza fascista, se entiende por propaganda el acto de «propagar una doctrina»¹³⁴ a través de la cual «(...) movilizar y dirigir el odio al enemigo y

¹³¹ «of the role of a prisoner and of the general culture which governs prisons life». «(...) el rol de prisionero y la cultura general que gobierna la vida de la prisión». (Traducción de la autora). OLIVER, Pedro. «The corporal repertoire...», *Op. Cit.*, p. 675.

¹³² [«Persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor»](#). RAE. «Músico/a». [Diccionario de la Lengua Española](#). (Consultado: febrero 2020).

¹³³ «his [or her] sense of interior and exterior, private, and public, a way of trying to reduce him [or her] a vibrating object». «(...) su sentido del interior y el exterior, privado y público, una forma de reducirle a un objeto vibrante» (Traducción de la autora). *Ibid*, p. 289.

¹³⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [«Propaganda»](#), *Ibid*, (Consultado: mayo 2020)

minar su moral»¹³⁵ a la par que «legitimar la causa»¹³⁶. Bajo este paraguas se incluyen todas las actividades musicales impuestas por la DGP en las prisiones.

Contrapropaganda

Toda actividad subversiva desarrollada por la población penal en respuesta a la imposición del cancionero político franquista.

Clandestinidad

Toda acción «oculta» desarrollada «secretamente por temor a la ley o para eludirla»¹³⁷, sin un componente político específico.

Prácticas musicales oficiales

Toda práctica que «emana(ba) de la autoridad del Estado»¹³⁸ donde el factor «Estado» lo desempeñó la Dirección General de Prisiones a través de sus distintas regulaciones y organismos creados para satisfacer tal fin.

Prácticas musicales no reguladas

Toda actividad musical organizada por las autoridades de un penal concreto que no contó con el consentimiento explícito de la Secretaría Técnica de Música del PCRPT. Este tipo de prácticas tuvo un carácter oficioso, ya que tampoco fueron prohibidas y/o perseguidas.

Prácticas musicales no oficiales

Toda actividad musical desarrollada por los presos y presas expresamente prohibidas por el marco jurídico penal del Régimen. Dentro de esta categoría se enmarcaron todas aquellas prácticas con un carácter furtivo, por tratarse de actividades perseguidas y reprimidas. La no oficialidad se subdivide a su vez en *prácticas musicales contrapropagandísticas* y *prácticas musicales clandestinas*.

Prácticas musicales contrapropagandísticas

Toda actividad musical articulada con un significado e intención política.

Prácticas musicales clandestinas

Toda actividad musical que se desarrolló de espaldas al Estado no por su contenido ideológico, del cual en principio carecían, en tanto que proceso cultural divergente del discurso oficial, estaba perseguida.

¹³⁵ BROWN, J.A.C. *Técnicas de persuasión*. Madrid: Alianza, 1981, p. 78.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [«Clandestino»](#). *Diccionario de la Lengua...*, Op. Cit., (Consultado: mayo 2020).

¹³⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [«Oficial»](#). *Ibid*, (Consultado: mayo 2020).

Composición musical formal

Tipo de creación musical fruto de un proceso compositivo lento «preciso y determinado»¹³⁹ en el «uso de símbolos definidos»¹⁴⁰, de acuerdo a patrones estilísticos concretos. Bajo el paraguas de esta definición se enmarcaron aquellas obras resultado de un proceso intelectual reflexivo por parte del autor.

Composición musical espontánea

Tipo de creación musical propia de la producción contrapropagandística, caracterizada por el carácter «del impulso»¹⁴¹ generado por la respuesta en la confrontación de situaciones de imposición-subversión. Es decir, entre propaganda-contrapropaganda.

Fuentes

Las fuentes sobre las que se asienta este trabajo se caracterizan por su variedad tipológica, la cual viene determinada por la dualidad misma del objeto de estudio. Para cada categoría se ha adoptado una metodología específica¹⁴² con la finalidad de interpretarlas conforme a su contexto. Con este fin se ha tratado de responder a cuestiones tales como quién es el productor y con qué intención la produjo. A pesar de sus diferencias, todas ellas muestran una serie de características comunes a tener en cuenta, antes de entrar en su descripción.

Así, en términos generales, independientemente de su naturaleza, todas estas fuentes destacan por la dispersión, segregación, mala conservación y dificultad de acceso y localización. Tanto en los documentos producidos por el Estado, como en aquellos resultantes de la actividad reclusa, operó un sentido de destrucción del material que hace de su lectura un proceso fragmentario, en ocasiones de difícil conclusión. En otras palabras, en lo que se refiere a la documentación de tipo penal elaborada por el franquismo –ya fuese propagandística, jurídica, normativa o institucional–, así como aquella otra producida por el colectivo represaliado, –independientemente de si eran clandestinas o subversivas–, estas han sido sometidas a importantes y diversos procesos de expurgo que, aun siendo de diferente raíz, han resultado igualmente perjudiciales en el curso de esta investigación.

Del lado del Estado esta eliminación de «pruebas» tuvo un interés político que se inició durante los últimos años de la dictadura y que se adentró, tal y como señalan autores como Paloma Aguilar¹⁴³, Rafael Escudero¹⁴⁴, Gutmaro Gómez¹⁴⁵ y Paul Preston¹⁴⁶, hasta bien entrada la democracia. A ello se unen, además, las restricciones

¹³⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [«Formal»](#), *Ibid*, (Consultado: mayo 2019).

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [«Espontáneo»](#), *Ibid*, (Consultado: mayo 2019.).

¹⁴² Véase Metodología.

¹⁴³ AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido...*, *Op. Cit*.

¹⁴⁴ ESCUDERO, Rafael. «Jaque a la transición: análisis del proceso de recuperación de memoria histórica». *Anuario de filosofía del derecho*, n.º. 29, (2013), pp. 319-340.

¹⁴⁵ GÓMEZ, Gutmaro. *La redención de penas...*, *Op. Cit*.

¹⁴⁶ PRESTON, Paul. *The Spanish Holocaust...*, *Op. Cit*.

de acceso, consulta y reproducción que determinadas instituciones como el Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI), el Archivo General e Histórico de Defensa (AGHD) o la DGP, continúan imponiendo sobre los investigadores, escudándose tanto en una ambigua interpretación de la actual ley de archivos¹⁴⁷, como de la ley de protección de datos¹⁴⁸.

Por su parte, la destrucción documental acometida por los presos y presas vino determinada, por un lado como una forma de protección y supervivencia y, por el otro, por el paso del tiempo. Este último factor determinante en el caso de la memoria oral, donde gran número de testimonios han perecido junto a sus portadores al no haber sido recogidos por terceros.

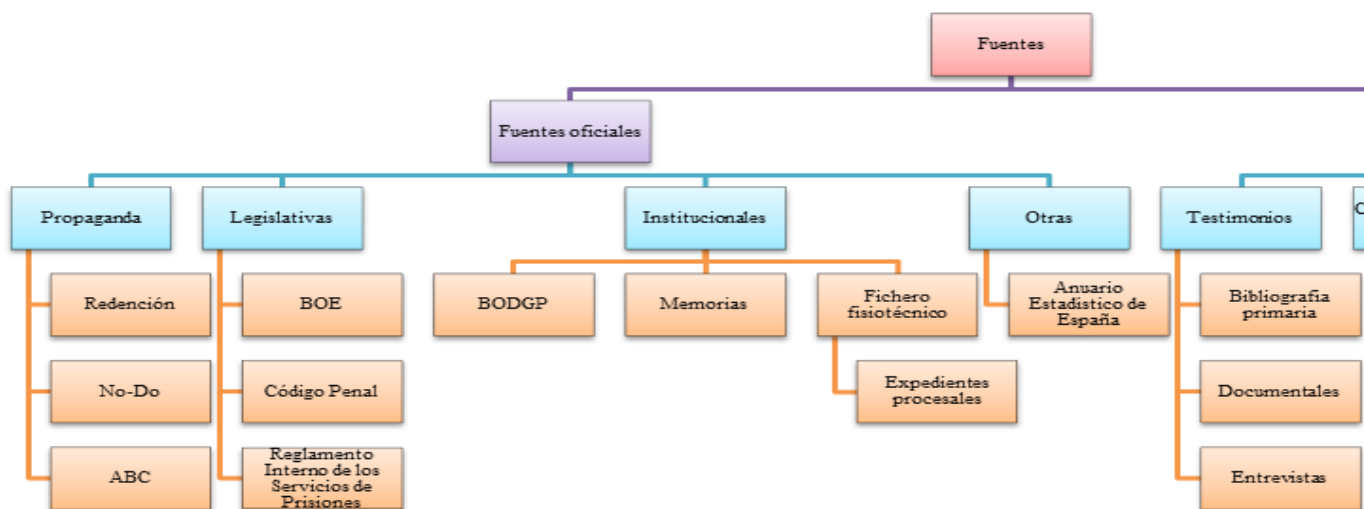
Por todo ello, no es posible obtener una perspectiva completa del ecosistema penitenciario franquista, sin recurrir a cada una de las clases de fuentes que aquí se expone, ya que únicamente de la lectura conjunta de todas ellas puede tejerse un discurso que permita reconstruir los tipos, funciones significados e implicaciones de las prácticas musicales en prisiones. Así, a la hora de abordar las fuentes que componen este trabajo debe establecerse una diferencia muy clara entre las fuentes oficiales y las no oficiales.

¹⁴⁷ «Real Decreto 1708/2011, de 18 de noviembre por el que se establece el Sistema Español de Archivos y se regula el Sistema de Archivos de la Administración General del Estado y de sus Organismos Públicos y su régimen de acceso». *BOE*, nº. 284, (25 de noviembre de 2011), capítulo IV, arts. 26, 27 y 28, pp. 17-18.

¹⁴⁸ «Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de datos personales y garantía de los derechos digitales». *BOE*, nº. 294, (7 de diciembre de 2018), título II, art. 10, p. 18.

Introducción

Fig. 1. Tipología de las fuentes empleadas en el presente trabajo



En el contexto de esta investigación, se entiende por fuentes oficiales, todas aquellos documentos que fueron producidos por los aparatos propagandísticos, legislativos, normativos e institucionales del franquismo. Así pues, en primer lugar se sitúan los documentos que la DGP elaboró como parte de su propaganda penitenciaria. A este respecto ha resultado imprescindible el semanario *Redención*¹⁴⁹, en tanto que único medio de prensa admitido en las prisiones y pieza clave en la articulación de los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual¹⁵⁰. Para este trabajo, se han consultado los números 1 a 501 publicados entre el 1 de abril de 1939 y el 13 de noviembre de 1948¹⁵¹, lo que ha permitido describir la tipología de eventos con participación musical organizados por el PCRPT en las prisiones, así como rescatar gran parte de los títulos que se compusieron bajo el auspicio del sistema de Redención de Penas.

Otra de las fuentes de índole propagandística a la que se ha recurrido, aunque esta vez de procedencia de extramuros, es el *Noticiero-Documental* o, más comúnmente conocido como *No-Do*¹⁵². A este producto audiovisual articulado como una extensión más del proselitismo cultural del Estado¹⁵³, se ha acudido por dos cuestiones fundamentales:

1.- Para comprobar el reflejo de las políticas penitenciarias en el medio por excelencia de información y propaganda franquista. Así, de las cinco mil setecientas quince (5.715)¹⁵⁴ emisiones del *No-Do* entre 1943 y 1981 –de las cuales quinientas catorce (514)¹⁵⁵ se proyectaron entre 1943 y 1948–, solamente trece (13)¹⁵⁶ hablan de las prisiones en términos generales y de estas únicamente dos (2)¹⁵⁷ se refieren al ámbito español. No obstante, ninguno de los citados episodios se inscribe en el periodo aquí estudiado, sino que se refieren a 1963¹⁵⁸.

¹⁴⁹ PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, años I-X, n.º. 1-501 (01/04/1939-13/11/1948).

¹⁵⁰ Esto puede apreciarse en los estudios de Juan Carlos García-Funes y Belén Pérez Castillo: GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. «El semanario *Redención*: un estilo de coacción y propaganda». *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. (Ángeles Barrios, Jorge de Hoyos, Rebeca Saavedra, coords.). Santander: Publican, 2011, pp. 24-42. PÉREZ, Belén. «Redención: la función...», *Op. Cit.* La autora del presente texto también ha trabajado este aspecto en: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. (a) *La música en las prisiones...*, *Op. Cit.* (b) «Lazos de ultramar...», *Op. Cit.*

¹⁵¹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* Los números 1 a 146 correspondientes a los años I a III, publicados entre el 1 de abril de 1939 y el 30 de diciembre de 1941 se consultaron en la Biblioteca de la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, mientras que los números 147 a 501 correspondientes a los años IV a X publicados entre el 17 de enero de 1942 y el 13 de noviembre de 1948 se consultaron en el fondo hemerográfico de la Biblioteca Nacional de España (sig.: REVmicro/2150). En este sentido, conviene señalar que, gracias a esta investigación en 2015 se corrigió la catalogación del registro de dicho recurso en la BNE, lo que contribuyó a su accesibilidad para el resto de investigadores.

¹⁵² [No-Do. España: Vicesecretaría de Educación Popular, 1943-1948](#). (Consultado: julio 2020).

¹⁵³ MATUD, Álvaro. «El cine documental de No-Do (1943-1981)». *Do con-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º. 3, (2007), pp. 188-194. TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ, Vicente. *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2000.

¹⁵⁴ Datos procedentes de: *No-Do...*, *Op. Cit.*

¹⁵⁵ *Ídem*.

¹⁵⁶ *Ídem*.

¹⁵⁷ *Ídem*.

¹⁵⁸ [Ibid, n.º. 1044B, \(07/01/1963\)](#). [Ibid, n.º. 1072C, \(22/07/1963\)](#). (Consultado: julio 2020).

Es decir, *a priori*, el Régimen mantuvo alejada la cuestión penal de los medios de prensa y propaganda que funcionaron bajo su gobierno.

En este sentido, esta postura fue también adoptada por otros medios escritos, en apariencia independientes, aunque controlados, tanto por la censura, como por las filias que presentaron hacia la dictadura. Un claro ejemplo es *ABC*¹⁵⁹, que entre 1939 y 1975 solo publicó una veintena de artículos referidos a las prisiones, de los cuales diez (10)¹⁶⁰, se ocupaban de referir las festividades religiosas celebradas en las cárceles, cuatro (4)¹⁶¹ de la apertura de nuevos centros y los seis (6)¹⁶² restantes, de homenajear a los caídos del bando nacional. Este silencio manifiesto, se dio en concordancia con la prohibición explícita de la DGP de que la actividad cultural y propagandística penitenciaria trascendiera al exterior¹⁶³. No obstante, tal y como se presenta en este trabajo, la dictadura encontró otras fórmulas para forzar a la población civil a permanecer informados y tomar parte en la actividad musical penitenciaria de carácter oficial¹⁶⁴.

2.- Al igual que en el ámbito de extramuros, este fue un elemento esencial en la propaganda que el Régimen vinculó a las actividades de cultura y ocio de la población, en este caso el cine. Por esta razón, cuando a partir de 1944 las proyecciones cinematográficas se volvieron recurrentes en las prisiones, la incursión del noticiero modificó el ecosistema sonoro oficial¹⁶⁵.

Continuando con las fuentes producidas por el Estado, en segundo lugar se encuentran las legislativas. Es decir, todas aquellas que los diferentes órganos de gobierno, especialmente el Ministerio de Justicia y la DGP elaboraron para regular la cotidianeidad penal del país. A este respecto, para la preparación del marco legal de este trabajo se ha recurrido a los números del *BOE*¹⁶⁶ que se publicaron entre el 28 de febrero de 1938 y el 27 de julio de 1948, que recogieron normativa específica relativa a la aplicación del sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, especialmente aquella publicada entre el 7 de octubre de 1938, año en que se crea el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT)¹⁶⁷, y la promulgación del *Código Penal*¹⁶⁸, el 19 de julio de 1944. Asimismo, junto con todas

¹⁵⁹ La producción del periódico *ABC* se encuentra actualmente digitalizada en la página web del medio, encontrándose a disposición de los usuarios en su [hemeroteca digital](#). (Consultado: julio 2020).

¹⁶⁰ Datos procedentes de: *ABC...*, *Op. Cit.*

¹⁶¹ *Ídem.*

¹⁶² *Ídem.*

¹⁶³ [Telegramas (2), de la Dirección General de Prisiones, dando instrucciones acerca de la celebración de la festividad de la Merced en prisiones (I y II), 1941 septiembre 1; 20-22, Madrid, Ministerio de Justicia, Dirección General de Prisiones, Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo – Sección de Educación, a los Directores de las Prisiones] cit. en: PCRPT. *La obra de Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1941, p. 249.

¹⁶⁴ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.1. También capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

¹⁶⁵ Véase capítulo 4, epígrafe 4.2.1.

¹⁶⁶ *BOE*, n.º. 231-208 (28 de febrero de 1938-27 de julio de 1948).

¹⁶⁷ «Orden de 7 de octubre de 1938, por la que se crea el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo». *BOE*, n.º. 103, (11 de octubre de 1938), pp. 1742-1744.

¹⁶⁸ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

estas leyes, órdenes y normas, resulta esencial el *Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones* (1948)¹⁶⁹, como documento que recogió todo lo dispuesto por la DGP en materia musical hasta la fecha. Además, este fue el último texto que el gobierno publicó en el que de forma específica se refería a estas prácticas. Así, a través de su análisis, no solo puede definirse el marco filosófico y jurídico que el franquismo adoptó en relación con los programas musicales en las prisiones, sino que también permite comprobar cómo de definida estuvo su política represivo-cultural, antes incluso del final de la guerra.

En tercer lugar, a nivel práctico, el corpus legal desarrollado por el franquismo en materia de prisiones, se tradujo en la organización de un entramado institucional que, dependiente del Ministerio de Justicia¹⁷⁰, controló los principios propagandísticos de la pena, entre ellos la música como herramienta de control, castigo y reeducación. De esta forma, el citado ministerio gestionó estas actividades a través de la DGP y, dependiente de esta, el PCRPT. Ambos organismos produjeron, a su vez, una serie de instrucciones propias, fruto de su funcionamiento. Por ejemplo, en 1942, la DGP comenzó a publicar el *Boletín Oficial de la Dirección General de Prisiones* (BODPG)¹⁷¹, un cuadernillo de circulación interna dirigido a los directores y funcionarios de las prisiones donde se recogía toda la normativa relativa a la cotidianeidad penitenciaria, tanto la publicada en el *BOE*, como aquella otra que, dado su nivel de especialización, quedaba fuera de él. En este sentido, se han consultado los números 5 a 285 del *BODGP*, publicados entre 1942 y 1948, procedentes del archivo del penal de Ocaña, y en la actualidad, pertenecientes al fondo personal del historiador José Manuel Sabín¹⁷².

Por su parte, el PCRPT dio lugar a dos tipos documentales diferentes. Por un lado se encontraban las Memorias¹⁷³, un volumen anual en el que se recogía la actividad del Patronato en las prisiones, haciendo especial hincapié en las actividades diseñadas como parte de la propaganda cultural, entre ellas, la música. Las Memorias eran una expresión más de la exaltación de la política penitenciaria de la dictadura en la que se acentuaban los presuntos beneficios de los programas de Redención de Penas. Por esta razón, iban ilustradas con numerosas fotografías que pretendían demostrar la magnanimidad del Régimen para con sus presos. Este volumen no solo estaba dirigido a los directores de las prisiones o el funcionariado, sino que estaba concebido para ser vendido a la población civil como una fórmula más de la literatura proselitista de la dictadura. Para este trabajo se han consultado las nueve (9)¹⁷⁴ Memorias que fueron publicadas entre 1939 y 1948.

¹⁶⁹ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

¹⁷⁰ Véase capítulo 1.

¹⁷¹ *BODGP*, años I-VII, nº. 5-285, (22 de noviembre de 1942-15 de abril de 1948).

¹⁷² Agradezco a José Manuel Sabín la amabilidad con que me cedió estos documentos para su consulta, así como los consejos que me brindó al inicio de esta investigación.

¹⁷³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1939-1948.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Por otro lado, las citadas publicaciones bebían, a su vez, de los datos recogidos en el Fichero Fisiotécnico del Patronato, en el que figuraba la información de los presos –en masculino¹⁷⁵– que participaban de estas actividades. A través del Fichero Fisiotécnico de cada prisión, el PCRPT clasificaba a los presos por edad, profesión y nivel de estudios, adaptando así su implicación en los programas de Redención de Penas. Además, era el organismo encargado de censar a la población penal que participaba en las prácticas musicales oficiales, así como de registrar la actividad de cada uno de los conjuntos del centro, abordando desde las obras a interpretar hasta las instrucciones que los directores artísticos de cada prisión recibía de la Sección de Educación del Patronato. A pesar de que en la actualidad, la DGP niega la existencia de dicho fichero a nivel central y dice desconocer el paradero de aquellos vinculados a las Juntas Locales del PCRPT¹⁷⁶, para este trabajo ha sido posible contar con los ficheros de las prisiones de Astorga¹⁷⁷, Bilbao¹⁷⁸, Murcia¹⁷⁹, Valencia¹⁸⁰ y Zaragoza¹⁸¹, conservados en los respectivos archivos histórico-provinciales.

Al mismo tiempo, para su elaboración, los Ficheros Fisiotécnicos Locales utilizaron los datos procedentes de los expedientes procesales de cada preso, elaborados por la DGP. En este sentido, se han consultado un total de veintinueve (29)¹⁸² expedientes correspondientes a parte de los autores localizados, que constituyen la población de estudio. La mayoría de ellos hoy se encuentran dispersos entre diversos archivos histórico-provinciales, así como en el AGMI, el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), o el Archivo Histórico Nacional (AHN), entre otros.

De igual modo, los datos ofrecidos por todas estas fuentes han sido completados por otros documentos elaborados por el Estado y que, de forma colateral, también se refieren al ámbito de las prisiones. Es el caso del *Anuario Estadístico de España*¹⁸³, cuyos números publicados entre 1943 y 1948 han permitido, por una parte completar los datos relativos al censo penal en los años estudiados, así como llamar la atención sobre la incongruencia del Régimen a la hora de ofrecer cifras claras acerca de la población penitenciaria entre este y el resto de documentos elaborados por sus mismas instituciones. En esta línea, parte de los papeles de Sección Femenina, han servido para

¹⁷⁵ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2. Las Escuelas de Hogar de Sección Femenina en las prisiones: sexualización de las prácticas musicales reguladas por el Estado.

¹⁷⁶ *Ídem*.

¹⁷⁷ Archivo Histórico Provincial del País Vasco (AHPPV): Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao, sig.: eredok_A41-111_1-eredok_A41-114_8.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Archivo Histórico Provincial de Murcia (AHPMur): Archivo de la Prisión Central de Totana, sig.: prisiones 01610-2-01_02-prisiones 01610-2_03_112.

¹⁸⁰ Archivo Histórico del Reino de Valencia (AHRV): Archivo de los Juzgados de Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sin signatura.

¹⁸¹ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ): Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_001-AHPZ_A_005718_0002_523.

¹⁸² Me refiero aquí a los siguientes expedientes referenciados en el punto II.IX del apartado *Fuentes*.

¹⁸³ INE. [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1943-1948](#). (Consultado: julio 2020).

contrastar la evidente participación de las Escuelas de Hogar en las prisiones de mujeres¹⁸⁴.

La otra tipología que completa el corpus documental de esta investigación es la que hace referencia al ámbito no oficial. Dentro de esta categoría se inscriben aquellos documentos que fueron producidos por los presos y presas, es decir, los destinatarios y víctimas de la política represiva. Aunque, en el contexto de este trabajo, estos recursos han sido utilizados, fundamentalmente, para definir el ecosistema sonoro no oficial, también se ha recurrido a ellos para profundizar en los efectos de las políticas represivas aplicadas a través de la música, sobre la población penal. De la misma manera que, dentro del ecosistema sonoro no oficial es posible distinguir entre prácticas musicales contrapropagandísticas y prácticas musicales clandestinas¹⁸⁵, las fuentes no oficiales son susceptibles de ser clasificadas según el tipo de actividad que documentan.

De esta suerte, del lado subversivo han sido especialmente clarificadores aquellos documentos vinculados a la actividad política como la prensa, los boletines, folletos y cancioneros que circularon por las prisiones. En este contexto se inscriben algunos de los ejemplares de *Mundo Obrero*¹⁸⁶ elaborados a mano por los presos y presas. En ellos, de forma ocasional incluyeron letrillas de canciones de índole política compuestas en las prisiones. Estas publicaciones, en su mayoría efímeras, se popularizaron en las prisiones desde 1939, constituyéndose como el patrimonio hemerográfico al que, posteriormente, entre 1947 y 1948, se unieron aquellas otras publicaciones, de igual carácter, procedentes del ámbito guerrillero. Es el caso de los periódicos *Loitando*¹⁸⁷, *Tras d'os penedos*¹⁸⁸ y *El Patriota*¹⁸⁹, vinculados a los Frentes Guerrilleros de León-Galicia y Levante-Aragón, respectivamente. Todos ellos se conservan hoy en el Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE), junto con otra serie de documentos diversos como cartas, folletos y cancioneros. Este último es el caso del *Cancionero Revolucionario* publicado en 1947 por el sello editorial anarquista Tierra y Libertad¹⁹⁰. La suma de estos documentos da buena cuenta del alcance de estas actividades tras la consolidación del tejido contracultural penitenciario a partir de 1944¹⁹¹.

¹⁸⁴ «Decreto de 15 de noviembre de 1940, por el que se suprime el personal femenino de Jefes Oficiales, Celadoras y Maestras de Taller y creando la Sección Femenina del Cuerpo de Prisiones, y dictándose las normas para el ingreso y ascenso en sus diversas categorías». *BOE*, n.º. 320, (15 de noviembre de 1940), pp. 7863-7864.

¹⁸⁵ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1. También capítulo 5, epígrafe 5.2.

¹⁸⁶ *Suplemento de Juventud*, n.º. 1, (01/09/1942), p. 2. Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE): Publicaciones periódicas, sig.: 12/22. *Mundo Obrero. Suplemento local Ocaña*, (01/01/1948). *Ibid*, sig.: 12/30.

¹⁸⁷ *Loitando. Órgano mural do Dto. Lister*, (20/08/1947-01/01/1948). *Ibid*, sig.: 13/6.

¹⁸⁸ *Tras d'os penedos. Periódico mural do Distrito de A. Cortizas*, (01/04/1948-20/09/1948). *Ibid*, sig.: 13/15.

¹⁸⁹ *El Patriota*, n.º. 2, (23/03/1948). *Ibid*, sig. 13/19.

¹⁹⁰ *Cancionero Revolucionario*. Bourdeaux: Tierra y Libertad, 1947. Biblioteca Nacional de España (BNE): sig.: 1/240477.

¹⁹¹ Véase capítulo 5, epígrafe 5.1.

Por otro lado, la actividad contrapropagandística de los presos y presas no se restringió al ámbito nacional, sino que, a menudo, sus proclamas, a las que acompañaron diversas manifestaciones musicales como parte de su subversión cultural, se diseminaron a través de las redes de solidaridad que lograron establecer con el exterior. De esta forma, Francia e Inglaterra se convirtieron en depositarios indirectos de documentos de distinta naturaleza que ilustran la participación musical de estas actividades. Así se refleja en archivos como los procedentes de la Embajada Británica¹⁹², el Labour Party (UK)¹⁹³, l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne¹⁹⁴, el Parti Communiste de la France¹⁹⁵, el Comité de Solidarité avec l'Espagne¹⁹⁶ y el Comité National de Défense des Victimes du Franquisme¹⁹⁷, entre otros.

En el otro eje de la balanza se sitúa la actividad musical clandestina, es decir, concebida sin un mensaje político específico. Hoy es posible rastrear este tipo de práctica gracias a los archivos personales de los presos y presas, que integran una amplia variedad de documentos, desde cartas, cuadernos de trabajo, diarios y fotografías, hasta instrumentos y partituras. En el trance de este estudio ha sido posible acceder a los archivos personales de Daniel Antón Cazorla¹⁹⁸, Ángel Bernat¹⁹⁹, José del Castillo Díaz²⁰⁰, Arturo Dúo-Vital²⁰¹, Daniel Fortea Guimerá²⁰², Tomás Gil i Membrado²⁰³, Luis Hernández Alfonso²⁰⁴, Ricard Lamote de Grignon²⁰⁵, Jaume

¹⁹² British Library (BL): Lord Chamberlain Office Collection, sig.: LOP/1937/16; Wester Manuscripts Collection, sig.: Add MS/89073/4/1/6.

¹⁹³ People History Museum (PHM): Labour Party International Department, series Bob Edwards, sig.: BE/5/1-BE/5/7.

¹⁹⁴ Université Paris-Nanterre (UP-N) : Archive de l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne, sig.: F/Delta/1114.

¹⁹⁵ Archives Nationales de la France (siège Pierrefite) (ANF-Pierrefite) : sig.: 19960325/9-10.

¹⁹⁶ UP-N: Archive du Comité de Solidarité avec l'Espagne, sig.: F/Delta/Res/0882/1/1/4; F/Delta/Res/1/1/14; 4/Delta/1678.

¹⁹⁷ UP-N: Archive du Comité National de Défense des Victimes du Franquisme, sig.: 4/Delta/0106; 4/Delta/0927; 4/Delta/Res/0174.

¹⁹⁸ BNE: Archivo Personal de Daniel Antón, sig. M. Antón, (Consultado: mayo 2020).

¹⁹⁹ BNE: Archivo Personal de Ángel Bernat. El fondo está aún pendiente de ser catalogado y no cuenta por tanto con inventario ni signatura oficiales.

²⁰⁰ Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA): Archivo Personal de José del Castillo Díaz

²⁰¹ Fundación Botín: Archivo personal de Arturo Dúo Vital.

²⁰² Biblioteca Fortea: Archivo Personal de Daniel Fortea Guimerá.

²⁰³ Archivo Personal de Tomás Gil i Membrado. El acceso a la descripción preliminar del archivo fue facilitado por la alumna María Teresa Deosat Omedes, quien abordó la figura del compositor catalán en su Trabajo de Fin de Grado del curso 2019/20 en la Universidad de Autònoma Barcelona, bajo la dirección de Josep Maria Gregori i Cifré. Agradezco a María Teresa que acudiese a mí para facilitarme dicha descripción al saber de mi trabajo por la Universidad de Granada. DEOSDAT, Maite. *Passió per la sardana, Tomàs Gil i Membrado. El compositor 1915-2014*. (Trabajo Fin de Grado dirigido por Josep Maria Gregori i Cifré). Bellatera: Universitat Autònoma de Barcelona.

²⁰⁴ Archivo personal de Luis Hernández Alfonso. Gestionado en Madrid hasta 2016 por su descendiente y único heredero [Pablo Herrero \(m. 2016\)](#), (Consultado: enero 2016). Contenido consultado a través de Aurore Ducellier.

Agradezco a Pablo Herrero Hernández su autorización para utilizar la obra de Luis Hernández Alfonso en este estudio. Asimismo hago extensivo mi agradecimiento a la doctora Aurore Ducellier por su mediación en la localización y reproducción de las partituras originales de la obra citada, así como a Francisco Javier Prat por mantener el contacto conmigo tras la ausencia de Pablo Herrero.

²⁰⁵ Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon. Partituras facilitada por los herederos de Joan y Ricard Lamote de Grignon, Nuria Lamote de Grignon y David Craven-Bartle.

Mestres²⁰⁶, Eduardo Rincón²⁰⁷, Daniel y Eudaldo Serrano Recio²⁰⁸ y Juan Talens Prats²⁰⁹, entre otros.

Finalmente, sobre ambas categorías se superponen los testimonios de la propia comunidad represaliada, los cuales constituyen la memoria individual y colectiva de la experiencia carcelaria y enriquecen esta investigación con el elemento necesario para llevarla a cabo: el factor humano. A través de ellos ha sido posible reconstruir un ecosistema sonoro –el no oficial–, que las más de las veces subsistió en la oralidad de un relato que, en un primer momento era peligroso plasmar por escrito, y al que, posteriormente, las distintas políticas de silencio adoptadas en torno a la dictadura, han sometido al olvido²¹⁰.

En el contexto de este trabajo pueden distinguirse tres categorías de testimonios, en función de su procedencia. En primer lugar, se encuentran aquellos que se denominan bibliografía primaria y que está compuesto por las autobiografías que, a partir de la década de los ochenta, distintos presos y presas escribieron acerca de su propia experiencia. Para este estudio se ha recurrido a un total de treinta y siete (37) memorias escritas entre 1938 y 2016²¹¹.

En segundo lugar, se encuentran los testimonios recogidos por otros autores en trabajos audiovisuales. La mayoría de ellos son entrevistas realizadas entre 2007 y 2018, en las que la música, sin ser el asunto principal, se filtra repetidamente en el relato de los entrevistados. En este sentido se ha recurrido a doce (12) producciones con un claro subtexto musical²¹².

En último lugar, se sitúan los testimonios recogidos como fruto del trabajo de campo realizado durante la presente investigación. Ello suma a los anteriores, un total de quince (15) entrevistas más, realizadas tanto a represaliados como a sus familias, que tuvieron lugar entre 2014 y 2019²¹³.

Todo ello compone el denso corpus documental sobre el que se construye el presente texto.

²⁰⁶ Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (CEDOA-SGAE-Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres.

²⁰⁷ Torroella de Montgrí: Archivo Personal de Eduardo Rincón. Agradezco al autor que me permitiese el acceso a su fondo personal y familiar.

²⁰⁸ Bobigny: Archivo Personal de Daniel y Eudaldo Serrano Recio. Agradezco a Daniel y Rose-Marie Serrano que me permitiesen el acceso a su fondo personal y familiar.

²⁰⁹ Cullera: Archivo Personal de Juan Talens Prats. Agradezco a la familia Talens Bou que me facilitasen fotografías procedentes de su fondo personal y familiar.

²¹⁰ AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido...*, *Op. Cit.*

²¹¹ Me refiero aquí a las memorias referenciadas en el punto II.VII. del apartado *Fuentes*.

²¹² Me refiero aquí a los documentales referenciados en el punto III. del apartado *Fuentes*.

²¹³ Me refiero aquí a las entrevistas referenciadas en el punto II.V. del apartado *Fuentes*.

Metodología y organización del trabajo

La variedad, heterogeneidad y complejidad de las fuentes sobre la que se apoya el estudio que aquí se presenta implica que no se pueda hablar de una metodología única, singular y uniforme. A lo largo del proceso de elaboración de esta tesis ha sido imperativo recurrir a diversas metodologías, en plural. Así, cada uno de los tipos de fuentes –oficiales y no oficiales–, como sus respectivos subtipos –propagandísticas, legislativas, institucionales, estadísticas, contrapropagandísticas, clandestinas, etc.– y formas de presentación –escritas (diarios, cartas, cuadernos, partituras, fotografías, instrumentos, expedientes, boletines) y orales (entrevistas, documentales)– ha sido interpretado desde una aproximación metodológica distinta y, por tanto, específica.

Por ejemplo, en el caso del estudio de los documentos legislativos ha sido esencial la postura adoptada por otros teóricos al respecto de la materia, tanto desde el ámbito de la historia, como de la musicología. Del lado de la primera rama han resultado fundamentales las lecturas ofrecidas por Gutmaro Gómez²¹⁴, José Manuel Sabín²¹⁵ y Juan Carlos García-Funes²¹⁶, mientras que del lado de la interpretación de la legislación musical del franquismo este trabajo bebe directamente de la tesis de Gemma Pérez Zalduondo²¹⁷. A través de esta última ha sido posible además, poner en contexto la política musical penitenciaria franquista con lo desarrollado por el Estado en términos generales.

En relación con la prensa y los discursos del franquismo a través de medios de propaganda escritos y audiovisuales, la perspectiva adoptada está inspirada en los trabajos de autores como Teresa Cascudo²¹⁸, María Palacios²¹⁹ y Belén Vargas²²⁰ por ofrecer todos ellos unas líneas de aproximación general a este tipo de fuentes. Ya para el tratamiento de la prensa durante el franquismo ha sido posible integrar los discursos oficial y no oficial gracias al apoyo de los trabajos desarrollados por autores como Consuelo Pérez y Desirée García²²¹ en el caso de las posibilidades de la prensa como

²¹⁴ GÓMEZ, Gutmaro. *La redención de penas...*, *Op. Cit.* Véase también: GÓMEZ, Gutmaro. *Geografía de la represión...*, *Op. Cit.*

²¹⁵ SABÍN, José Manuel. *Prisión y muerte...*, *Op. Cit.*

²¹⁶ GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. *Espacios de castigo...*, *Op. Cit.*

²¹⁷ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *La música en España...*, *Op. Cit.*

²¹⁸ CASCUDO, Teresa. «Música, política y sociedad desde los años de entreguerras hasta la guerra fría». *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. (José María García Laborda, coord.). España: Doble J, 2012, pp. 142-158. Véase también: CASCUDO, Teresa; GAN, Germán. *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*. España: Calandra Music, 2017.

²¹⁹ CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J, 2012. Véase también: PALACIOS, María. «Industria, prensa, radiofusión y música: la gestación del modernismo musical». *Tecnología y creación musical* (Xosé Aviñoa, coord.) España: Mileno, 2014.

²²⁰ VARGAS, Belén. *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

²²¹ GARCÍA, Desirée; PÉREZ, Consuelo. (a) «Música, educación e ideología por y para Mujeres de la Sección Femenina a través de los contenidos de Y. Revista de la Mujer Nacional Sindicalista y Medina (1938-11946)». *Historia y comunicación social*, vol. 22, n.º. 1, 2017, pp. 123-139. (b) «Aprendizaje no formal de la mujer a través de los contenidos musicales de la prensa periódica durante el franquismo. Un estudio bibliográfico». *Dedica: Revista de educação y humanidades*, n.º. 13 (2018), pp. 135-151. (c) «Música y educación femenina en el primer franquismo: un estado bibliográfico-narrativo a través de

herramienta de reeducación dirigida a un sector concreto de la sociedad; Olimpia García²²², para establecer los límites entre propaganda y veracidad en la prensa escrita franquista en relación con la política de estado; y Diego García Peinazo²²³ y Gerardo Vilches²²⁴ para el caso de la interpretación de la prensa subversiva.

En el análisis de las piezas musicales recuperadas se ha adoptado y adaptado la estructura formal destinada a la clasificación del repertorio musical desarrollada por el Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM)²²⁵ según los estándares internacionales, tanto para la producción oficial como la no oficial. En el caso de esta última se han tomado en consideración aspectos vinculados a la dramaturgia del repertorio subversivo y de protesta que, en términos generales, ha sido abordada por diversos autores en volúmenes colectivos como *Music in Protest in 1968*²²⁶ y *Music and Protest*²²⁷. A nivel más específico, y ya desde el ámbito español se ha adoptado en este contexto la mirada que, sobre repertorios de naturaleza similar, han realizado autores como Fernando González Lucini²²⁸ y David Shea²²⁹. Asimismo, los fenómenos asociados a este tipo de composiciones como los relativos al tropo y la centonización en tanto que recursos compositivos han sido tratados y definidos de acuerdo a las características procedimentales de la técnica en cuestión, siguiendo la visión de teóricos como Richard Hoppin²³⁰, para luego aplicarla al contexto de la investigación según han trabajado dicha técnica en el marco de la Guerra Civil y el franquismo autores como Marco Antonio de la Ossa²³¹ y Gemma Pérez Zalduondo²³².

la prensa periódica». *La identidad en el mundo hispano: igualdades y desigualdades en los siglos XIX, XX y XXI a través de diversos textos*. (Teresa Fernández Ulloa, coord.). España: Editorial Academia del Hispanismo, 2019, pp. 51-65.

²²² GARCÍA, Olimpia. «Las relaciones musicales entre Sevilla y Portugal durante la Guerra Civil Española: una mirada a través de la prensa». *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos: actas. Sevilla, 10-11 marzo 2016*. (Marco Brescia, ed.). Sevilla: Tagus-Atlánticus Associação Cultural, 2016, pp. 409-418.

²²³ PEINAZO, Diego. «Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, vol. 29, n.º. 2 (2014), pp. 95-113.

²²⁴ VILCHES, Gerardo. *El proceso político de la Transición a través de la prensa satírica (1975-1982)*. [Tesis doctoral dirigida por Juan Avilés]. Madrid: UNED, 2018.

²²⁵ [Répertoire Internationale des Sources Musicales \(RISM\). Publications](#). (Consultado: enero 2021).

²²⁶ KUTSCHKE, Beate; NORTON, Barley. *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

²²⁷ PEDDIE, Ian. *Music and Protest*. England: Routledge, 2012.

²²⁸ GONZÁLEZ, Fernando. *De la memoria contra el olvido: Manifiesto Canción del Sur*. Sevilla: Fundación Autor, 2004.

²²⁹ SHEA, David. *Lodo por la patria. Estudio comparado de la canción comprometida en las obras de Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute*. [Tesis doctoral dirigida por José Rafael Vallés Calatrava y Juan Manuel Santana Pérez]. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

²³⁰ HOPPIN, Richard. *La música medieval*. España: Akal, 2000.

²³¹ OSSA, Marco Antonio de la. «Nuevo cancionero de la Guerra Civil Española». *Arteduca*, n.º. 8, (2014), p. 78.

²³² PÉREZ, Gemma. «Música durante la Guerra Civil. Conflicto, transformación, ocultamiento y contradicción». *Arts & Frontiers. Espagne & France. XX^{ème} siècle*. (Antonia María Mora, Pedro Ordóñez y François Soulages, eds.). París: L'Harmattan, 2017, p. 122.

Al respecto de los archivos como fuente documental, en el ámbito de este trabajo, estos han sido abordados desde la etnografía²³³ en tanto que manifestación de las memorias individuales de sus productores. Por esta razón han sido valorados como una extensión de los testimonios orales a los que se ha tenido acceso. En este sentido los archivos han completado los vacíos producidos por la memoria, así como por la ausencia de testimonios en primera persona, en el caso de aquellos represaliados que fallecieron sin llegar a poder transmitir su biografía a un tercero. En este sentido, la adopción de las experiencias de los presos implica un inevitable posicionamiento del lado de la víctima. Por esta razón, se ha dado preferencia a la lectura que los presos y presas han realizado sobre su propia experiencia penitenciaria. Esto es qué recuerdan y cómo lo recuerdan, frente al qué quieren que se recuerde de ellos y cómo quieren ser recordados. En otras palabras, cómo construyen su identidad pasada, presente y futura y cómo esto, en ocasiones, contradice los documentos elaborados por el PCRPT. Así, por ejemplo, se han encontrado casos de reclusos que negaban su participación en las prácticas musicales oficiales que, sin embargo, figuran como beneficiarios del programa de Redención de Penas. En estos casos, siguiendo la metodología de la narratología como análisis etnográfico, defendida por autores como Martin Cortazzi²³⁴, Astrid Erll²³⁵ y Elina Liikanen²³⁶, empleada también por Katia Chornik²³⁷ en el caso de los presos chilenos, se ha decidido omitir deliberadamente estos ejemplos. Por tanto, se ha dado prioridad a la identidad y construcción del yo en la experiencia y superación del trauma. Ello no invalida los datos aquí presentados, ya que, tal y como apuntan autores como Aleida Assmann²³⁸, la memoria cultural se construye en base a la memoria individual, lo cual no hace sino obligar a recoger las experiencias personales para completar la compleja visión de cualquier proceso histórico.

El presente texto se articula en cinco capítulos que, a excepción del primero – que aborda el marco orgánico, institucional, normativo y legislativo del sistema penitenciario en el que se insertaron estas prácticas–, responden a un principio cronológico y funcional. Es decir, en cada capítulo se profundiza de una manera específica en uno de los dos ámbitos en que se desarrolló el ecosistema sonoro –oficial y no oficial–, atendiendo a un orden temporal. Este modelo se inserta en la corriente británica de estudios culturales acerca de la música y política, con la que dada mi

²³³ ATKINSON, Paul; COFFEY, Amanda; DELAMONT, Sara, *et. al. Handbook of Ethnography*. England: SAGE, 2007.

²³⁴ CORTAZZI, Martin. «Narrative analysis in ethnography». *Handbook of Ethnography*. (Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont *et al.*, coords.). Los Ángeles: SAGE, 2007, p. 384.

²³⁵ ERLI, Astrid. *Memory in Culture...*, *Op. Cit.*

²³⁶ LIIKANEN, Elina. *El papel de la literatura...*, *Op. Cit.*

²³⁷ CHORNIK, Katia. «Memories of music...», *Op. Cit.*

²³⁸ ASSMANN, Aleida. «Transformations between History and Memory». *Social Research*, vol. 75, n.º. 1, (2008), p. 51.

estancia en el Departamento de Música del Royal Holloway de Londres (enero-abril 2019) y mis referentes intelectuales²³⁹ me siento más cómoda.

Con tal fin, el rango de años aquí analizado –1938-1948– ha sido dividido en dos etapas:

Una primera que se extiende desde 1938 hasta 1943, que ha sido denominada «de inicio» y cuyo estudio implica el análisis de los primeros programas culturales penitenciarios –del lado oficial–, así como de la organización de las incipientes manifestaciones contrapropagandísticas y clandestinas –del lado no oficial–.

La segunda etapa, «de consolidación» es aquella que corre desde la promulgación del Código Penal en 1944²⁴⁰ hasta la instauración del Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones en 1948²⁴¹. En este periodo, delimitado por la publicación de los dos textos esenciales en la organización de las prácticas musicales, se profundiza en el impacto de ambos, tanto en el lado oficial, como en el no oficial. En este último ámbito, además, se ha tomado en cuenta la consolidación de las redes de solidaridad del exterior que permitieron una mayor fluidez en la comunicación de los presos y presas con el exterior. Por todo ello, cada capítulo se nutre de las fuentes generadas en cada periodo dentro de cada expresión del ecosistema sonoro penitenciario.

Lo cierto es que dada la complejidad de las fuentes consideradas, las posibilidades a la hora de estructurar el texto eran numerosas y diversas. La preferencia de este modelo frente a otros no fue una decisión sencilla, pero se consideró que esta disposición ofrecía una perspectiva de la magnitud del campo de estudio que el resto de opciones no posibilitaba. Podría así discutirse si la linealidad de esta organización, así como su marcada tendencia descriptiva son impedimento para explorar en profundidad y de manera reflexiva el objeto de estudio. Sin embargo, debe enfatizarse que ha sido este carácter reflexivo el eje sobre el cual se ha articulado el texto atendiendo a las distintas etapas de evolución de la dictadura. Esto ha facilitado indagar en la tridimensionalidad de la práctica musical penitenciaria –propagandística, contrapropagandística y clandestina– y establecer una visión de conjunto en la pequeña –cada uno de los periodos– y gran –el periodo estudiado– dimensión.

Por tanto, se han priorizado cuestiones como la obtención de conclusiones generales para los años estudiados, sin desatender las particularidades propias de cada subetapa, así como la utilidad que para el lector pueda tener una organización lineal que pretende facilitar la lectura de la compleja factura de fuentes recuperadas y las metodologías empleadas para su interpretación.

Otra de las fórmulas que estuvieron sobre la mesa a la hora de debatir la utilidad y validez de una organización frente a otra era aquella que atendía exclusivamente a

²³⁹ Agradezco al profesor Erik Levi la ayuda que me brindó en la ardua tarea de organización del corpus documental a analizar durante mi estancia en el Music Department, Royal Holloway (University of London) en los meses de enero, febrero y marzo de 2019.

²⁴⁰ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁴¹ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

las funciones, diluyendo los límites temporales. En este caso, el índice se presentaría siguiendo una estructura tripartita en la que los bloques los conformarían la actividad propagandística, contrapropagandística y clandestina. Dentro de cada uno de ellos se incluirían dos capítulos atendiendo a cada periodo temporal tratado. Aunque este era el planteamiento inicial que se le dio al trabajo –que además estuvo vigente durante gran parte del desarrollo de la tesis–, lo cierto es que de cara al lector se mostraba confuso. Todo ello sin mencionar que requería de un mayor nivel de interpretación para el que las fuentes localizadas hasta la fecha no siempre daban respuesta.

Durante el proceso de decisión acerca de la eficiencia de la estructura del trabajo se valoraron otras clasificaciones que atendían a los procedimientos creativos y géneros musicales, así como a los compositores e intérpretes represaliados. En el caso del primero, aunque permitía abordar la diversidad de las técnicas compositivas que tomaron forma en las cárceles fue rápidamente descartado. La razón para ello fue, precisamente, la problemática documental a la que hace frente este trabajo: reducido número de partituras. Por otro lado, este planteamiento convierte en paradigma piezas o autores que solo son ejemplos particulares de una situación concreta. Todo ello sin mencionar que ofrece una visión positivista que no se ajusta ni a los deseos iniciales con que se planteó este trabajo, ni tampoco a las fuentes de que se dispone.

El segundo ejemplo es el que centra toda la atención en el músico. Aunque se plantea como un enfoque atractivo porque visibiliza a toda la factura de músicos que sufrieron las consecuencias de la represión, según aquellos localizados hasta la fecha, al mismo tiempo que se plantea como un modelo acorde a las grandes historias de la música, propone una mirada anacrónica, desfasada y poco eficaz desde el punto de vista del pensamiento posmoderno. Además se convertiría en cómplice de la heroificación o estigmatización, según el caso, de los compositores e intérpretes que se posicionaron de uno u otro lado. Ello sería sin duda aliciente para someterles a un nuevo juicio social al que la autora no solo es contraria, sino para el que no se han localizado todas las fuentes oportunas que lo permitan. A todo ello se une el hecho de que en esta aproximación enciclopedista la mujer saldría nuevamente perdiendo al no estar lo suficientemente visibilizada en las fuentes recuperadas. Una postura que, sin duda, era discordante con la perspectiva feminista adoptada en este trabajo.

No obstante, tanto las formas musicales y procesos compositivos, como la atención sobre los músicos represaliados, se han integrado en el índice propuesto como parte fundamental de cada uno de los capítulos.

Por último, queda tratar la cuestión de porqué se decidió priorizar un estudio fragmentario en lugar de toda la dictadura. La envergadura del corpus documental no permitía abordar los cuarenta años del franquismo en un trabajo de esta naturaleza. Si bien este hallazgo fue toda una sorpresa que no se contempló al inicio de la investigación, lo cierto es que, a medida que fueron surgiendo las fuentes, fue necesario decidir entre reducir los años a estudiar o focalizar el estudio en una sola de las categorías que componían el ecosistema sonoro. Sin duda, al sacrificar la cronología completa de la dictadura se ha perdido la oportunidad de tener una visión

global acerca de cómo se articularon estas prácticas. La obra de autores como Eduardo Rincón, tremendamente productivo en el campo clandestino, no ha podido incluirse aquí por no ajustarse a la cronología.

Pese a todo, el reto que suponía proponer una actualización del marco metodológico específico que salvase las distancias con otras áreas de estudio, tanto a nivel nacional como internacional fue un claro detonante en la selección de una estructura que ahondase en la propuesta teórica facilitando estudios posteriores. Al mismo tiempo, existía un deseo por ofrecer una perspectiva integral de los primeros años de la dictadura que sentase el precedente de investigaciones futuras.

Al final del trabajo se añaden tres anexos que recogen todo aquello que, por su naturaleza, no cabe en el texto de la tesis pero que son indispensables para facilitar la comprensión de lo expresado en este estudio. La elaboración de dichos anexos ha facilitado la organización de las fuentes al mismo tiempo que son un recurso de índole visual y estadística que ilustran los datos analizados a lo largo del presente texto. Los citados materiales presentan una lógica interna propia que en el caso de los anexos I y II siguen la estructura del cuerpo principal, mientras que para el anexo III he considerado óptimo priorizar una estructura propia basada en el orden alfabético. Todos ellos recogen tanto las fuentes primarias como las interpretaciones que de ellas se derivan y deben ser tomados en consideración como una parte más de esta tesis. Por esta razón cuentan con un índice propio cuya consulta se recomienda a fin de facilitar la lectura de esta tesis.

Bloque I. Prácticas musicales penitenciarias desde los primeros encarcelamientos franquistas hasta la promulgación del Código Penal

Capítulo 1. La música en la legislación y normativa penitenciaria (1938-1948).
Organismos e instituciones

Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios

Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva de la población penitenciaria

Conclusiones al Bloque I

BLOQUE I. PRÁCTICAS MUSICALES PENITENCIARIAS DESDE LOS PRIMEROS ENCARCELAMIENTOS FRANQUISTAS HASTA LA PROMULGACIÓN DEL CÓDIGO PENAL

En este primer bloque se analizan las prácticas musicales que compusieron el ecosistema sonoro penitenciario –tanto oficial como no oficial– en los primeros cinco años del dominio franquista (1938-1943). Por esta razón el bloque se divide en dos capítulos, dentro de los cuales se ha tratado de reconstruir de una forma lo más completa posible, los avatares a los que estuvo sujeta la práctica musical. La división por capítulos entre la oficialidad y la no oficialidad ha permitido adoptar la metodología más adecuada para cada tipología de fuente.

A lo largo del primer capítulo de este bloque se verá cómo los primeros años del franquismo estuvieron marcados por una aparente «indefinición legal» que no se resolvió hasta la llegada en 1944 del Código Penal¹. En este sentido, para la reconstrucción de las prácticas musicales oficiales se ha recurrido a toda la documentación administrativa y propagandística producida por el Régimen a este respecto definida en la introducción del presente trabajo², además de los expedientes carcelarios de los reclusos, facilitados por el Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI). Todo ello ha permitido atender a cuestiones como la tipología de los eventos con participación musical programados en las prisiones en estos años, así como a la configuración del repertorio, los medios, espacios y momentos creativos y de representación dispuestos por el PCRPT, así como el perfil sociocultural y musical de la población penal atendiendo a la división entre «músico preso» y «preso músico»³.

Por otro lado, en el segundo capítulo de este bloque se ha atendido a las prácticas musicales no oficiales, diferenciando entre la actividad contrapropagandística y clandestina. Esta división ha permitido detenerse sobre cuestiones como los procesos de reapropiación y resignificación, las funciones del repertorio, los procedimientos creativos, los recursos de que dispuso la población penitenciaria para su organización, así como los circuitos, transferencias y redes de apoyo entre el ámbito de extramuros y el de intramuros. Para esta parte del estudio sea recurrido a la bibliografía primaria –biografías, autobiografías, memorias, diarios–, así como a los testimonios orales y documentos procedentes de los archivos personales de los propios reclusos como cartas, fotografías, cuadernos, partituras, etc. Esta visión se completa con documentos procedentes del Archivo Histórico del Partido Comunista

¹ «Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente». *BOE*, n.º. 204, (22 de julio de 1944), p. 5580.

² Véase Introducción, epígrafe *Fuentes*.

³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4.

Español (AHPCE)⁴, la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles⁵ y las colecciones de Alan Bush⁶, Lord Chamberlain⁷ y Western Manuscripts⁸ de la British Library, así como Marx Memorial Library & Worker's Museum⁹ de Londres, además del fondo del People History Museum de Manchester¹⁰.

⁴ Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE): Publicaciones periódicas, sig.: 12/2; 12/4-12/5; 12/7-12/8; 12/11; 12/27; 12/29-12/36; 13/1; 13/3; 13/15; 13/20; 42/2. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 39, carp. 1; caja 40, carp. 11; caja 161, carp.1-3; Jacq.14; 64; 112; 153-158; 170; 212-213; 343-350; 459; 482; 523; 563; 598; 697; 729-732; 782; 837; 858-859; 861; 886; 1089.

⁵ Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH): Archivo Personal de Carlos Esplá, serie Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), subserie Jurisdicción especial para la represión de la masonería y el comunismo (1939-1966), sig.: ES/7.

⁶ British Library (BL): Alan Bush collection. Correspondence, sig.: MS MUS 453-671.

⁷ BL: Lord Chamberlain Office Collection, sig.: LCP/1937/16.

⁸ BL: Western Manuscripts Collection, sig.: Add MS 89073/4/116.

⁹ Marx Memorial Library & Worker's School Museum (MML): Spanish Collection. Papers of the International Brigades, sig.: SC/IBA/8.1-SC/IBA/3/2. MML: Basque Children, sig.: SC/EPH/9/1. MML: Volunteers. Tom Jones, sig.: SC/VOL/TJO/1-2

¹⁰ People History Museum (PHM): Labour Party International Department, Basque Children, sig.: SCD/47-57; NMLH/MISCI/01; NMLH/MISCI/05-06. PHM: Bob Edwards, sig.: BE/5/1-BE/5/7.

Capítulo 1. La música en la legislación y normativa penitenciaria (1938-1948).

Organismos e Instituciones

«Si se visitasen los establecimientos penales de los distintos países y se comparasen sus sistemas y los nuestros, puedo aseguráros, sin temor a equivocarme, que no se encontraría régimen tan justo, católico y humano como el establecido desde nuestro movimiento para los reclusos» - Francisco Franco, 1945 cit. en: *La obra de Redención de Penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, p. VII



ROBLEDANO, José. [Presos escribiendo cartas]. *Serie Prisión Franquista de Porlier*. Pieza expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Edificio Sabatini, 27 de abril - 26 de septiembre de 2016.

Capítulo 1. La música en la legislación y normativa penitenciaria (1938-1948). Organismos e instituciones

Para abordar el estudio del sistema represivo y penitenciario franquista es imprescindible detenerse en las problemáticas del propio objeto de estudio, acerca de las cuales ya se han pronunciado pioneros en la materia como Mirta Núñez¹ o Domingo Rodríguez², entre otros. Por esta razón, el análisis del sistema penitenciario entre 1938 y 1948 debe hacerse tomando en consideración tres aspectos fundamentales:

El primero de ellos ya ha sido abordado en la Introducción de este trabajo y alude a la singularidad de este periodo en concreto, como aquel en el que se dieron con mayor fruición las prácticas musicales, tanto del lado oficial, como del no oficial debido, entre otras causas, al elevado número de presos políticos, así como al autoritarismo con que el franquismo dirigió sus programas propagandísticos.

En segundo lugar, se sitúa la «indefinición política» que durante los primeros años caracterizó al sistema penal, en la línea de lo defendido por Gutmaro Gómez³ o Domingo Rodríguez⁴. Precisamente, es dicha «indefinición» la que obliga al investigador a buscar cierta continuidad entre el sistema penal precedente y la reelaboración y reinterpretación que el régimen hizo del mismo para satisfacer sus propios intereses. Esta continuidad no solo se aprecia en las modificaciones de signo ideológico que el franquismo aplicó sobre la legislación republicana⁵, sino en la propia reutilización de espacios –como por ejemplo los establecimientos penitenciarios inaugurados entre 1931 y 1936, como la Prisión Central de Mujeres de Ventas⁶–; y símbolos, como la abogada penalista Concepción Arenal⁷. En este último caso, destaca la lectura que el franquismo hizo del pensamiento humanista de las consignas de ésta última para justificar el sistema de Redención de Penas por el Trabajo⁸. Un ejemplo claro son las Memorias del PCRPT que, en 1940 apuntaban lo siguiente:

¹ NÚÑEZ, Mirta. «La infancia “redimida”: el último eslabón del sistema penitenciario franquista». *Historia y Comunicación Social*, nº. 6, (2001), pp. 137-148.

² RODRÍGUEZ, Domingo. «Configuración y evolución del sistema penitenciario franquista (1936-1945). *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [separata], nº. 7, (2007), pp. 1-24.

³ GÓMEZ, Gutmaro. «El desarrollo penitenciario en el primer franquismo». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº. 6, p. 11.

⁴ RODRÍGUEZ, Domingo. «Configuración y evolución...», *Op. Cit.*

⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 1.2.

⁶ GARGALLO, Luís. *El sistema penitenciario de la Segunda República. Antes y después de Victoria Kent (1931-1936)*. [Tesis doctoral dirigida por Pedro Oliver Olmo] Castilla La Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p. 41.

⁷ *Ibidem.*

⁸ Véase este mismo capítulo, epígrafe 1.2.

El dolor de España ha alumbrado esta obra fecunda de la Redención de las Penas, que, ha de perpetuar con los delincuentes la tradición mercedaria de la redención de cautivos y el espíritu misional de las leyes de Indias. Queremos, Señor, volver a regar las tierras yermas de nuestro viejo patrimonio con las aguas vivas que alumbraron la fe y el esfuerzo de nuestros antepasados. Creemos, Señor, poder afirmar al mundo que no ensayamos una doctrina insegura, ni aplicamos sistemas arbitrarios, pues hemos injertado el pensamiento en principios perennes y sometido la conducta a leyes inolvidables. Vuestro fue el impulso creador, y vuestro el estímulo y orientación constantes. Nuestra, la obediencia en el servicio. Que ni a vos, ni a nosotros nos falte la gracia divina, para defensa de la fe católica y bien de nuestra patria⁹.

En la misma línea, tan solo un año antes, en 1939, la Dirección General de Prisiones (DGP) definía así la finalidad de los talleres penitenciarios:

En adelante, todo penado habrá de trabajar y aprender un oficio si no lo sabe, para redimir su culpa, adquirir mediante el trabajo hábitos de vida honesta que le preserven de ulteriores caídas, contribuir a la prosperidad de la Patria, ayudar a su familia y librar al Estado de la carga de su mantenimiento en la Prisión. Este régimen futuro transformará también sustancialmente la naturaleza de las Prisiones, las cuales sin perder lo más mínimo de su carácter penitenciario ni su disciplina, serán, además, talleres de producción y escuelas de trabajo¹⁰.

Por último, no puede dejarse de lado contexto europeo en el que se encuadró y, por tanto, las influencias que recibió y de qué países y/o regímenes políticos los recibió. La configuración del sistema cultural represivo del nacional-catolicismo adoptó y adaptó la premisa de las instituciones penitenciarias salazaristas en lo referente a la categorización del prisionero de guerra como «malade punissable»¹¹. En este sentido, a pesar de que en 1940 el PCRPT argüía en sus memorias que en «la nueva España»¹² se apostaba por la defensa del «carácter afflictivo de la pena frente a las falsas y sensibleras teorías de quienes vieron en el delincuente un enfermo o una víctima de la sociedad desordenada»¹³, en 1942 el mismo organismo reconocía el «fin medicinal o correctivo» de la pena al expresar:

(...) se procura, mediante la propaganda religiosa y patriótica o política en el más elevado sentido, la recuperación del reo, la cual se realiza ahora utilizando, en parte, a los mismos reclusos más arrepentidos y mejor dotados en las tareas más delicadas, como lo demuestra el semanario *Redención*¹⁴.

No obstante, la instauración y desarrollo de las prácticas musicales como parte de la propaganda de Estado como dispositivo alienante, de tortura y castigo no se

⁹ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.* 1940, p. I.

¹⁰ «Orden de 14 de noviembre de 1939, creando el cargo de Inspector General de Talleres Penitenciarios». *BOE*, nº. 321, (17 de noviembre de 1939), pp. 6459-6460.

¹¹ «(...) enfermo punible». (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p. 278.

¹² PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 8.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibid*, 1942, p. XIII

circunscribió al ámbito italo-alemán o portugués, sino que fue una tendencia presente en todos los regímenes fascistas y totalitarios europeos del siglo XX¹⁵.

Tampoco conviene obviar la influencia que ejerció la concepción penitenciaria franquista en otros estados europeos y, especialmente, latinoamericanos a partir de la década de los cincuenta. De esta forma, a través de un pretendido humanismo que justificaba el empleo de la música como elemento de propaganda, adoctrinamiento y represión¹⁶, el sistema penitenciario franquista se constituyó en el marco de los fascismos europeos como un paradigma de proselitismo y castigo. Tal es así, que en 1955 –ya fuera del ámbito de estudio de este trabajo– promovió la creación de la Asociación Internacional de Patronatos de Presos y Liberados (AIPPL)¹⁷. Este organismo¹⁸, que además de impulsar la coordinación de las medidas punitivas entre España y aquellos países de Hispanoamérica que durante la década de los cincuenta se mostraron cordiales con el gobierno de Franco, fue un instrumento imprescindible en la política exterior del régimen en su recuperación del simbolismo de la «Hispanidad»¹⁹ y todo el ceremonial desarrollado a su alrededor²⁰.

Solo diez meses después del golpe de Estado, el 28 de mayo de 1937, el gobierno de Burgos promulgó el *Decreto 281*²¹, a través del cual reguló el trabajo de los prisioneros de guerra. Este fue el primer texto dentro de las diferentes medidas que el franquismo adoptó en materia penal desde ese momento hasta 1975. En este capítulo se profundiza en la legislación que el franquismo publicó, por un lado en materia penal y, por el otro, en relación con la práctica musical. Debe advertirse aquí que no se ha tomado en cuenta toda la normativa elaborada por el régimen en ambos campos, sino solo aquellas disposiciones que incidieron la una sobre la otra. De esta forma, tal y como se recoge en la relación de códigos, leyes, decretos, órdenes, normas, circulares y reglamentos publicados en materia penal entre 1937 y 1944 (anexo 1, capítulo 1, fig. 2), solo se han tomado en consideración aquellos textos a través de los cuales se articuló el sistema de Redención de Penas por el Trabajo, con especial atención a lo referente a la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual.

Estos datos se han cruzado con aquellas otras disposiciones de temática musical que el Estado reguló para la vida civil y cuya aplicación se hizo también efectiva en las prisiones, ya que el régimen implantó en las prisiones todo lo relativo a la normativa

¹⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 1.1.

¹⁶ Véanse capítulos 2 y 4.

¹⁷ «Asociación Internacional de Patronatos de Presos y Liberados». *ABC*, (12/03/1955), p. 40.

¹⁸ PATRONATO NACIONAL DE SAN PABLO. *Aportación para un mundo mejor*. Madrid: Patronato Nacional de San Pablo para Presos y Penados de la Asociación Internacional de Presos y Liberados, 1957, pp. 9-10.

¹⁹ «Llegada de una misión artístico-cultural argentina». *ABC*, (04/12/1948), p. 12. Agradezco a la profesora Gemma Pérez Zalduondo que me facilitase este material.

²⁰ Este aspecto ha sido desarrollado por la autora en: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Intercambios musicales entre España y Uruguay en el marco carcelario: *Redención y Senda*». *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. (Belén Vega-Pichaco, Elsa Calero-Carramolino y Gemma Pérez-Zalduondo, eds.). Granada: Libargo, 2019, pp. 209-242.

²¹ «Decreto 281 de 28 de mayo de 1937, por el que se concedía derecho al trabajo a los prisioneros de guerra y presos por delitos no comunes». *BOE*, nº. 244, (1 de junio de 1937), pp. 1698-1699.

musical civil, por ejemplo el canto de los himnos y, además, diseñó un corpus paralegislativo específico para el ámbito carcelario. Solo a través del análisis comparado de unas y otras fuentes es posible obtener una perspectiva global del funcionamiento de las prisiones en términos musicales. En el epígrafe siguiente se insiste sobre la necesidad de esta comparación para comprender el funcionamiento de las prisiones en el conjunto del Estado, ya que, aunque desde el Ministerio del Interior se reguló el funcionamiento de estas instituciones a un nivel específico, estas participaron de la filosofía política del propio régimen, hecho que se aprecia en la introducción de las prácticas musicales como parte del proselitismo de Estado.

El motivo por el cual solo se ha tomado la normativa elaborada desde 1937 hasta 1944 en esta primera parte del capítulo, atiende a dos cuestiones. La primera es la necesidad de detenerse en los antecedentes legislativos del Código Penal²². En segundo lugar, tanto el Código Penal (1944)²³ como el Reglamento Interno de Prisiones (1948)²⁴ son estudiados de forma independiente en otros epígrafes de este capítulo²⁵, puesto que su envergadura es mayor y son los últimos textos que abordaron explícitamente la aplicación de la práctica musical en las prisiones bajo los preceptos del sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Para el estudio de tales aspectos se ha recurrido, por un lado al *BOE*²⁶ y por el otro al *BODPG*²⁷, por ser ambos los canales oficiales a través de los cuales el régimen hizo pública su normativa penitenciaria relacionada con la actividad intelectual, por un lado, así como la regulación de las prácticas musicales oficiales que tuvieron impacto en el ámbito penitenciario, por el otro.

El historiador Gutmaro Gómez considera que los primeros años del franquismo, en lo que al ámbito penal se refiere, estuvieron marcados por una «indefinición en que quedaron suspendidos los habitantes forzosos de toda esta amalgama de edificios reutilizados»²⁸ en la que «se practicó una política de retazos superpuestos para concordar con las nuevas circunstancias»²⁹. Fruto de esa «política de retazos»³⁰, el régimen trató de solventar la aplicación de la doctrina de recuperación del preso para el país a través de un corpus legal compuesto de siete (7)³¹ órdenes, seis (6)³² decretos,

²² «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

²⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 1.3.3.

²⁶ *BOE*, nº. 231-208..., *Op. Cit.*

²⁷ *BODGP*, años I-VII..., *Op. Cit.*

²⁸ GÓMEZ, Gutmaro. «El desarrollo penitenciario..., *Op. Cit.*, p. 11.

²⁹ *Ibidem.*

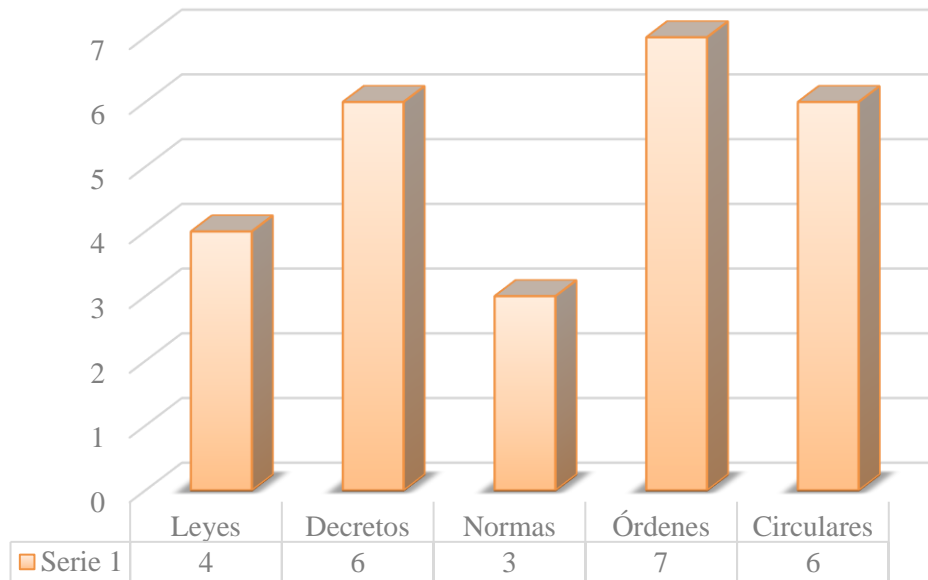
³⁰ *Ibidem.*

³¹ Cifras procedentes de los datos cruzados de: *BOE*, nº. 231-208..., *Op. Cit.* y *BODGP*, años I-VII..., *Op. Cit.*

³² *Ídem.*

seis (6)³³ circulares, cuatro (4)³⁴ leyes y tres (3)³⁵ normas. El desglose de esta normativa aparece recogido en el anexo I, capítulo 1, fig. 2³⁶:

Fig. 1. Tipología legislativa de la normativa penal promulgada por el franquismo entre 1937 y 1944 vinculada con la práctica musical³⁷



La tabla del anexo I, capítulo 1, fig. 2 recoge toda la normativa emitida por la dictadura entre 1937 y 1944 en relación con la práctica musical en las prisiones. Como puede apreciarse, la filosofía del régimen en lo referente a la «música de Estado» y sus prácticas quedó recogida en sendos decretos y leyes que se concretaron en normas y circulares destinadas al ámbito penitenciario en los que se indicaba la forma de aplicarla a nivel práctico. En este punto conviene insistir en la necesidad de comparar ambas normativas a fin de obtener una lectura musical que permita profundizar en el funcionamiento de las prisiones. Aunque desde el Ministerio del Interior se proveyó a las prisiones con una normativa propia, esta estaba inspirada en la filosofía política del propio régimen. Esta cuestión puede observarse en la interpretación del himno así como del reto de marchas de Estado. Así por ejemplo el *Decreto 266*³⁸ a través del cual se instauró como *Himno Nacional* la *Marcha Granadera* no aludía de forma explícita a la vida penitenciaria. No obstante, la normalización que rodeó a la actividad

³³ *Ídem.*

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ídem.*

³⁶ Véase anexo I, capítulo 1, fig. 2.

³⁷ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados procedentes de: *BOE*, nº. 231-208..., *Op. Cit.* y *BODGP*, años I-VII..., *Op. Cit.*

³⁸ «Decreto 266 de 27 de febrero de 1937 por el que se declara *Himno Nacional* el que lo fue hasta el 14 de abril de 1931, conocido por *Marcha Granadera*». *BOE*, nº. 231, pp. 548-549.

musical civil pública se aplicó también en el universo penitenciario. Un ejemplo es la *Circular de 27 de mayo de 1943*³⁹, a través de la cual se reguló este aspecto.

Otro ejemplo que ilustra el impacto de la política general del régimen y su filosofía propagandística en el ecosistema sonoro penitenciario es la instrucción católica. Así en las prisiones, esta vino determinada tanto por la figura del cura como por la obligación de los penados de asistir a misa, pero también a través de los coros de capilla y orquestas que estuvieron encargados de la interpretación del repertorio musical vinculado a la liturgia: motetes, himnos, salmos, kyries y ofertorios, entre otros. En este sentido, la primera vez que el régimen estableció la educación religiosa como un paso obligatorio en el sistema educativo de extramuros fue en 1936⁴⁰, recién iniciada la contienda.

Otros casos son el *Decreto de 9 de junio de 1939*⁴¹ y la *Orden de 14 de noviembre de 1939*⁴² que a su vez se relacionan con la *Orden de 13 de noviembre de 1942*⁴³. Tal desfase en la cronología de una y otra norma no solo indica que en lo referente al ámbito penal, la normativa recogía una práctica ya habitual en las prisiones, sino también una falta de rigor en la elaboración de textos relativos a la política penitenciaria.

En último lugar, el franquismo se ocupó también de la educación de las mujeres de acuerdo a una visión sexualizada de la misma. Por esta razón, en 1941 el gobierno permitió a las Escuelas de Hogar asumir el control de cada aspecto de la cotidianidad de las mujeres españolas, incluyendo su instrucción musical⁴⁴. Esta entidad entró en las prisiones de mujeres en 1942⁴⁵ modificando el ecosistema sonoro oficial dirigido a las presas políticas, las cuales fueron reducidas a meras intérpretes de canciones folklóricas, cantos religiosos, himnos nacionales y extractos de oras de teatro musical. Tal y como se analiza más adelante⁴⁶, se les negó la posibilidad de interpretar instrumentos o componer música. Al mismo tiempo, no podían reducir su condena a través de la práctica musical. En otras palabras, el rol pasivo que el franquismo impuso

³⁹ «Circular de 27 de mayo de 1943, dando normas complementarias sobre el canto del Himno Nacional en las Prisiones». *BODGP*, año II, nº. 30, pp. 2-3.

⁴⁰ «Orden de 21 de septiembre de 1936, disponiendo que las enseñanzas de la Religión e Historia Sagrada sean obligatorias en las Escuelas Primarias». *BOJDNE*, nº. 27, (24 de septiembre de 1936), p. 27.

⁴¹ «Decreto de 9 de junio de 1939, sobre la conexión de la redención de las penas por el trabajo y la aplicación de la libertad condicional». *BOE*, nº. 164, (13 de junio de 1939), pp. 3226-3227.

⁴² «Orden de 14 de noviembre de 1939, creando el cargo de Inspector General de Talleres Penitenciarios». *BOE*, nº. 321, (17 de noviembre de 1939), pp. 66459-66460.

⁴³ «Orden de 13 de noviembre de 1942, por la que se recogen diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen». *BOE*, nº. 356, pp. 10435-10439.

⁴⁴ «Orden de 30 de junio de 1941 creando las Escuelas de Hogar». *BOE*, nº. 27, (1 de agosto de 1941), pp. 6.277.

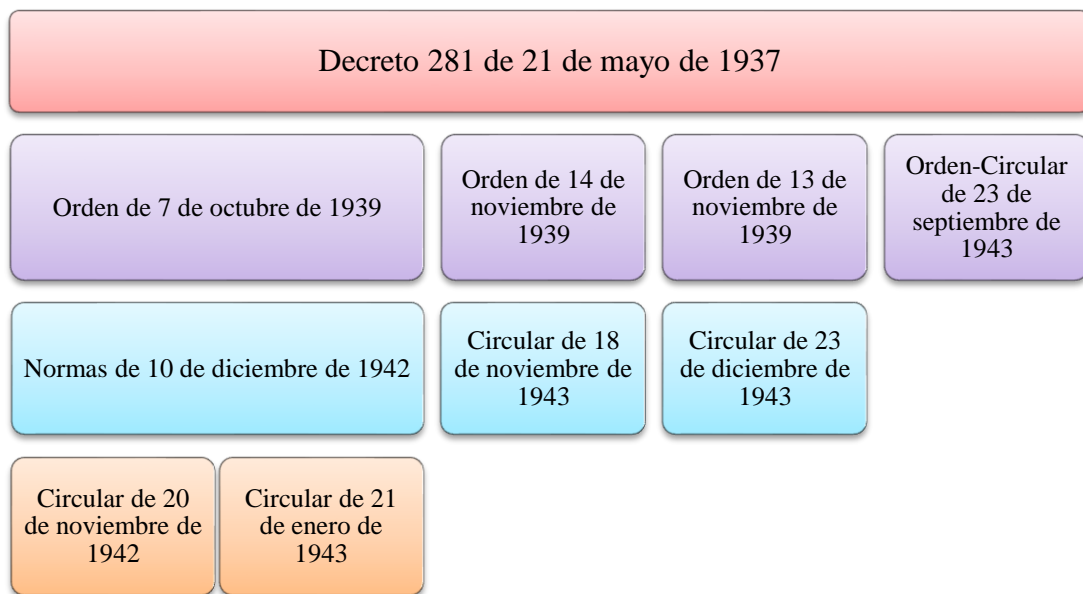
⁴⁵ «Orden de 14 de diciembre de 1942, por la que se recogen las diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen». *BOE*, nº. 356, (22 de diciembre de 1942), pp. 10435-10439.

⁴⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 1.2.2.

a la mujer en la vida civil, encontró también su reflejo en las prácticas musicales penitenciarias destinadas a la mujer.

En el otro lado de la balanza se situaban aquellas disposiciones cuyo contenido era, en principio, exclusivamente penitenciario. A pesar de ello, cuestiones tales como la creación del PCRPT con la *Orden de 7 de octubre de 1938*⁴⁷ y, su posterior reestructuración en la *Orden 13 de noviembre de 1942*⁴⁸, incidieron de manera directa en la organización de las prácticas musicales penitenciarias. Es decir, aun cuando los poderes legislativos no tuvieron en el centro de sus consideraciones a las prácticas musicales, estas no solo se vieron afectadas por las disposiciones adoptadas, sino que en mayor o menor medida, también estaban integradas en el corpus legal. Otros ejemplos son la creación del fichero fisiotécnico, según la *Norma de 10 de diciembre de 1942*⁴⁹; el establecimiento de un calendario oficial, por la *Circular de 21 de enero de 1943*⁵⁰; o la regulación de la educación de los hijos de los funcionarios de prisiones a cargo de los reclusos, por la *Circular de 18 de noviembre de 1943*⁵¹, entre otras.

Fig. 3. Modelo de integración de la aplicación de la normativa específica relativa a las prácticas musicales en el sistema penitenciario en la legislación franquista entre 1940 y 1948⁵²



⁴⁷ «Orden de 7 de octubre de 1938, por la que se crea el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo». *BOE*, nº. 103, (11 de octubre de 1938), pp. 1742-1744.

⁴⁸ «Orden de 13 de noviembre de 1942, por la que se recogen diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen». *BOE*, nº. 356, pp. 10435-10439.

⁴⁹ «Norma de 10 de diciembre de 1942 para la remisión del estado numérico de la población reclusa que redime pena por el Esfuerzo Intelectual». *BODGP*, año I, nº. 7, (10 de diciembre de 1942), p. 11.

⁵⁰ «Circular de 21 de enero de 1943, por la que se dan normas, a las que habrán de ajustarse los Directores y Maestros de los Establecimientos Penitenciarios para el señalamiento de fiestas y vacaciones escolares». *BODGP*, año II, nº. 12, p. 15.

⁵¹ «Circular de 18 de noviembre de 1943, de la Dirección General de Prisiones disponiendo que los hijos de los funcionarios de prisiones podrán recibir lecciones de los Maestros Auxiliares reclusos». *BODGP*, año II, nº. 55, (18 de noviembre de 1943), p. 8.

⁵² Cuadro de elaboración propia a partir de la legislación recogida en la fig. 2.

Los textos anteriores constituyeron una piedra angular en la organización de las prácticas musicales oficiales debido a dos cuestiones fundamentales: por un lado, regulaban dichas actividades, al mismo tiempo que por el otro, ilustraban a los directores de las prisiones acerca de los modos en que debía articularse la propaganda cultural penitenciaria, la participación de la música dentro de la misma y el público – los presos y presas– a quienes iba destinada. En este último caso, la creación del fichero fisiotécnico, así como la segregación de la población penitenciaria por sexo, edad, tipo de delito, formación, profesión y tipo de programa de redención al que estaba suscrito, se convirtieron en una herramienta indispensable para la aplicación de los métodos de recuperación moral e ideológica del preso para el Estado.

En último lugar se encontraban aquellas disposiciones cuyo fin era regular las condiciones en que debían producirse los traslados de los internos o la concesión de las libertades. Este aspecto incidió de forma directa en el potencial creativo e interpretativo de los conjuntos musicales penitenciarios⁵³. Por ejemplo, a fin de otorgar a las agrupaciones musicales penitenciarias cierta estabilidad, el régimen prohibió en la *Orden-Circular, de 23 de septiembre de 1943*⁵⁴ que sus miembros fuesen trasladados de centro. Sin embargo, los diversos decretos y leyes publicados entre 1939 y 1943 en relación con la obtención de los beneficios de la Redención de Penas⁵⁵ fueron determinantes para que liquidasen sus condenas autores como Amadeo Antonino Ortiz⁵⁶, Fabián Melchor Arrando⁵⁷, Antonio Cabeza Borrego⁵⁸ o Félix Paredes⁵⁹, entre otros. De esta forma, la progresiva pérdida de capital humano a la que se vieron obligados a hacer frente los ensembles carcelarios comprometió, en algunos casos, la supervivencia del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo

⁵³ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.1. También capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

⁵⁴ «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943, de la Dirección General de Prisiones prohibiendo a los Directores de las Prisiones que incluyan en los traslados colectivos de reclusos, a profesionales de la Enseñanza, Directores de agrupaciones artísticas e instrumentales». *BODGP*, año II, n.º. 47, (23 de septiembre de 1943), p. 8.

⁵⁵ «Decreto de 9 de junio de 1939 sobre la conexión de la Redención de Penas y la aplicación de la libertad condicional». *BOE*, n.º. 164, (13 de junio de 1939), pp. 3226-3227. «Decreto de 1º de abril de 1941, por el que se crea la situación jurídica de libertad condicional a favor de determinados penados». *BOE*, n.º 91, (1 de abril de 1941), pp. 2171-2172. «Ley de 16 de octubre de 1942, por la que se concede la libertad condicional a los sentenciados hasta el máximo de catorce años y ocho meses». *BOE*, n.º. 296, (23 de octubre de 1942), pp. 8462-8465. «Ley de 13 de marzo de 1943 (rectificada), por la que se concede libertad condicional a los penados por delito de rebelión que no excedan de veinte años». *BOE*, n.º. 91, (1 de abril de 1943), p. 2878.

⁵⁶ [Diligencias contra Amadeo Antonino Ortiz, 1939, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig., FC-CAUSA GENERAL, 1401, exp. 1, folio 227.

⁵⁷ Datos biográficos procedentes de: [«Currículum Unión Musical Santa Cecilia». *Unión Musical Santa Cecilia Chilches*](#). (Consultado: abril 2020). [Diligencias contra Fabián Melchor Arrando, 1939, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1402, exp. 6. folio 11.

⁵⁸ [Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego, 1945 junio 2, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 1] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-241.

⁵⁹ [Diligencias contra Félix Paredes Martín, 1940-1943, Madrid, Audiencia Provincial, Tribunal de Responsabilidades Políticas, sección 1ª, sala de instrucción núm. 4]. CDMH: Archivo de la Audiencia Provincial de Madrid, sig.: 42-2840.

Intelectual en relación con la actividad musical. Tal es así, que a menudo fue causa de conflicto entre la Sección de Educación del PCRPT y los directores de las prisiones⁶⁰.

Los textos anteriores fueron refundidos en 1944 en el artículo 100 del Código Penal⁶¹. A pesar de ello, la brevedad de dicho artículo y la necesidad de profundizar en el desarrollo de la cotidianeidad carcelaria, junto con la inauguración en 1945 de la Escuela de Estudios Penitenciarios⁶² y ante la inminente celebración de las primeras oposiciones⁶³ al cuerpo de prisiones desde la reforma de Victoria Kent en 1931⁶⁴, obligaron a la DGP a condensar en un único texto todos los aspectos de la vida penitenciaria, incluida la música. Pese a todo, la elaboración de un corpus legislativo no era suficiente para garantizar la implantación en las prisiones de los programas de represión cultural y reeducación a los que aspiraba a llegar el franquismo. Por esta razón, la DGP dio origen a una serie de subentidades que se encargaron de velar tanto por los procesos de adoctrinamiento y castigo de los reclusos como por el abastecimiento material, económico y humano que dichas prácticas requerían⁶⁵.

En definitiva, aunque las prisiones se articularon como sub-ecosistemas dentro del Estado franquista que en apariencia, según lo regulado por la normativa⁶⁶, no debían interactuar con el exterior, no permanecieron ajenas a los procesos por los cuales se articuló la represión y reeducación en el exterior, del mismo modo que la población civil, tampoco ignoró la existencia de prácticas musicales en el interior de estos centros, con las cuales fueron llamados a involucrarse de manera activa⁶⁷.

1.1. La Dirección General de Prisiones (DGP) y su implicación en el desarrollo de las prácticas musicales

Paralelamente a la elaboración del corpus legislativo descrito en el epígrafe anterior, el Estado creó una serie de instituciones y organismos destinados a regular las prácticas musicales penitenciarias. A nivel general, el organismo encargado de normalizar y controlar cualquier evento de la cotidianeidad carcelaria fue la DGP. Dependiente de esta surgió el PCRPT, cuyo fin fue vigilar y procurar la implantación del sistema de Redención de Penas en sus dos modalidades: trabajo manual y esfuerzo intelectual. La sección de propaganda del PCRPT colaboró a su vez con otros organismos para la consecución de objetivos y tareas específicos. Por ejemplo, en lo relativo a la sexualización de la condena, como uno de los aspectos fundamentales en

⁶⁰ Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

⁶¹ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.* art. 100, p. 5282.

⁶² CUERVO, Máximo. *Fundamentos del nuevo sistema penitenciario español. [Conferencia pronunciada en la apertura de la Escuela de Estudios Penitenciarios en la Universidad de Madrid, el día 26 de octubre de 1940]*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá, 1940, p. 25. BNE: sig.: DL/2130567. También: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 140.

⁶³ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁴ «Orden de 27 de octubre de 1931, abriendo un concurso para proveer 34 plazas de la Sección Femenina auxiliar del Cuerpo de Prisiones». *Gaceta de Madrid*, nº. 300, (27 de octubre de 1931), p. 528.

⁶⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 1.3. También capítulos 2 y 4, epígrafes 2.3.1. y 4.3.1., respectivamente.

⁶⁶ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

⁶⁷ Véanse capítulo 2 y 4.

la recuperación moral e ideológica del preso para el nuevo Estado, el PCRPT⁶⁸ colaboró asiduamente con la Sección Femenina de Falange y de las JONS (SF)⁶⁹.

Durante el franquismo la DGP fue una institución dependiente del Ministerio de Justicia⁷⁰ sobre la cual se asentó el sistema penal franquista, además de encargarse de velar, organizar y disponer las políticas represivas en los penales españoles. Sin embargo, los orígenes de este organismo se remontan a finales del siglo XVIII⁷¹. El nacimiento del estado moderno tras el final de la Revolución Francesa, implicó un cambio en el concepto de castigo en Europa occidental, donde Foucault apunta que éste evolucionó desde el sometimiento físico –entorno suplicante–, al moral –economía de derechos suspendidos⁷²–. Precisamente es en este contexto en el que nace en España, según el jurista Felipe Burgos, la prisión como «medio para retener a los sospechosos»⁷³. Es decir, la privación de libertad aparece no solo como castigo, sino también como prevención⁷⁴.

Aunque en España la DGP nació en 1804⁷⁵, no fue hasta el *Real Decreto de 3 de junio de 1901*⁷⁶, claro antecedente del *Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones* de 1948⁷⁷, cuando se establecieron las bases jurídicas del sistema penal español. Posteriormente, en 1928 la DGP publicó el *Reglamento de los Servicios de Prisiones*⁷⁸. Ambos textos fueron revisados por el franquismo y a ellos recurrió para la elaboración de su propia normativa. No obstante, historiadores y juristas como Iván Heredia⁷⁹ consideran que la intención del franquismo, al menos en su primera etapa, no fue tanto reelaborar el corpus penal como recurrir a la tradición y adaptarla a su propio contexto:

En un primer momento, en la retaguardia insurgente no había un objetivo claro de edificar un nuevo modelo penitenciario. La Dirección General de Prisiones, al fracasar la sublevación en Madrid, quedó en la zona republicana. En consecuencia, en las regiones donde había triunfado el «Alzamiento», las

⁶⁸ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 25.

⁶⁹ Este aspecto ha sido desarrollado por la autora en: «“There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind”. Being a woman in Franco’s prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. (Laura Hamer and Helen Manor, eds.). London: Routledge, 2021, (work in progress).

⁷⁰ BODGP, años I-VII..., *Op. Cit.*

⁷¹ BURGOS, Felipe. «Evolución histórica de la legislación penitenciaria en España». *Anales de la Universidad de Cádiz*, nº. 11, (1996), p. 253.

⁷² FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, *Op. Cit.*

⁷³ BURGOS, Felipe. «Evolución histórica...», *Op. Cit.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ «Real Decreto de 3 de junio de 1901, de prisiones». *Gaceta de Madrid*, año CCXL, nº. 160, tomo II, (9 de diciembre de 1903), p. 957.

⁷⁷ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

⁷⁸ «Real Decreto, nº. 2476, de 24 de diciembre de 1928, aprobando el Reglamento, que se inserta, para la aplicación del Código Penal en los Servicios de Prisiones». *Gaceta de Madrid*, año CCCXVII, nº. 366, tomo IV, (31 de diciembre de 1928), pp. 2105-2121.

⁷⁹ HEREDIA, Iván. «“La cárcel de Torrero”: República, Guerra Civil y primer franquismo (Zaragoza, 1931-1948)». *La prisión y las instituciones punitivas en la investigación histórica. / The Prison and the Punitive Institutions at the Historical Research*. (Pedro Oliver y Juan Carlos Urda, coords). Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 495.

prisiones pasaron a depender de la máxima autoridad militar. (...) viendo que la guerra podía prolongarse, se organizó una estructura administrativa básica que recibió el nombre de Inspección Delegada de Prisiones. En mayo de 1937 esta organización fue sustituida por una nueva Dirección General de Prisiones y en enero de 1938 se creó el Servicio Nacional de Prisiones⁸⁰.

En 1938 fue nombrado Director General de Prisiones el militar Máximo Cuervo Radigales (1893-1982)⁸¹, quien se mantuvo en el cargo hasta 1942⁸². Su controvertido papel en la articulación de la represión ha sido causa de disensión entre diversos hispanistas. Por ejemplo, mientras que Hugh Thomas le sitúa como uno de los grandes artífices de la crudeza del sistema penitenciario⁸³, Paul Preston apunta hacia que Cuervo Radigales manifestó a Franco en numerosas ocasiones su desacuerdo con respecto al número de presos⁸⁴. De una u otra forma, lo cierto es que junto al jesuita José Antonio Pérez del Pulgar, Cuervo Radigales fue el impulsor del sistema de Redención de Penas, a través del trabajo físico, primero (1937)⁸⁵; e intelectual, después (1938)⁸⁶. Precisamente, desde su posición de Director General de Prisiones, Cuervo Radigales se encargó de delimitar los diversos tipos de propaganda: patriótica, religiosa, moral y cultural⁸⁷; así como el lugar que ocupaba la música en el castigo y adoctrinamiento de los represaliados. Así se manifestó el propio Máximo Cuervo en 1940 en relación con el proselitismo penitenciario y sus funciones:

Además de la reeducación en la voluntad por la disciplina y el trabajo, se ejercerá una propaganda racional y noble de naturaleza religiosa, patriótica y familiar, aprovechando los ratos libres y los días festivos. Se aceptará y fomentará la participación en estas tareas de los reclusos más inteligentes y arrepentidos.

Las principales manifestaciones de la propaganda serán:

La labor asidua de los capellanes y de sus auxiliares seculares de la Acción Católica.

La propaganda patriótica, bien dirigida e inspeccionada.

El semanario *Redención*.

Las ediciones de libros especiales, que formarán la biblioteca privada del preso.

Las bibliotecas de las Prisiones

Anexas a los talleres penitenciarios se abrirán escuelas profesionales para el aprendizaje de oficios; y en todas las Prisiones, escuelas de analfabetos y de cultura general. La enseñanza y el aprendizaje pueden servir a los maestros ya los alumnos para redimir la pena, aunque sin derecho a percibir salario.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Datos biográficos procedentes de: THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War*. London: Eyre & Spottiswoode, 1961, p. 690. También en: PRESTON, Paul. *The Spanish Holocaust. Inquisition and extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper, 2012, pp. 471-517.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War...*, *Op. Cit.*

⁸⁴ PRESTON, Paul. *The Spanish Holocaust...*, *Op. Cit.*

⁸⁵ «Decreto 281 de 28 de mayo de 1937...», *Op. Cit.*

⁸⁶ «Orden de 7 de octubre de 1938...», *Op. Cit.*

⁸⁷ CUERVO, Máximo. *Fundamentos del nuevo sistema...*, *Op. Cit.*

Se organizarán orquestas, coros y concursos literarios, empleándolos como premio y al servicio de la propaganda, y se estudiará la distribución horaria para el aprovechamiento útil de los ratos libres.

El Patronato Central para la Redención de las Penas podrá elevar al conocimiento de la suprema autoridad del Estado los ejemplos excepcionales de abnegación o lealtad, y los servicios sobresalientes, si los hubiere, de quienes cumplen condena, por si se estimare del caso el otorgamiento de redenciones extraordinarias⁸⁸.

En los primeros años de la posguerra, ante la ausencia de una normativa específica en la que se atendiese de forma directa a la organización del ecosistema sonoro oficial penitenciario, la DGP aprovechó el cauce de comunicación oficial del personal de prisiones, el *BODGP*⁸⁹ para instruir a sus funcionarios acerca de estas cuestiones. De este forma, entre 1940 y 1948 el *BODPG*⁹⁰ recogió entre sus páginas hasta un total de noventa y seis (96)⁹¹ disposiciones relacionadas de forma más o menos clara con la actividad musical. De las anteriores, veintidós (22)⁹² trataban directamente la cuestión musical, mientras que veintiséis (26)⁹³ abordaban la cuestión de las festividades, cinco (5)⁹⁴ la presencia de las Escuelas de Hogar en las prisiones y cuatro (4)⁹⁵ el suministro escolar o musical a los penales masculinos. En el siguiente gráfico puede apreciarse el grado con el que el *BODGP* recogió entre sus páginas todo lo relativo a la cuestión musical en comparación con el resto de áreas de interés de la Sección de Esfuerzo Intelectual de la DGP:

⁸⁸ *Ibid*, p. 25.

⁸⁹ *BODGP*, años I-VII..., *Op. Cit.*

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cifras procedentes de: *Ibidem*.

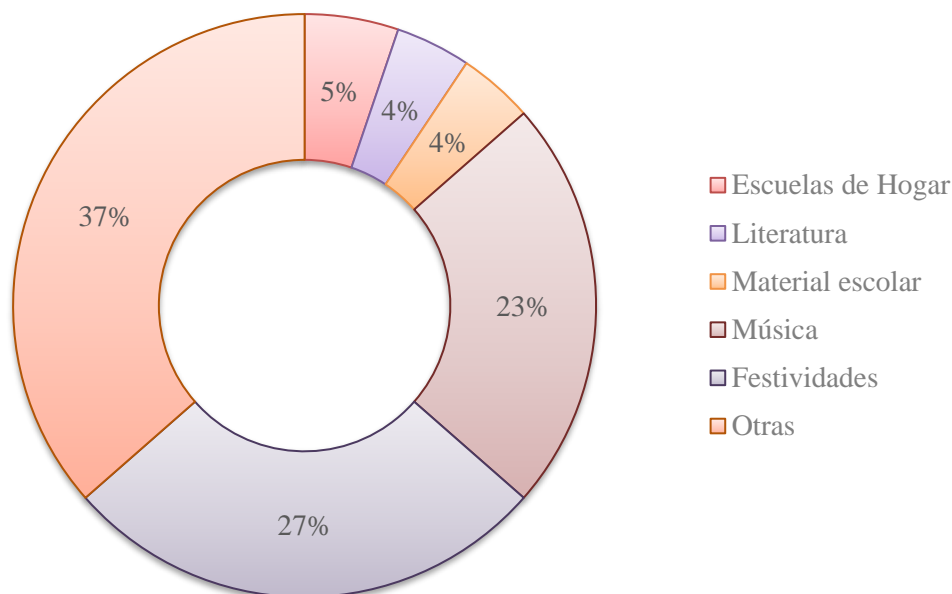
⁹² *Ídem*.

⁹³ *Ídem*.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ *Ídem*.

Fig. 4. Detalle de las referencias a la práctica musical en el *BODGP* entre 1940 y 1948⁹⁶



A partir de los datos expuestos en el gráfico anterior, puede observarse cómo en relación con la participación musical en la cotidianeidad de intramuros, la DGP gestionó desde el calendario penal⁹⁷: «El día 1º de abril habrá vacación. El Orfeón dará en la Escuela una audición de cantos regionales con explicación del maestro. (...) Durante todo el mes de mayo las clases terminarán diariamente con un canto a la Virgen (...)»⁹⁸; hasta los medios dispuestos por el régimen para hacer efectivos dichos programas⁹⁹:

(...) En los días de los meses de enero, abril, julio y octubre de cada año, los Maestros o los Funcionarios que estén encargados de la enseñanza en las Prisiones (...), entregarán a los Directores presupuesto, por duplicado, en el que detallarán el material que estimen necesario para atender (...) [a las] Agrupaciones Artísticas, durante el trimestre, por un importe aproximado a la cantidad que para este servicio ha venido percibiendo, haciendo constar los precios por unidad y los totales de cada artículo (...). La Inspección de Educación, teniendo en cuenta (...) las necesidades de la Escuela, de la Biblioteca y de las Agrupaciones Artísticas, estudiará dichos presupuestos (...) ¹⁰⁰.

⁹⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ídem*.

⁹⁷ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.3. También capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

⁹⁸ SENTÍS, José María. «Circular por la que se dan normas, a las que habrán de ajustarse los Directores y Maestros de los Establecimientos Penitenciarios, para el señalamiento de fiestas y vacaciones escolares». *BODGP*, año II, n.º. 12, (21 de enero de 1943), p. 15. Archivo Personal de José Manuel Sabín: [Papeles procedentes de la Prisión Provincial de Toledo].

⁹⁹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.1. También capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

¹⁰⁰ AGUIRRE, J. «Circular con normas aclaratorias y complementarias de las que regulan la adquisición de material escolar y bajas de obras en las Bibliotecas». *BODGP*, año V, n.º. 175, (7 de marzo de 1946), p. 7.

Otro de los aspectos que reguló la DGP fue el repertorio ceremonial y de Estado –marchas, himnos, vivas al Movimiento, etc.–: «(...) [el] programa de las obras a estudiar por sus dirigidos, (...) tienen que ser aprobados en este Centro Directivo, para lo cual se remitirán con quince días de antelación, por lo menos, al comienzo de cada trimestre»¹⁰¹. En cuanto al propio ecosistema sonoro, la DGP no solo se encargó exclusivamente de disponer aquello que debía sonar, sino también aquello otro que no debía hacerlo. Es decir, se encargó de regular la censura¹⁰². Pero no se detuvo aquí y en el ámbito de la cuestión sonora articuló los valores del silencio como castigo: «(...) se considerarán faltas graves: (...) entablar discusiones), cantar, silbar, o gritar (...)»¹⁰³.

En relación con la ausencia de sonido y los valores del silencio, en 1942¹⁰⁴, la Prisión Modelo de Valencia del Cid destacaba:

Sabemos cuánto significa el silencio para el temperamento español y de una manera más directa para los meridionales. Silvio Pellico, citado por el cronista de esta ciudad, Don Vicente Boix, nos habla de la irresistible necesidad de dejar escapar de sus labios algún sonido, siquiera sea a los hierros de su ventana, a las cosas que le rodean (...). Hacer sentir ese deseo sin llegar al total mutismo, dejando siempre un brote de regeneración, un punto para posible regreso, constituye el fondo de nuestra disciplina (...). No hay (...) idea de recuperar, sino de reducir a la nada¹⁰⁵.

En definitiva, a la DGP correspondía disponer el qué, cómo, dónde, cuándo, por qué y para qué de la práctica musical oficial, además de velar por el cumplimiento de la normativa, tanto por parte de los prisioneros, como por los funcionarios, evitando y persiguiendo cualquier otra muestra de creatividad musical, bien subversiva, bien clandestina. Por tanto, sobre esta institución también la función de dirimir los márgenes entre la oficialidad y la no oficialidad, recurriendo, en ocasiones a medidas paradójicas, a priori incongruentes con lo defendido por la institución. Es el caso de la disposición adoptada en 1943 por el sustituto Máximo Cuervo Radigales, Julián Casanova, al permitir la entrada a los hijos de los funcionarios de prisiones a los centros penales para recibir instrucción de los presos, reconociendo en parte la obsolescencia del sistema cultural franquista:

¹⁰¹ SENTÍS, José María, «Circular recordando a los Directores de los Establecimientos Penitenciarios donde existan Agrupaciones Artísticas, la obligación que tienen los directores de éstas de confeccionar los programas trimestrales para su aprobación previa por el Centro Directivo». *BODGP*, año I, nº. 5, (20 de noviembre de 1942), p. 9.

¹⁰² Véase capítulo 2, epígrafe 2.2. También capítulo 4, epígrafe 4.2.

¹⁰³ «Reglamento del trabajo penitenciario intramuros de los Establecimientos». *BODGP*, año V, nº. 177, (21 de marzo de 1946), p. 19.

¹⁰⁴ TOLEDO, Ramón. *Memoria Cárcel Modelo de Valencia del Cid*. Valencia: Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo, 1942, p. 58.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Más adelante, la misma Memoria proseguía: «La regla de silencio, la esterilidad de su trabajo, el aislamiento, la acción moralizadora, la lectura ordenada y metódica, el trato severo de los funcionarios del departamento han frenado aquella imaginación (...)»¹⁰⁵. El silencio fue un elemento indispensable en un ecosistema sonoro saturado y saturante que perseguía la alienación de la creatividad de presos y presas¹⁰⁵. Por tanto, en las prisiones franquistas el silencio no era solamente la ausencia de sonido, sino un parámetro más regulado por el Estado dentro de una atmósfera diseñada con una finalidad punitiva.

Habiéndose recibido en este Centro Directivo repetidas consultas acerca de si los hijos de los funcionarios del Cuerpo podrían recibir lecciones de los Maestros auxiliares reclusos, he resuelto acceder a ello, concediéndoseles a éstos, en este caso, redención diaria y abonándoseles como honorarios los que marque el Colegio de Licenciados y Doctores para los que tengan títulos facultativos y, las cantidades que cobren los Maestros libres en la localidad para los que posean el título de Maestro o Bachiller¹⁰⁶.

1.2. Institucionalización de la música en las prisiones como fórmula reeducativa

El nacimiento en 1938 del sistema de Redención de Penas¹⁰⁷ obligó a la DGP a crear una institución específica, que se encargara expresamente de poner en práctica todo lo regulado por la DGP a nivel teórico. Este organismo fue el Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT).

1.2.1. El Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT): la música en la sección de Esfuerzo Intelectual

A través de la *Orden de 7 de octubre de 1938*¹⁰⁸, el franquismo creó el PCRPT¹⁰⁹, una entidad, dependiente de la DGP, encargada de velar por la implantación tanto de la propaganda penitenciaria como del trabajo manual e intelectual de la población penal. Su objetivo no era otro que el de garantizar la recuperación moral e ideológica de los reclusos y reclusas para el Estado:

Mas con ser importante la recuperación de varios centenares de hombres para España y su intenso aprovechamiento en la reconstrucción nacional, merece mucho más interés de España y en cuanto Escuela viva donde se formarán tanto los funcionarios del Cuerpo de Prisiones que tan meritoriamente colaboran en la obra del Patronato Central, como los propios reclusos y el personal libre que han de formar la solera del futuro incremento de esta obra¹¹⁰.

A partir de 1939 el poso católico del PCRPT se hizo mucho más evidente cuando las Memorias¹¹¹ de ese año explicaban el fundamento «teológico y jurídico»¹¹² de los programas de propaganda instaurados en las prisiones. Al mismo tiempo diferenciaba entre las diversas formas de proselitismo:

1ª Religiosa: la llevan los capellanes con la colaboración de personas seculares de absoluta confianza, las cuales tienen la prohibición terminante de tratar de ningún tema ajeno a esta materia (...).

¹⁰⁶ CASANOVA, Julián. «Circular de la Dirección General disponiendo, en respuesta a consultas recibidas, que los hijos de los funcionarios de Prisiones podrán recibir lecciones de los Maestros auxiliares reclusos en las condiciones que se indican». *BODGP*, año II, n.º. 55, (18/11/1943), p. 8

¹⁰⁷ «Orden de 7 de octubre de 1938, instaurando el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo». *BOE*, n.º. 103, (11 de octubre de 1938), pp. 11742-11745.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Un ejemplo de cartilla de redención puede verse en el anexo I, capítulo 1, fig. 5. La fig. 6 recoge un ejemplo de la Caja Postal de ahorros de prisiones.

¹¹⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 60

¹¹¹ *Ibid*, p. 8.

¹¹² *Ibidem*.

2ª Patriótica: el canto de los Himnos del Movimiento es un acto de servicio obligatorio. Se organizan constantemente actos colectivos de propaganda y concursos entre los reclusos para premiar trabajos de esta índole sobre temas fijados o libres (...). Se está dotando a todas las Bibliotecas de libros y folletos formadores del Movimiento (...).

3ª Cultural y artística: sus obras principales son las escuelas para analfabetos, las clases de enseñanza especial y los ciclos de conferencias (...); las orquestas y los orfeones, los concursos literarios y poéticos y los concursos de trabajos artísticos (...).

4ª El semanario *Redención*: es un ensayo penitenciario único en el mundo y el primer periódico escrito por presos, según normas teóricas exigentes y modernas (...)¹¹³.

Fue a partir de este momento cuando el PCRPT consideró que más allá del interés económico que podía tener capitalizar la mano de obra reclusa¹¹⁴, la recuperación del preso para el Estado podía ser incluso más beneficiosa a largo plazo. Por esta razón, el régimen dispuso cuantos medios fueron precisos para llevar a cabo este propósito. Por ejemplo, en 1942, el padre Martín Torrent, capellán del cuerpo de prisiones, argüía lo siguiente:

(...) yendo mucho más allá de la esfera de la cultura general y habida cuenta, sin duda del trabajo que llevan y del bien que hacen a las cárceles las agrupaciones artísticas, cuya actuación tanto distrae y levanta el espíritu del preso, ha volcado sus máximas generosidades, concediendo a los que de las mismas forman parte (...) nada menos que un día de redención de pena por cada día de condena transcurrida para músicos y orfeonistas¹¹⁵.

Tanto las Memorias del PCRPT, como el semanario *Redención*¹¹⁶, el *BODGP*¹¹⁷, o los propios ficheros fisiotécnicos de las prisiones de Astorga¹¹⁸, Bilbao¹¹⁹, Murcia¹²⁰, Valencia¹²¹ y Zaragoza¹²², la práctica musical estuvo completamente integrada en el sistema penitenciario desde 1938, como un elemento más de adoctrinamiento y castigo. Palabras similares a las expresadas por el padre Martín Torrent aparecen ya con anterioridad en la *Ley de 20 de septiembre de 1938*¹²³, cuando defendía la importancia de «fomentar en la juventud el amor por las Bellas

¹¹³ *Ibid*, pp. 16-17.

¹¹⁴ GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. *Espacios de castigo...*, *Op. Cit.*, p. 127.

¹¹⁵ TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted de los presos?* Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1942, p. 119.

¹¹⁶ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* años I-X, nº. 1-501 (01/04/1939-13/11/1948).

¹¹⁷ *BODGP*, años I-VII..., *Op. Cit.*

¹¹⁸ AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao..., *Op. Cit.*

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ AHPMur: Archivo de la Prisión Central de Totana..., *Op. Cit.*

¹²¹ AHRV: Archivo de los Juzgados de Valencia..., *Op. Cit.*

¹²² AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza..., *Op. Cit.*

¹²³ «Ley de 20 de septiembre de 1938 sobre reforma de la enseñanza media». *BOE*, nº. 85, (23 de septiembre de 1938), pp. 1385-1395.

Artes (...)»¹²⁴ a través de la organización de «orfeones y grupos cantores destinados a cultivar los cantos religiosos, patrióticos y populares»¹²⁵.

Sin embargo, lo cierto es que no fue hasta la *Norma de 10 de diciembre de 1942*¹²⁶, cuando se creó el fichero fisiotécnico para la Redención por el Esfuerzo Intelectual; y más aún con la *Orden de 14 de diciembre de 1942*¹²⁷, que definía las secciones y composición del PCRPT, cuando ésta adquirió una entidad propia dentro de los programas del Patronato. Es precisamente en el organigrama institucional donde las fuentes invitan a inclinarse a pensar que los lazos entre el ámbito de extramuros y de intramuros estuvieron fuertemente unidos a través de la organización de las prácticas musicales. Así, el mismo año que el PCRPT organizaba la Secretaría Técnica de Música para las prisiones, se publicaba el *Decreto de 15 de junio de 1942*¹²⁸ que establecía la estructura de las enseñanzas musicales superiores, dividiendo las disciplinas de un modo parejo al que meses después se instauró en las cárceles. En el anexo I, capítulo 1, figs. 5, 6 y 7 comparan ambas estructuras¹²⁹.

El tejido institucional del que se compuso el PCRPT fue recogido ese mismo año –1942– por Ramón Toledo en la Memoria de la Prisión Modelo de Valencia del Cid¹³⁰. De esta forma, a través de una serie de esquemas explicaba cómo la DGP había dado lugar al PCRPT, del cual dependían las Juntas Locales Provinciales. Cada Junta Local Provincial estaba compuesta de seis (6) Secretarías Técnicas¹³¹: literatura, música, artes escénicas, cultura física, arte y propaganda. A su vez cada Secretaría era la encargada de regular, proponer y censurar, dentro de su materia, cuantas actividades se desarrollaran en las prisiones centrales, provinciales, de partido y habilitadas de dicha provincia. Dicha distribución de la acción propagandística y cultural, fue posteriormente adoptada y adaptada al contexto del Frente de Juventudes cuando en el *Decreto de 29 de abril de 1944* institucionalizaron la reforma que desde 1942 había venido realizando en su organigrama interno¹³².

Al mismo tiempo, cada Secretaría Técnica se dividía en subsecciones¹³³. Por ejemplo, la Secretaría Técnica de Música se estructuraba en torno a tres ejes: grupo técnico, grupo práctico y grupo mecánico. Dentro del grupo teórico se encontraban las actividades de solfeo, enseñanza del instrumento, instrumentación de piezas para

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ «Normas de 10 de diciembre de 1942 para la remisión del estado numérico de la población reclusa que redime pena por el Esfuerzo Intelectual». *BODGP*, año I, n.º. 7, p. 11.

¹²⁷ «Orden de 14 de diciembre de 1942...», *Op. Cit.*

¹²⁸ «Decreto de 15 de junio de 1942 sobre la organización de los Conservatorios de Música y Declamación». *BOE*, n.º. 185, (4 de julio de 1942), pp. 4838-4840.

¹²⁹ Véase anexo I, capítulo 1, fig. 5, 6 y 7.

¹³⁰ TOLEDO, Ramón. *Memoria Cárcel Modelo...*, *Op. Cit.*, p. 164.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² DELEGACIÓN NACIONAL DEL FRENTE DE JUVENTUDES. *Mandos*. Madrid: Frente de Juventudes, 1944, p. 280. En el nuevo organigrama, las acciones del Frente de Juventudes se estructuraban en las siguientes secciones: Asesoría de educación religiosa y moral, asesoría de educación política, asesoría de educación premilitar, asesoría de educación física y deportiva, asesoría de cultura y arte y asesoría de sanidad. Véase anexo I, capítulo 2, fig. 19.

¹³³ *Ídem*.

orquestina y rondalla, armonía e historia, así como cantos religiosos. En el grupo práctico desarrollaban su trabajo las agrupaciones musicales: banda, banda de cornetas, orquestina, que en ocasiones hacía las veces de *jazzband*, rondalla, orquesta, coro de capilla, orfeón y grupo folklórico. Finalmente, el grupo mecánico era el encargado de sostener los recursos con los que se contaba para el desarrollo de toda la práctica musical. Se trataba de la copistería, el taller de reparación de instrumentos y el archivo.

A todo lo anterior se unía que cada prisión reprodujo la estructura anteriormente descrita para su propia organización interna. El esquema resultante de dicha organización aparece reflejada en el anexo I, capítulo 1, fig.5 y 6¹³⁴.

1.2.2. Las Escuelas de Hogar de Sección Femenina en las prisiones: sexualización de las prácticas musicales reguladas por el Estado

En relación con el desarrollo y función de la práctica musical oficial en las prisiones, el PCRPT procuró ajustar todos los parámetros de la misma a las políticas adoptadas a extramuros. En lo que a la población penal se refiere, el régimen clasificó a los presos en «comunes» y «no comunes», siendo ésta última la categoría estudiada en el presente trabajo¹³⁵. Dentro de esta división, además el sistema penitenciario diferenció entre «varones» y «hembras»¹³⁶. La segregación por sexos de la población civil, en general, y de la población penal, en particular, respondió al propio perfil nacional-católico de la dictadura, que le permitía clasificar a los sujetos en caracteres superiores e inferiores¹³⁷. Esta división apareció aún con más dureza en los centros de castigo en los que los presos y, especialmente, las presas fueron reducidos a la categoría de «malade punissable»¹³⁸. El tejido propagandístico contempló en su ámbito moralizante la sexualización del castigo.

Por esta razón, el PCRPT recibió el apoyo de las instituciones que en la vida de extramuros se encargaban del adoctrinamiento de los sectores definidos por el régimen como «vulnerables»¹³⁹. En este sentido, las Delegaciones Provinciales de las Escuelas de Hogar de SF¹⁴⁰ entraron en las prisiones de mujeres para ofrecer a las reclusas distintos programas de formación de acuerdo a su feminidad. Autores como Antonio

¹³⁴ Véase anexo I, capítulo 1, fig. 5 y 6.

¹³⁵ Véase la Introducción a este trabajo.

¹³⁶ INE. [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1943, p. 1099.](#) (Consultado: abril 2020).

¹³⁷ PRIMO DE RIVERA, Pilar. *4 discursos*. Madrid: Editora Nacional, 1939, pp. 4-5.

¹³⁸ «(...) enfermo punible». (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, *Op. Cit.*, 1975, p. 278.

¹³⁹ PRIMO DE RIVERA, Pilar. *4 discursos...*, *Op. Cit.*

¹⁴⁰ «Decreto de 15 de noviembre de 1940, por el que se suprime el personal femenino de Jefes Oficiales, Celadoras y Maestras de Taller y creando la Sección Femenina del Cuerpo de Prisiones, y dictándose las normas para el ingreso y ascenso en sus diversas categorías». *BOE*, n.º. 320, (15 de noviembre de 1940), pp. 7863-7864.

David Galera¹⁴¹, Teresa González¹⁴², o María Fernanda del Rincón¹⁴³ entre otros, han abordado la organización y desarrollo de las Escuelas de Hogar como una compleja institución encargada de la cuestión femenina desde una perspectiva integral que abordaba la cotidianeidad de las mujeres en relación con su formación, sistema de creencias, sexualidad y tareas a desarrollar, tanto en el ámbito público como privado.

A nivel específico nombres como Estrella Casero¹⁴⁴ o Beatriz Martínez del Fresno¹⁴⁵ han analizado el papel de las Escuelas de Hogar en la educación musical de las mujeres. La introducción de este suborganismo de Sección Femenina en los penales de mujeres no respondía sino a la polarización en torno al sexo que el franquismo hizo en su concepción de un estado patriarcal heteronormativo reforzado por los preceptos del nacional-catolicismo. Así, mientras que los presos políticos fueron reeducados en su condición patriótica y moral, las mujeres lo fueron en tanto que sexo femenino. No como agentes políticos. No como agentes intelectuales, sino como cuerpos con caracteres femeninos. En su pragmatismo el régimen no necesitó crear ninguna institución nueva que se encargara de la educación de los presos, sino que aprovechó los que ya existían.

Ya en 1939, el régimen encomendó a las Escuelas de Hogar la educación de las mujeres¹⁴⁶, por lo que no es de extrañar su inclusión en los presidios femeninos, que evidencia, una vez más, la correspondencia entre la vida de extramuros y la organización de la represión en las prisiones. Así, a esta organización se unió la renovación del personal femenino de prisiones a partir de 1940 a través del *Decreto de 15 de noviembre de 1940*¹⁴⁷. Tan solo un año después, en 1941, las Memorias del PCRPT referían lo siguiente:

Patrocinada por el Patronato Central, está funcionando desde 1 de enero de 1940 la Escuela de Hogar en la Prisión de Mujeres de Ventas, de Madrid. Instalada en los sótanos, a los que, gracias a una ingeniosa decoración, se ha dado gratísimo aspecto,

¹⁴¹ GALERA, Antonio David. «Las “disciplinas del Movimiento” en la escuela franquista (1939-1975)». *Cobás*, n.º. 14, (2015), pp. 74-95.

¹⁴² GONZÁLEZ, Teresa. «Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres». *Hispania Sacra*, LXVI, n.º 133, (2014), pp. 337-363.

¹⁴³ RINCÓN, María Fernanda del. «Mujeres azules de la sección femenina: formación, libros y bibliotecas para el adoctrinamiento político en España (1939-1945)». *MÉI: Métodos de Información*, vol. 1, n.º. 1, (2010), pp. 59-81.

¹⁴⁴ CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2002.

¹⁴⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. (a) «La Sección Femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. (Gemma Pérez Zalduondo, coord.). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406. (b) «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)». *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, (Pilar Ramos, coord.). Rioja: Universidad de la Rioja, 2012, pp. 229-254.

¹⁴⁶ «Orden de 28 de octubre de 1939 sobre organización de Escuelas de Hogar en los Institutos de Enseñanzas Medias Femeninas». *BOE*, n.º. 302, (29 de octubre de 1939), p. 6067. «Decreto de 28 de diciembre de 1939 sobre las funciones de la Sección Femenina de Falange Española y Tradicionalista de las J.O.N.S.». *BOE*, n.º. 363, (29 de diciembre de 1939), pp. 7347-7348.

¹⁴⁷ «Decreto de 15 de noviembre por el que se adaptan las Secciones que componen el Consejo de Estado a la actual organización ministerial». *BOE*, n.º. 322, (17 de noviembre de 1939), p. 7914.

cien alumnas reclusas reciben de sus profesoras, militantes de FET y de las JONS clases de cocina (...), ciencia doméstica (...), clases de corte y confección (...), clases de plancha, de encaje, charlas religiosas (...) conferencias de puericultura¹⁴⁸.

Del mismo modo que en 1943 el Estado otorgó potestad sobre las enseñanzas musicales a las Escuelas de Hogar¹⁴⁹, entre 1940 y 1948 diversas noticias tanto en las Memorias del PCRPT¹⁵⁰ como en el semanario *Redención*¹⁵¹, hablan de la entrada de las mismas para encargarse de la docencia de las «artes» y, por tanto, de la música. Un ejemplo es la siguiente cita de 1942 publicada en el periódico penitenciario, donde se congratulaba ante la inminente inauguración de los talleres de Escuelas de Hogar en diversas prisiones:

La señorita Romañá en representación del vocal, señorita Pilar Primo de Rivera sometió a consideración de la Junta un proyecto de reorganización de la enseñanza de las Escuelas del Hogar de prisiones a fin de darles forma de especialización: proyecto que el Patronato acogió unánimemente agradeciendo al propio tiempo la labor e interés que en favor de las reclusas viene desarrollando la Delegación de FET y de las JONS¹⁵².

En la relación de talleres de prisiones que hacían las Memorias de 1944, daba cuenta de la división de oficios por sexos en las diversas cárceles de mujeres de la capital: «También funcionan talleres de planchado y de enseñanza de oficios femeninos (mecnografía, manicuras, peluqueras) aparte de la Escuela del Hogar donde se dan las enseñanzas de la mujer»¹⁵³. El mismo texto proseguía para referirse a la celebración del culto: «Las mismas entidades religiosas, así como la Sección Femenina de Falange han contribuido, en todos los Establecimientos sin excepción, al mayor esplendor del culto»¹⁵⁴. En 1945, el PCRPT cuantificaba la labor de las Escuelas de Hogar, en comparación con el resto de programas culturales, del siguiente modo:

Las clases de cultura general en sus tres periodos y las especiales han continuado funcionando en todas las Prisiones de alguna importancia. Asimismo, en varios Establecimientos se han dado clases de artes y oficios y en las Prisiones de Mujeres hay instaladas Escuelas de Hogar, a las que concurren buen número de alumnas. A las clases de cultura general asistieron 35.316 reclusos; a las especiales (taquigrafía, contabilidad, dibujo, idiomas, etc.) 5.415; a las de artes y oficios, 595, y a las Escuelas del Hogar, 769 (...) ¹⁵⁵.

En cuanto al número de días redimidos, el citado texto indicaba:

El número de días redimidos por el esfuerzo intelectual asciende a 19.919.565, de los cuales 189.450 corresponden a los maestros auxiliares; 43.890, a los

¹⁴⁸ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 25.

¹⁴⁹ «Orden de 9 de marzo de 1943 por la que se reglamenta la creación de Escuelas de Hogar en los Institutos de Enseñanza Media». *BOE*, nº. 71, (12 de marzo de 1943), pp. 2286-2287.

¹⁵⁰ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1940-1948.

¹⁵¹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* años I-X, nº. 1-501 (01/04/1939-13/11/1948).

¹⁵² PCRPT. «Las Escuelas de Hogar en las Prisiones». *Redención...*, *Op. Cit.*, año IV, nº. 147, (17/01/1942), portada.

¹⁵³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 231.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 233.

¹⁵⁵ *Ibid*, 1945, p. 16.

bibliotecarios; 237.530, a los lectores; 933.200 a los oyentes de lectura; 4.380.835, a los alumnos de religión; 9.741.110, a los de cultura general; 1.036.920, a los analfabetos; 1.506.090, a los de clases especiales; 195.720 a los de artes y oficios; 220.050, a los de las Escuelas del Hogar, y 1.398.770, a los que forman parte de las agrupaciones artísticas (...) ¹⁵⁶.

Conviene subrayar aquí que al referirse a los «días redimidos» por las agrupaciones artísticas, el PCRPT hablaba exclusivamente de los conjuntos masculinos, puesto que los femeninos se encuadraban dentro de las actividades de las Escuelas de Hogar y no redimían pena por ello. Del mismo modo, las Memorias de 1946, apuntaban:

En todas las Prisiones de Mujeres se ha intensificado la enseñanza a su grado máximo. Además de las diferentes clases de Cultura General, se ha practicado, con resultados positivos y magníficos las de Capacitación Profesional: corte, bordado, costura, etc. etc. También la fase artística ha sido acogida con verdadero interés y son numerosos los coros y cuadros teatrales formados por las reclusas, y con los que se han logrado, gracias a la afición y a la delicadeza femenina, un indiscutible éxito cultural y artístico ¹⁵⁷.

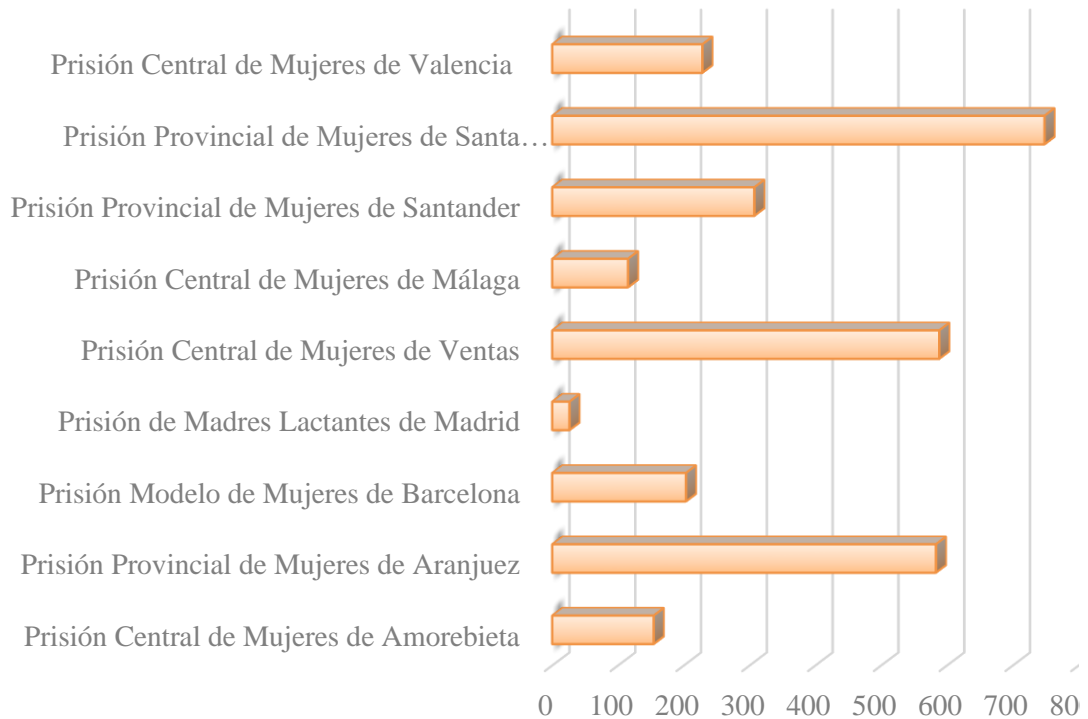
Más adelante, el mismo texto censaba en ocho mil quince (8.015) ¹⁵⁸ la población penal femenina, de las cuales dos mil novecientas cincuenta y dos (2.952) estaban inscritas a los programas de las Escuelas de Hogar, es decir el 36,83%, distribuyéndose en las cárceles de Santa María del Puig (748), Ventas (588), Aranjuez (583), Santander (307), Valencia (228), Barcelona (203), Amorebieta (154), Málaga (115) y Madres Lactantes de Madrid (26).

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 17.

¹⁵⁷ *Ibid*, 1946, p. 39.

¹⁵⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la adhesión de las presas políticas a la actividad de las Escuelas de Hogar, procedentes de: *Ibidem*.

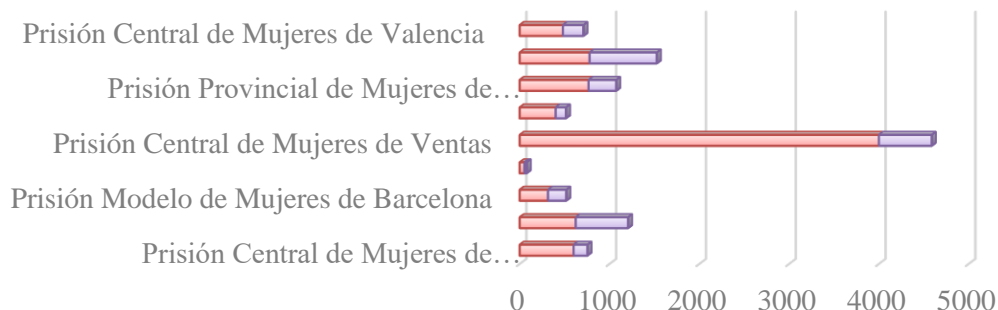
Fig. 10. Detalle de la población penitenciaria femenina suscrita a los programas de las Escuelas de Hogar en las prisiones españolas en 1946¹⁵⁹



Sin embargo, no en todas las prisiones incidieron por igual las actividades de SF, pues mientras en unas el grado de implicación de la población penal fue mayoritario, en otras el elevado número de reclusas, desbordó incluso las capacidades de atención de la propia SF. Por ejemplo, mientras que en Santa María del Puig, de setecientos setenta y ocho (788) reclusas, setecientos cuarenta y ocho (748), es decir un 94,92% participaba en estas actividades; en Ventas, de las cuatro mil (4.000) internas, apenas participaba un 14,7%, es decir, quinientas ochenta y ocho (588) mujeres. A continuación se muestra el detalle de esta comparativa:

¹⁵⁹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem*.

Fig. 11. Comparativa del censo penal femenino por prisión y el número de inscritas en los programas de Escuelas de Hogar en las prisiones españolas en 1946¹⁶⁰



Por otro lado, las diferencias entre cómo se articuló la práctica musical oficial en las prisiones femeninas y masculinas no se redujeron únicamente a la intervención de terceras instituciones en el caso de la mujer, sino que afectaron también al contenido de las mismas. A pesar de lo expresado por las Memorias de 1946, lo cierto es que la sexualización del castigo implicó también una genderización del repertorio que se materializó en los recursos con los que el régimen dotó a las instituciones penitenciarias femeninas:

Lo mismo en las Prisiones de mujeres que de hombres, los cuadros artísticos gozan de gran fama, y en las veladas que se organizan los domingos, así como en las grandes festividades, se representan obras clásicas y modernas en teatros apropiados y también en escenarios al aire libre. La población reclusa tiene con ello un estímulo constante en el ensayo, la preparación del decorado, la orquesta y hasta el público¹⁶¹.

Así, en la línea de lo defendido por Pilar Primo de Rivera en sus discursos para las Juventudes de SF en el verano de 1939: «a las mujeres les falta[ba] el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles»¹⁶². Las presas políticas no solo fueron consideradas por el régimen seres inferiores en base a su condición femenina, sino también portadoras del «gen rojo»¹⁶³. Consecuentemente fueron doblemente represaliadas por su ideología y sexo. A este respecto, en 1941 las Memorias manifestaban lo siguiente: «Más de 1500 mujeres, que ofendían el poder público por las calles, fomentaban la corrupción social heredada del dominio rojo y propagaban enfermedades repugnantes, han sido recogidas en reformatorios especiales, donde se las cura moral y físicamente»¹⁶⁴. Las políticas de eugenesia de la

¹⁶⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibid*, 1947, pp. 23-24.

¹⁶² PRIMO DE RIVERA, Pilar. *4 discursos...*, *Op. Cit.*, pp. 4-5.

¹⁶³ VALLEJO-NÁJERA, Antonio. *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*. Burgos: Editorial Española, 1937, p. 34.

¹⁶⁴ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1941, p. IX.

raza enunciadas por el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera¹⁶⁵ se materializaron en el *Decreto de 6 de noviembre de 1941*¹⁶⁶, en el que a través de la religión católica se proponía una serie de enseñanzas que preparasen a la mujer para la nueva España:

La necesidad de enfrentarse con toda clase de ruinas morales y materiales producidas por el laicismo republicano primero y el desenfreno y la destrucción marxista después, precisa la organización dentro del Ministerio de Justicia del «Patronato de Protección a la Mujer», integrado por personas de alto prestigio moral, autoridad y celo. El fin del Patronato será la dignificación moral de la mujer (...) y educarlos con arreglo a las enseñanzas de la religión católica¹⁶⁷.

De las medidas anteriores, autores como Teresa González han considerado que en relación con la educación de la mujer, el franquismo estableció un modelo cultural asentado en tres ejes: «Dios, Patria y Hogar»¹⁶⁸:

La Iglesia Católica fue el gran aliado del régimen, y debido a ello tomó parte en la educación y relaciones familiares. En este sentido, fijó las reglas de relación entre hombres y mujeres basado en preceptos religiosos que justificaban la supremacía del hombre. Del mismo modo, les asignó diferentes tipos de estereotipos. Hombres y mujeres eran diferentes pero complementarios. El cometido de la mujer era la familia y la maternidad¹⁶⁹.

Esta estructura tripartita también se aplicó a la práctica musical oficial en los centros penitenciarios. A consecuencia de la negación de la mujer como sujeto creador¹⁷⁰, las prisiones de mujeres no fueron provistas ni de instrumentos musicales, ni de materiales de escritura, tal y como demuestran las Memorias del PCRPT publicadas entre 1939 y 1948 al no registrar ninguna partida presupuestaria a este respecto¹⁷¹. Además así lo atestiguan en primera persona los testimonios de Manolita del Arco¹⁷², Carmen Arrojo¹⁷³, Tomasa Cuevas¹⁷⁴, Nieves Manchado¹⁷⁵, Anita Morales¹⁷⁶ y Carme Riera Babures¹⁷⁷.

¹⁶⁵ «Toda la gracia y femineidad de la mujer hispana, convertidas en furia y repulsión oriental (...). Las que fueron directoras generales y diputadas y presidentas de comité. Las que incitaron a las demás mujeres a estos actos que nos avergüenzan a todos. El contraste entre la mujer roja y nuestras honestas cristianas mujeres de la zona azul resulta aún más de la monstruosidad de aquellas». VALLEJO-NÁJERA, Antonio. *Eugenesia de la hispanidad...*, *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁶⁶ «Decreto de 6 de noviembre de 1941, por el que se instaura el Patronato de Protección a la Mujer». *BOE*, nº. 324, (20 de noviembre de 1941), p. 371.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ GONZÁLEZ, Teresa. «Dios, Patria y Hogar...», *Op. Cit.*, pp. 347-348.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ PRIMO DE RIVERA, Pilar. *4 discursos...*, *Op. Cit.*, pp. 4-5.

¹⁷¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939-1948.

¹⁷² HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [separata], nº. 6, (2006), p. 11.

¹⁷³ Testimonio de Carmen Arrojo en [Mujeres republicanas. \(Javi Larráuri, dir.\). España: Javi Larráuri, 2012.](#) (Consultado: abril 2020).

¹⁷⁴ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 275.

¹⁷⁵ Testimonio de Nieves Manchado en [Mujeres republicanas...](#), *Op. Cit.*

¹⁷⁶ Testimonio de Anita Morales en [Prohibido recordar. Cárcel de Saturarán. \(Josu Martínez y Txaber Larreategi, dirs.\) País Vasco: Eneko Olasagasti, 2012.](#) (Consultado: abril 2020).

¹⁷⁷ Testimonio de Carme Riera en *Ibidem*.

En realidad esta división de la práctica musical de acuerdo al sexo no se diferenciaba tanto de la actividad que los Coros y Danzas de Sección Femenina desarrollaban en el exterior de las prisiones, donde los hombres eran meros instrumentistas que no participaban en los bailes. No obstante, existe discordia entre los expertos en la materia acerca de cuándo los hombres comenzaron a introducirse en las actuaciones de Coros y Danzas como bailarines. Así por ejemplo, mientras que Estrella Casero¹⁷⁸ apunta a que aunque a partir de 1957 se aprecia un tímido ingreso de los varones en estos grupos, hasta 1961 la práctica general seguía siendo que las mujeres interpretasen también los roles masculinos.

Por el contrario, Beatriz Martínez del Fresno¹⁷⁹ y Carolina Hernández Abad¹⁸⁰ señalan que los conjuntos elegidos para actuar en Europa ya incorporaban hombres desde principios de la década de los cincuenta. Ejemplo manifiesto de este asunto fue la película *Ronda española* (1951)¹⁸¹. Pese a todo, las problemáticas específicas de la recepción de la figura masculina en una actividad relegada a la mujer como era el aprendizaje y difusión del folklore, «solo podría hacerse a partir de estudios pormenorizados sobre los grupos de cada provincia»¹⁸².

Sin embargo, tal y como señala Martínez del Fresno al respecto de sus investigaciones, todo parece apuntar a que la incursión de hombres en estas actividades estuvo más vinculada a la difusión exterior de estas actividades que al desarrollo que tuvieron en el interior del país. Por tanto, la incorporación de varones a las actuaciones de Coros y Danzas fue un acto de propaganda exterior que solo se entiende en el contexto de las giras de Sección Femenina pero que nada tenían que ver en el ámbito de la prisión, donde hombres y mujeres permanecieron segregados y a quienes se les impuso una doctrina musical diferenciada, de acuerdo a su sexo.

Otro aspecto importante acerca de la sexualización del repertorio lo muestran las propias Memorias en sus reportajes fotográficos¹⁸³. Los conjuntos musicales

¹⁷⁸ «(...) solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961, año en que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas». CASERO, Estrella. *La España que bailó...*, *Op. Cit.*, p. 65.

¹⁷⁹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «“Igual que cincuenta rosas”. Bailes y trajes en el homenaje de las provincias españolas a Eva Duarte de Perón (1947)». *Música y danza entre España y América*. (Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, coords.). México: Fondo de Cultura Económica, 2020, pp. 96-140

¹⁸⁰ HERNÁNDEZ, Carolina. *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales*. [Tesis doctoral dirigida por Luis Costa Vázquez]. Vigo: Universidad de Vigo, 2015, p. 96.

¹⁸¹ *Ronda española*. (Ladislao Vajda, dir.) Madrid: Chamartín PC, 1951. Beatriz Martínez del Fresno apunta que la intervención de cuatro hombres para la interpretación del pericote –danza procedente de Llanes (Asturias)–, sitúan a este baile como uno de los primeros en los que Sección Femenina autorizó la participación de hombres. (MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «“Igual que cincuenta rosas”...», *Op. Cit.*). Véase también: SANTOVEÑA, María Felisa. *Vestidos de asturianos. 100 años de fotografía e indumentaria en Asturias*. [Trabajo Fin de Máster dirigido por Jorge Uría González]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2012.

¹⁸² Agradezco la ayuda recibida por Beatriz Martínez del Fresno en el desarrollo de este aspecto EC/BMF (Madrid-Oviedo, 12/10/2020).

¹⁸³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939-1948.

femeninos debían ir siempre ataviados de manera acorde al repertorio interpretado. Una vez más el reflejo de lo que acontecía fuera de las prisiones con respecto a la mujer se adaptó a las condiciones de vida de las penadas. Así, aunque lo que se practicaba en las cárceles se articuló únicamente «de puertas para adentro» lo que se practicaba fuera sí se filtró al interior. En este sentido los paralelismos entre la actividad de las Escuelas de Hogar en los ámbitos de intramuros y extramuros, es evidente.

Esta cuestión implicó que las mujeres fueran las encargadas de preparar su propio *attrezzo*, escenografía, vestuario, así como cuantos elementos ajenos a la interpretación, fueran necesarios para la representación¹⁸⁴. Precisamente, esta distribución horizontal del trabajo, a diferencia de sus homólogos varones, que acostumbraban a seguir la jerarquía vertical de la orquesta, propició la construcción de redes de solidaridad que fueron imprescindibles para la articulación de las prácticas musicales no oficiales¹⁸⁵.

Por otro lado, la calificación de seres inferiores sin capacidad creativa motivó que las mujeres no tuviesen acceso a los beneficios del sistema de Redención por el Esfuerzo Intelectual en la sección de actividades musicales. Tales premisas no solo afectaron a los modos, sino también al repertorio¹⁸⁶. Así, la ausencia de instrumentos propició que en las prisiones de mujeres los conjuntos artísticos programasen obras estrictamente vocales, que las más de las veces respondían a la religiosidad popular y al folklore. En este último caso fue indispensable el concepto de Matria¹⁸⁷ al que fue asociada la feminidad castellana. De tal suerte, el repertorio musical interpretado por las reclusas estuvo compuesto por piezas que exaltaban la fragilidad, paciencia, delicadeza, pasividad, pureza, inocencia y autenticidad del género femenino¹⁸⁸.

En definitiva, el régimen impuso un patrón conductual en el que la mujer no era más que la receptora pasiva del legado masculino. Este chovinismo¹⁸⁹ que no hacía más que remontarse a aquello que el franquismo consideraba la tradición¹⁹⁰ se hizo aún más patente cuando, como muestra de la sexualización de la pena, las reclusas fueron obligadas a interpretar piezas escritas por presos, tal y como ocurrió en 1940 en la Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares donde se representaron las obras del recluso Jesús García Gabriel y Galán, *La mimadita*, *Carmela*, *¡Jesús qué criada!* y *La Perla*¹⁹¹.

¹⁸⁴ Según los testimonios de: Manolita del Arco en HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.* Tomasa Cuevas en CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, Nieves Manchado en Testimonio de Carmen Arrojo y Nieves Manchado en [Mujeres republicanas.... Op. Cit.](#) y Anita Morales y Carme Riera en Testimonio de Anita Morales en [Prohibido recordar..., Op. Cit.](#)

¹⁸⁵ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.2., sección b.1.3. *Relaciones extramurales*.

¹⁸⁶ Véase anexo I, capítulo 1, fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 18.

¹⁸⁷ Este aspecto ha sido desarrollado por la autora en: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «“There is no gate...», *Op. Cit.*

¹⁸⁸ Véase capítulo 2, epígrafe 2.2.

¹⁸⁹ ARENDT, Hannah. «Imperial, Nationalism, Chauvinism». *The review of politics* 7/4, (1945), pp. 441-463.

¹⁹⁰ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa «“There is no gate...», *Op. Cit.*

¹⁹¹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* años II, n.º. 41 (06/01/1940), p. 4.

1.3. La música en el Código Penal (1944) y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948)

Finalmente, todas las medidas adoptadas por la DGP en materia penitenciaria se condensaron en el Código Penal¹⁹² y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones¹⁹³, publicados en 1944 y 1948, respectivamente. Ambos textos no solo reunieron en un único corpus documental todo aquello cuanto se venía practicando en el ámbito de prisiones, sino que, como se analiza en los capítulos que siguen¹⁹⁴, que contribuyeron a la consolidación de la estructura represiva cultural de la que participó la música. Para comprender qué significado adquirió para el franquismo incluir la práctica musical en las dos normas por las que, a partir de 1944¹⁹⁵ y, con posterioridad en 1948¹⁹⁶, se regularon los Servicios de Prisiones, es necesario remontarse a los antecedentes de ambos textos, ya que solo así es posible analizar en profundidad la reinterpretación que la dictadura hizo de la práctica musical forzada como parte de su propaganda penitenciaria.

Por un lado, el Código Penal¹⁹⁷ reguló la tipología de la población penal, su clasificación por sexo y delito, así como la naturaleza de la condena en función del delito, su duración y sus fases. Por el otro, el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones¹⁹⁸ establecía los patrones por los que debían regirse todos y cada uno de los aspectos de la cotidianidad carcelaria. En otras palabras, el Código Penal¹⁹⁹ definió a la población penitenciaria, mientras que el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones²⁰⁰ estableció el modo de vida de dicha población. A pesar de que ambos textos pueden parecer alejados en cuanto a los asuntos que trataban, lo cierto es que los dos estuvieron estrechamente relacionados. Dicha unión aparece en el art. 100 del Código Penal²⁰¹ que contemplaba el trabajo en las prisiones como medio de reducción de la condena. De este aspecto se ocupó íntegramente el Reglamento Interno de Prisiones²⁰² en los art. 99²⁰³, 105²⁰⁴ y 106²⁰⁵, entre otros.

En la introducción del Código Penal de 1944²⁰⁶ el texto se autodefinía como una «revisión técnica»²⁰⁷ con «escasas modificaciones»²⁰⁸ de la legislación que en

¹⁹² «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

¹⁹³ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

¹⁹⁴ Véanse capítulos 2 y 4.

¹⁹⁵ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

¹⁹⁶ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

¹⁹⁷ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

¹⁹⁸ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

¹⁹⁹ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

²⁰⁰ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

²⁰¹ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.* Título III. De las penas, capítulo V. De la ejecución de las penas, sección V. Redención de penas por el trabajo, art. 100, p. 438.

²⁰² «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

²⁰³ *Ibid.*, art. 99, nº. 142, (2 de mayo de 1948), p. 2024.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*

materia penal había estado vigente hasta entonces. En este sentido, el último texto de igual índole era el Código Penal de 1932²⁰⁹. Sin embargo, durante la guerra, los sublevados suspendieron la aplicación del código republicano –procedente de la reforma de Victoria Kent²¹⁰– por el Código de Justicia Militar de 1890²¹¹. En este sentido, según apunta el historiador Eusebio González Padilla²¹², no deben pasar inadvertidos los intereses de la dictadura al hacer coincidir la publicación de un Código Penal, en apariencia más armónico con el sistema penitenciario moderno con la separación de leyes de enjuiciamiento civil y militar²¹³, con el inminente final de la II Guerra Mundial.

Sin duda, el contexto sociopolítico, tanto a nivel interior –toma del Valle de Arán por la resistencia armada antifranquista²¹⁴–, como exterior –final de la II Guerra Mundial– empujó al régimen a materializar por escrito toda la normativa penitenciaria elaborada desde 1936 hasta 1944, reestructurando ciertos aspectos de la vida penitenciaria. De esta forma, buscando adaptarse al nuevo contexto, la dictadura recurrió a un pretendido humanismo, al mismo tiempo que estrechó lazos con la Iglesia Católica, otorgando un carácter redentor a la pena. Así se pronunciaba en 1944 el PCRPT:

La constante selección del personal de Prisiones puesto al frente de estos grupos, ya que se trata de verdaderos especialistas en el ramo administrativo penitenciario, así como la admirable compenetración que existe entre estos y los concesionarios, puesto que unos y otros saben que propenden al mismo fin, ha contribuido a crear una sensación de bienestar en el ambiente penal obrero que facilita grandemente el éxito de esta doctrina redentora y se traduce en numerosas conceptualizaciones de «bueno» y «extraordinario» con la consiguiente reducción de condenas a tenor de lo dispuesto por el Decreto de 17 de diciembre último²¹⁵.

Por su parte, la Memoria de 1945, argüía:

Por analogía con lo que en general acontece en el alumbramiento de toda novedad, al enfrentarse el diseño redentor del trabajo con prejuicios de escuela o la rutina de los métodos habituales, puede de momento suscitar cierto recelo, predestinado, no obstante, a volatilizarse pronto en el crisol de los éxitos que

²⁰⁹ «Código Penal de España». *Gaceta de Madrid*, n.º. 310, (5 de noviembre de 1932).

²¹⁰ GARGALLO, Luís. *El sistema penitenciario...*, *Op. Cit.*, p. 41.

²¹¹ *Código Penal de España. Edición Oficial Reformada*. Madrid: Imprenta Nacional, 1890.

²¹² GONZÁLEZ, Eusebio. «La justicia militar en el primer franquismo». *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 de abril de 2002* (Manuel Gutiérrez Navas, José Rivera Menéndez, eds.). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, p. 155.

²¹³ «Ley de 17 de julio de 1945 por la que se aprueba y promulga el Código de Justicia Militar». *BOE*, n.º. 201-217, (20 de julio-5 de agosto de 1945), pp. 472-936.

²¹⁴ ARÓSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge. *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: La Catarata, 2008. GÓMEZ, Francisco. *La resistencia armada contra Franco. Tragedia del maquis y la guerrilla*. Barcelona: Crítica, 2001. RECIO, Armando. *Propaganda de la guerrilla antifranquista (1939-1952)*. [Tesis doctoral dirigida por Mirta Núñez Díaz-Balart y Alejandro Pizarroso Quintero]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015. Véase también capítulo 5, epígrafe 5.3.2.

²¹⁵ Se refiere al «Decreto de 17 de diciembre de 1943, por el que se amplían los beneficios de Libertad Condicional». *BOE*, n.º. 354, (20/12/1943), cit. en: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 90.

indudablemente ha de concentrar la nueva figura jurídica. Solo el predominio de un concepto tan anacrónico como erróneo del recluso, hoy por fortuna aventado de muchos ordenamientos en vigor, podría aplazar –ya que no impedir– el universal prohijamiento de un mecanismo enderezado a inyectar un soplo vivificante y progresivo al llamado Derecho de Ejecución Penal. El nuevo Estado valora y exalta el trabajo como expresión del espíritu creador del hombre y como inexcusable deber social. Enlazados estos principios con la agilidad de un sistema justo y humano de enmienda del culpable, forzosamente habían de superarse los eventuales reparos de la inercia de una visión miópica [sic] al instituto de la redención. Por eso cuando la política cristiana y certera del Caudillo en todo instante inclinado a la generosidad, ideó en pleno fragor de la Cruzada la obra de la remisión de penas por el trabajo, sin antecedentes en la legislación comparada junto a las más legítimas esperanzas, nadie dudaba de su inmediato triunfo en los cánones del Derecho Nacional²¹⁶.

Las mismas connotaciones continuaban presentes en 1947 cuando el PCRPT señalaba: «En el aspecto cultural, la Escuela de cada establecimiento penitenciario ha venido a ofrecer al penado la luz redentora que ha de alumbrarle en su nueva vida»²¹⁷. Palabras similares dedicaban las Memorias un año más tarde a esta cuestión:

La obra redentora del preso que España realiza por iniciativa del Caudillo, ha dado ya óptimos frutos. Al contingente de penados que fueron reincorporados a la Sociedad gracias a las leyes generosas de Franco, para liquidar el problema penitenciario creado a raíz de nuestra Cruzada, hay que añadir la liberación de 4.701 presos comunes en el año último, acogidos todos ellos al sistema de Redención de Penas que les anticipaba su libertad. Jamás Estado alguno en el mundo ha resuelto como el nuestro un problema penitenciario análogo, dentro de lo que exige el imperio de la Justicia. La política penitenciaria española, llena de sentido humano y cristiano, se acentúa cada vez más en favor del preso, poniendo en sus manos la oportunidad de redimirse con su buena conducta y laboriosidad de la Prisión²¹⁸.

Precisamente fue ese pretendido humanismo el que motivó, no solo a que se plasmaran por escrito unas prácticas que –como se analiza en el capítulo siguiente²¹⁹– estaban más que instauradas desde cinco años atrás, sino que éstas justificasen su enraizamiento en el sistema anterior. Para ello el régimen recurrió a nombres como Concepción Arenal y Pedro Dorado Montero, asumiendo como propias las «ideas correccionalistas»²²⁰ y de «humanización del castigo»²²¹, de ambos teóricos. De esta forma, la dictadura aprovechó el capital propagandístico de aquellos abogados penalistas que en la línea de Arenal y Dorado Montero, defendieron la «ampliación de los derechos de los reclusos»²²², así como el «profesionalismo del cuerpo de prisiones»²²³. Por todo ello, en 1944 el Código Penal²²⁴ no hizo sino adaptar el

²¹⁶ *Ibid*, 1945, pp. 18-19.

²¹⁷ *Ibid*, 1947, p. XVI.

²¹⁸ *Ibid*, 1948, p. 11.

²¹⁹ Véase capítulo 2.

²²⁰ GARGALLO, Luís. *El sistema penitenciario...*, *Op. Cit.*

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

vocabulario a la nueva realidad social, política e ideológica. Por esta razón, el Ministerio de Justicia –dirigido por aquel entonces por Eduardo Aunós (1894-1964)²²⁵–, desechó cualquier terminología republicana, retro trayéndose al Código de 1870. Hecho que le permitió, entre otras cosas, restaurar la pena de muerte²²⁶.

A pesar del gran despliegue que el franquismo realizó alrededor de la propaganda y adoctrinamiento penitenciarios²²⁷ este aspecto quedó relegado a una única mención a la *Orden de 14 de diciembre de 1942*²²⁸, que regulaba el sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, en el título III «De las penas», capítulo V «De la ejecución de las penas», sección V «Redención de Penas por el Trabajo», art. 100²²⁹. El propio texto señalaba que dado lo específico del ámbito de la citada orden, no era necesario precisar más en esta cuestión²³⁰.

Sin embargo, el régimen cambió de postura a partir de 1947. La visita de Eva Perón a España provocó que «misión artístico-cultural»²³¹ organizase «(...) una serie de actos artísticos y culturales en las principales instituciones benéficas, para solaz esparcimiento de los internados en ellas [prisiones], junto con otros actos públicos donde se exhibirá todo un programa de “films” documentales de actualidad y folklore de la Argentina»²³² que para el franquismo simbolizó el culmen de una «Cruzada de espiritualidad, altamente patriótica»²³³. Ante una postura aperturista por parte de los países hispanoamericanos que reforzó las relaciones bilaterales en 1948²³⁴, la dictadura impulsó la publicación del Reglamento Interno de Prisiones²³⁵, un compendio que años más tarde constituyó una piedra angular en la política exterior con la AIPPL²³⁶:

El Decreto de veintidós de noviembre de mil novecientos treinta y seis restableció en toda su integridad el Reglamento de los Servicios de Prisiones aprobado por Decreto de catorce de noviembre de mil novecientos treinta. A partir de la fecha primeramente citada, se han publicado multitud de disposiciones que han modificado numerosos preceptos del Reglamento hasta ahora en vigor. La necesidad de unificar tan diversas disposiciones; dejar sin efecto otras que tuvieran su origen en circunstancias de excepción ya pasadas; facilitar a los

²²⁵ Datos biográficos procedentes de: [REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA \(RAH\). «Eduardo Aunós Pérez». *DB-e Real Academia de la Historia*](#). (Consultado: abril 2020).

²²⁶ «Ley provisional de 17 de junio de 1870, autorizando el planteamiento del Código penal reformado adjunto». *Gaceta de Madrid*, nº. 243, (31 de agosto de 1870), pp. 9-23. Éste a su vez era una actualización del Código de 1849: *Código Penal de España*. Madrid: Imprenta Nacional, 1850.

²²⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafes 1.2., 1.3.1. y 1.3.2. También capítulos 2 y 4, epígrafes 2.3. y 4.3., respectivamente.

²²⁸ «Orden de 14 de Diciembre de 1942...», *Op. Cit.*

²²⁹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.* Título III. De las penas, capítulo V. De la ejecución de las penas, sección V. Redención de penas por el trabajo, art. 100, p. 438.

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ «Llegada de una misión...», *Op. Cit.*

²³² «El Subsecretario de Educación realizará un viaje a España». *Guía Quincenal* (Buenos Aires, primera quincena, octubre 1948), p. 88. Agradezco a la profesora Gemma Pérez Zalduondo que me facilitase, tanto este material como el citado en la referencia que continúa.

²³³ «Llegada de una misión...», *Op. Cit.*

²³⁴ «El Subsecretario de Educación...», *Op. Cit.*

²³⁵ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

²³⁶ PATRONATO NACIONAL DE SAN PABLO. *Aportación para un mundo...*, *Op. Cit.*, pp. 9-10. CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Intercambios musicales...», *Op. Cit.*

funcionarios la aplicación de los preceptos reglamentarios, evitándose tal confusión; incorporar a la reglamentación de Prisiones los principios del nuevo Estado en materia de redención de penas por el trabajo, institución que ha tomado carta de naturaleza en la vigente legislación penal y dar, por último un rigor científico al régimen penitenciario fundado en principios de caridad cristiana, que lo aleje del peligro de la reincidencia, son circunstancias todas aquellas que aconsejan la aprobación del presente Reglamento que facilitará el normal desarrollo y la buena marcha de un servicio de tal trascendencia en el orden moral²³⁷.

De esta forma, por primera vez desde el inicio de la política penitenciaria franquista, todo lo referente a las prácticas musicales carcelarias se compendiaron en un único documento. Así, el texto no solo apelaba al sistema de Redención de Penas por el Trabajo, más concretamente en lo que a la práctica musical se refiere por el Esfuerzo Intelectual, a través de la «pertenencia a las agrupaciones artísticas y culturales»²³⁸; «por desempeñar destinos intelectuales»²³⁹; o «por la realización de producciones originales y artísticas»²⁴⁰; otorgando la redención extraordinaria que «estime procedente teniendo en cuenta la calidad de la obra»²⁴¹ y el «tiempo empleado en su realización»²⁴². En este sentido, los directores de las agrupaciones artísticas, junto con auxiliares de capellán, médicos, maestros, bibliotecarios, lectores en común y corresponsales de *Redención*, fueron considerados «destinos»²⁴³. Sin embargo, esta categoría no se aplicó a los miembros de los conjuntos musicales, a pesar de la rigidez con que se pronunció la DGP al prohibir los traslados de centro de los «presos músicos»²⁴⁴.

Dentro del propio reglamento la práctica musical penitenciaria apareció recogida en el Régimen de Redención de Penas y Trabajo en las Prisiones²⁴⁵, el Régimen Disciplinario²⁴⁶, el Régimen de Instrucción y Educación²⁴⁷, el Régimen de funcionariado²⁴⁸, el Régimen de capellanes²⁴⁹ y el Régimen de maestros²⁵⁰. Conviene subrayar cómo el propio texto incurría en diversas contradicciones al señalar sobre quién recaía la dirección de los conjuntos musicales penitenciarios. Así, mientras que el artículo 106²⁵¹ contemplaba que la dirección de los mismos debía ocuparse por los

²³⁷ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*, n° 136, (15 de mayo de 1948), p. 1902.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943..., *Op. Cit.*

²⁴⁵ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*, arts. 99, 105 y 106, n° 142, (2 de mayo de 1948), p. 2080.

²⁴⁶ *Ibid*, art. 161, n° 145, (24 de mayo de 1948), p. 2024.

²⁴⁷ *Ibid*, arts. 245, 251-254 y 257, n° 148, (27 de mayo de 1948), p. 2126.

²⁴⁸ *Ibid*, art. 467, n° 157, (5 de junio de 1948), p. 2301.

²⁴⁹ *Ibid*, arts. 482, 488 y 489, n° 158, (6 de junio de 1948), p. 2316.

²⁵⁰ *Ibid*, arts. 518, 521 y 523, n° 159, (7 de junio de 1948), p. 2338.

²⁵¹ *Ibid*, 106, n° 142, (2 de mayo de 1948), p. 2080.

presos en «destino»²⁵²; el artículo 251²⁵³ apuntaba lo siguiente: «si no hubiere funcionarios competentes para ello, se encargará una persona extraña a la plantilla del Establecimiento, dotada de la debida competencia, la cual percibirá una gratificación remuneratoria (...)»²⁵⁴. Es decir, no solo negaba la posibilidad de que fuesen los presos quienes dirigieran las agrupaciones, sino que además, el PCRPT consideraba que dicho trabajo debía ser remunerado.

Aunque la situación anteriormente descrita sí se aplicó en el caso de Juan Solano²⁵⁵, a la sazón director de la banda y orquesta de la Prisión-Escuela de Yeserías, la realidad no se ajustó a lo dispuesto por el Reglamento. Así lo refutan las experiencias carcelarias de Antonio Cabeza Borrego²⁵⁶, Arturo Dúo Vital²⁵⁷, Tomás Gil i Membrado²⁵⁸ y Jaume Mestres²⁵⁹. Todos ellos «músicos presos»²⁶⁰ que fueron obligados a colaborar en el ecosistema sonoro penitenciario oficial desempeñando el cargo de directores de las agrupaciones musicales de los centros en los que cumplían condena. Por supuesto, sin percibir salario alguno²⁶¹.

Entre otras cuestiones el reglamento se pronunciaba en primer lugar acerca de la participación musical en audiciones radiofónicas y sesiones cinematográficas²⁶², así como en festivales musicales²⁶³. Un aspecto fundamental de la actividad musical fue la función de «solemnizar los actos religiosos»²⁶⁴. Dicho repertorio debía contar con el «asesoramiento del Maestro de Capilla de la Catedral respectiva, y en su defecto del Organista de la localidad»²⁶⁵. El programa musical debía «contribuir (...) al esplendor del culto» siguiendo los criterios del Concilio Vaticano I recogidos por Pio X²⁶⁶, quien enunció que la música religiosa debía seguir los preceptos del canto en latín, así como de los recursos polifónicos desarrollados por Palestrina, reduciendo la intervención del público a la escucha pasiva²⁶⁷.

En segundo lugar, la labor de los capellanes en términos musicales no se circunscribió únicamente al culto, sino que entre sus obligaciones en la regulación de

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibid*, art.251, n.º. 148, (27 de mayo de 1948), p. 2126.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VII, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4.

²⁵⁶ [Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego..., *Op. Cit.*

²⁵⁷ LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*. Santander: Fundación Botín, 2013.

²⁵⁸ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivènces*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002.

²⁵⁹ MESTRES, Jaume. [Ntra. Señora de la Merced: Misa a tres voces sobre motivos de la elevación] [Partitura autógrafa]. Barcelona: Prisión Celular de Barcelona, 1938. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona (CEDOA-SGAE Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres, sin signatura.

²⁶⁰ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.

²⁶¹ *Ídem*. También capítulo 4, epígrafe 4.4.

²⁶² «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*, art. 252, n.º. 157, (6 de junio de 1948), p. 2300.

Véase capítulo 2, epígrafes 2.1. y 2.2. También capítulo 4, epígrafes 4.1. y 4.2.

²⁶³ *Ibid*, art. 254, n.º. 157, (6 de junio de 1948), p. 2300.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ LABOA, Juan María. *Historia de la Iglesia. Edad Contemporánea*. Madrid: BAC, 2004.

²⁶⁷ PIO X. *Motu Proprio Tra le sollecitudini*. Ciudad del Vaticano, 1903.

estas prácticas figuró la de procurar «que todos los actos de vida en común de la Prisión, actividades artísticas, literarias, recreativas y deportivas, se desarroll[asen] dentro de las normas morales y dogmáticas»²⁶⁸. En otras palabras, el capellán de la prisión era el último eslabón de la cadena censora iniciada a extramuros por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda²⁶⁹, continuando con la figura de mayor rango eclesiástico en la localidad donde se asentaba la prisión y finalizando con el capellán del centro penitenciario.

Por último, en el ámbito musical, al maestro correspondía «la formación literaria, cultural y artística»²⁷⁰, junto con el examen de los reclusos y sus obras para la obtención de los «derechos a la redención de penas por el esfuerzo intelectual»²⁷¹. De esta forma el triunvirato «Dios, Patria, Hogar»²⁷² que había sido instaurado diez años antes en la propaganda y represión cultural carcelaria no solo se mantuvo sino que quedó reforzado por el texto legal. A todo lo anterior se sumó la aclaración de algunas cuestiones relacionadas con la continuidad y organización de estas prácticas como era el control y abastecimiento de los centros, así como a quién correspondía efectuar las revisiones oportunas. Este papel recayó sobre los maestros de cada prisión, quienes debían elaborar el «(...) presupuesto (...) del material necesario para la escuela y la biblioteca (...) acompañando certificación (...) con destino a la adquisición de material artístico»²⁷³.

En definitiva, tanto el Código Penal²⁷⁴ en 1944 como el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones²⁷⁵ en 1948 no significaron tanto un cambio en las políticas penitenciarias desarrolladas por el franquismo desde 1936 en adelante como una consolidación de las mismas sustentada por un programa propagandístico que buscaba romper con el periodo de autarquía al que se había visto sometido el país tras el final de la guerra. En este sentido, la dictadura se sirvió de la resignificación del humanismo penal de la reforma kentiana para, bajo las políticas de la «hispanidad» emprender una «misión (...) católicamente eficaz» que permitiese «transponer las fronteras y buscar la cooperación de todos los países» extendiendo su objetivo «al resto del mundo»²⁷⁶.

²⁶⁸ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*, art. 252, nº. 157, (6 de junio de 1948), p. 2300.

²⁶⁹ No en vano, en 1937 la dirección de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda recayó sobre el religioso Fermín Yzardiaga y durante toda su duración la intervención de la iglesia católica fue fundamental para determinar el funcionamiento del organismo tal y como apunta Stanley G. Payne en *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

²⁷⁰ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*, art. 518, nº. 159, (7 de junio de 1948), p. 2338.

²⁷¹ *Ibid*, art. 521, nº. 159, (7 de junio de 1948), p. 2338.

²⁷² GONZÁLEZ, Teresa. «Dios, Patria y Hogar..., *Op. Cit.*

²⁷³ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*, art. 523, nº. 159, (7 de junio de 1948), p. 2338.

²⁷⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

²⁷⁵ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

²⁷⁶ PATRONATO NACIONAL DE SAN PABLO. *Una aportación para un mundo mejor...*, *Op. Cit.*, pp. 9-10.

Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios

«(...) pidió que le dejaran cantar “Morucha Divina” en recuerdo de su mujer y que dispararan mientras tanto (...). Disparó el piquete y su voz quedó eclipsada por la descarga» - Ramón Rufat, 2003, cit. en: *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén, p. 123.



ROBLEDANO, José. [Mi petate]. *Serie Prisión Franquista de Porlier*. Pieza expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Edificio Sabatini, 27 de abril - 26 de septiembre de 2016.

Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios

La aproximación a la propuesta musical penitenciaria de los primeros años del dominio franquista implica extenderse en cuestiones de diversa índole, abordando el objeto de estudio desde una perspectiva múltiple. Por esta razón en esta primera parte del bloque se tratará de responder a cuestiones como la tipología de eventos con participación musical programados en las cárceles españolas entre 1938 y 1944. En este sentido, las prácticas musicales penitenciarias de este periodo han sido analizadas en base a los siguientes parámetros:

- i. Naturaleza: intramuros/extramuros.
- ii. Procedencia: nacional/extranjero.
- iii. Función: propaganda religiosa, patriótica o artística.
- iv. Procedimiento creativo: obras, autores, intérpretes –qué compañías intervinieron en la interpretación de estas obras–.
- v. Estereotipos temáticos construidos alrededor de la identidad: cómo se define al «nosotros» frente al «ellos».
- vi. Modo en que fueron acogidas estas prácticas por la población reclusa: el nivel de participación y seguimiento de los presos y presas
- vii. Implicación de la sociedad de extramuros en las mismas, tratando de responder a si vivieron de espaldas a la realidad carcelaria o si fueron conscientes del paradigma cultural de presidio y en qué grado participaron de él.
- viii. Medios de representación dispuestos por la dictadura, así como los lugares y momentos elegidos para llevar a cabo tales actividades serán también abordados aquí.

A consecuencia del rápido avance en la contienda de las tropas sublevadas y el masivo número de encarcelados el 27 de diciembre de 1936¹ se publicó una circular en los territorios bajo dominio franquista que permitía a las prisiones y centros de detención habilitados como tal, «la utilización de los presos en trabajos forzados»². En 1937 vio la luz el primer texto legal que abordaba la propaganda cultural en materia penitenciaria: el *Decreto 281*³. El contenido de dicho texto fue reelaborado en 1938 en la *Orden de 7 de octubre*⁴, donde se planteaba la condena y los programas culturales de reeducación como una tarea asistencial de «mejoramiento espiritual y político de las familias»⁵. El carácter definitivo de estas políticas lo otorgó el final de la guerra cuando el 9 de junio de 1939 el nuevo gobierno decidió vincular la participación en

¹ «Orden de 27 de diciembre de 1936 dictando normas de preferencia para el trabajo de los reclusos», cit. en: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1940, p. 81

² *Ibidem*

³ «Decreto 281 de 28 de mayo de 1937, por el que se concedía derecho al trabajo a los prisioneros de guerra y presos por delitos no comunes». *BOE*, nº. 244, (1 de junio de 1937), pp. 1698-1699.

⁴ «Orden de 7 de Octubre de 1938». *BOE*, nº. 103, (11 de octubre de 1938), pp. 1742-1744.

⁵ *Ibidem*.

estas actividades con la libertad condicional. Por ello se crearon los «órganos adecuados a las nuevas funciones» para «introducir las indispensables modificaciones en las prisiones»⁶:

La propaganda se dirige al rescate moral del penado para España. En la conversión interior del delincuente está la principal y casi única garantía de la sociedad cuando le abre a aquel las puertas de la Prisión, después de cumplida la condena o redimida esta con la penitencia y rescate físico del trabajo⁷.

La cita anterior procede de las primeras Memorias publicadas en 1940 por el PCRPT. En ellas destacan cuatro conceptos fundamentales alrededor de los cuales se articuló el sistema de Redención de Penas y que tuvieron un impacto fundamental en la articulación de las prácticas musicales en las prisiones: «propaganda», «rescate moral del penado para España», «redención» y «penitencia»⁸. En este sentido puede apreciarse la relación que en todo momento existió entre el ámbito de extramuros e intramuros en relación con la práctica musical. Así, por ejemplo, no pasa desapercibida la coincidencia entre esta división de la propaganda en las prisiones con la reorganización de la primera enseñanza estatal⁹.

En otras palabras, las prisiones debían convertirse en los nuevos centros de recuperación del preso para el nuevo Estado y en ellas se desarrolló con profunda intensidad un programa propagandístico específico donde la música jugó un papel indispensable. Tal es así que los beneficios de la Redención de Penas se ampliaron a la práctica musical en 1940, tras el *Decreto de 23 de noviembre*¹⁰. Este hecho corrió paralelo a la creación de la Comisaría General de Música por la *Orden de 27 de abril de 1940*¹¹. No en vano, uno de los comisarios del organismo, Nemesio Otaño, contribuyó al desarrollo del ideal musical en las prisiones a través del consejo que dio a diversos directores penitenciarios acerca de esta cuestión. Entre ellos figura la relación por carta que mantuvo con Eduardo Carazo, director artístico de la Prisión Central de Valdenoceda¹². La profundidad de las raíces en las relaciones entre la propuesta musical extracarcelaria y el ámbito penitenciario se dejó ver también en la inclusión de los músicos de presidio en la vida de extramuros al ser estos excarcelados. Tal es el caso del violinista Daniel Antón Cazorla (1905-1993)¹³, encarcelado en el

⁶ «Orden de 14 de noviembre de 1939 creando el cargo de Inspector General de Talleres Penitenciarios». *BOE*, nº. 321, (17 de noviembre de 1939), pp. 66459-66460.

⁷ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ «Circular de 5 de marzo de 1938 a la Inspección de Primera Enseñanza y Maestros Nacionales, Municipales y Privados de la España Nacional». *BOE*, nº. 503, (8 de marzo de 1938), pp. 6154-6157.

¹⁰ «Decreto de 23 de noviembre de 1940 sobre aplicación de los beneficios extraordinarios de la libertad condicional otorgados por la ley de 4 de Junio último a los condenados a penas no superiores a seis años, en situación de libertad provisional o de prisión atenuada, durante la tramitación del proceso». *BOE*, nº. 334, (29 de noviembre de 1940), pp. 8181-8182.

¹¹ «Orden de 27 de abril de 1940 por la que se crea una Comisaría General de Música dentro de la Dirección General de Bellas Artes». *BOE*, nº. 122, (1 de mayo de 1940), p. 3005.

¹² [Carta de Eduardo Carazo, 1940 septiembre 27, Prisión Central de Valdenoceda, a Nemesio Otaño]. Santuario de Loyola: Archivo Personal de Nemesio Otaño, sig.: 009.043.

¹³ Datos biográficos procedentes de: Fernández-Cid, Antonio. *La Orquesta Nacional de España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

Campo de Corbán entre 1938 y 1940 y, sin embargo, nombrado profesor de violín en la primera plantilla de la Orquesta Nacional de España¹⁴.

En 1942, el capellán de la Dirección General de Prisiones y de la Prisión Celular de Barcelona, Martín Torrent, enfatizaba el «bien que hacían a las cárceles (...) la agrupaciones artísticas, cuya acción tanto distrae y levanta el espíritu del preso»¹⁵. Por esta razón, el PCRPT dispuso «un día de redención de pena por cada día de condena transcurrida para músicos y orfeonistas»¹⁶. Al mismo tiempo y en el mismo texto daba cuenta de la normalización de estas prácticas mucho antes, cuando se refería a ellas al decir que «todas estas formaciones artístico-musicales daban en los patios un concierto diario» aunque «sus primeras intervenciones fueron en las misas dominicales»¹⁷. Martín Torrent definía el ecosistema sonoro de presidio en la España de los años cuarenta, como una mezcla a partes iguales de conciertos de «música clásica» y «música popular», festivales, música de Estado y radio. Ésta última, es quizá la muestra más palpable del desarrollo de una infraestructura específica para los programas culturales penitenciarios con anterioridad a la promulgación del Código Penal.

Esta intensa actividad apareció siempre enmarcada por los conceptos de «disciplinar, educar y deleitar en lo individual y en el conjunto»¹⁸. Por esta razón el Régimen articuló un entramado institucional a través del cual gestionar la propaganda cultural. De esta forma organizó en cada prisión una Secretaría Técnica¹⁹ por cada una de las disciplinas del programa de reeducación: literatura, música, artes escénicas, cultura física, artes y oficios y propaganda. Cada Secretaría dependía de un responsable dentro de la cárcel, papel que, según indicó posteriormente el Reglamento Interno de Prisiones (1948)²⁰, o bien era desempeñado por el director de cada taller, bien por el maestro del establecimiento, bien por un funcionario designado y retribuido por ello²¹. Recuérdese que, como se ha señalado en el capítulo 1, aunque la teoría contemplaba que dicho puesto fuese cubierto por personal contratado ajeno a la prisión o en su defecto funcionariado remunerado por ello, en la práctica, la ausencia de personal cualificado justificó el empleo de los presos en estas cuestiones, como por

¹⁴ «Orden de 10 de julio de 1940 por la que se nombran con carácter interino los Profesores que han de integrar la Orquesta Nacional». *BOE*, n.º. 201, (19 de julio de 1940), pp. 5024-5025.

¹⁵ TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted de los presos?* Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios, 1942, p. 119.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.1. Véase también Anexo I, Capítulo 1, Fig. 5 y Fig. 6.

²⁰ «Decreto de 5 de Marzo de 1948 por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prisiones». *BOE*, n.º. 148, art. 245, (27 de mayo de 1948), p. 2126.

²¹ *Ibidem*.

ejemplo sucedió en los casos de Antonio Cabeza Borrego²², Arturo Dúo Vital²³, Tomás Gil i Membrado²⁴ o Jaime Mestres²⁵, por citar solo a algunos.

En la organización de la práctica musical en el entramado penitenciario franquista²⁶ tras la *Orden de 14 de diciembre de 1942*²⁷ y que fue recogido en la Memoria de la Prisión Modelo de Valencia del Cid publicada en 1942 por Ramón Toledo²⁸, se aprecia cómo en las prisiones también se dejaron ver las tensiones propias de la configuración de un nuevo discurso cultural y propagandístico de acuerdo al nuevo Estado, tal y como ocurrió fuera de las mismas²⁹. Las fuentes consultadas invitan a reflexionar que el aparato punitivo franquista no destinó tantos esfuerzos a reprimir y perseguir músicos o géneros musicales «degenerados», tanto como a aquellos sectores que estaban más involucrados en actividades políticas y/o sindicales, dentro de los cuales, aunque no de forma exclusiva, se vieron especialmente damnificados aquellas corrientes de las que en un primer momento el franquismo pretendió desvincularse, como por ejemplo el jazz³⁰ o el flamenco³¹. En este sentido, los músicos vinculados a la escena jazzística, bandística y/o breve fueron el claro objetivo de la persecución franquista, debido, entre otras causas, a su filiación con los diversos sindicatos del espectáculo que, durante la II República poblaron el país. Sin embargo, una vez encarcelados, el PCRPT no tuvo problema en programar los géneros musicales a que estos estaban consagrados, es más, llegó a permitir, incluso promover que se programasen las mismas obras, o que se articulasen conjuntos musicales de

²² [Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego, 1945 junio 2, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 1] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-241.

²³ LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*. Santander: Fundación Botín, 2013.

²⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002.

²⁵ MESTRES, Jaime. [Ntra. *Señora de la Merced: Misa a tres voces sobre motivos de la elevación*] [Partitura autógrafa]. Barcelona: Prisión Celular de Barcelona, 1938. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona (CEDOA-SGAE Barcelona): Archivo Personal de Jaime Mestres, sin signatura.

²⁶ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.1.

²⁷ «Orden de 14 de diciembre de 1942, por la que se recogen las diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen». *BOE*, nº. 356, (22 de diciembre de 1942), pp. 10435-10439.

²⁸ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo...*, *Op. Cit.*

²⁹ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.

³⁰ Este aspecto ha sido tratado por autores como Iván Iglesias que han demostrado cómo «la generalizada idea de la desaparición del jazz durante la Guerra Civil por culpa de ambos bandos es un mito basado en criterios formales, estéticos, políticos teleológicos y esencialistas» ([IGLESIAS, Iván. «\(Re\)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la segunda guerra mundial». *Historia Actual Online*, \(2010\), p. 135](#) (Consultado: febrero 2020).

³¹ Para un análisis en mayor profundidad acerca de esta cuestión, véase: CRUCES, Cristina. «Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda: Mujeres del flamenco y del baile español en el No-Do del primer franquismo (1943-1958)». *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. (Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, coords.). Bélgica: Brepols, 2017, pp. 285-322. ORDÓÑEZ, Pedro. «Mundo y formas del cante flamenco cincuenta años después: identidades del flamenco en el último franquismo». *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. (Massimiliano Sala, coord.). España: Brepols, 2014, pp. 331-350. RINA, César. «Flamenco e identidad nacional durante el franquismo». *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (Jara Cuadrado, ed.). Granada: Comares, 2019, pp. 227-238.

igual naturaleza, siempre y cuando se enmarcasen dentro de las acciones previstas en la recuperación del preso para el Estado³².

Caso aparte lo constituyen los himnos y «vivas» al movimiento que debían ser aprendidos y aprehendidos por toda la población penal, tanto por hombres como por mujeres. Su interpretación, no solo correspondía a la banda de cornetas y tambores «cúspide de las estridencias»³³ y culmen de la «disciplina artística»³⁴, sino que, como muestran las Memorias de 1940, el «Himno y los Cantos Nacionales constituyen un acto diario del servicio, en el que tienen que participar todos los reclusos, a quienes se les ha enseñado previamente (...) para que lo entonen por grupos»³⁵. Es decir, el himno formaba parte de lo que el Régimen estableció como programas de propaganda en las prisiones –compuestos de propaganda religiosa, propaganda patriótica y propaganda cultural y artística– y en esa dualidad de estado-arte o «arte de estado» con connotaciones de sublimación religiosa, no solo importaba cantar el himno, sino que además debía «hacerse bien»³⁶: «los Directores [de prisiones] pondrán el mayor celo en que revista el carácter de máxima seriedad y emoción como expresión de respeto a la Patria y sus Instituciones»³⁷. En este sentido, la normativa dispuesta para el ámbito penitenciario, no hacía sino seguir lo dispuesto en 1937 para el conjunto de la población española, tal y como indica la profesora Pérez Zalduondo en su tesis *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*³⁸. En el citado texto, la autora señala cómo ya en 1937 el Régimen había regulado la interpretación de los himnos y vivas del Movimiento. Así el *Decreto 266, de 27 de febrero de 1937* expresaba lo siguiente a este respecto:

Artículo primero.- Queda declarado Himno Nacional el que lo fue hasta el catorce de abril de mil novecientos treinta y uno, conocido por «Marcha Granadera», que se titulará «Himno Nacional» y que será ejecutado en los actos oficiales, tributándole la solemnidad, acatamiento y respeto que el culto a la Patria requiere»³⁹

Siguiendo lo dispuesto por el *BODGP* de 27 de mayo de 1943⁴⁰, el Himno y sus interpretaciones debían ser entendidas como «sumo exponente de acatamiento al Régimen y exaltación nacional»⁴¹, por lo que su interpretación debía producirse «diariamente después del toque de oración (...) después de la Santa Misa, (...) cuando se realicen visitas por el Jefe del Estado, Ministros, Altas Jerarquías y Dignidades (...)

³² TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted...*, *Op. Cit.*, p. 147.

³³ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, p. 164.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, p. 13.

³⁶ FERRER, María Nagore. «Historia de un fracaso. El “himno nacional” en la España del siglo XIX». *Arbor* 187 (751), (2011), pp. 827-845.

³⁷ SANZ, Ángel B. «Circular dando normas complementarias sobre el canto del Himno Nacional en las Prisiones, con motivo de formaciones, después del toque de oración, después de la Santa Misa y en las visitas oficiales». *BODGP*, año II, nº. 30, (27 de mayo de 1943), pp. 2-3.

³⁸ PÉREZ, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 2001.

³⁹ «Decreto número 226». *BOE*, nº. 131, (28 de febrero de 1937), pp. 548-549.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ SANZ, Ángel B. «Circular dando normas complementarias...», *Op. Cit.*

en fechas señaladas y celebración de actos solemnes»⁴². En consecuencia, la circular de 10 de octubre de 1939⁴³ –cuatro años antes– fijaba las «sanciones disciplinarias de que serán objeto los reclusos que fueren remisos»⁴⁴ siendo juzgados por el Código de Justicia Militar, en línea con lo practicado en el ámbito de extramuros para esta misma cuestión⁴⁵.

2.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las prisiones españolas

«De las cárceles saldrán mañana hombres sanos de alma»⁴⁶. Estas palabras firmadas por el recluso C. Mascias de la Prisión Celular de Barcelona, como parte de un ensayo publicado en el semanario *Redención* el 15 de julio de 1939⁴⁷ ilustran la justificación última que el Régimen hizo acerca de la utilidad de la propaganda carcelaria. Un programa en el que la música desempeñó un papel fundamental y bajo el que presos y presas debían sucumbir al rol de embajadores de la dictadura través de su participación.

Atender a las prácticas musicales que el franquismo articuló en las prisiones desde 1938 hasta la promulgación del Código Penal en 1944 implica hablar de la tipología de los eventos de los que la música formó parte aun cuando esta no fuese la protagonista. Así, las Memorias del PCRPT vinculaban la presencia de la música en otro tipo de actividades más allá de los conciertos cuando en 1940 referían lo siguiente en relación a la Prisión Celular de Barcelona: «la orquesta y el orfeón, que son magníficos, han actuado conjuntamente en todas las fiestas y actos religiosos. La banda de música toca todas las tardes en los patios (...). La Junta Local de Redención de Penas (...) ha montado altavoces en todas las galerías para la retransmisión de (...) música».

Para el análisis cuantitativo de los eventos con participación musical programados en las prisiones españolas se ha recurrido a los números del semanario *Redención* publicados entre el 1 de abril de 1939 y el 31 de diciembre de 1943. En ellos se recogen un total de ochocientos trece actividades en las que la música estuvo presente en alguna de sus formas. La distribución en los diferentes penales fue de: conciertos (371), representaciones teatrales (256), misas (74), festivales (72), emisiones radiofónicas (24), proyecciones cinematográficas (14), otros (2).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «Circular de 10 de octubre de 1939 dando normas para el mantenimiento de la disciplina y estableciendo la obligatoriedad del saludo brazo en alto y del canto del Himno Nacional y de los del Movimiento», *cit. en: PCRPT. La obra de la Redención de Penas..., Op. Cit.*, 1940, p. 81.

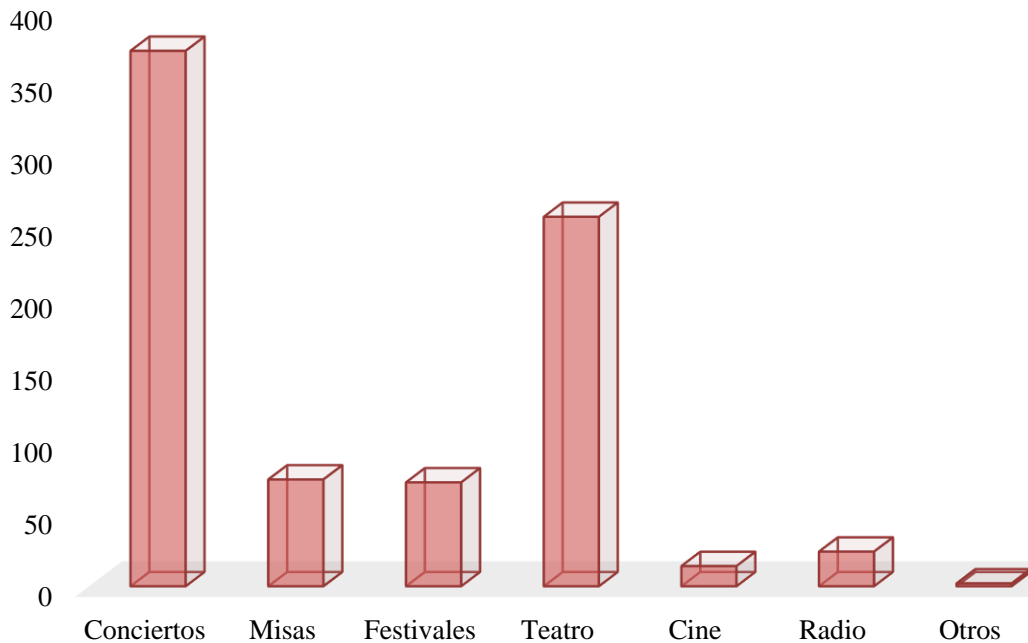
⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Véase capítulo 1, epígrafes 1.1. y 1.2. Acerca de la utilización de la música como elemento de sumisión sónica se recomiendan los estudios de Steve Goodman y Bruce Johnson: GOODMAN, Steve. *Sonic warfare: sound, affect and the ecology of fear*. Cambridge: MA MIT Press, 2009. JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. *Dark side of the tune. Popular music and violence*. Farnham: Ashgate, 2009.

⁴⁶ MASCIA, C. «La cárcel, forjadora de hombres útiles». *Redención*, nº. 1, (1939), p. 4, *cit. en: PCRPT. La obra de la Redención de Penas..., Op. Cit.*, 1940, p. 96.

⁴⁷ *Ibidem*.

Fig. 1. Clasificación de las actividades culturales programadas en las prisiones españolas entre 1939 y 1943 con participación musical. Valores relativos tomados del semanario *Redención* publicado en esos mismos años⁴⁸



A partir de estos datos puede observarse cómo el periodo comprendido entre 1939 y 1943 fue el más prolífico de todos, no solo por el hecho de ser la etapa de mayor densidad penal, sino también a pesar de ella. Aunque la masificación de los centros penitenciarios y los habilitados para ello dificultaron la organización de los conjuntos musicales, así como el recuento de dichas actividades que, en más de una ocasión, quedaron sometidas al libre albedrío de las autoridades del establecimiento, el número de actividades propagandísticas y culturales organizadas por el Estado en las prisiones fue mayor en estos años que en etapas posteriores.

En 1939, el PCRPT recogía en las Memorias los primeros datos en relación con el tipo y número de agrupaciones: orfeones, coros y masas corales (142), orquestas y orquestinas (66), bandas (10), rondallas (9) y agrupaciones en formación (5). A continuación se muestra un extracto de la relación de agrupaciones y miembros elaborada por el PCRPT en 1940. El listado completo puede consultarse en el anexo I, capítulo 2⁴⁹:

⁴⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, n.º. 1-250 (01/04/1939-23/12/1943).

⁴⁹ Véase anexo I, capítulo 2.

Madrid:

Prisión Provincial. PORLIER.- Masa coral de 72 voces. Orquesta con 30 ejecutantes y actuaciones extraordinarias en Alcalá y dentro de la Prisión.

Prisión Ronda Atocha.- Orquesta de 10 instrumentos. Coro de 40 voces.

Prisión de Barco.- Orquesta de 19 instrumentos. Orfeón de 80.

Prisión de Cisne.- Coro de 40 hombres.

Prisión de Comendadoras.- Cuarteto de piano y tres instrumentos; rondalla de 13, íd de cuerda. Orfeón de 80 voces.

Prisión de San Antón.- Pequeña orquesta de cuerda, y coro de 60 voces.

Prisión de Santa Engracia.- Rondalla de 13 instrumentos; coro de 31 voces.

Prisión de Santa Rita.- Pequeña orquesta de cuerda y orfeón.

Prisión de Conde de Toreno.- Orquesta-rondalla de Director y 11 instrumentos; orfeón de 67 voces⁵⁰.

Resulta difícil valorar los datos proporcionados por la Memoria de 1940 en relación con el número de agrupaciones sin tener en cuenta la cifra total de presos. En este sentido, recordando lo ya expuesto en la Introducción, no fue hasta 1943 cuando el Régimen retomó a través del Instituto Nacional de Estadística (INE), la publicación del *Anuario Estadístico de España*⁵¹. En sus páginas contabilizaba el número de presos y presas al terminar la guerra en quince mil setecientos ochenta (15.780) hombres y dos mil noventa y tres (2.093) mujeres, número que ascendió, tan solo tres meses después, en julio de 1939, a sesenta y cuatro mil trescientos ochenta y ocho (64.388) hombres y cuatro mil seiscientos setenta y tres (4.673) mujeres⁵².

Sin embargo, el propio anuario entra en contradicción cuando tan solo unas páginas más adelante, al desarrollar gráficamente la población penitenciaria, habla de cien mil doscientos sesenta y dos (100.262) presos en abril de 1939⁵³ distribuidos entre noventa mil cuatrocientos trece (90.413) hombres y nueve mil ochocientos cuarenta y nueve (9.849) mujeres; o doscientos setenta mil setecientos diecinueve (270.719) condenados en enero de 1940, divididos en doscientos cuarenta y siete mil cuatrocientos ochenta y siete (257.487) hombres y veintitrés mil doscientas treinta y dos (23.232) mujeres. De todos ellos en diciembre de 1939, estaban suscritos al programa de Redención de Penas por el Trabajo doce mil setecientos ochenta y un (12.781) presos. Un dato –el primero localizado hasta la fecha– en el que coincidían tanto las Memorias⁵⁴, como el semanario *Redención*⁵⁵, como el INE⁵⁶. En las siguientes figuras (fig. 2 y fig. 3) pueden observarse las incoherencias de las cifras aportadas por el INE en esta materia. Por su parte, la fig. 4, muestra la proporción de presos que cumplieron condena en la Prisión Modelo de Valencia⁵⁷.

⁵⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, pp. 113-118.

⁵¹ [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1943 p. 1100.](#) (Consultado: febrero 2020).

⁵² Todos los datos sucesivos relativos al censo penal proceden de: *Ibid*, p. 1105.

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, pp. 113-118.

⁵⁵ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año II, nº. 41, (06/01/1940), portada.

⁵⁶ [Anuario Estadístico de España..... Op. Cit., p. 1110.](#) (Consultado: febrero 2020).

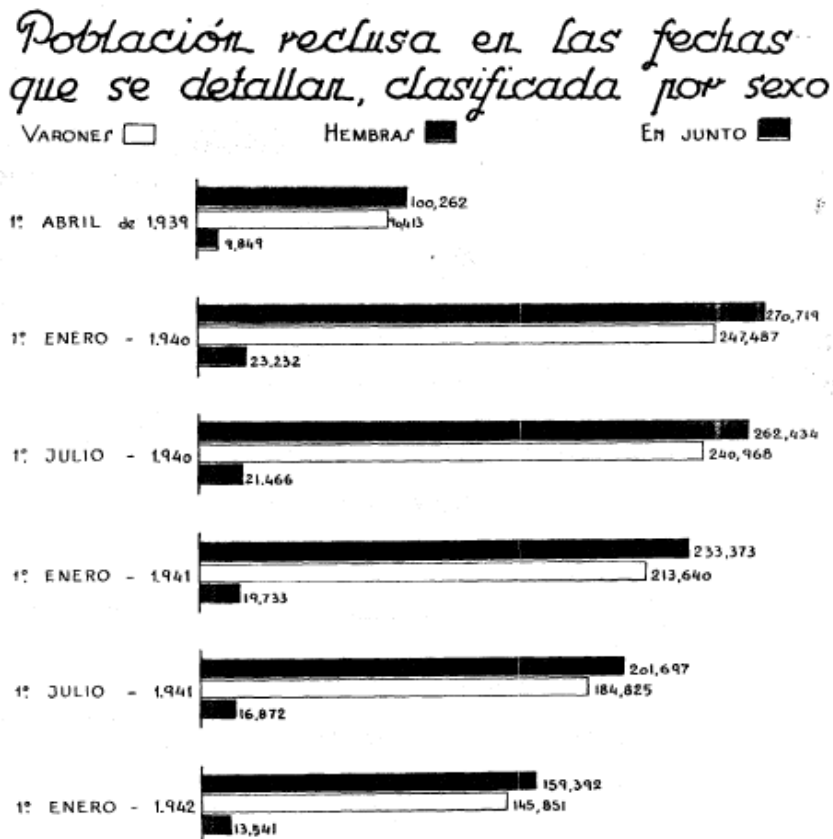
⁵⁷ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo...*, *Op. Cit.*, p. 13.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Fig. 3. Número de detenidos clasificados por el tiempo de su privación de libertad entre el 1 de abril de 1939 y el 1 de enero de 1942⁵⁸

FECHA	DETENIDOS												TOTAL DE DETENIDOS	
	Hasta 6 meses		De 6 a 12 meses		De 12 a 18 meses		De más de 18 meses		Gubernativos		Vagos		Varones	Hembras
	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras		
1.º abril 1939....	13 521	1 799	1 194	173	426	37	632	84	7	»	»	»	15 780	2 093
1.º julio 1939....	59 141	4 123	1 289	155	442	60	388	57	3 108	278	»	»	64 368	4 673
1.º enero 1940...	39 250	3 138	15 650	770	1 006	51	446	21	2	»	»	»	56 354	3 980
1.º julio 1940....	8 434	1 093	808	17	276	15	76	»	»	»	»	»	9 594	1 125
1.º enero 1941...	5 475	1 153	562	41	654	11	312	3	551	85	43	1	7 597	1 294
1.º julio 1941....	4 311	737	409	96	145	7	321	5	766	264	19	1	5 971	1 110
1.º enero 1942...	2 533	631	166	26	32	34	57	3	1 360	1 339	14	»	4 162	2 033

Fig. 4. Gráfico elaborado por el INE acerca de la población reclusa entre el 1 de abril de 1939 y el 1 de enero de 1942⁵⁹



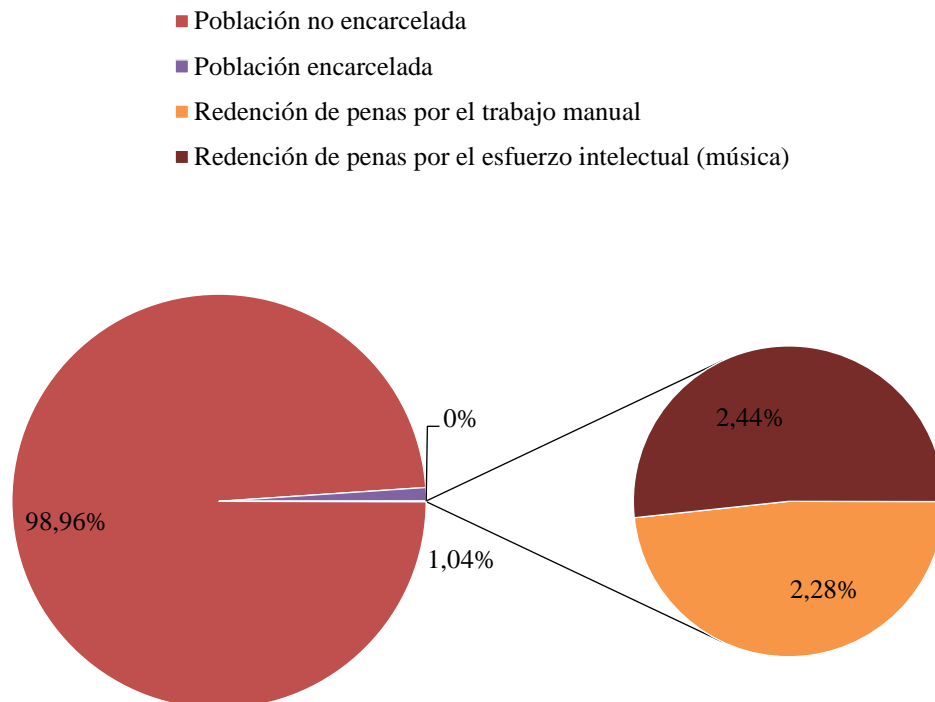
⁵⁸ Cuadro procedente de: *Anuario Estadístico de España, Op. Cit., p. 1105.*

⁵⁹ *Ídem.*

doscientos setenta mil setecientos diecinueve (270.719) presos, de los cuales, redimían condena por el trabajo doce mil setecientos ochenta y uno (12.781), –esto es, el 4,72%–, seis mil seis mil seiscientos nueve (6.609) presos formaban parte de las actividades musicales oficiales. Es decir, cerca de la mitad de reclusos que redimían pena por el trabajo en 1940, lo hacían por su suscripción al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, constituyendo un 2,44% de la población penal total, un 0,025% de la población del país.

Los datos anteriores se resumen en el gráfico siguiente:

Fig. 6. Gráfico de la distribución de la población penal que redimía penas por las prácticas musicales en las prisiones españolas en 1939 según los datos aportados por el INE⁶⁴.



En relación con la continua incongruencia ofrecida en el discurso del gobierno acerca de la represión carcelaria, junto con la propia digresión producida por la clasificación que el Ministerio de Justicia hizo de los penados entre «comunes» y «por delito de rebelión», –sin reconocer como «políticos» a quienes fueron detenidos con posterioridad al 1 de abril de 1939– es necesario recordar las respuestas que diversos historiadores han tratado de dar a la materia. En un lado de la balanza se sitúan aquellos teóricos que, como Paul Preston⁶⁵, defienden la manipulación de los datos de presos

⁶⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, pp. 113-118 y [Anuario Estadístico de España...](#), *Op. Cit.*, p. 1105. (Consultado: febrero 2020).

⁶⁵ PRESTON, Paul. «No reconciliation: Trials, executions, prisons». *The Spanish Holocaust. Inquisition and extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper, 2012, pp. 471-517.

por parte del franquismo, que ocultó el número real de represaliados. Su juicio se fundamenta principalmente en la negación de la categoría de «preso político». Datos todos ellos, que se diluían en el magma de presos comunes y detenidos por «delito de rebelión». En el otro lado se sitúa la teoría de Juan Carlos García Funes⁶⁶, quien considera válidos los datos de prisiones recogidos en el INE a partir de 1943. Defiende, además, que si la dictadura adulteró los datos fue al alza en cuanto al número de presos, con vistas a reforzar su discurso de los beneficios del programa de Redención de Penas, hecho que permitía reducir la cifra al gusto sin exponer a la DGP a excarcelar preso alguno.

Como resultado del cotejo de las fuentes y tomando en consideración ambas teorías, en lo que a prácticas musicales penitenciarias se refiere, todo parece apuntar a que en la línea señalada por Preston, la dictadura tuvo una fuerte tendencia a ocultar el número real de presos. Al mismo tiempo que para demostrar la eficacia de la labor del PCRPT, exageró el número de agrupaciones musicales y sus integrantes.

Volviendo sobre la relación de conjuntos musicales elaborada por el PCRPT en 1940⁶⁷ cada prisión, se observan las diferentes posibilidades técnicas de cada prisión en función del número de reclusos músicos, ya fuesen profesionales o *amateur*. Esto incidió de forma directa en el desarrollo de conceptos como «orquesta», que servía de igual forma para nombrar desde conjuntos de cuatro miembros como el de la Prisión Provincial de Valladolid, hasta los ciento treinta de la Prisión Central de Valencia; tanto orquestas compuestas única y exclusivamente por instrumentos de cuerda, como aquellas que contaban con un órgano, o incluso conjuntos peculiares como el octeto de la Prisión de Palma de Mallorca, un modelo de agrupación de clara inspiración romántica que respondía a la economía de medios que reclamaba una intensa actividad y un variado programa musical, con una limitada disponibilidad de músicos. Del mismo modo que ocurrió en el ámbito de extramuros, a juzgar por las fuentes consultadas, es presumible que los conjuntos musicales de las prisiones respondieron a un perfil multitarea.

El PCRPT publicó además información acerca de aquellas agrupaciones que habían salido de la cárcel para ofrecer conciertos en el exterior, es el caso de prisiones como las de Palma de Mallorca, la Isla de San Simón, la Prisión Habilitada de Ciudad Rodrigo y la Prisión Provincial de Valencia, entre otras. En otros casos, los conciertos ofrecidos en el interior de los establecimientos penitenciarios, fueron radiados. Es decir, dentro del sentido propagandístico que adquirieron estas actividades, no se trataba solo de propaganda de intramuros, sino que los fines y el impacto de la misma debían traspasar las rejas haciendo partícipe del mensaje al resto del país. Una población cuya implicación en estos programas también formó parte de las políticas represivas franquistas. En este sentido, en las líneas que siguen podrá comprobarse

⁶⁶ GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. *Espacios de castigo y trabajo forzado del sistema concentracionario franquista*. [Tesis doctoral dirigida por Emilio Majuelo y Fernando Mendiola]. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2017.

⁶⁷ Todas las cifras relativas a la actividad musical procedentes de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, pp. 113-118.

cómo la población civil participó y fue destinataria de las políticas reeducativas carcelarias, como por ejemplo ocurrió con los orfeones de las prisiones centrales de Bilbao⁶⁸ y Zaragoza⁶⁹.

Por otro lado, en relación con la manipulación del censo penal por parte del Régimen y la desorbitada cifra de conjuntos musicales que documentaba en las prisiones, destaca una carta enviada por el Ministerio de Información y Turismo⁷⁰ el 17 de agosto de 1961 a Lord Windlesham (David James George Hennessy, III Barón Windlesham), en respuesta a la nota clandestina que los presos de Burgos enviaron Sir Jeremy Thorpe, líder del partido liberal inglés, donde solicitaban la asistencia de un observador internacional que denunciara su situación en las cárceles, el gobierno español afirmaba que ya en 1940, España era uno de los países europeos con menor población penal:

After a bare year had elapsed from the termination of the Civil War, the Spanish Government in its desire to reincorporate into society at the earliest possible moment those persons detained by reason of offences committed during the war, published the first measures (Law of 4th June 1940) granting immediate release to those persons undergoing sentences of less than six years. Successively several laws were passed being those of 1st October, 1940, 16th October, 1942, 13th March 1943 and the Decree-Law of 17th December 1943 which widened the scope of the release to include persons with no longer sentences. At the end of six years after the end of the War, these measures were completed with the issue of the Decree of 9th October 1945, which granted total reprieve for crimes of military rebellion against the security of the State and Public Order committed prior to 1st April, 1939⁷¹.

Sin perder la oportunidad de continuar con la tarea proselitista, a las palabras anteriores sumaba el siguiente manifiesto exaltando los beneficios del programa de Redención de Penas en términos culturales como una de las claves del éxito de la política penitenciaria del Régimen «remember that the Benefit of reduction of sentence

⁶⁸ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe, 1939]. AHPPV: Archivo de la Prisión de Astorga/Bilbao, sig., A41-111_1.

⁶⁹ [Fichero fisiotécnico, 1939-1942, Prisión Provincial de Zaragoza, Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001-AHPZ_A_005718_0002.

⁷⁰ Las relaciones entre el Ministerio de Información y Turismo y el gobierno británico con motivo del desarrollo de programas culturales y musicales se asentaron a partir de 1940 con la apertura del British Council en Madrid, tal y como ha estudiado Jesús Ferrer en *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco*. Sevilla: Libargo, 2016, p. 185.

⁷¹ «Después de un año terminado el conflicto de la Guerra Civil, el Gobierno español en su deseo de reincorporar a la sociedad lo antes posible a aquellas personas detenidas por ofensas cometidas durante la guerra, publicó las primeras medidas (Ley de 4 de junio de 1940) garantizando la puesta en libertad inmediata de aquellas personas condenadas a menos de seis años. Con éxito fueron aprobadas diversas leyes, siendo aquellas las del 1 de octubre de 1940, 16 de octubre de 1942, 13 de marzo de 1943 y el Decreto-Ley de 14 de diciembre de 1943 que abría los beneficios de la libertad. Al final de los primeros seis años después del final de la guerra, estas medidas se completaron con el Decreto de 9 de octubre de 1945, que garantizó la puesta en libertad de millares de rebeldes contra la seguridad del estado y el orden público condenados por delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939» (Traducción de la autora). [Informe del Ministerio de Información y Turismo, sobre los prisioneros de Burgos, 1961 agosto 17, Madrid, a Lord Windlesham]. BL: Western Manuscripts, sig.: AddMs 89073/4/117bis.

by work means one day of (...) for every two days of work»⁷². Afirmaciones como esta, fueron un *leitmotiv* en la defensa de la funcionalidad de la música como parte de la política de reconversión del preso.

De este modo se refieren las Memorias del año 1943⁷³, donde daban cuenta de la práctica musical como una de las formas más efectivas en términos propagandísticos: «(...) la música en las prisiones (...) ocupa un lugar destacadísimo en la vida penitenciaria española (...) como complemento educativo, era imprescindible atraer al recluso hacia una manifestación estética de tan puros matices espirituales»⁷⁴. Señalaba además que «para la confección de los programas se ha seguido un amplio criterio que va desde las composiciones populares –aunque nunca populacheras– hasta los grandes maestros sinfónicos» a los que sumaba «los más destacados compositores españoles del género lírico»⁷⁵. Lo relevante de la serie de datos ofrecidos en torno a la programación musical de 1942 aparecía justo a continuación, cuando calificaba la cifra de conciertos celebrados de «incalculable»⁷⁶. Según la información aportada por el gobierno, las agrupaciones musicales y, por tanto, su actividad, aumentaba al mismo tiempo que descendía la población penal.

El 27 de abril de 1942⁷⁷, *Redención*, cifraba las actividades musicales celebradas a lo largo de 1941 en un total de doscientas cuarenta y cuatro (244) repartidas por toda la geografía española, de las cuales cuatro mil (4.000) presos participaron en coros y orfeones, quinientos ochenta y dos (582) en rondallas y quinientos cuarenta y seis (546) en orquestas⁷⁸. Todos ellos, números muy por encima del total de presos políticos a quienes iban destinados estos programas –apenas seiscientos (600)– reconocidos por el Régimen para dicho año⁷⁹. En el citado ejemplar de *Redención*⁸⁰ solo para la Prisión Central de San Miguel de los Reyes (Valencia), se daba cuenta de la celebración de doscientos (200) conciertos del orfeón, setenta y cinco (75) de la banda y treinta y uno (31) de la orquesta, además de trece (13) representaciones teatrales con participación de la orquesta y la composición de cinco (5) obras teatrales, así como otras tantas musicales.

En la misma línea, tan solo dos años más tarde, en 1944, las Memorias destacaban el creciente interés del franquismo por continuar la labor regeneradora a través de la música en las prisiones como actividad catártica que contribuía a «hacer llevadero el cautiverio de los reclusos»⁸¹. Así, el curso 1943/44 destacó por «el mayor

⁷² «(...) recuerde además que el beneficio de la reducción de la condena por el trabajo significa un día de redención por cada dos días de trabajo» (Traducción de la autora). *Ibidem*.

⁷³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1943, p. 23.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año I, n.º. 150, (27/04/1942), p. 3.

⁷⁸ *Ibid*, portada.

⁷⁹ [Informe del Ministerio de Información y Turismo, sobre los prisioneros de Burgos..., *Op. Cit.*

⁸⁰ Todos los datos sucesivos relativos al censo penal proceden de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año I, n.º. 150, (27/04/1942), p. 3.

⁸¹ Todos los datos sucesivos relativos al censo penal proceden de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 36.

empeño en despertar o fomentar el sentido artístico de los presos»⁸², para lo cual se tomó «el acuerdo de fecha de 23 de diciembre de 1943 por el que aquellos [los presos] pueden acumular fuera de su jornada ordinaria, el tiempo que inviertan en (...) realizar cualquier obra artística»⁸³. Fruto de estas políticas el PCRPT estimó para este año en trescientos cincuenta y ocho mil ochocientos treinta (358.830) días la redención de los reclusos participantes en actividades musicales, en las que tomaron parte en coros (7.250), bandas de música (2.123), rondallas (1.142) y orquestas (737). La cifra de conciertos se situaba en mil novecientos ochenta y siete (1.987) y en ochenta y tres (83) las partituras compuestas por los reclusos. Un dato al que no acompañaba la preceptiva relación autor-título.

2.2. Configuración y clasificación del repertorio oficial

Una vez analizada la tipología de las actividades culturales carcelarias que contaron con participación musical, se profundizará en la configuración de dicho repertorio. Para hablar de los parámetros que el PCRPT adoptó a la hora de realizar su propuesta musical en esta primera etapa (1938-1943) debe atenderse a cuestiones tales como la naturaleza de las piezas seleccionadas. En el contexto de este trabajo se ha entendido por «naturaleza» el entorno en que se compuso: extramuros/intramuros. Además, en el caso de estas últimas, se ha realizado una subdivisión en función del autor, según si fueron compuestas por los reclusos o por personal de la prisión. La necesidad de esta subdivisión se apoya en la localización de casos de músicos –tanto intérpretes como compositores– que formaron parte del Cuerpo de Prisiones. Entre ellos, Gabino Gaitán, subdirector de la Prisión Provincial de Valladolid, autor en 1942 de la zarzuela *El Penado*⁸⁴, Juan Solano, director de la banda y orquesta de la Prisión-Escuela de Yeserías que escribió *Nochevieja en Yeserías*⁸⁵ en 1945, o Teodoro Gutiérrez Alonso, quien se encargó de instruir musicalmente a los «presos músicos» de la Prisión Central Tabacalera de Santander⁸⁶.

Como se ha señalado al comienzo de este epígrafe, entre 1939 y 1943 se programaron en las cárceles españolas –según los datos ofrecidos por el semanario *Redención*⁸⁷– trescientos setenta y un (371) conciertos, doscientas cincuenta y seis (256) obras de teatro en las que participó la música, setenta y cuatro (74) misas, y setenta y dos (72) festivales. Además la música estuvo presente en las audiciones radiofónicas de este periodo y fue causa para la instalación de aparatos de radio en diversas prisiones dando lugar a veinticuatro (24) emisiones, incluyendo aquellas en las que los presos fueron los protagonistas de la radiación⁸⁸.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, n.º. 187, año IV, (21/10/1942), p. 3.

⁸⁵ *Ibid.*, año VIII, n.º. 354, (11/01/1946), p. 2.

⁸⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4.

⁸⁷ Todas las cifras relativas a la actividad musical procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, n.º 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

⁸⁸ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.1.

Conviene recordar aquí que los presos y presas fueron los receptores de dicha programación, pero que en ningún caso la programación musical carcelaria oficial atendió a sus propuestas. Es decir, siguiendo la normativa publicada al respecto, muy especialmente las normas y órdenes de circulación interna recogidas por el *BODGP*⁸⁹, eran los directores de las agrupaciones artísticas o, en su defecto, los directores artísticos o maestros de la prisión quienes debían «confeccionar los programas trimestrales para su aprobación por el Centro Directivo»⁹⁰. Cabría preguntarse aquí si en algún momento el criterio que predominó fue el de los «músicos presos»⁹¹ y de ser así de qué forma este se dejó ver en las actuaciones carcelarias. Sin embargo, hasta la fecha no se ha localizado documento alguno que, a título individual, permita demostrar este aspecto. No obstante, en los primeros meses tras el final de la guerra, sí puede hablarse de un «predominio» del criterio musical de los presos. Es el caso de la orquesta de la Prisión Celular de Barcelona o la banda de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes de las que en 1942 el propio Padre Martín Torrent indicaba lo siguiente en su ensayo *¿Qué me dice usted de los presos?*:

Dio la casualidad de que al ser liberada Cataluña por los Ejércitos Nacionales fueron detenidos varios de los profesores que integraban la Banda Nacional Republicana, es decir, de los profesores de la antigua Banda de Alabarderos del Palacio Real, y a base de ellos y de algunos solistas de las sinfonías de nuestras grandes capitales, se formó la primera Agrupación musical de la Celular, que muy pronto llegó a superar las 60 plazas, con numerosos aspirantes, además anhelosos de cubrir las vacantes que las libertades fueron con el tiempo produciendo. Sus primeras intervenciones fueron en las misas dominicales, que se vieron con tal motivo rodeadas de la más extraordinaria solemnidad⁹².

En la cita anterior, Torrent explica cómo esta peculiaridad no respondía más que al hecho de que los miembros de ciertas agrupaciones musicales fuesen represaliados de forma masiva⁹³, de modo que el mismo conjunto que había trabajado hasta el final de la guerra en el ámbito de extramuros, se situaba en un nuevo entorno: la prisión. Ante la impaciencia del PCRPT por comenzar cuanto antes la labor musical propagandística dichas agrupaciones se vieron obligadas a organizar conciertos con el mismo repertorio que habían interpretado antes de ser encarcelados. Aun así, ni esta fue la norma, ni fue una situación que se prolongase en el tiempo. Debe observarse

⁸⁹ *BODGP*, años I-II, n.º. 5-60, (20 de noviembre de 1942-23 de diciembre de 1943).

⁹⁰ SENTÍS, José María. «Circular recordando a los Directores de los Establecimientos Penitenciarios donde existan Agrupaciones Artísticas la obligación que tienen los directores de éstas de confeccionar los programas trimestrales para su previa aprobación por el Centro Directivo». *BODGP*, año I, n.º. 5, (20 de noviembre de 1942), p. 9.

⁹¹ Véase Introducción, sección *Definiciones*.

⁹² TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted de los presos?* Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1942, p. 147.

⁹³ Se desconocen las cifras exactas de músicos encarcelados en la citada prisión procedentes de la Banda Municipal de Barcelona. Sin embargo, un buen estudio para conocer la posible plantilla que pudo llegar a integrar esta agrupación, es el realizado por Josep Almacellas en: *Banda Municipal de Barcelona. Del Carrer a la sala de concerts*. [Tesis doctoral dirigida por Xosé Aviñoa]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

también, que dada la correlación de piezas entre prisiones, parece poco probable que los músicos se pusieran de acuerdo para elegir el repertorio oficial. Por tanto, solo cabe pensar que en lo que a elección del repertorio se refiere, se trató siempre de una propuesta ajena a la voluntad de los intérpretes.

Para la articulación de la programación carcelaria en esta primera etapa se llevó a cabo una selección de setecientos treinta y ocho (738) obras repartidas entre todas las cárceles⁹⁴. No debe olvidarse que aunque cada prisión desarrolló una programación propia, dentro de las pautas establecidas por el Régimen, esta debía ser convenientemente censurada por la autoridad local⁹⁵. Un buen ejemplo de ello son las relaciones de obras programadas, especialmente las procedentes de la Prisión Provincial de Zaragoza, estas permiten observar cómo sí existieron unas directrices claras acerca de la configuración del repertorio. Este aspecto queda reflejado en la misiva que Juan Casanova, Presidente del PCRPT, envió al Director de la Prisión de Zaragoza Isaías Castellanos, reprochando la «poca altura musical» de la selección de obras a interpretar por la banda:

Le adjunto los programas de las Agrupaciones de Banda, Orfeón y Rondalla de ese Establecimiento, autorizados para el 2º trimestre del año, pero significándole que el escogido para la Banda, es todo él de poca altura musical, lo que tendrán en cuenta para, en lo sucesivo, incluyendo por lo menos alguna obra de mayor envergadura, por lo que esa agrupación merezca la redención que por este trabajo se le concede⁹⁶.

De las setecientos treinta y ocho (738)⁹⁷ obras citadas, tanto vocales como escénicas e instrumentales, seiscientos treinta y siete (637) procedían del ámbito de extramuros, mientras que las ciento una (101) restantes fueron compuestas o presentadas como tal, dentro de la prisión. Se trata por tanto del periodo compositivo más prolífico en términos oficiales.

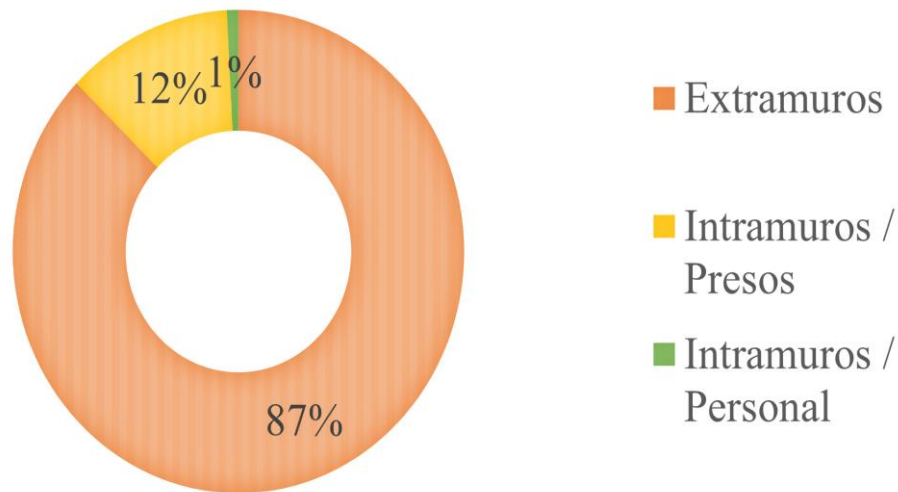
⁹⁴ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

⁹⁵ «(...) programas de las obras de sus dirigidos, los cuales tienen que ser aprobados en este Centro Directivo, para lo cual se remitirán con quince días de antelación por lo menos, al comienzo de cada trimestre. Los programas religiosos vendrán aparte con el visto bueno del Maestro de Capilla de la Diócesis». SENTÍS, José María. «Circular recordando a los Directores de los Establecimientos Penitenciarios donde existan Agrupaciones Artísticas la obligación que tienen los directores de estos de confeccionar los programas trimestrales para su aprobación previa por el Centro Directivo». *BODGP*, año I, nº. 5, (20 de noviembre de 1942), p. 9.

⁹⁶ [Carta de Juan Casanova (Presidente del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo – Sección Esfuerzo Intelectual), 1944 marzo 7, Dirección General de Prisiones – Ministerio de Justicia, a Isaías Castellanos Sánchez (Director de la Prisión Provincial de Zaragoza). AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_078].

⁹⁷ Todas las cifras relativas a la actividad musical procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

Fig. 7. Naturaleza del repertorio de intramuros compuesto en las cárceles españolas entre 1938 y 1943⁹⁸



a. Repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones españolas

En lo que respecta al repertorio de extramuros hay que atender a dos cuestiones fundamentales: la cronología compositiva del autor-obra y la nacionalidad de su autor. En términos temporales, a juzgar por las fuentes consultadas, todo parece apuntar a que dentro del marco que se retrotrajo el franquismo para la elaboración de sus programas estuvo integrado por dos etapas concretas: Edad Media en el caso de la música litúrgica o de temática religiosa; siglo XIX para el resto de músicas. Se trataba, por tanto, de reconstruir sonoramente el binomio del nacional-catolicismo y en ese sentido tanto la Edad Media como el siglo XIX español simbolizaban la unión Iglesia-Estado que construyó el Régimen.

En cuanto a la segunda cuestión, el país de procedencia, conviene comentar si el PCRPT programó obras fundamentalmente «españolas» o si, por el contrario, abogó por la inclusión de repertorio extranjero en las prisiones y de ser así, en qué proporción se realizó esta importación en relación con el repertorio español. Además de la nacionalidad de los autores escogidos se ha valorado la incidencia de la misma en los géneros interpretados. Por ello se ha profundizado en cómo afectó a la programación

⁹⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

carcelaria la reconfiguración que el franquismo planteó en el pensamiento y la cultura como nuevo «campo de batalla»⁹⁹.

En el caso de los compositores extranjeros se han abordado las posibles razones que motivaron a la dictadura, quien en *a priori* no desarrolló un discurso diplomático-musical, a mostrar afinidad por unas nacionalidades frente a otras, en su etapa de sustrato más nacionalista –marcada entre otras cuestiones por, como señala Pérez Zalduondo, «una lectura tendenciosa de la obra de Falla, el reavivamiento del folklore y el interés por satisfacer el deseo de creación de la ópera nacional»¹⁰⁰–. Siguiendo el modelo de autores como Erik Levi¹⁰¹ en sus estudios acerca de la reutilización de la figura de Mozart por el nazismo o los de Esteban Buch¹⁰² y la reelaboración de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, así como los trabajos de Karine LeBail¹⁰³ y Cécil Quesney¹⁰⁴ acerca de la invasión nazi en la radio francesa, en este epígrafe se han tomado en cuenta las posibles filias y fobias del franquismo a la hora de construir la propuesta musical reeducativa penitenciaria, con respecto a autores y naciones. Por esta razón, no se han dejado de lado cuestiones como si el repertorio escogido en estos términos fue coherente con el sentir político franquista en este periodo o, si por el contrario, se trataron de solventar las necesidades musicales con la elección de un repertorio que sin ser el más adecuado en términos propagandísticos, sí era el que mejor resolvía –siempre dentro de unos parámetros mínimos– la propuesta musical.

En otras palabras, en el terreno de la programación musical penitenciaria a las propias limitaciones impuestas por el Régimen, descritas por Pérez Zalduondo¹⁰⁵, el franquismo tuvo que adaptarse a las limitaciones del propio medio carcelario, que ya no solo eran materiales –partituras, instrumentos, espacios de ensayo y representación adecuados–, sino también humanas –nociones musicales de los intérpretes que no siempre tenían estudios musicales superiores reglados, desproporción en los conjuntos orquestales que obligaban a una adaptación y reescritura constante del repertorio, agotamiento físico y mental de los músicos, ejecuciones, traslados, inestabilidad en las agrupaciones, etc.–. A ello debe sumarse además que según lo dispuesto por la DGP

⁹⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Formulación, fracaso y despertar de la conciencia crítica en la música española durante el franquismo (1936-1958)». *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, (Roberto Illiano, coord.). Luca: Brepols, 2009, p. 450.

¹⁰⁰ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «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*, vol. 18, n.º. 12, (1995), p. 273.

¹⁰¹ LEVI, Érik. *Mozart and the Nazis, how the Nazis abused a cultural icon*. Yale: Yale University Press, 2010.

¹⁰² BUCH, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. (Juan Gabriel López, trad.). Barcelona: Acantilado, 2001, pp. 357-379.

¹⁰³ LEBAIL, Karine. «Music on the airwaves in Occupied France». *The soundtrack of conflict. The role of music in Radio Broadcasting in Wartime and in conflict situations*. (Morag J. Grant y Férdia Stone-Davies, eds.). Hildesheim-Zurich: Georg Olms, 2013, pp. 43-55.

¹⁰⁴ BENOIT-OTIS, Hélène; QUESNEY, Cécil. «Celebrating a Mozart anniversary in occupied Belgium: the Mozart Herdenking in Vlaanderen (1942)». *The Routledge Handbook to Music under German occupation 1938-1945*. (David Fanning y Erik Levi, coords.). England: Routledge, 2020, pp. 193-210.

¹⁰⁵ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música, censura y falange: el control de la actividad musical desde la vicesecretaría de educación popular (1941-1945)». *Arbor, ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 187, n.º. 751, (2011), p. 878.

esta plantilla musical estaba conformada por los presos de condena «más corta»¹⁰⁶, dado que los de condena mayor no se pudieron suscribir al sistema de Redención de Penas hasta el *Decreto de 9 de octubre de 1945*¹⁰⁷. Esto acarrea consigo que la estructura de los conjuntos musicales cambiase constantemente. Sin embargo, pese a su inestabilidad, dichas agrupaciones debían responder a una incesante a la par que intensa y extensa actividad musical.

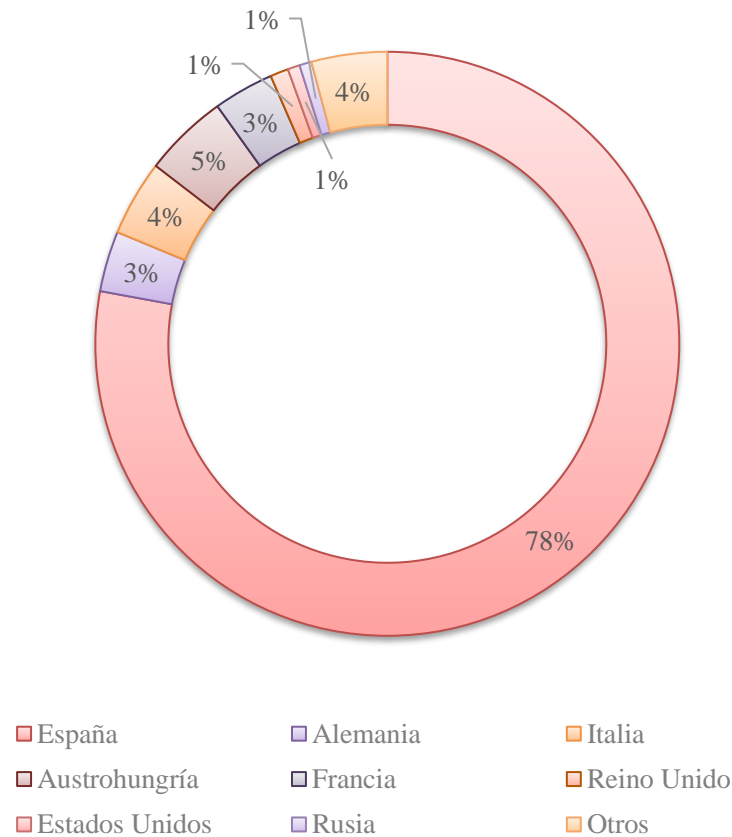
En cuanto a los títulos importados de fuera en esta primera etapa¹⁰⁸ destacó un fuerte peso sobre el repertorio nacional (465), frente a las italianas (25), austrohúngaras (28), alemanas (20) y francesas (20). En este sentido, el Régimen aprovechó la doble vertiente del capital propagandístico proporcionado por este repertorio que, por un lado le era familiar a los futuros intérpretes y, al mismo tiempo, satisfacía las aspiraciones reeducativas del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En el siguiente gráfico se muestra la procedencia por países, del repertorio programado en las prisiones procedente de extramuros:

¹⁰⁶ A nivel legislativo, por condena corta se entendía hasta un máximo de doce años y un día. «Ley de 4 de junio de 1940 por la que se autoriza al Gobierno para, a propuesta del Ministro de Justicia, hacer aplicación de los artículos 101 y 102 del Código penal a los condenados por la Jurisdicción Castrense a penas inferiores de seis años y un día». *BOE*, nº. 158, (6 de junio de 1940), pp. 3862-3872.

¹⁰⁷ «Decreto de 9 de octubre de 1945 por el que se concede indulto total a los condenados por delito de rebelión militar y otros cometidos hasta el 1º de abril de 1939». *BOE*, nº. 293, (20 de octubre de 1945), pp. 2430-2431.

¹⁰⁸ Todos los datos sucesivos relativos a la actividad musical penitenciaria procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

Fig. 8. Procedencia del repertorio de extramuros programado en las cárceles españolas entre 1938 y 1943¹⁰⁹



a.1. Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional

Dentro de la producción de ámbito nacional tanto las Memorias¹¹⁰ como *Redención*¹¹¹ destacan nombres como Francisco Alonso, José Serrano, Ruperto Chapí, Federico Chueca, Jacinto Guerrero, Isaac Albéniz, los Hnos. Álvarez Quintero, Tomás Bretón, Juan Tellería, Gerónimo Giménez, Pablo Sorozábal o Cristóbal Oudrid. Conviene aquí llamar la atención sobre cómo la programación musical que siguieron los conjuntos musicales en las prisiones trató de emular en cierto modo la programación de la recién constituida Orquesta Nacional de España. Así por ejemplo, citando el vaciado realizado por la profesora Pérez Zaludondo al respecto de dicho repertorio:

- Joaquín Turina: *Rapsodia Sinfónica*, (...) *La Procesión del Rocío*, (...), *Las Danzas Fantásticas* (...), *Danzas Gitanas* (...), *Oración del Torero* (...), *Canto a Sevilla* (...), *Sinfonía Sevillana* (...);- Albéniz: (...) *Triana* (...), *El Puerto* (...), *Navarra* (...), *El Corpus de Sevilla*; - Bretón: *La verbena de la Paloma (preludio)* (...), *Gran Jota*

¹⁰⁹ Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

¹¹⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*

¹¹¹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

de *La Dolores*; - Chapí: *Fantasia Morisca* (...), *Preludio de la Revoltosa* (...); - Barbieri: *Los Diamantes de la Corona (bolero)* (...);- Jiménez: *La boda de Luis Alonso (intermedio)* (...); *La Torre del Oro* (...); - F. Arbós: *Suite Española* (...); - Isaac Albéniz: *Pepita Jiménez (intermedio)* (...), *Navarra* (...), *Triana* (...);- Granados: *Tres Danzas Españolas* (...) *Goyescas* (...);- Usandizaga: *Las Golondrinas (Pantomima)* (...); - Granados: *Intermedio de Goyescas* (...), *Rondalla aragonesa* (...);- Moreno Torroba: *Nuestro Sr. Crucificado* (...);- Joaquín Rodrigo: *Homenaje a la Tempranica* (...), *Concierto de Aranjuez* (...), *Fanfare* (...), *Zarabanda lejana y villancico* (...); *Concierto de Estío*; - Jesús Guridi: *La Meiga* (...); *Una aventura de D. Quijote* (...), *Boga, boga* (...), *Diez melodías vascas*; - Eduardo Toldrá: *La maldición del Conde Arnau* (...);- Jesús Arámbarri: *Castilla* (...);- Sarasate: *Jota Navarra* (...);- Norberto Almandoz: *Feliz Portal* (...);- L. Iruarizaga: *Madre de amor y consuelo* (...);- A. Michelena: *Ume eder Bat* (...);- Bartolomé Pérez Casas: *A mi tierra, Suite murciana* (...);- M. Bascuñana: *Evocación castellana* (...)¹¹²

En este sentido, puede hablarse de cómo autores como Eduardo Martínez Torner fueron ejemplos de reapropiación, ya que su obra fue programada con cierta asiduidad a pesar de que, por aquel entonces ya se había refugiado en Londres, a causa debido a su fuerte implicación en la defensa cultural del gobierno republicano¹¹³. En este caso, la programación de Martínez Torner en el interior de las cárceles acentúa el contenido ideológico de la propuesta musical penitenciaria, ya que no es otra obra sino el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920)¹¹⁴ la que el Régimen utilizó como material de base para sus posteriores estudios y resignificación del folklore.

Algo similar sucedió con otros autores como Agapito Marazuela y su *Cancionero de Castilla la Vieja* (1932). La obra de Marazuela aparece de forma recurrente, a pesar de haber sido encarcelado, precisamente, entre otras cuestiones¹¹⁵, por el galardón que recibió en 1932 por la citada obra de manos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de la II República¹¹⁶. Pese a todo, no debe olvidarse cómo este mismo título fue nuevamente reconocido en 1964 por la Jefatura Provincial de Segovia del Movimiento, bajo el nombre de *Cancionero segoviano*¹¹⁷. Todas estas versiones aparecieron también en los distintos cancioneros de Sección Femenina. Otro ejemplo es el de Antonio José Martínez Palacios, fusilado en 1939 y cuyos trabajos de folklore fueron también utilizados por las distintas secciones de educación del gobierno franquista.

¹¹² PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, *Op. Cit.* pp. 230-235.

¹¹³ [Desire of Professor Torner's son to come to England to rejoin his father, 1940 abril 27]. National Archives Kew-Richmond): Foreign Office, FO-3724519/4

¹¹⁴ MARTÍNEZ, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular española*. Madrid: Eduardo Martínez Torner, 1920.

¹¹⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4. Véase también anexo III.

¹¹⁶ «Adjudicación de los premios del Concurso Nacional de Música». *BOE*, nº. 347, (12/12/1932), p. 1821. El jurado estuvo compuesto por «D. Óscar Esplá, presidente; D. Facundo de la Viña, D. Conrado del Campo y D. Eduardo Martínez Torner, vocales; Gerardo Diego, secretario». En ese mismo concurso, el jurado decidió dejar desierto el primer premio y distribuir las cinco mil pesetas que lo componían entre diversos trabajos presentados, entre ellos el de Antonio José Martínez Palacios, *Colección de Cantos Populares Burgaleses*. Este acto en el que los tres folkloristas estuvieron reunidos, sintetiza la resignificación posterior el franquismo ejerció, tanto sobre su obra recopilada, como sobre el propio folklore.

¹¹⁷ MARAZUELA, Agapito. *Cancionero segoviano*. Madrid: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964.

Por otro lado, los conjuntos musicales penitenciarios fueron objeto de un exhaustivo control por parte de la DGP que no solo revisó los programas musicales de la prisión, sino que también envió relaciones precisas y concretas de las obras cuya interpretación exigía se implementaran al repertorio de la cárcel¹¹⁸. Con el fin de enriquecer la programación musical penitenciaria, el PCRPT permitió la entrada, previo encargo, de obras compuestas exprofeso para las prisiones. Es el caso de las numerosas solicitudes que el Padre Otaño recibió de los directores de la Prisión de Valdenoceda y Astorga en 1940 y 1943, respectivamente:

Admirado y querido Padre: He recibido su amabilísima carta en la que acusa recibo a la mía del 12 de julio y me pide datos de este orfeón. Desde luego esta Agrupación está formada por aficionados aunque hayan logrado ya buena formación artística. Por ello estimo que lo más adecuado serían esas canciones populares españolas a tres voces de que me habla ya que ellas no constituyen dificultad para este coro. Si además quiere mandarnos algunas cosas de carácter religioso, miel sobre hojuelas. V. querido P. Otaño, nos mandará lo que quiera que nosotros le agradeceremos con toda el alma (...)¹¹⁹.

(...) Sin más vaguedades he de indicarte si tienes a bien me remitas las canciones de las que ayer te indiqué, pues pensamos poner una «peña de aúpa» en este Mondragón¹²⁰.

Sin embargo, todo parece apuntar que este proyecto, iniciado en 1938 con el fin de cubrir las necesidades musicales de las prisiones¹²¹, quedó inconcluso, entre otras causas por el escaso interés que la tarea despertó en el prelado¹²². Así se lo manifestó el Padre Otaño a Higinio Anglés en una misiva enviada en mayo de ese mismo año: «no tengo tiempo para nada (...) me encuentro inmerso en la composición de un cancionero de música popular para las cárceles»¹²³.

El caso de Otaño no fue único. Otro ejemplo lo constituye Jacinto Benavente, quien escribió varias obras teatrales para ser estrenadas en las cárceles. De entre todas destaca *Espejo de Grandes* (1944)¹²⁴, pensada para conmemorar su cincuenta aniversario como dramaturgo. Benavente destinó el guion a la compañía teatral del Penal del Dueso, Teatro Escuela del Arte, dirigida por aquel entonces por un recluso Cipriano Rivas Cheriff. La obra se interpretó con dos finales alternativos¹²⁵. En una carta enviada por Rivas Cheriff a Benavente el 16 de octubre de 1944¹²⁶, solicitaba al

¹¹⁸ [Carta del Director General de Prisiones, 1943 agosto 19, indicando obras musicales para ser incluidas en la programación carcelaria, al Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig., AHPZ_A_0057180001_055.

¹¹⁹ [Carta de Eduardo Carazo..., *Op. Cit.*

¹²⁰ [Carta de Faustino Elcoiribe, 1943 noviembre 29, Prisión Central de Astorga, a Nemesio Otaño]. AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao, sig.: A41-114_8.

¹²¹ [Carta de Eduardo Carazo..., *Op. Cit.*

¹²² [Carta de P. Nemesio Otaño, 1938 mayo, Burgos, a Higinio Anglés]. Biblioteca de Cataluña (BC): Archivo Personal de Higinio Anglés, sig.: M7084/113.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ BENAVENTE, Jacinto. *Espejo de Grandes*. Madrid: Aguilar, 1947. Biblioteca Nacional de España (BNE), sig.: T/31687.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ [Carta de Cipriano Rivas Cheriff, 1944 octubre 16, Prisión Provincial de El Dueso, a Jacinto Benavente]. Archivo Histórico Nacional (AHN), sig.: DIVERSOS-GENERAL, 351-1, N. 68.

autor que incluyese en la primera impresión del texto el elenco que estrenó la obra en el penal¹²⁷, petición a la que el dramaturgo accedió, tal y como demuestra la primera edición conservada en la Biblioteca Nacional de España¹²⁸. Este aspecto resulta interesante ya que, a través de la relación de intérpretes puede observarse cómo Rivas Cheriff fue el encargado del estreno extramuros de la obra en el Teatro Lara en 1946¹²⁹ y cómo junto a él repitió el también represaliado Miguel Masía¹³⁰ –que debutó en el papel del Conde de Lemos–, junto a Joaquín San Bernardino, Francisco Pérez Doménech, Manuel Rico, Vicente Crespo y Luis Butragueño.

Este tipo de intervenciones resultaron especialmente interesantes en el ejemplo de Benavente, clasificado como miembro de la generación que vivió el «exilio interior»¹³¹, debido a su adhesión a los programas culturales de la República. En ese sentido, su participación en el programa de Redención de Penas puede ser entendida como una aplicación del mismo más allá del contexto penitenciario. Esta cuestión evidencia el modo en que la propaganda se articuló en dobles circuitos intramuros/extramuros.

Sin embargo, estos intercambios no se redujeron a la entrada de repertorio compuesto exprofeso para ser interpretado en las prisiones. En este sentido, fue habitual la circulación de músicos, tanto de fuera hacia dentro, como de dentro hacia fuera, tal y como se analiza en el siguiente epígrafe¹³².

a.2. Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional

En relación con la producción musical internacional, aunque las fuentes consultadas no permiten concluir de forma precisa la filosofía que sustentó la selección de unas piezas musicales extranjeras sobre otras y el lugar que dicha justificación presentó en el argumentario propagandístico franquista, todo parece apuntar a que, en el contexto del repertorio internacional –principalmente europeo–, estas preferencias, no hicieron sino reflejar las relaciones de simpatía que España mantuvo en este primer periodo. Para ello el Régimen acudió a la propia depuración que, especialmente en los países filo-fascistas hicieron sobre sus propios repertorios¹³³. Por ejemplo, a través de los datos recogidos en el gráfico anterior, se observa cierta inclinación a la

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ BENAVENTE, Jacinto. *Espejo de Grandes...*, *Op. Cit.*

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ AZNAR, Manuel. «Jacinto Benavente en aquella Valencia: historia de una deslealtad». *Valencia: capital cultural de la república (1936-1937)*. (Manuel Aznar, Josep L. Barona, Javier Navarro, coords.). Valencia: Universidad de Valencia, pp. 259-291.

¹³² Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.2., sección *c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen.*

¹³³ A nivel político, autores como Mark Berry han señalado cómo el germanocentrismo musical en los países que le fueron ideológicamente afines, estuvo en parte motivado por la propia depuración musical hitleriana que proponía un regreso a la tradición (BERRY, Mark. *Treacherous bonds and laughing fire: politics and religion in Wagner's Ring*. London: Ashgate, 2016).

programación de obras alemanas¹³⁴. Igualmente importante, fue la selección de repertorio italiano para acompañar las liturgias. En este sentido, destaca la asiduidad con que se continuaron programando las misas de Lorenzo Perosi en las prisiones tras la guerra, quien por estos años gozaba del refrendo del Vaticano como referente de compositor moderno con influencias preclásicas con un destacado interés por integrar la esencia germánica en su repertorio¹³⁵.

No parece pues que estas selecciones se diesen en términos de arbitrariedad, al menos en estos años, donde la vertiente filo-nazi de la dictadura se hizo presente en la conceptualización del Estado, a través de una exaltación de los valores nacionales, al mismo tiempo que por un regreso a la tradición musical. En el caso de la programación musical, en general y, de manera específica, en el terreno penitenciario, este aspecto se tradujo en la imposición de los himnos, al mismo tiempo que en la apropiación y reutilización del folklore y el aprovechamiento del capital propagandístico del romanticismo español. Lo mismo sucedió con los paralelismos existentes entre la propuesta musical vaticana y su incursión en las prisiones que, no hizo, sino dar continuidad al peso de la Iglesia sobre las políticas iniciadas ya en la misma contienda. No obstante, la ausencia de fuentes que esclarezcan la posible articulación de un discurso diplomático a nivel de Estado a través de la práctica musical –más allá de hechos puntuales– no permite profundizar más acerca de esta cuestión que, además de política, estuvo inspirada en la teoría de los afectos, puesto que de la capacidad para emocionar, dependía el éxito de la propaganda¹³⁶ y, por tanto, de la recepción de dichas prácticas en las prisiones como elemento reeducador¹³⁷.

Continuando con la teoría expuesta en las líneas precedentes acerca del sistema de filias musicales del franquismo en las prisiones en relación con los lazos diplomáticos exteriores de esta etapa, es posible pensar que, de existir dicha intención, el discurso de la «Hispanidad» también se vio reforzado por estos programas. Así, durante esta etapa el Régimen permitió la programación de hasta ocho (8) autores hispanoamericanos¹³⁸. Aunque los intercambios que mantuvo el franquismo con estos países fueron desiguales y, por tanto, no sería acertado emitir juicios en conjunto acerca de los mismos –véase desde las fructíferas relaciones Franco-Perón que pasaban

¹³⁴ Del lado italiano, estas filias vinieron marcadas, tal y como señalan autores como Jo Labanyi, por el vínculo religioso (*Constructing identity in contemporary Spain. Theoretical debates and cultural practices*. (Jo Labanyi, ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000).

¹³⁵ [WATERHOUSE, John C.G. «Perosi, Lorenzo». *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001.](#) (Consultado: febrero 2019).

¹³⁶ PINEDA, Antonio. «Propaganda, contrapropaganda y discurso crítico: la intención de poder como criterio diferenciador de fenómenos comunicativos de naturaleza ideológica». *I/C – Revista Científica de Información y Comunicación*, nº. 5, (2008), pp. 196-225. Véase también: PIZARROSO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema, 1990.

¹³⁷ A este respecto resulta muy clarificadora la cita de Adolf Hitler: « Hay que bajar el nivel intelectual de la propaganda tanto más cuanto mayor es la masa de hombres en los que se quiere influir» cit. en: COLL-VINENT, Roberto. *La creación de un líder. La organización de la propaganda política*. Barcelona: Dopesa, 1975, p. 87.

¹³⁸ Cifras procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

por acuerdos culturales en la industria del cine¹³⁹, hasta el escepticismo con que en los primeros años de la dictadura Uruguay¹⁴⁰ reaccionó ante el franquismo— sí es posible apreciar cómo la institucionalización de la propaganda musical aprovechó la popularidad con que, a través de la radio, ya se habían integrado en el imaginario español en los años previos a la guerra, distintos géneros musicales como el tango y otros bailables.

Así, apoyándose en la industria musical existente, la presencia de autores como los argentinos Enrique Santos Discépolo¹⁴¹ y Lito Bayardo¹⁴²; el puertorriqueño Rafael Hernández Marín¹⁴³; o el mexicano Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo¹⁴⁴, entre otros, fueron recurrentes en la programación musical del ecosistema sonoro oficial. Esta cifra, aparentemente, insignificante, pudo contribuir a la introducción de ideas como el hermanamiento entre los países de uno y otro lado. A la luz de lo expuesto, estos movimientos tampoco parecen fruto de decisiones azarosas, sino que vinieron a enriquecer un discurso que a partir de 1955 —ya fuera del marco cronológico de este trabajo— se vio reforzado con la fundación de la Asociación Internacional de Patronatos de Presos y Liberados¹⁴⁵. A través de esta institución, el franquismo hizo proselitismo de su política penitenciaria en Argentina, Bolivia, Brasil, Haití, Honduras, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Filipinas y Uruguay, una labor en la que, tal y como ha desarrollado la autora en otros trabajos, la práctica musical penitenciaria fue esencial¹⁴⁶.

Mención aparte merece el repertorio procedente de países, en apariencia, «enemigos» como Reino Unido, Estados Unidos y Rusia. En los tres casos esta incursión musical vino determinada por la entrada del cine tras la instalación de los primeros proyectores en 1940¹⁴⁷ y aunque si bien es cierto que la propuesta cinematográfica de estos años estuvo esencialmente basada en la productora nacional, las salas de cines vivieron cierta flexibilidad con proyecciones extranjeras, debidamente dobladas y editadas a conveniencia de la idiosincrasia franquista¹⁴⁸. A diferencia de otras formas de propaganda, en las cárceles el cine fue un campo de experimentación, por lo que las proyecciones corrieron paralelas a la cartelera de

¹³⁹ DíEZ, Emeterio. «Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 35, (2012), pp. 59-83.

¹⁴⁰ CERRANO, Carolina. «Dictadura militar argentina 1943-1946. Temor, rechazo y desconfianza en el Uruguay». *Anuario de Estudios Americanos*, n.º 74, 1, (enero-junio, 2017), p. 324.

¹⁴¹ PCRPT, *Redención...*, *Op. Cit.*, año V, n.º 199, (16/01/1943), p. 3.

¹⁴² *Ibid*, año V, n.º 220, (12/06/1943), p. 3.

¹⁴³ *Ibid*, año IV, n.º 186, (17/10/1942), p. 3.

¹⁴⁴ *Ibid*, año 5, n.º 2, (27/02/1943), p. 3.

¹⁴⁵ «Asociación Internacional de Patronatos de Presos y Liberados». *ABC*, (12/03/1955), p. 40.

¹⁴⁶ Para profundizar en el aspecto de las relaciones España-Sudamérica en el marco penitenciario se recomienda ver el artículo de la autora: «Intercambios musicales entre España y Uruguay en el marco carcelario: *Redención y Senda*». *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. (Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo, coords.). Granada: Libargo, 2019, pp. 109-142.

¹⁴⁷ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1942, p. 92. Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.31. También capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

¹⁴⁸ ÁLVAREZ, Rosa; SALA, Ramón. «CIFESA durante la Guerra Española». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), año 1, n.º 4, (1990), pp. 26-37.

extramuros, entre otras causas debido a la colaboración de Filmoteca Nacional, a través del préstamo de las cintas para su proyección en prisiones¹⁴⁹. Del mismo modo ocurrió con el repertorio de identificación soviética que entró a través de una serie de documentales producidos por el *No-Do* acerca del país con motivo del desarrollo de la II Guerra Mundial, por ejemplo «La División Azul, formada por voluntarios españoles, acude en ayuda de Hitler contra los rusos»¹⁵⁰ o «En Rusia, la dura resistencia de Stalingrado frena el avance de las tropas alemanas»¹⁵¹, entre otros.

Finalmente el sector clasificado con la etiqueta «otras nacionalidades» incluye autores diversos procedentes en su mayoría de países nórdicos o de otros entornos, sin representación significativa para ser tratados por separado. En el epígrafe 2.3.1. de este mismo capítulo se profundiza en las cuestiones acerca de cómo aunque la música que se tocaba en las prisiones, cuando era de procedencia extranjera, estaba vinculada a los «países amigos». Sin embargo, sobre dichas preferencias se impuso el sentido pragmático de organizar un gran número de conjuntos musicales de distintas capacidades técnicas, además de las propias acciones individuales. Esta situación causó que, a menudo, alejándose de la propuesta musical penitenciaria, se recurriese a «lo más fácil», o «lo más popular», en definitiva «lo más accesible» a la hora de abordar en un sentido real estas prácticas, aun cuando no cumpliese con las expectativas que el Régimen albergó sobre ellas en términos políticos y estéticos.

a.3. Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones

Continuando con las ideas anteriormente expuestas, la elección de ciertos autores determinó en gran medida los géneros programados. La relación de géneros musicales interpretados en las cárceles españolas entre 1938 y 1943 puede consultarse en el Anexo I, Capítulo 2, fig. 9¹⁵². Atendiendo al contenido de la citada tabla, para llevar a cabo este análisis se ha optado por clasificar las obras en tres categorías atendiendo a si se trata de obras de música instrumental, vocal o escénica.

Dentro de la música instrumental destacan, por un lado las piezas de concierto destinadas a un instrumento solista y, por el otro, el gran corpus de títulos sinfónicos que fueron adaptados para ser interpretados por los conjuntos de cada establecimiento¹⁵³. Así, géneros como el pasodoble se enmarcaron en la línea trazada por el gobierno en términos reeducativos, mientras que otros como los *intemezzi*, o las adaptaciones instrumentales de obras líricas son síntoma de una selección que responde más a las capacidades interpretativas de los conjuntos que al ideal al que el PCRPT aspiraba a llegar. Es precisamente en el ámbito de la música instrumental donde se aprecia esa otra vertiente en la que se tuvo que apoyar la Secretaría Técnica de Música para elaborar los programas en las prisiones: el capital propagandístico de

¹⁴⁹ PCRPT. «Teatro y cine en las prisiones». *Redención...*, *Op. Cit.*, año X, nº. 488, (14/08/1948), p. 4).

¹⁵⁰ [«La División Azul, formada por voluntarios españoles, acude en ayuda de Hitler contra los rusos».](#) *No-Do*, nº. 4, (25/01/1943). (Consultado: octubre 2020).

¹⁵¹ [«En Rusia, la dura resistencia de Stalingrado frena el avance de las tropas alemanas».](#) *No-Do*, nº. 2, (11/01/1942). (Consultado: octubre 2020).

¹⁵² Véase anexo I, capítulo 2, fig. 9.

¹⁵³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.1.

las piezas interpretadas. Un «capital» que no solo respondía a cuestiones ideológicas, sino también de popularidad y sencillez técnica.

En el ámbito de la música vocal no puede obviarse la división que el Régimen realizó para satisfacer sus necesidades entre la música de ocio, la institucional y la de temática religiosa. Así pues, en el marco del «ocio» el folklore ocupó un lugar relevante, sobre todo en las prisiones de mujeres. Quizá lo más llamativo de esta selección sea la incursión del flamenco¹⁵⁴ en estas actividades, a pesar de los profundos lazos que mantuvo con sectores contrarios al Movimiento Nacional, así como con la dictadura que aunque trató de darle una lectura que le fuese favorable, nunca sintió demasiada afinidad, en esta primera etapa¹⁵⁵.

A nivel del ceremonial musical, tanto en la vertiente religiosa como política, los himnos y la música litúrgica formaron parte del día a día de la prisión. Por este motivo, el número de actuaciones en relación con estos géneros recogido por el periódico carcelario es considerablemente inferior a la práctica real llevada a cabo. Así pues las propias Memorias del Patronato daban cuenta de cómo estas prácticas eran ejecutadas varias veces a lo largo del día¹⁵⁶. Otro dato interesante es el que apunta a la incidencia de géneros escénicos pedagógicos como el drama litúrgico, tal y como se extrae de la programación de obras publicada en el semanario *Redención* entre 1939 y 1943¹⁵⁷, y que se desarrollaron junto a otros de carácter ocioso, aunque no por ello no menos didáctico, como estampas y zarzuelas¹⁵⁸. En este sentido, el caso de la introducción de los dramas litúrgicos en la programación de intramuros evidencia el reflejo que la corriente más tradicionalista del franquismo encontró en las prisiones al recoger la línea de trabajo que durante la contienda había desarrollado el teatro de Falange. En relación con este aspecto, el propio escritor Manuel Machado señalaba ya en 1938: «(...) la ingente labor de regeneración de nuestra Escena con la resurrección del Auto Sacramental... El Auto Sacramental es, de un lado lo que pudiéramos llamar el Álgebra del teatro español religioso; de otro, su simplificación de carácter vulgarizador y popular»¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Véase anexo I, capítulo 2.

¹⁵⁵ La cuestión sobre las dobles posturas adoptadas por el Régimen en relación con el flamenco ha sido extensamente abordada por autores como Cristina Cruces, Pedro Ordóñez y César Rina, todos ellos en clave de identidad nacional e identidad subversiva: CRUCES, Cristina. «Entre el anonimato...», *Op. Cit.* ORDÓÑEZ, Pedro. «Mundo y formas...», *Op. Cit.* RINA, César. «Flamenco e identidad...», *Op. Cit.*

¹⁵⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.3.

¹⁵⁷ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ MACHADO, Manuel. «Intenciones. Teatro español». *ABC* (Sevilla), (04/08/1938), portada. El texto íntegro del artículo puede verse en anexo I, capítulo 2, fig. 10. Para un análisis en mayor profundidad de este aspecto se recomienda: DENNIS, Nigel; PERAL, Emilio. *Teatro de la Guerra Civil: el bando nacional*. Madrid: Fundamentos, 2010.

b. Repertorio musical compuesto en las prisiones españolas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual

Como se ha visto al inicio de este epígrafe, no todo el repertorio musical programado en las cárceles procedió del ámbito de extramuros. El 13% restante de las obras interpretadas en las prisiones en estos años fueron compuestas por los presos y presas políticos. El análisis de las fuentes analizadas al comienzo de este trabajo¹⁶⁰, junto con los datos procedentes de los expedientes penitenciarios de diversos autores, así como los archivos personales de compositores como Arturo Dúo Vital¹⁶¹, Tomás Gil i Membrado¹⁶², Jaume Mestres¹⁶³, entre otros, ha permitido localizar hasta la fecha¹⁶⁴ ciento diecinueve (119) piezas escritas por reclusos entre 1938 y 1943 y seis títulos compuestos por personal penitenciario. La relación completa de títulos puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 11¹⁶⁵.

En la actualidad, únicamente se han localizado las partituras correspondientes a veinticuatro (24) obras, cuyos títulos se recogen en la tabla 11 del capítulo 2 del anexo I¹⁶⁶. A ellas se une la pieza *Aquella Reja* de Manuel Bertrán¹⁶⁷ que pertenecía a la producción pre-carcelaria de su autor, a juzgar por el registro de dicho título en la Sociedad General de Autores y Editores¹⁶⁸, y que se reestrenó en 1942 en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, tal y como indica la noticia publicada al respecto en el semanario *Redención*¹⁶⁹. En la misma circunstancia se encuentran los borradores de la *Fantasia para trío* (1937) que Arturo Dúo Vital pudo haber intentado continuar en la cárcel¹⁷⁰. La relación completa de títulos compuestos en este periodo de los que sí se ha localizado la partitura, puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 12¹⁷¹.

Del resto de obras han dejado constancia los datos recabados procedentes de *Redención*¹⁷², así como el resto de fuentes citadas en la Introducción del presente trabajo. A pesar de estas limitaciones, tomando las descripciones que el semanario *Redención*¹⁷³ ofrecía a propósito del estreno de las mismas ha sido posible determinar cuestiones tales como el género, la corriente estética que suscribe o la temática de las obras, así como los personajes, en aquellas muestras dramático-musicales.

¹⁶⁰ En alusión a las distintas fuentes enumeradas en este capítulo se recomienda ver Introducción, sección *Fuentes*.

¹⁶¹ LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964)...*, *Op. Cit.*

¹⁶² GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

¹⁶³ MESTRES, Jaume. *[Ntra. Señora de la Merced...]*, *Op. Cit.*

¹⁶⁴ Los títulos relacionados en este capítulo fueron revisados por última vez el 1 de mayo de 2021.

¹⁶⁵ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 11.

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ BERTRÁN, Manuel. *¡Aquella reja!*. Madrid: Unión Musical Española, 1925. BNE: Archivo Personal de José Mardones, sig.: M.MARDONES/257.

¹⁶⁸ SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 1*. Madrid: SGAE, 1992, p. 1082.

¹⁶⁹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año IV, nº. 150, (07/02/1942), p. 3.

¹⁷⁰ LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964)...*, *Op. Cit.*

¹⁷¹ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 12.

¹⁷² PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943), años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

¹⁷³ *Redención...*, *Op. Cit.*, nº 1-248, años 1-5, (01/04/1939-25/12/1943).

Además de las casuísticas anteriores, la producción carcelaria de intramuros se enfrentó a otras excepciones a tener en cuenta. En un primer grupo se sitúan aquellos autores que hicieron pasar sus obras pre-carcelarias como carcelarias. Ejemplo de ello son Manuel Bertrán Reyna con *Aquella Reja*¹⁷⁴ en 1942, o posteriormente en 1957, o Eusebio Ormaechea con *Estampas Bilbaínas*¹⁷⁵. En el segundo grupo se encuentran autores que se apropiaron de la autoría de obras que no eran suyas, como por ejemplo como Rafael Pérez de la Cal, quien en 1942, según el semanario *Redención*¹⁷⁶, estrenó *Una lágrima furtiva*, obra que, lejos de haber sido compuesta por él no era más que la adaptación para banda de la ópera de Donizetti. Caso similar fue, años después, en 1959 el de Joaquín García Montes a quien el periódico carcelario¹⁷⁷ atribuía la autoría del himno *Asturias, patria querida*. Los citados son ejemplos que ilustran las deficiencias de la aplicación del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual tanto por parte de los directores de prisiones como la Prisión Central de San Miguel de los Reyes o la Prisión Provincial de Santa María de Puig, centros en los que se enmarcaron los ejemplos anteriormente descritos, como por las Juntas Técnicas Locales de cada una de las ciudades de adscripción de dichos establecimientos.

En otro orden de ideas, y atendiendo al sexo de los autores, no debe desatenderse la ausencia de participación femenina –o mejor dicho, la ausencia de referencia a la participación femenina–. De hecho, en las páginas de *Redención*¹⁷⁸ se recogen hasta cinco estrenos celebrados en prisiones de mujeres en este periodo: Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares¹⁷⁹, Prisión Central de Mujeres de Durango¹⁸⁰ y la Prisión de Mallorca¹⁸¹. De estos estrenos, solo una obra: *Carmela* de Aurora Cieza en la Prisión de Durango (1940)¹⁸² está firmada por una mujer, el resto procede de autoría masculina. Este dato no escapa a los diferentes niveles de sexualización de la represión y el modo en que se reflejaron en los procesos de reeducación y propaganda carcelarios¹⁸³. Un modelo político que fue aplicado tanto dentro como fuera de las

¹⁷⁴ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año IV, n.º. 181, (12/09/1942), p. 3.

¹⁷⁵ *Ibid*, año XIX, n.º. 962, (31/08/1957), p. 3.

¹⁷⁶ *Ibid*, año IV, n.º. 162, (27/04/1942), p. 3. Según los datos aportados por el expediente procesal del autor, junto a esta, entre 1939 y 1943, el autor firmó hasta veintidós títulos, por los cuales obtuvo tres meses de redención más un mes de redención extraordinaria. Las obras en cuestión son: *Oro de ley*, *Vale así*, *Fantasía*, *Maruxiña*, *Gantó*, *Risa gentil*, *Lo mejor de lo mejor*, *Certamen nacional*, *Sol de Andalucía*, *Danza de las fuentes analizas*, *Desfile de la ambulancia*, *Quita pesares*, *Tu retrato*, *Campamentos femeninos*, *Panis Angelicus*, *Fantasía de concierto sobre motivos de Fausto y Demiramis*, *Noche de verbena*, *Orteguilla y Sagunto*. [Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión de San Miguel de los Reyes, legajo 20, folio 840, n.º. 3679.

¹⁷⁷ *Ibid*, año XXI, n.º. 1116, (27/08/1959), p. 3.

¹⁷⁸ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, n.º 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibid*, año 4, n.º. 187, (21/10/1942), p. 3.

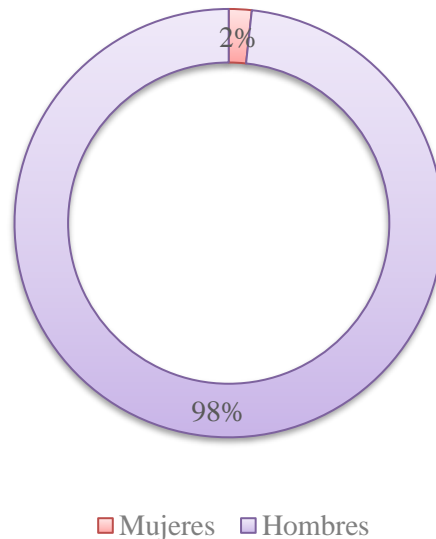
¹⁸¹ *Ibid*, año 5, n.º. 199, (16/01/1943), p. 3.

¹⁸² *Ibid*, año 2, n.º. 45, (03/02/1940), p. 5.

¹⁸³ Para profundizar en las formas de segregación sexual en materia cultural penitenciaria véase: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «La represión, supervivencia y preservación de la cultura musical en las presas del franquismo». *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*. (Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta, eds.) Granada: Universidad de Granada, pp. 285-305.

prisiones¹⁸⁴. Lo más llamativo de la cuestión aparece cuando para ilustrar el precepto de «nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho»¹⁸⁵ en las cárceles de mujeres se introdujo repertorio compuesto, bien por presos, bien por personal de la prisión para ser interpretado por ellas. Esta actuación no solo cristaliza la clave de género de la represión franquista – además de constatar la precaria situación en la que quedó la mujer presa como último eslabón de una larga serie de políticas represivo-culturales–, sino que además aporta información sobre la circulación de este tipo de repertorio que, en ningún momento, quedó limitado a su ámbito de creación, sino que participó de una serie de intercambios promovidos por el Régimen¹⁸⁶.

Fig. 13. Detalle de la proporción de mujeres y hombres autores que participaron en los programas de Redención de Penas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943¹⁸⁷



La ausencia o poco reflejo de la mujer en el ámbito creativo no significa tanto que no tomase parte de estas actividades –siempre atendiendo aquí al marco creativo, pues como ha podido comprobarse en el ámbito de la interpretación las Memorias del PCRPT¹⁸⁸ dan buena cuenta de los cuadros artísticos en las prisiones femeninas–,

¹⁸⁴ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

¹⁸⁵ «Conferencia en el primer consejo de SEM». *ABC*, (06/02/1943), p. 7.

¹⁸⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.2.

¹⁸⁷ Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

¹⁸⁸ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.* 1940-1943.

como el hecho de que fruto de la idiosincrasia fascista del franquismo no se promoviesen estas prácticas en los mismos términos –ausencia de posibilidad de redención–, así como que se negase cuando esta se producía.

Continuando con el análisis de la citada relación de títulos¹⁸⁹, si se atiende al impacto geográfico de estas prácticas puede advertirse cómo ésta estuvo muy repartida tanto por la geografía española, como por los distintos tipos de prisión. Así pues, en estas actividades participaron tanto presos procedentes de las grandes prisiones centrales como aquellos procedentes de los centros habilitados para ellos. Los campos de trabajo –aunque no son el objeto del presente estudio– también encontraron representación en establecimientos como el Destacamento Penal del Alberche o la Colonia Penitenciaria de El Dueso, tal y como demuestran las referencias a los mismos que aparecen en *Redención*¹⁹⁰. Esta última actividad se intensificó tras la promulgación del Código Penal, sobre todo en la siguiente etapa con la participación de presos como Tomás Gil i Membrado o Miquel Àngel Colomar. Ambos casos tratados en el capítulo 4¹⁹¹.

En relación con el marco cronológico, la prisión constituyó un campo creativo e interpretativo peculiar. Como topos de «suspensión temporal»¹⁹² el arraigo de la programación musical con el pasado en contraposición con el presente y futuro nacional, fue mayor. Una situación que, sin embargo, también se vivió en el exterior cuando como destaca Pérez Zalduondo: «en clara contradicción con el nacionalismo cultural del momento y con los discursos musicales redactados por los falangistas no hubo acciones destinadas a la difusión del repertorio español histórico o contemporáneo»¹⁹³. En el marco penitenciario esto viene explicado por las propias Memorias del PCRPT de 1943 cuando hablaban de la programación de «composiciones populares»¹⁹⁴ y por tanto conocidas por la mayoría de los intérpretes, lo cual da detalle de cómo en la mayoría de los casos prevaleció el pragmatismo frente a cualquier otro tipo de aspiraciones de índole ideológica o estética. Esto se debe a que una programación de obras de nueva creación implicaba tanto la ausencia del elemento «popular» como también el sobre coste en la adquisición de unas partituras que no

¹⁸⁹ Véase anexo I, capítulo 2.

¹⁹⁰ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año II, n.º. 83, (26/10/1940), p. 3. *Ibid*, año IV, n.º. 187, (21/10/1942), p. 3.

¹⁹¹ Véase capítulo 4, epígrafe 4.4.

¹⁹² PARRINI, Rodrigo. «Tiempo, espacio y poder: el orden social carcelario». *Panópticos y laberintos: subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*. México: Colegio de México, 2007, p. 73.

¹⁹³ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Música, censura y falange...», *Op. Cit.*, p. 882.

Las contradicciones del Régimen en política musical han sido también abordadas por Germán Gan Quesada en: GAN-QUESADA, Germán. (a) «A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española». *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: La música en España en el siglo XX*, vol. 7. (Alberto García Lapuente, ed.). Madrid: FCE, 2012. (b) «El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación». *La música acallada. Liber amicorum José María García Laborda*. (Matilde Olarte, Paulino Capdepón, eds.). Salamanca: Amarú Ediciones, 2014, pp. 149-161. (c). «The String Quartet in Spain after 1960: some remarks». *The String Quartet in Spain* (Christiane Heine, Juan Miguel González, eds.). Bern: Peter Lang, 2016.

¹⁹⁴ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1943, p. 23.

siempre existían, y que tampoco se adaptaban a las necesidades técnicas de las agrupaciones penitenciarias.

En referencia a los géneros musicales cultivados, puede consultarse la relación completa de los mismos en el anexo I, capítulo 2, fig. 11¹⁹⁵. En este sentido, conviene subrayar cómo los himnos, cantos y vivas al movimiento y su contraparte religiosa se mantuvieron estables. De tal suerte que la escasa innovación de los programas musicales, y que a juzgar por el cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe¹⁹⁶, hicieron de ellos una programación recurrente, incluso repetitiva. Una cuestión que, por otro lado, no hacía sino responder a la propia función propagandística del repertorio: «Propaganda is always more effective when it coincides with people's expectations, and for less effective when it runs contrary to them»¹⁹⁷. Sin embargo, aunque teóricos como Alejandro Pizarroso apuntan que para garantizar el éxito «la propaganda (...) tiene que ser repetitiva hasta el extremo»¹⁹⁸, en el ámbito de las Redención de Penas resultaba fundamental que los presos participasen tanto de forma activa, como pasiva en tanto que «masa de individuos psicológicamente unificados por manipulaciones psicológicas y encuadrados en una organización»¹⁹⁹. Este hecho explica también el interés del PCRPT por diversificar la actividad musical, al mismo tiempo que justifica porqué toda prisión, independientemente de su categoría, contaba con: orquesta, banda, masa coral, rondalla y cuadro artístico, no pudiendo participar los mismos músicos en más de una agrupación. Se trataba, por tanto, de lograr la participación del mayor número de reclusos.

b.1. La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias

A fin de garantizar el correcto funcionamiento de las agrupaciones musicales, la DGP reguló aspectos como la prohibición de trasladar a los músicos de prisión²⁰⁰, la obligatoriedad de adscripción al programa de Redención de Penas de aquellos presos de quienes el PCRPT tenía constancia de su trayectoria musical, ya fuese profesional o *amateur*, llegando incluso a ponerlos al frente de estas agrupaciones, o cargos de responsabilidad dentro del organigrama musical penitenciario²⁰¹, provisión de mejores espacios de habitabilidad y alimento²⁰², incluso, un sistema de suministro de materiales

¹⁹⁵ Véase anexo I, capítulo 2.

¹⁹⁶ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*

¹⁹⁷ «La propaganda es siempre más efectiva cuando coincide con la expectación de la gente a la que va dirigida y por tanto es menos efectiva cuando va en su contra» (Traducción de la autora). CAZORLA, Antonio. «“They shall not pass”. How the experience of violence reshaped political values in Franco's Spain». *Journal of Contemporary History*, vol. 40, nº. 3, pp. 519.

¹⁹⁸ PIZARROSO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema, 1990, p. 333.

¹⁹⁹ COLL-VINENT, Roberto. *La creación de un líder. La organización de la propaganda política*. Barcelona: Dopesa, 1975, p. 31.

²⁰⁰ «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943 de la Dirección General prohibiendo a los Directores de las Prisiones que incluyan, en los traslados colectivos de reclusos, a profesionales de la Enseñanza, Directores de agrupaciones artísticas e instrumentistas». *BODGP*, año II, nº. 47, (23 de septiembre de 1943), p. 8.

²⁰¹ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

²⁰² Entrevista realizada al expreso de la Prisión-Escuela de Yeserías, Daniel Serrano Recio en su casa de París. Agradezco a Daniel Serrano y su hija Rose-Mary Serrano que me recibiesen y se prestasen a responder a todas mis preguntas. En lo sucesivo: EC/ES (París, 08/06/2016).

y reparación de instrumentos²⁰³. Sin embargo, las medidas anteriores no aliviaron a las agrupaciones de la necesidad de adecuar de manera constante para su plantilla el repertorio seleccionado, tal y como demuestra la carta que Faustino Elcoiribe²⁰⁴, director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza envió en 1939 a la Sección de Educación de la DGP:

(...) en realidad no existe organizada tal orquestina, sino que se trata de algunos elementos de la Banda que no están afectados por las últimas disposiciones de Libertad Condicional y se ha pretendido ir preparando algunos programas para el caso de que por causa de las libertades, hubiese necesidad de disolver la Banda²⁰⁵.

Esto motivó que para incitar la participación de los presos en este primer periodo ante la reticencia de los mismos a participar del programa de Redención de Penas, la DGP convocara concursos premiados con redenciones especiales. De esta forma, el Estado promovió este tipo de actividades calificadas como «actos colectivos de propaganda y concursos entre los reclusos para premiar trabajos de esta índole sobre temas fijados o libres»²⁰⁶ en los cuales el PCRPT obligó a los presos a participar. Acerca de esta última cuestión en 1941, el Patronato estableció la siguiente normativa por medio de una circular interna en todas las prisiones: «Se organizarán (...) concursos (...) empleándolos (...) al servicio de la propaganda y se estudiará la distribución horaria para el aprovechamiento útil de los ratos libres»²⁰⁷. Todo ello formó parte de las regulaciones establecidas acerca de la disposición de la propaganda que no debía atender exclusivamente a su forma y contenido, sino que también debía abordar su carácter y temporalidad como «reeducación de la voluntad por la disciplina y el trabajo»²⁰⁸ en tanto que «racional»²⁰⁹ y de «naturaleza religiosa, patriótica y familiar»²¹⁰, aprovechando «los ratos libres y los días festivos»²¹¹.

Por acuerdo del Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo se abre concurso para que todos los españoles [se entiende aquí que se refiere a los presos] que lo deseen puedan acudir al mismo, presentando una obra original e inédita con arreglo a las siguientes bases:

- Primera – La letra de un himno que tendrá como lema «La Virgen de la Merced como Patrona de Prisiones» que constará de un coro y dos estrofas (...).

²⁰³ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, p. 276.

²⁰⁴ Algunos autores como Belén Pérez Castillo han confundido la transcripción de «Elcoiribe» por «Elcoro»: «Music, Religiosity and Basquism in Franco's Prisons during the Civil War» [Conferencia]. *Music and the Civil War, Berlin 8-10 October*. Berlín: Humboldt University, 08/10/2020.

²⁰⁵ [Carta de Faustino Elcoiribe, director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1943 junio 23, Prisión Provincial de Zaragoza, a la Sección de Educación de la Dirección General de Prisiones]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718-0001_067.

²⁰⁶ *Ibid*, 1939, p. 17.

²⁰⁷ *Ibid*, 1941, p. XV.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

- Quinta – El premio será de dos mil pesetas para la composición que resulte elegida, el cual se entregará a su autor en un acto solemne que se celebrará en la escuela de Estudios Penitenciarios (...)²¹².

En consecuencia, ya en esta primera etapa se convocaron, además del preceptivo concurso anual de la DGP, cuantos accesorios fueron organizados por cada prisión y cuyos resultados podían ser o no, presentados por el director o capellán del establecimiento al PCRPT a fin de obtener una redención especial. Por ejemplo, las Memorias de 1943 definían 1942 como «un año de propaganda»²¹³, manifestando lo siguiente al respecto de los concursos:

Así, se ha tendido a intensificar todo aquello que significase aumento de cultura general, formación religiosa y arraigo de los sentimientos patrióticos, aprovechando para ello cuantos elementos difusores y medios de aproximación del recluso a la ciencia, al arte y a la literatura fueran compatibles con el régimen penitenciario. A tal objeto, se han celebrado multitud de actos culturales y religiosos, veladas literarias, representaciones teatrales, conciertos, concursos (...)²¹⁴.

No en vano, ese mismo año, 1942, se convocó un concurso para la composición de un himno de prisiones, *Redención*²¹⁵ y al año siguiente, otro dedicado a la Patrona de las Prisiones: la Virgen de la Merced, con motivo del día de la Victoria. En este último caso, las bases del concurso aparecieron publicadas, tanto en el semanario *Redención*²¹⁶ como en el *BODGP*²¹⁷:

PRIMERA.- La letra para un himno que tendrá como lema «La Virgen de la Merced como Patrona de las Prisiones» que constará de un coro y dos estrofas.

SEGUNDA.- Los trabajos se enviarán en un sobre cerrado con un LEMA, y en otro sobre y con el mismo LEMA se enviará un pliego conteniendo el nombre y el domicilio del autor; debiendo ambos dirigirse al Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual, Avenida de José Antonio, 76 bajo.

TERCERA.- A partir de la publicación de este concurso en el BOLETÍN OFICIAL DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE PRISIONES se considerará abierto el plazo de admisión de ellos originales por treinta días hábiles hasta la hora de cierre de la oficina, que lo será a las siete de la tarde del último día.

CUARTA.- Los lemas admitidos serán relacionados con sello y firma de los señores Presidente y Secretario del Patronato.

QUINTA.- El premio será de dos mil pesetas para la composición elegida, el cual se entregará a su autor en un acto solemne que se celebrará en la Escuela de Estudios Penitenciarios, donde se dará lectura a la obra premiada.

SEXTA.- Podrán concederse cinco áccesits honoríficos a los autores de los trabajos que sigan en mérito al premiado, entregándoseles a éstos, en dicho acto, sus trabajos escritos en artísticos pergaminos.

²¹² «Concurso para la elección de la letra de un himno oficial de Nuestra Señora de la Merced». *BODGP*, año II, n.º. 15, (11 de febrero de 1942), p. 29.

²¹³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1942, p. 8.

²¹⁴ *Ibid*, 1943, pp. 8-9.

²¹⁵ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año V, n.º. 160, (18/04/1942), p. 3.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ «Concurso para la elección...», *Op. Cit.*

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

SÉPTIMA.- El concurso será fallado por el Patronato, con asesoramiento de tres personalidades de la literatura española, cuyos nombres no serán publicados.

OCTAVA.- La letra del himno que resulte premiado quedará de propiedad de la Dirección General de Prisiones.

NOVENA.- Una vez elegida la letra, se abrirá un nuevo concurso para la música, destinándose un premio de cinco mil pesetas para la música que resulte elegida²¹⁸.

Los destinatarios del citado concurso eran únicamente los músicos presos o en su defecto los presos músicos suscritos al PCRPT. En ningún caso en ellos podía participar la población ajena al ámbito penitenciario. A las bases –que establecían un premio para la música superior en más del doble del establecido para la letra²¹⁹ y de cuyos posibles pagos no se ha localizado fuente alguna que precise si estos llegaron a efectuarse– respondieron diversas prisiones, entre ellas la Prisión Provincial de Zaragoza que remitió el 8 de marzo de 1942 una propuesta de letra para el himno con el lema «Fe y Esperanza»:

1ª Estrofa: a tres voces

Virgen y Señora,
que estás en el centro
tú eres el portento
de bella ilusión;
que a todos los presos
inundas los pechos
de dulce esperanza
y ardiente fervor.

Excelsa Patrona
de nuestras prisiones
cuantas oraciones,
te invocan perdón;
ruegos que recoges,
y desde tu seno,
camino del cielo
se elevan a Dios

A coro

¡Oh! Virgen de la Merced
¡Oh! Virgen de la Merced
las poblaciones penales
con sus Jefes y Oficiales
te adoramos con fe;
¡Oh! Virgen de la Merced
Directora espiritual
hoy todos los corazones
en libertad y en prisiones
de ti guardan un altar

2ª Estrofa: a tres voces

Virgencita nuestra,
sencilla y piadosa
imagen hermosa,
de nuestra mansión;
es tu misticismo,
de “éxtasis sereno”
que mirando al cielo,
clamas redención.

Velas el destino
de un gran Patronato
premiando el trabajo,
que es virtud y paz;
en este gran día,
cantamos tu gloria
de misericordia

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ibidem.*

ternura y piedad²²⁰.

Un premio que, según el número 160 publicado el 18 de abril de 1942 de *Redención* ganaron Luis Cabezas²²¹ –letrista– y Juan Beltrán –músico– con la presentación de una marcha en adagio²²². Sin embargo, la misma partitura ya se había presentado en la Cárcel Modelo de Valencia en 1940, firmada por otro recluso, Antonio Cabeza Borrego (1892-1969)²²³, miembro de la Banda Municipal de Valencia hasta su encarcelamiento y director de la Secretaría Técnica²²⁴ de Música de la prisión, quien además era asiduo colaborador en la creación de este tipo de piezas. Cabeza Borrego firmó también en el mismo año el himno gimnástico de la misma prisión *Amor y Fuerza*²²⁵, así como presumiblemente la *Marcha oficial* del establecimiento²²⁶.

No debe pasar inadvertido el hecho de que la convocatoria del referido concurso se desarrollase paralela a la instauración del Día de la Canción mediante la *Instrucción de 20 de febrero de 1942*²²⁷. Así, del mismo modo que el himno *Redención* debía ser el acto de contrición máxima por el cual la comunidad penitenciaria elevase a través del canto colectivo la renovación de su compromiso con el Estado franquista, el Día de la Canción tenía entre sus cometidos celebrar «los valores nacionales recordando los cantares populares, síntesis del sentimiento y de la unidad de los pueblos de España»²²⁸

Por otro lado, como fiesta patriótico religiosa vinculada a las prisiones, la Virgen de la Merced, celebrada el 24 de septiembre, fue un tema recurrente en la escritura de obras musicales, tal y como demuestran los seis himnos y la misa compuestos bajo esta temática que se muestran en la tabla del Anexo I, Capítulo 2, Fig. 15²²⁹: seis (6)²³⁰ himnos y una misa. Todas ellas fueron gratificadas con redenciones extraordinarias. Tal es el caso de Jaime Mestres²³¹, quien fue liberado tras

²²⁰ [Letra para un himno a la Virgen de la Merced, Patrona de las Prisiones, con el lema «Fe y Esperanza», 1943 marzo 8, Prisión Provincial de Zaragoza al Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_098].

²²¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4. Véase también anexo III.

²²² PCRPT. *Redención...*, año, IV, nº. 160, (18/04/1942).

²²³ CABEZA, Antonio. «Redención». *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, s.p. Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4. Véase también anexo III.

²²⁴ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.1.

²²⁵ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo...*, *Op. Cit.*, pp. 207-209.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ «Instrucción de 20 de febrero de 1942 instaurando el *Día de la Canción*». *BOE*, nº. 89, (30 de marzo de 1942), art. 549, cit. en: PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, *Op. Cit.* No se ha logrado localizar la referencia original en el *BOE*, cuya única alusión a dicha celebración aparece el 24 de abril de ese mismo año al dotar de 25.000 pesetas de presupuesto al Frente de Juventudes para la celebración de dicha festividad. («Circular de 20 de abril de 1942 concediendo al Frente de Juventudes una subvención para celebrar el Día de la Canción». *BOE*, nº. 114, (24 de abril de 1942), p. 239.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Véase anexo I, capítulo 2.

²³⁰ Cifras procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. La relación se completa con los datos procedentes de los archivos personales de Arturo Dúo Vital, Jaime Mestres y Tomás Gil i Membrado.

²³¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4. Véase también anexo III.

la escritura de su *Misa a Ntra. Señora de la Merced* que dedicó «al Excmo. Teniente General de la 4ª Región Don Luis Orgaz» en su «octavo mes de cautiverio»²³². En la misma línea, entre las obras compuestas en estos años, fueron motivo de redención extraordinaria por concurso, además de los títulos relacionados anteriormente, le siguen los recogidos en el anexo I, capítulo 2, fig. 16²³³.

En este sentido no pueden negarse las similitudes existentes en estos años entre el fascismo alemán y el nacional-catolicismo español al otorgar a las prisiones la categoría de pseudo-estados con himnos propios en los que la música formaba parte de lo que Guido Fackler define como «strategy to promote incarceration as a disciplinary measure and patriotic education, whilst at the same time manipulating public opinion»²³⁴. Ejemplo de estos paralelismos son el *Sachenshausenlied* (1937), el *Buchenwaldlied* (1938) y de forma más explícita el *Neuengammer Lagerlied* (1942) de Alf Dortmann, instaurado, como himno del campo de Neuengammer tras un concurso organizado por las autoridades²³⁵.

2.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el Régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales

En el capítulo 1 de este trabajo se enumeraron las normativas que la dictadura impuso con el fin de regular tanto la participación de los presos en estas actividades, como el repertorio. El tercer elemento que la DGP normalizó fueron los recursos materiales y humanos con que dotó a los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En las líneas que siguen se abordarán las fórmulas legales ideadas por la dictadura para salvar las problemáticas asociadas a la articulación de estas actividades en los años previos a la promulgación del Código Penal²³⁶ en 1944.

²³² MESTRES, Jaume. [*Ntra. Señora de la Merced: Misa a tres voces sobre motivos de la elevación*] [Partitura autógrafa]. Barcelona: Prisión Celular de Barcelona, 1938. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona (CEDOA-SGAE Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres, sin signatura.

²³³ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 16.

²³⁴ «(...) estrategia para promover la encarcelación como una medida disciplinaria y de educación patriótica, mientras que al mismo tiempo manipulaba a la opinión pública». (Traducción de la autora). FACKLER, Guido. «Cultural Behaviour and Invention of traditions: Music and Musical practices in the Early Concentration Camps». *Journal of Contemporary History*, vol. 45, nº. 3, (2010), p. 620.

²³⁵ CUMMIS, Paul. *Dachau song: the twentieth century odyssey of Herert Zipper*. New York: Peter Lang, 1992.

²³⁶ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

2.3.1. Medios económicos, materiales y humanos

a. Gestión de los recursos económicos y materiales dispuestos por el PCRPT

Según los datos facilitados por José Manuel Sabín en *Prisión y muerte en la España de Posguerra*²³⁷, el Ministerio de Hacienda cifró en ciento ochenta y dos millones doscientas cuarenta y cuatro mil quinientas setenta y una (182.244.571) pesetas los gastos destinados a prisiones en 1940. De estos, ciento cincuenta millones (150.000.000) fueron para alimentación a razón de una peseta y quince céntimos (1,15) diarios por recluso según lo establecido por la Dirección General de Prisiones²³⁸. Dado lo ajustado del presupuesto diario destinado a la manutención de la población penal, y sin embargo la gran cantidad de recursos económicos empleados, se aprecia la envergadura de la gran masa de presos que en esta primera etapa ocuparon las cárceles.

Por otro lado, a la retribución del personal se destinaron veintiún millones trescientos ochenta y seis mil setenta y una (21.386.071) pesetas, mientras que las actividades culturales, incluidas las musicales, formaron parte de los gastos de propaganda invertidos en material (2.227.5000 pesetas) o categorizados como «otros» (158.631.000 pesetas):

Fig. 17. Resumen de gastos del año 1940 según el Ministerio de Hacienda (I)²³⁹

RESUMEN DE GASTOS

	Cuantía (en pesetas)	% (en relación con el gasto total)
Personal	21.386.071	11,73
Material	2.227.500	1,22
Gastos diversos	158.631.000	87,04
TOTAL	182.244.571	

Situando en contexto estos datos, mientras que las Memorias de 1939²⁴⁰ dan cuenta del gasto de ciento treinta y un mil quinientas ochenta (131.580)²⁴¹ pesetas en pan, ese mismo año se instalaron en la grandes prisiones centrales de Madrid, Valencia y Barcelona, entre otras, equipos radiofónicos –marca Philips– por importe de treinta

²³⁷ Todas las cifras sucesivas relativas al presupuesto destinado al mantenimiento de las prisiones procedentes de: SABÍN, José Manuel. *Prisión y muerte en la España de posguerra*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1996.

²³⁸ Todas las cifras sucesivas relativas al presupuesto destinado al mantenimiento de las prisiones procedentes de: DIRECCIÓN GENERAL DE PRISIONES. «Telegrama de 18 de febrero de 1941», *cit. en*: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1942, p. 87.

²³⁹ Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem*. Una versión más extendida del resumen de gasto destinado a las prisiones en 1940 puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 19.

²⁴⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939, p. 300.

²⁴¹ *Ibidem*.

mil (30.000) pesetas cada uno²⁴². Solo en Barcelona se instaló un taller de imprenta en el que la maquinaria y el papel –en total se adquirieron mil (1.000) kilogramos de papel– costaron cuatrocientas dos mil cuatrocientas veintinueve (402.429) pesetas²⁴³. Una instalación muy inferior a la que después se realizó en los Talleres Penitenciarios de Alcalá –sede editorial de *Redención*²⁴⁴– o la propia Prisión-Escuela de Yeseñas donde se ubicó la imprenta del semanario del mismo nombre²⁴⁵. Cada prisión, fue además dotada de una biblioteca cuya colección estaba integrada por libros y partituras que oscilaban entre las ocho (8) y las diez (10) pesetas cada ejemplar²⁴⁶. En otras palabras, las primeras medidas que el Estado adoptó a la hora de disponer su política propagandística en las prisiones fueron económicas, razón por la cual se justificaba además el programa de Redención de Penas como una fórmula de desahogar el sistema autárquico de este primer periodo²⁴⁷.

Este hecho da una idea de la importancia que la música, en tanto que propaganda construida sobre una base optimista a modo de «exaltación y justificación de la sociedad existente»²⁴⁸, adquirió para el franquismo. La transformación intelectual, moral y política fue en todo momento la verdadera función de la cárcel, tal y como reflejaban las citadas Memorias del Patronato en 1939: «el penado ha de satisfacer un doble rescate» el cual debía ser «físico de trabajo en reclusión aflictiva»²⁴⁹, por un lado, y «espiritual, con actos positivos de enmienda»²⁵⁰, por el otro. Especial atención merecía la extensión del proselitismo dirigido a los condenados a muerte como «conquista del espíritu»²⁵¹ y que el Estado pretendía diseminar entre las familias a modo de «imperio misional sobre los individuos»²⁵², ya que «el mejor instrumento de la propaganda inmediata son los mismos reclusos»²⁵³. Por tanto, el preso no debía salir en libertad si no se tenía constancia de la *Muerte y transfiguración*²⁵⁴ de su moral política, y ello merecía el empleo de mayores recursos que su supervivencia física.

b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales

Al despliegue económico le siguió una serie de regulaciones cuyo fin fue consolidar la estructura musical carcelaria en relación con los programas a interpretar.

²⁴² *Ibid*, p. 52.

²⁴³ *Ibid*, p. 290.

²⁴⁴ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939-1943.

²⁴⁸ MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética: una crítica a la estética marxista*. (Francisco Yvars, trad.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp. 64-65.

²⁴⁹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939, p. 8.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ En alusión a la obra de mismo título de Richard Strauss, *Tod und Verklärung* (1889). [GILLIAM, Bryan; YOLMANS, Charles. «Strauss, Richard \(George\)». *Oxford Music Online*, \(24/02/2010\), \(Consultado: marzo 2019\).](#)

Si se recuerda la organización de la Secretaría Técnica de Música²⁵⁵ descrita por Ramón Toledo²⁵⁶, puede observarse cómo cada subsección de la misma tenía una función muy precisa en el organigrama doctrinario carcelario. Así pues trataba la práctica musical en todas sus facetas: interpretativa –orquesta, orquestina, banda, orfeón, masa coral de capilla–, compositiva –armonización, reescritura de obras, creación de nuevo repertorio–, y patrimonial –estudio y conservación–. Todo ello permitía establecer un programa propagandístico –«un solo objetivo»²⁵⁷– basado en los preceptos de «disciplinar, educar y deleitar»²⁵⁸.

En el caso de la Prisión Modelo de Valencia, esta estructura estuvo dirigida por Antonio Cabeza Borrego²⁵⁹, uno de los compositores más prolíficos del programa de Redención de Penas en 1940²⁶⁰, ya que firmó entre otras piezas *Redención, Amor y Fuerza* y la *Marcha oficial* del establecimiento. Es decir, siguiendo la premisa de «el mejor instrumento de la propaganda (...) son los mismos reclusos» el Patronato situó a un músico profesional confinado al mando del entramado musical con carácter propagandístico. Un puesto al que por cierto negaba identidad: «Al frente de ella un recluso-secretario, músico maduro y de saturados conocimientos, ayer subdirector de la Banda Municipal de esta ciudad»²⁶¹. Aunque no existen datos concretos acerca del alcance de los expedientes de depuración y encarcelamiento entre gremios claramente damnificados por la represión, como el caso de los músicos de bandas, así como resulta manifiesta la ausencia total o parcial de cifras al respecto, la información recogida por el PCRPT muestra, en cierto modo, las altas cotas de músicos *amateur* que fueron encarcelados, ya que tal organigrama no se entiende sin una abultada presencia de este tipo de músicos en las cárceles²⁶².

A continuación se recoge exclusivamente el fragmento de texto publicado en las Memorias de la Prisión Modelo de Valencia²⁶³ en 1942 referente a las bandas de música. El texto completo puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 19²⁶⁴:

1ª- Banda de Música.

(...) Han pertenecido a la Escuela la siguiente relación numérica de internos: 1 director, 4 subdirectores, 5 flautines, 11 flautas, 8 requintos, 17 saxofones altos, 9 saxofones tenores, 2 saxofones barítonos, 11 fliscornos, 23 trompetas, 9 trompas, 26 trombones, 3 barítonos, 9 bombardinos, 8 tubas, 2 timbales, 13 cajas, 7 bombos, 9 platos, 5 archiveros y 3 papeleros. Nuestra Banda alcanzó un volumen máximo de 101 ejecutantes reunidos en los atriles, con reservas todavía

²⁵⁵ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.1.

²⁵⁶ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, p. 276.

²⁵⁷ *Ibid*, p. 165.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ [Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego..., *Op. Cit.*

²⁶⁰ Todos los datos sucesivos relativos a la biografía del autor procedentes de: TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo...*, *Op. Cit.*, pp. 207-209.

²⁶¹ *Ibid*, p. 165.

²⁶² Hasta ahora la musicología se ha centrado en un estudio meramente anecdótico de casos concretos. Me refiero aquí a los trabajos de autores como Josep Almacellas, Salvador Astruells, Isabel Ayala, Antonio Calzado o la propia autora de este texto. Véase bibliografía.

²⁶³ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, pp. 164-236.

²⁶⁴ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 19.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

de 4 flautas, 6 clarinetes, 2 saxofones altos, 1 saxofón tenor, 3 trompetas, 4 trombones, 1 bombardino, 2 cajas, 1 bombo y 2 platos, que actuaban en caso de enfermedad o baja. Hoy ha quedado más reducido por libertades y traslados a otros Establecimientos. El número de obras ejecutados por esta Sección es el siguiente: de concierto, 209; marchas, 36; himnos, 9; pasodobles, 129; total, 383. Intervino: conciertos, 279; misas acompañadas, 228; desfiles, 4.137, e himnos (veces cantados), 4.457²⁶⁵.

Esta no fue la única medida adoptada por la DGP para la organización de los recursos necesarios para desarrollar los programas musicales de Redención de Penas antes de la aprobación del Código Penal²⁶⁶ en 1944 y el Reglamento de los Servicios de Prisiones²⁶⁷ en 1948²⁶⁸. Como ya se ha explicado en las líneas precedentes, la DGP siguió muy de cerca la actividad de los conjuntos musicales penitenciarios, ya fuese revisando los programas musicales, censurando las obras compuestas bajo el auspicio del PCPRT o fomentando la colaboración de músicos de extramuros en el ámbito de intramuros y viceversa²⁶⁹. Es más, en este periodo fueron comunes los conciertos ofrecidos por diversos intérpretes en las prisiones. La relación total de actuaciones ofrecidas por intérpretes de extramuros en las cárceles españolas entre 1938 y 1943 puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 29²⁷⁰.

Todo ello formaba parte del enriquecimiento que la DGP pretendió dar a las prácticas musicales en las prisiones, una propuesta que aunque en inicio trató de seguir una política autárquica separando el ámbito de extramuros del de intramuros del mismo modo que se resolvía en este periodo la política exterior del país, debió reconocer la necesidad de que todos los sectores sociales participasen de la política penitenciaria y represiva²⁷¹.

2.3.2. Topografía y arquitectura penitenciaria

Junto con los medios creativos e interpretativos, el franquismo desarrolló toda una política acerca del dónde y cuándo debían tener lugar las prácticas musicales penitenciarias que formaban parte de su propaganda. Este aspecto ya se apreciaba en el epígrafe anterior cuando al hablar de la estructura bajo la que se articuló la programación musical se abordó la participación de conjuntos musicales de extramuros en actividades de intramuros. Por tanto, tratar la propuesta musical del PCRPT implica extenderse más allá del espacio delimitado por los muros de la cárcel.

A la hora de hablar de los espacios dispuestos por la dictadura para la implantación y desarrollo de la interpretación y creación musical en el marco oficial debe diferenciarse si estas actividades tuvieron lugar dentro o fuera de la prisión. Si se desarrollaron dentro es necesario atender al tipo de centro donde lo hicieron, así como

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁶⁷ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.

²⁷⁰ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 29.

²⁷¹ Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.2.

al lugar que ocuparon dentro del panóptico carcelario. En este último caso, debe diferenciarse además entre aquellos espacios «pre-musicales», es decir aquellos que no tenían una función musical asignada –patio, rotonda, pasillos– y aquellos específicamente musicales o dispuestos para satisfacer tales fines, por ejemplo las celdas/aulas de ensayo, el salón de actos, el archivo, el taller de reparación, etc. Esta pormenorización en el análisis del espacio penitenciario resulta esencial porque responde a la propia división que el PCRPT hizo del panóptico penitenciario en términos musicales, de acuerdo a la función del repertorio. Es decir, que del mismo modo que de la interpretación de las fuentes aquí expuestas es presumible que la organización de las prácticas musicales que conformaron el ecosistema sonoro oficial no fue aleatoria, sino que tras ella operó un sentido político e ideológico concreto²⁷², es posible entender que el espacio jugó un rol fundamental en la articulación de las mismas, tal y como se extrae de las fuentes que se presentan a continuación:

a. Prácticas musicales de intramuros dentro del panóptico carcelario: categorización de los espacios dentro de la prisión

El último aspecto a tratar con respecto a la localización de las prácticas musicales penitenciarias oficiales es aquel que trata de responder a la pregunta ¿dónde se ubicaron estas actividades en el interior de la prisión? En relación con la distribución del espacio del panóptico carcelario y su incidencia en la eficacia de los programas reeducativos, la memoria de la Prisión Modelo de Valencia (1942)²⁷³ explicaba cómo las salas de la prisión y las actividades que en ella se ubicaban habían sido dispuestas inspirándose la doctrina «manjoniana»²⁷⁴. Según había enunciado el propio Andrés Manjón en 1925, el éxito de la labor pedagógica dependía de la sincronía entre el «movimiento»²⁷⁵ y la «función cerebral»²⁷⁶. Aplicando dicha doctrina, la Prisión Modelo de Valencia publicó un plano en el que mostraba dónde se desarrollaban cada una de las enseñanzas o talleres que formaban parte del programa de Redención de Penas (fig. 20). A él se unía la siguiente explicación:

La pedagogía española gira en torno a los Cármenes de Granada. Y nada más lógico que el sentir español y cristiano penetre a través de las «cancelas» y «rastrillos» inspirando la acción pedagógica de éste en el pensamiento y práctica de las Escuelas del Ave-María (...). Un patio adecuado sirve de campo natural a la enseñanza manjoniana, donde el movimiento físico armoniza con el trabajo intelectual y las afecciones morales²⁷⁷.

²⁷² Véase capítulo 1.

²⁷³ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*.

²⁷⁴ *Ibid*, p. 276.

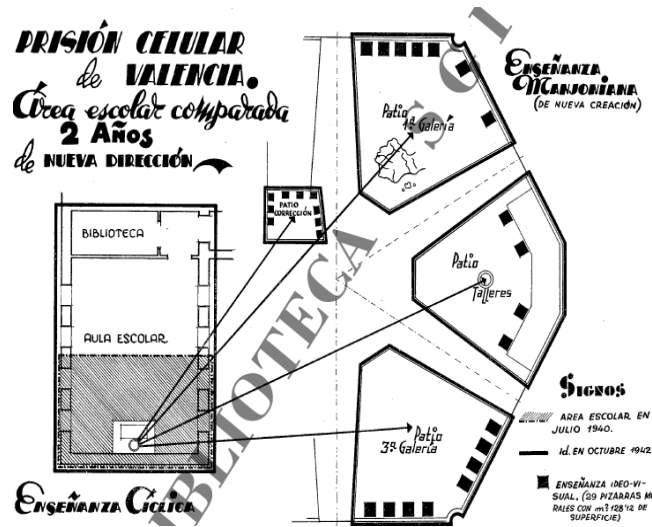
²⁷⁵ MANJÓN, Andrés. *El maestro mirando hacia dentro*. Granada: Imprenta-Escuela Ave María, 1925, p. 70.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, 156.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Fig. 20. Distribución de los espacios educativos según la Secretaría Técnica Educativa aplicados a las prisiones españolas a partir de 1942²⁷⁸



La división por funciones de los espacios de la prisión, según la cuestión manjoniana no fue el único aspecto que el PCRPT adoptó en su modelo punitivo-cultural. Las raíces entre el modelo reeducativo penitenciario y el pedagogo burgalés fueron mucho más profundas, ya que, no en vano, el propio sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual justificaba sus acciones en un humanismo patriótico y religioso, tal y como enunciaron los jesuitas José Antonio Pérez del Pulgar y Martín Torrent²⁷⁹. Ejemplo de la adopción del modelo manjoniano en las prisiones son las palabras de las Memorias de 1942: «se dan clases por métodos manjonianos»²⁸⁰ o la referencia de las Memorias de 1945 al descenso en el analfabetismo en los penales gracias a la aplicación de esta doctrina²⁸¹.

En realidad, la integración de la figura de Andrés Manjón en el terreno penitenciario no debe resultar sorprendente si se tiene en cuenta que el pedagogo siempre unió el catolicismo y el patriotismo a un proyecto educativo que consideraba que educar al hombre –véase aquí además la acertada distinción de género que más tarde implementó el franquismo²⁸²– «es perfeccionarle según todo su ser físico e intelectual, moral, religioso, individual y social»²⁸³. Dicho modelo fue adoptado –no sin reinterpretaciones– por el propio proyecto educativo del Nacional-Catolicismo – una vez más se dejan ver los lazos entre el ámbito carcelario y el ámbito de extramuros– que veneró el nombre de Andrés Manjón a través de diversas acciones,

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 25

²⁷⁹ Véase capítulo 1, epígrafes 1.1 y 1.2.

²⁸⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1942, p. 24.

²⁸¹ *Ibid.*, 1945, p. 16.

²⁸² Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

²⁸³ MANJÓN, Andrés. *Tratado de la educación*. Granada: Escuelas del Ave-María, 1947, p. 422.

entre ellas la creación de un monumento en «homenaje a la excelsa figura nacional del venerable patriarca avemariano»²⁸⁴.

En este sentido, alrededor de la idea de patio²⁸⁵, son numerosos los ejemplos publicados en las Memorias que situaban allí la actividad musical: «(...) La limpieza de formación, la escrupulosa uniformidad de los desfiles, el mejor porte en los patios de recreo cortando la más insignificante muestra de abandono»²⁸⁶. Más adelante el mismo texto proseguía:

... marcar en el tiempo las actividades todas de la Prisión y conseguir la exactitud del cumplimiento en el mismo, es tanto como ver lograda la más estricta disciplina es (...) en suma, acercarse a la perfección (...).

Diana. Con las primeras luces del día, arranca la corneta de guardia sus agudas notas. Y con ágil movimiento, temple de voluntad, se incorpora la población interna y se apresta al aseo personal.

Recuento. Quince minutos después el Oficial de Guardia en Galería o Departamento procede al primer recuento con fondo de revista (...).

Llamada general. Las celdas se abren a la misma altura en uno y otro lado de cada galería. Empiezan a salir los reclusos (...). En la rotonda, el Orfeón formado en arcos, acompañado por la gran masa reclusa, entona la salutación matutina con el himno *Redención*. Después de los gritos reglamentarios, se ordena el retorno a las celdas con la más rígida disciplina militar²⁸⁷.

En la misma línea, unos años antes, en 1940, las Memorias correspondientes al año anterior realizaban la siguiente descripción: «los presos de Figueirido, formados en el espacioso patio, cantan himnos patrióticos»²⁸⁸. De forma más específica hacía un repaso por los locales destinados en cada prisión a la práctica musical:

Bilbao:

- Prisión «El Carmelo».- Clases para enfermos en el propio dormitorio (...).

Gerona:

- Prisión Provincial.- (...) Lecturas histórico-literarias por las celdas (...).

Jaén:

- Prisión Provincial.- Escuela al aire libre durante el buen tiempo por falta de local (...).
- Prisión Habilitada de S. Andrés.- Clases en patios y dormitorios, por falta de local (...).
- Prisión de Linares.- Falta local para clases; se dan en los dormitorios (...).

Madrid:

²⁸⁴ «Orden de 13 de noviembre de 1941 por la que se constituye una Junta Nacional para la creación de un monumento al fundador de las Escuelas del Ave María, don Andrés Manjón». *BOE*, nº. 356, (22 de diciembre de 1941), p. 10017.

²⁸⁵ A este respecto Gutmaro Gómez apunta: «Del Pulgar, fundador del ICAI (Instituto Católico de Artes e Industrias), cuyo sistema de escuela de oficios estaba inspirado en el centro de jesuitas de Lille (...), murió pronto, el 27 de enero de 1940. Su discurso sobre la compatibilidad del castigo y del amor quedó inacabado, pero la Redención de Penas siguió adelante. Tras su desaparición fue el Padre Martín Torrent quien más pugnó por la fijación de una influencia clara del modelo de la Iglesia sobre las prisiones de la Nueva España». GÓMEZ, Gutmaro. *El exilio interior...*, *Op. Cit.*, p. 58.

²⁸⁶ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1940, p. 53.

²⁸⁷ *Ibid*, pp. 116-117. La cifra completa puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 17.

²⁸⁸ *Ibid*, p. 22.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

- Prisión Provincial de Porlier.- (...) Grupos de lectura diaria por cinco detenidos, en las galerías de la Prisión (...).
- Prisión de Ventas (Mujeres).- (...) La escuela de niños, organizada en octubre, cuenta con 30 a 40 párvulos, vigilados por 6 reclusas, día y noche, en departamento especial. Reciben lecciones de catecismo, cantos, gimnasia, etc.; todos se inician en la lectura y varios escriben dictado. A la de menores concurren reclusas de 10 a 18 años, separadas del resto de la población penal, y llevan vida de colegio. Dos grupos de Bachillerato y otros dos de cultura general; clase diaria de solfeo, idiomas y gimnasia (...).

Murcia:

- Prisión Provincial.- (...) Biblioteca circulante de libros de propiedad de los reclusos, que previa censura del Señor Capellán se leen en los patios (...).

Pamplona:

- Prisión Provincial.- (...) Clases en grupos por salas y patios (...).

Segovia:

- Hospital Asilo Penitenciario de Segovia.- Durante la misa y las comidas, lectura en común²⁸⁹.

Profundizando en la participación de orquestas y orfeones, en las citadas Memorias, el PCRPT señalaba:

(...) Algunos de estos conjuntos musicales, especialmente los de Astorga, Alcalá de Henares, Burgos Central, Cuéllar, Colonia Penitenciaria del Dueso, Jaén, Logroño, Pamplona Central, Puerto de Santa María, San Sebastián, San Simón, Sevilla y Valencia, son verdaderamente notables y participan en los actos de servicio para dar mayor decoro al canto de los Himnos y la Misa dominical, tocan frecuentemente en los patios (...)²⁹⁰.

De forma similar se pronunciaban las Memorias correspondientes a 1941: «(...) La banda de música toca todas las tardes en los patios. (...) La Junta Local de Redención de Penas, en colaboración con el Director de la Prisión y el Patronato, ha montado altavoces en todas las galerías para la retransmisión de alocuciones, conferencias y música»²⁹¹. En relación con las adecuaciones técnicas que se implementaron en los establecimientos penitenciarios, principalmente la megafonía y radio, que otorgaron a la interpretación musical un sentido circulante, en 1943 el PCRPT publicaba:

Esta importante mejora da actualmente todo su rendimiento y cumple con regularidad y exactitud los fines propuestos. La instalación, realizada por la empresa Philips, consta de los siguientes elementos:

Mesa buró con aparato receptor, cinco lámparas, toda onda.

Amplificador de 60 vatios.

Plataforma para discos.

15 altavoces distribuidos entre las distintas galerías y el Hospital.

Altavoz gigante en el patio general.

Micrófono de mesa en las oficinas de la Dirección.

Micrófono en el Salón teatro para la retransmisión de festivales.

²⁸⁹ *Ibid*, pp. 107-111.

²⁹⁰ *Ibid*, p. 27.

²⁹¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1941, p. 23.

Normalmente, este servicio funciona los jueves y domingos, con programas a cargo de las agrupaciones artísticas de la Prisión, y los Sábados para la lectura del Santo Evangelio del domingo siguiente, aparte de las retransmisiones que se efectúan de actos patrióticos, conferencias, recitales, conciertos, etc²⁹².

Aunque no se han localizado fuentes en las que el PCRPT regulase explícitamente los espacios musicales, de los ejemplos anteriores sí puede extraerse una tendencia a la hora de programar las actividades musicales que permite diferenciar entre dos tipos de localizaciones: «pre-musicales» y «netamente musicales». Así, en el contexto de esta investigación, por espacio «pre-musical» debe entenderse toda aquella localización que cuya función principal no era la de acoger estas prácticas. Dentro de esta categoría se situaban el patio, la rotonda y las galerías. Todos ellos son espacios de sociabilidad y, por ende, estaban destinados, tanto a la doctrina política – a través del canto o la lectura de discursos–, como cultural, mediante la organización de conciertos o emisiones radiofónicas. En un segundo grupo se sitúan aquellos lugares que, por su naturaleza, sí eran específicamente musicales y que se organizaron según las instrucciones de la Secretaría Técnica de cada prisión con el fin de satisfacer las necesidades de composición e interpretación del repertorio. Eran el salón de actos – interpretación–, la sala de ensayo –estudio–, y los talleres de restauración de instrumentos y la copistería –conservación–.

b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de los centros penales

Para entender cuestiones tales como qué cárceles dentro de la geografía penitenciaria del franquismo fueron las más productivas en esta primera etapa, 1938-1943, a la hora de articular sus programas propagandísticos y musicales, se analizará, por un lado la cantidad de actividades programadas; y por otro el repertorio de nueva creación producido por la población penal suscrita al programa de Redención de Penas.

Sin embargo, estos no son los únicos aspectos a tratar. Así por ejemplo, dentro de la localización geográfica de estas prácticas debe atenderse a la tipología de las prisiones. Es decir, qué tipo de prisión –de las estudiadas en el presente trabajo– fueron más productivas: centrales, provinciales, de partido y/o habilitadas, o si por el contrario no existió una predilección clara por un tipo de centro u otro, sino que los programas propagandístico-musicales fueron equiparables en forma, contenido y cantidad.

Sin duda, el intenso mapa carcelario que operó en algunas zonas del país afectó a la distribución o incidencia geográfica de este tipo de eventos. Para un análisis en mayor detalle de la división territorial del Estado franquista según la demarcación de cada tribunal militar²⁹³ se aconseja la consulta del anexo I, capítulo 2, fig. 22²⁹⁴:

²⁹² PCRPT. *El trabajo y la educación en el nuevo sistema penitenciario español: memoria de la Prisión Escuela de Madrid*. Madrid: Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo, 1943, pp. 116-120.

²⁹³ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*, p. 5580.

²⁹⁴ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 22.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Fig. 23. Distribución geográfica de las prácticas musicales penitenciarias oficiales atendiendo a la Jurisdicción Territorial Militar y a las Juntas Locales Provinciales²⁹⁵

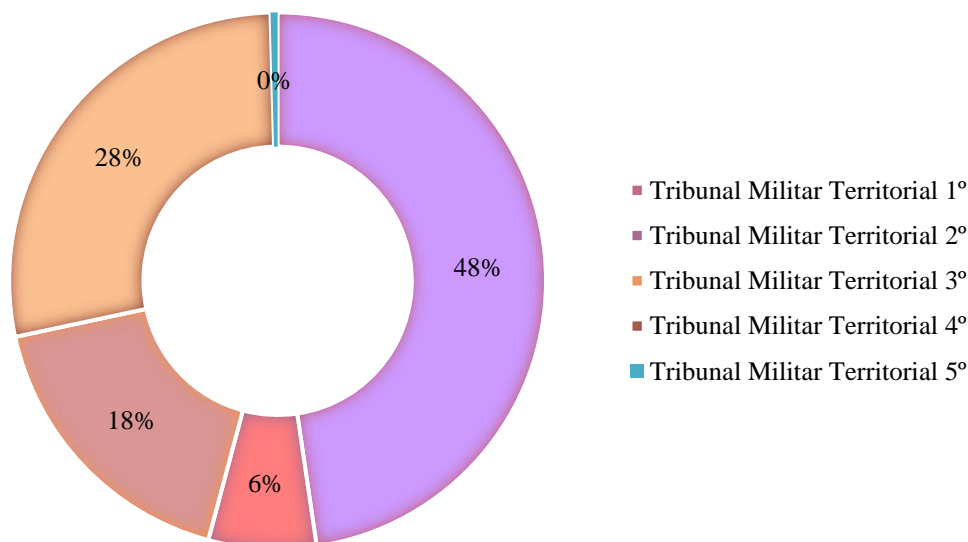


Observando el mapa anterior, la provincia de Madrid²⁹⁶ con ciento cinco (105) eventos musicales localizados entre 1938 y 1943 superó de largo al resto de provincias. A la capital le siguieron Valencia (53), Burgos (45), Murcia (40), Barcelona (34) y Navarra (32). Por tanto, la distribución de las actividades musicales organizadas en las prisiones entre 1938 y 1943 pueden resumirse en el siguiente gráfico:

²⁹⁵ La imagen del mapa ha sido tomada de: «Tribunales Militares Territoriales... *Op. Cit.* (Consultado: febrero 2020). Sobre él se han situado los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. Las provincias que aparecen identificadas con NC son aquellas de las que no se ha localizado dato alguno al respecto para el periodo estudiado.

²⁹⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de: *Ibidem*.

Fig. 24. Porcentaje por jurisdicciones militares de la organización de actividades musicales oficiales en las prisiones españolas entre 1938 y 1943²⁹⁷



A la luz de los resultados del gráfico anterior puede afirmarse que entre 1938 y 1943 las jurisdicciones que destacaron por un mayor éxito en la implantación de la práctica musical como parte de los programas de Redención de Penas por el Trabajo fueron el Tribunal Militar Territorial 1º y el Tribunal Militar Territorial 4º. En el primer caso, esto se debió a la intensa y extensa estructura penitenciaria de la zona central que, junto con la densidad penal y el modelo territorial centralizado, hicieron de ella el lugar adecuado para implantar antes que en ningún territorio las medidas correctivas de las que participó la música. En el segundo caso, el territorio correspondiente al Tribunal Militar Territorial 4 fue el de mayor extensión, pero también en el que se concentraban los grandes penales destinados a corregir con mayor dureza a los penados: Burgos, El Dueso, Santoña y Saturrarán, entre otros.

Profundizando en el sustrato de la geografía penitenciaria, cada tribunal disponía en su territorio de varios tipos de prisiones: centrales, provinciales, de partido y habilitadas²⁹⁸. En los años previos a la promulgación del Código Penal²⁹⁹, el semanario *Redención*³⁰⁰ recogió ochocientos trece (813) actuaciones programadas en las prisiones españolas repartidas entre ciento veintiuna (121) prisiones de las cuales ciento diecinueve (119) eran masculinas y veintidós (22) penales femeninos. A su vez,

²⁹⁷ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: [«Tribunales Militares Territoriales»](#). *Jurisdicción Militar de España*, 2016. (Consultado: febrero 2020).

²⁹⁸ Véase introducción, epígrafe *Objeto de estudio*.

²⁹⁹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

³⁰⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

estos centros responden a las categorías de central, provincial, de partido y habilitada, en las proporciones que se muestran a continuación: centrales (15), provinciales (56), de partido (29) y habilitadas o celulares (20).

En esta primera etapa puede observarse la predominancia de las prisiones provinciales frente a las centrales, siendo superadas, incluso, por las de partido y habilitadas. Esto se debe fundamentalmente a que en este momento de configuración del panorama penitenciario se habilitó «cualquier tipo de recinto para la detención y custodia de los detenidos»³⁰¹. Es decir, por prisión habilitada o celular se entendía todo centro que, sin ser cárcel, se destinó a tal fin, desde conventos hasta colegios, pasando por establos y corrales³⁰². Este último tipo de institución de retención fue propia y característica de este primer periodo, disminuyó considerablemente su presencia en 1944³⁰³ con la promulgación del Código Penal³⁰⁴. Este aspecto ocasionó una redistribución de la población penal conforme a las adjudicaciones de las sentencias, con la consiguiente reubicación de la programación cultural. Citando a Gutmaro Gómez:

Barcelona y Madrid fueron las ciudades con mayor número de prisiones habilitadas. En Madrid funcionaron al menos 17 centros habilitados con más de 30.000 presos. Inicialmente se coordinaron en torno a Porlier, convertida en provincial, lugares como Cisne, Santa Rita, Comendadoras, Santa Engracia, Torrijos, Claudio Coello y San Isidro, todas ellas prisiones habilitadas de primera hora adonde llegaban los detenidos, algunos agonizantes y «todavía pendientes de declarar» (...) ³⁰⁵

Por otro lado, las prisiones centrales se situaron en las grandes ciudades, o en su defecto en las capitales de provincia, por lo que, su número fue inferior a las actividades programadas en las provinciales. En este sentido destacan prisiones centrales³⁰⁶ como San Miguel de los Reyes (35), Astorga (24), El Dueso (22), Totana (14) y Ventas (13).

³⁰¹ Palabras de Luis Alberto Quesada en: *En Burgos* (Manuel de Cos Borbolla, recopilador). Burgos: 12-15 de junio, 2003. BNE: Archivo Personal de Manuel de Cos Borbolla, sig.: MDVD/3671. En relación con los primeros centros de reclusión y clasificación de presos, véase: HERNÁNDEZ, Carlos. *Los campos de concentración de Franco. Sometimiento, torturas y muerte tras las alambradas*. Madrid: Ediciones B, 2019.

³⁰² MOLINERO, C.; SALA, M.; SOBREQÜÉS, J. *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2003.

³⁰³ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

³⁰⁴ Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

³⁰⁵ GÓMEZ, Gutmaro. *El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*. Madrid: Taurus, 2009, p. 27.

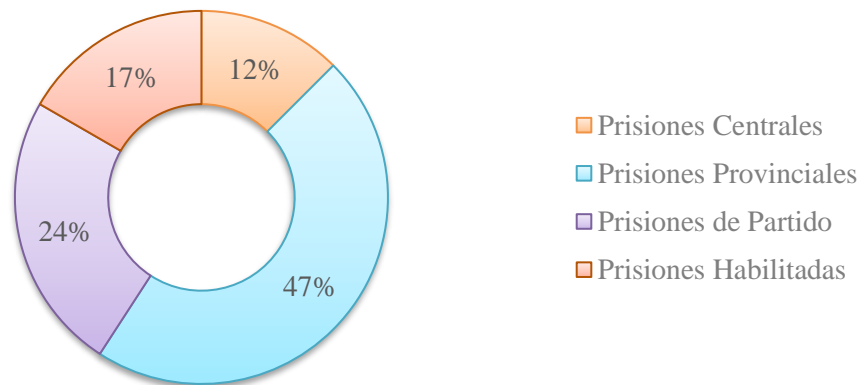
³⁰⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

Por su parte los centros provinciales jugaron un papel fundamental en la política de dispersión de presos, así como en la extinción de la condena. En este primer periodo –de 1938 a 1943– destacan las actividades programadas en Yeserías (32), Pamplona (31), Ciudad Real (19), Palma de Mallorca (18), Gerona (17), Barcelona (16) y Porlier (15).

Finalmente, las cárceles de partido –situadas en las cabezas de partido judicial de cada provincia³⁰⁷– fueron aquellas destinadas al tránsito de presos de una cárcel a otra así como a «la extinción de condenas no superiores a los dos años»³⁰⁸. Aunque junto con las prisiones habilitadas fueron las más numerosas en proporción, fueron también los centros de mayor inestabilidad poblacional y, debido a ello, los que más dificultades encontraron a la hora de organizar estos programas. Por esta razón, el número de eventos programados para el periodo de 1938 a 1943 no superó las trece (13)³⁰⁹ actuaciones de la Prisión de Partido de Porta Coeli, las mismas que registró la Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares. Esta misma circunstancia estuvo presente en las prisiones habilitadas que no sobrepasaron las cuatro (4) actuaciones de la Prisión Habilitada Conde de Peñalver.

En el siguiente gráfico se recoge la distribución de las prácticas musicales oficiales entre las distintas tipologías de penales para el periodo estudiado:

Fig. 25. Tipología de las prisiones españolas que presentaron actividades musicales entre 1938 y 1943³¹⁰



³⁰⁷ Para el presente trabajo se ha adoptado la definición de Enrique Orduña que entiende el «partido judicial», en los términos de la administración de justicia, como la «unidad territorial integrada por uno o más municipios», gobernada por la «cabeza de partido», es decir, «el municipio más grande o en el que mayor número de asuntos litigiosos se producen» y en consecuencia el que tiene uno o varios juzgados de primera instrucción. ORDUÑA, Enrique. *Municipios y provincias: historia de la organización territorial española*. Madrid: Instituto Nacional de Administración Pública, 2003, p. 789.

³⁰⁸ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

³⁰⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

³¹⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Más allá de las cifras, la relevancia de estos datos está vinculada al interés del PCRPT por hacer extensivos los programas de propaganda musical en esta primera etapa de organización, más allá de los propios límites asociados a las peculiaridades de cada centro. Máxime cuando aún no estaba establecida la regulación penal, ni las recompensas por participación en el sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual³¹¹, así como tampoco el tipo de centro que acogería definitivamente a este tipo de reclusos. La relación de actuaciones musicales registradas por *Redención* en las cárceles españolas entre 1938 y 1943 puede consultarse en el Anexo I, Capítulo 2, Fig. 26³¹².

La citada relación permite vislumbrar cuáles fueron las prisiones que según el semanario *Redención*³¹³ registraron mayor número de actividades musicales, destacando la Prisión Central de Burgos (32), la Prisión-Escuela de Yeserías (32), la Prisión Provincial de Pamplona (31), la Prisión Central de Astorga (24), la Prisión Central de Tabacalera de Santander (23), la Prisión Central de El Dueso (22), la Prisión Provincial de Ciudad Real (19), la Prisión Provincial de Gerona (17) y la Prisión Provincial de Barcelona (16). A estos casos –junto a los expresados en la tabla anterior– se unen otros ejemplos que, por no ajustarse al ámbito de estudio de esta tesis no han recogidos en el cuadro precedente. Son el destacamento de penados de Belchite³¹⁴, del que el semanario recogió hasta cuatro actuaciones y el Sanatorio Penitenciario de Cuéllar³¹⁵, con diecinueve eventos. Este último se convirtió en uno de los mejores ejemplos del término Foucaultiano de «malade punissable»³¹⁶, con que el franquismo justificó los programas reeducativos penitenciarios en el que los reclusos recibían una «especialísima tutela moral, sin quebranto de la disciplina, con las armas de la verdad, la caridad y la justicia»³¹⁷. En otras palabras, los programas culturales y musicales se organizaron en todos los centros penitenciarios por igual, independientemente de la categoría, envergadura o población de la prisión, no así del sexo de los detenidos, como ya se ha explicado en el capítulo 1³¹⁸.

³¹¹ Algunos testimonios hablan constatan que los presos y presas podían pasar años en la cárcel antes de recibir una sentencia en firme: EC/JA (Madrid, 02/02/3016); EC/TB (Madrid, 02/02/2016); EC/JE (Madrid, 03/03/2016); EC/PH (Madrid, 17/02/2016); EC/LL (Madrid, 12/07/2015); EC/LP (Madrid, 11/05/2016); EC/ER (Torroella de Montgrí, 16/07/2017); EC/DS (París, 08/06/2018).

³¹² Véase anexo I, capítulo 2, fig. 26.

³¹³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

³¹⁴ *Ibid*, año, v, nº 185, (10/10/1942), p. 3.

³¹⁵ *Ibid*, año v, nº. 147, (17/01/1942), p. 3.

³¹⁶ «Enfermo punible» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, *Op. Cit.*

³¹⁷ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939, p. 9

³¹⁸ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Fig. 23. Clasificación por Jurisdicción Militar y tipo de prisión de la incidencia de los programas propagandísticos musicales en las prisiones entre 1938 y 1943³¹⁹

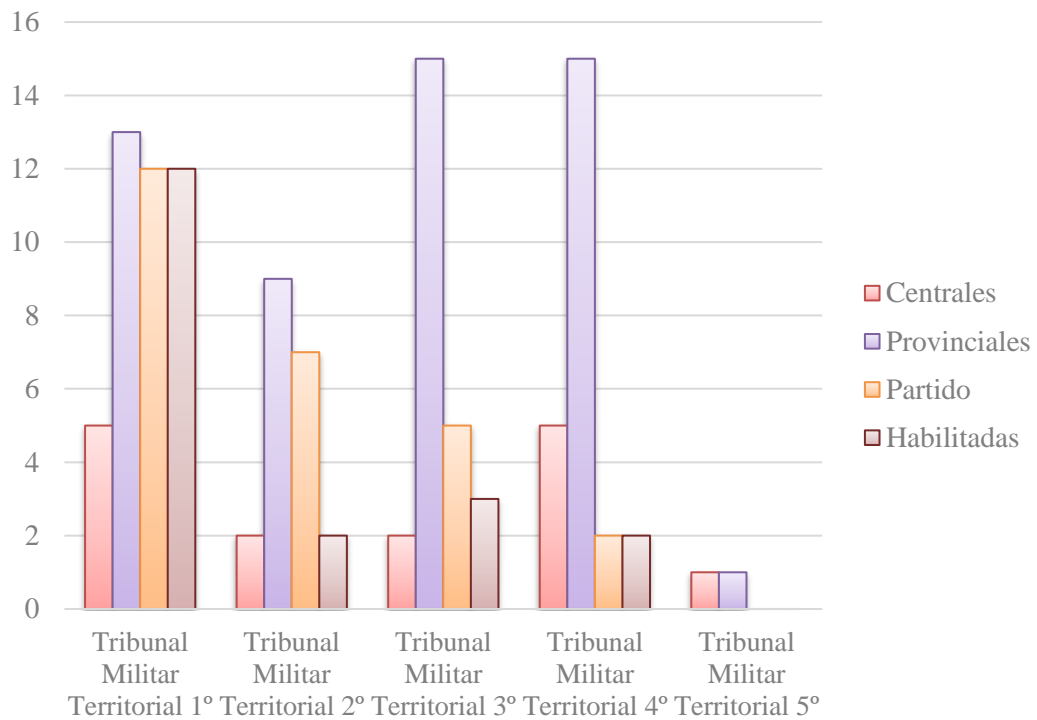
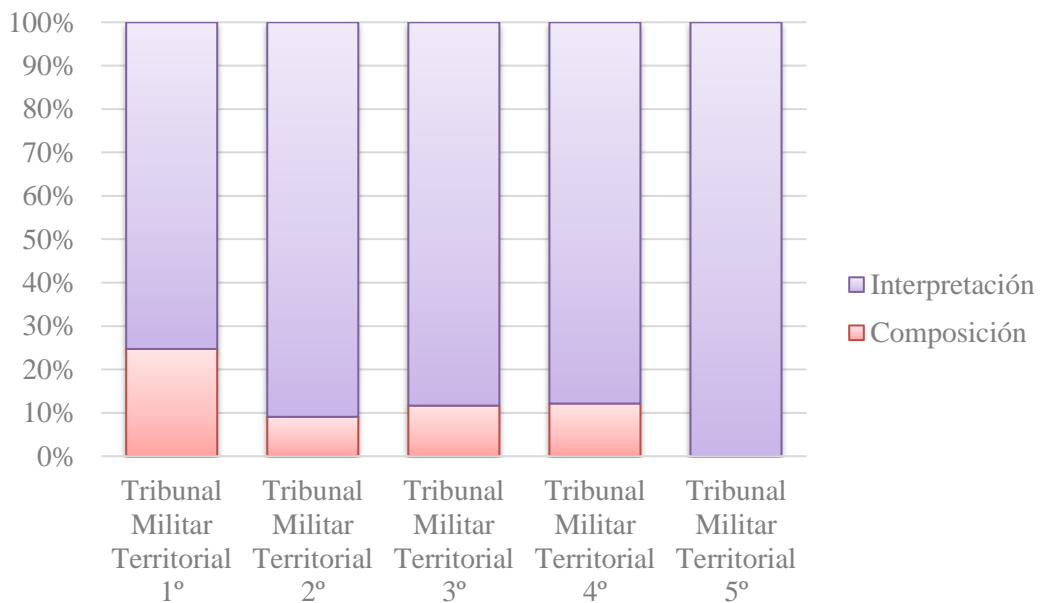


Fig. 24. Detalle de las prácticas musicales oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943 atendiendo al tipo de actividad y jurisdicción militar en la que se desarrolló³²⁰



³¹⁹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos para la elaboración del gráfico tomados de: PCRPT. *Redención..., Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

³²⁰ *Ibidem.*

Por tanto, los territorios que se situaron como los más productivos fueron aquellos que en el periodo posterior destacaron por la articulación de los grandes centros penitenciarios constituyéndose como topos clave en la geografía represiva del franquismo, así como en términos culturales penitenciarios, resultaron ser también los grandes centros productores del repertorio musical de índole propagandística localizada hasta la fecha: Madrid, Barcelona, Burgos y Valencia.

c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen

En 1939, el PCRPT publicaba en sus memorias:

(...) el nuevo Estado español no se limita a guardar el orden externo en una función de pura policía liberal, ni a restablecerlo con una justicia vindicativa y ejemplar, sino que, ejerciendo imperio misional sobre los individuos, se constituye en servidor de los valores externos de cada ciudadano³²¹.

De esta forma, el PCRPT se refería al poder de la condena como un modo de «engendra[r] escarmiento y ejemplaridad»³²². En otras palabras Una «punition»³²³ establecida a fin de «obtener un remède»³²⁴. Algo que, en cierto modo, además de todos los procedimientos descritos hasta ahora, solo podía conseguirse mediante la espectacularización de la pena. Un ejemplo de esta política fueron las numerosas salidas del Orfeón de la Prisión Central de Astorga³²⁵, convirtiéndose en un auténtico agente implicado en la vida civil de la ciudad. Es más, ya en 1939, contaba con una programación de música litúrgica y religiosa fija para cada día de la semana, tanto para las misas de mañana como de tarde, a la que se superponía la específica de cada día del mes:

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
- A misión os llama: a) Perdón de nuestros yerros b) Perdón, oh - Dios mío perpetuo - Salve - Salve Virgen María - Amante Jesús mío - Perdón, oh Dios mío	- A misión os llama: a) Perdona a tu pueblo Señor. b) Perdón, oh Dios mío - Salve - Salve Virgen María - Perdón, oh Dios mío clamamos - Perdón, oh Dios mío	- Ven a penitencia: a) Contra blasfemia b) Perdón, oh Dios mío - Salve - Sálvame Virgen María	- Ven a penitencia: a) Mira ingrato pecador b) Perdón, oh Dios mío - Perdón de nuestros yerros	- Perdona a tu pueblo señor: a) Amante Jesús mío b) Perdón, oh Dios mío - Salve - Sálvame Virgen María	- Perdón de nuestros yerros: a) Sálvame Virgen María, perdón - Salve - Mira ingrato pecador

³²¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939, p. 9.

³²² *Ibid*, p. 8.

³²³ «Castigo» (traducción de la autora). *Ibid*, p. 29.

³²⁴ «Obtener una curación» (traducción de la autora). *Ibidem*.

³²⁵ Todos los datos sucesivos relativos a la actividad del Orfeón de la Prisión Provincial de Astorga proceden de: [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*

		- Cantemos, oh fieles	- Ya murió mi redentor	- Cantemos, oh fieles	- Divina Virgen
		- Perdón, oh Dios mío	- Perdón, oh Dios mío	- Perdón, oh Dios mío	- Perdón

El mismo cuaderno recoge las diversas salidas del Orfeón, tanto las previas al final de la guerra como las posteriores, las cuales se intensificaron considerablemente al terminar la contienda. La primera se sitúa el 18 de mayo con motivo de la Ascensión. Entre el repertorio interpretado destaca la «Misa de Perosi a 3 voces.- Nona en la hora santa (de 12 a 1).- Completa de V. Goiechenaache a 4 voces.- Tantum Ergo».

Además del 18 de mayo, el orfeón volvió a salir los días 21, 26 y 28 de mayo – actuando dos veces este día con dos programas diferentes–; 4, 11, 16, 18, 25 y 29 de junio. Con motivo de la festividad de los apóstoles Pedro y Pablo, participó en un homenaje al capellán de la prisión, Don Pedro Martínez-Juárez en la Catedral de Astorga, con el siguiente programa: «1º. Din, Dan a 3 voces de T. Urrongoechea.- 2º Negra sombra a 4 voces de T. Urrongoechea.- 3º. Ylum Abaria a 4 voces de Cortázar.- 4º. Pietra Signor a 4 voces Strudella.- 5º. Jota a 4 voces de Varela Silvari.- 6º. Testara a 4 voces de Varela Silvari.- 7º. Himno Nacional».

El programa escogido para esta ocasión no solo da cuenta de la actuación del coro de la cárcel en uno de los lugares más emblemáticos de la catedral, sino también de la programación de obras compuestas por los presos. Todo ello formaba parte de la escenificación de la redención en la que Iglesia-Estado acogen según su nueva forma de arte a los redimidos-irredentos. Medios, momentos y lugares que no eran arbitrarios, sino que formaban parte del todo que conformó la propuesta cultural carcelaria.

Otras actuaciones extramuros ofrecidas por el orfeón fueron las de los días 2, 9, 13, 16, 18, 23, 25, 28, 29 y 31 de julio; 6, 8, 13, 15, 17, 20 y 27 de agosto; 3, 10 y 15 a 24 de septiembre; 1, 6, 8, 22 y 29 de octubre; 1, 2, 5, 8, 10 a 12, 16 y 19 a 27 de noviembre; 3, 7, 8, 10 a 12 –participando en la filmación del auto sacramental del recluso Federico Manuel Regidor Ramos, *La verdad solo está en Dios*–, 19, 24, 25 y 31 de diciembre. La actividad fue registrada positivamente por el semanario *Redención*³²⁶. Durante el año 1939 el conjunto, que por aquel entonces constaba de cuarenta y un (41)³²⁷ componentes, participó en ciento cuarenta y seis (146) actuaciones, incluidas las procesiones de Semana Santa de la ciudad, e implementó a su repertorio ochenta y tres (83) obras sacras veintiséis obras (26) profanas y veintidós (22)³²⁸ obras de temática religiosa. En el caso de la grabación del auto sacramental de Regidor Ramos, una vez más se aprecia aquí la relación entre el ámbito musical de intramuros y de extramuros, tanto en la convivencia de ambas escenas de tan distinta,

³²⁶ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

³²⁷ Todos los datos sucesivos relativos a la actividad del Orfeón de la Prisión Provincial de Astorga proceden de: [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*

³²⁸ *Ibidem*.

si no naturaleza, al menos sí finalidad, y la continuidad de la programación de géneros musicales con una amplio recorrido en la tradición falangista, como los dramas litúrgicos o autos sacramentales³²⁹.

Así, los documentos procedentes del archivo del centro no solo revelan cómo el Orfeón participó con asiduidad en misas catedralicias y otros eventos, sino cómo además existía una alta exigencia en cuanto al repertorio a interpretar. Ese mismo año, el director artístico del centro, Faustino Elcoiribe se dirigía con estas palabras al periódico *Redención*, agradeciendo los halagos que tan solo unos días antes el semanario penitenciario había dedicado a la actividad de la agrupación «Gratamente impresionado al leer en el periódico *Redención* un párrafo de su juicio acerca de nuestra actuación [se refiere al concierto que dieron en la catedral el 1 de abril de 1939]. No podemos menos de dedicarle estas líneas de agradecimiento»³³⁰.

Otros ejemplos de este tipo de intervenciones aparecen en la carta que el directo de la Prisión de Valdenoceda, Eduardo Carazo, envió al Padre Otaño el 27 de septiembre de 1940³³¹ y, de forma más explícita, en la evaluación de Ramón Borobia, por aquel entonces director del Conservatorio de Música y de la Banda Provincial de Zaragoza, sobre las aptitudes del Orfeón de la Prisión Provincial de la ciudad: «(...) si algún día les permitieran debían de ir a cantar estos a la Santísima Virgen del Pilar, pues los estudios que hacen estos coristas son tan profundos en conjunto, dicción y matiz que son dignos de que se les escuche y conozca»³³².

Otras agrupaciones que, según las Memorias³³³, también participaron de las agrupaciones carcelarias despertaron en la población, son las palabras que manifestaba el director del Conservatorio de Música y de la Banda Provincial de Zaragoza, Ramón Borobia en su evaluación de los reclusos para la obtención de los beneficios de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual en 1942:

A juzgar por lo expuesto en las Memorias³³⁴, agrupaciones que también participaron de este modelo fueron las de Burgos, Celanova, Huelva, Isla de San Simón, Mallorca, Porlier, Sancti Spiritus, San Miguel de los Reyes, San Sebastián, Valencia, entre otras³³⁵. Así las Memorias de 1940 recogen lo siguiente con respecto a la actividad del año anterior:

Isla de San Simón: coro orfeón de 50 reclusos, que ha actuado en festividades religiosas en pueblos limítrofes
(...) Sancti Spiritus (Ciudad Rodrigo): coro de 25 reclusos, especializado en obras religiosas; ha actuado en la S.I. Catedral.

³²⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ [Carta de Eduardo Carazo..., *Op. Cit.*

³³² BOROBIA, Ramón. [*Las secciones musicales de la Prisión Provincial de Zaragoza*]. Zaragoza: Prisión Provincial de Zaragoza, 17 de septiembre de 1942. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0002_506.

³³³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939-1943.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

- (...) Prisión Provincial de San Sebastián: magnífico orfeón de 80 reclusos, con música religiosa y profana; reciente actuación de una misa por radio.
- (...) Prisión Provincial de Mallorca: coro de 38 voces que ha salido a cantar fuera de la prisión.
- (...) Prisión Provincial de Porlier: masa coral de 72 voces. Orquesta con 30 ejecutantes y actuaciones extraordinarias en Alcalá y dentro de la Prisión.
- (...) Prisión Provincial de Huelva: coro de director y 36 reclusos, con partituras religiosas y profanas. Ha actuado en la Parroquia.
- (...) Prisión Central de Burgos: masa coral, organizada en febrero, compuesta de Director y de 61 tenores, 26 barítonos, 22 bajos y 7 copistas (...) han dado 22 conciertos, varias veladas de música sacra y uno por «Radio Castilla».
- (...) Prisión Provincial de Valencia: banda y orquesta, compuesta de 130 músicos, que ha radiado conciertos³³⁶

Sin duda, el caso más notable de los recogidos en la cita anterior es el del coro y orquesta de la Prisión Provincial de Porlier, puesto que no solo ofrecieron conciertos fuera de la prisión, sino que incluso se desplazaron de ciudad –desde Madrid centro, donde se ubicaba la prisión, hasta Alcalá de Henares– tanto para ofrecer una actuación fuera de la cárcel como dentro de otro penal. Este es el único ejemplo de una serie de dinámicas –la circulación de músicos entre prisiones como parte de los programas oficiales– que no se habían planteado hasta ahora y en las que, ante la ausencia de un número mayor de fuentes, no es posible profundizar más en este trabajo.

Por otro lado, de forma más imprecisa, la memoria de 1943, señalaba:

En algunos sitios como Valencia, Barcelona, Madrid y las principales capitales españolas, hay orquestas y orfeones verdaderamente notables. En Palma, Astorga, Burgos y otros puntos, los conjuntos musicales o corales dieron conciertos fuera de la prisión y cantaron en iglesias y catedrales o fueron retransmitidas sus actuaciones por las emisoras de la localidad³³⁷.

A la luz de los datos expuestos hasta este punto, todo parece apuntar a que las prácticas musicales penitenciarias se hicieron públicas en los lugares insignia del franquismo: el poder civil –plazas de ayuntamientos– y religioso –iglesias y catedrales–. Además, puede considerarse que el afán por exhibir estas actividades respondió al valor propagandístico de estas prácticas, más allá del contexto para el que fueron diseñadas. Puede advertirse en ello una doble finalidad: por un lado, prolongaba el carácter ejemplarizante de la pena, incluyendo el escarnio público como parte de ella; por el otro, prevenía al resto de la población contra cualquier actividad subversiva y disidente. Pero no solo estos fueron aspectos valorados por las autoridades de prisiones, sino que estas mismas agrupaciones que debían servir de elementos alienantes a sus integrantes, eran motivo de orgullo para los directores que las «poseían» y que, con tal fin, las exhibieron. Así cuanto mayor era la competencia de un coro, orquesta o banda, mejor se consideraba que había sido llevada a cabo la implementación del programa propagandístico cultural en una prisión y por ello más mérito adquirirían en este caso los directores de dichos centros.

³³⁶ *Ibid*, 1940, pp. 113-117.

³³⁷ *Ibid*, 1943, p. 37.

Un ejemplo muy claro es el caso del músico Luis Brage Villar, a quien tras ser encarcelado en la Prisión Provincial de Orense en 1937 se le encargó la formación de un Orfeón. La fama del conjunto musical llegó a ser tal que este, no solo salió de la prisión para ofrecer conciertos en diversos enclaves de la ciudad sino que, además, la prensa local del Régimen se hizo eco de dichos eventos. Concretamente destacan las reseñas publicadas entre marzo de 1939 y abril de 1940. Es más, precisamente gracias al cese de noticias relativas a la actividad de Brage Villar en la citada prisión, es posible conocer la fecha exacta de su excarcelación. Así el 28 de marzo, la *Región*, publicaba:

En la PRISIÓN PROVINCIAL

Cumplimiento del Precepto Pascual

El pasado domingo tuvo lugar en esta Prisión Provincial el cumplimiento del Precepto Pascual confesando y comulgando los reclusos y el señor director y funcionarios del establecimiento (...). A las ocho de la mañana los reclusos formaron en el patio, comenzando el Santo Sacrificio de la misa en la que oficiaba el P. Cesáreo Barbero; [las] señoritas cantoras de Acción Femenina de la ciudad entonaron acompañadas al armónium por el maestro Brage, recluso que espontáneamente se ofreció a ello, himnos religiosos y eucarísticos³³⁸.

Tan solo unos meses después, en septiembre de 1939, con motivo de los preparativos para la primera celebración de la Merced en las prisiones, el mismo periódico recogía:

El próximo día 24 del corriente se celebrará en la Prisión Provincial de Orense una simpática fiesta en honor de la excelsa Patrona del Carmen de Prisiones, la Virgen de la Merced. Dicho día, a las nueve de la mañana tendrá lugar una misa solemne que será cantada por la masa coral del establecimiento (...). En el ofertorio se cantará una plegaria escrita exprofeso para este día por el capellán de la prisión R.P. Cesáreo Barbero y musicada [sic] por el Maestro Brage (...). Inmediatamente después será recibida la visita de las autoridades y se hará una exposición de trabajos artísticos de algunos reclusos, durante cuyo acto el coro de la prisión cantará varias obras bajo la dirección del maestro Brage³³⁹.

Dos días después de la celebración, el 26 de septiembre, las palabras que el diario publicaba acerca del éxito del programa musical, eran las siguientes:

La masa coral de la prisión que organizó y dirige el maestro compositor Luis Brage cantó con maestría insuperable la brillante misa del maestro [Pablo] Hernández [titulada] *Pastorela*. Todas las partes musicales de la ceremonia fueron tan magníficamente ejecutadas que llamaron poderosamente la atención de los asistentes, pero el instante de verdadera emoción que hizo conmover a todos, autoridades, funcionarios y reclusos, fue aquel en que se cantó una plegaria a la Virgen Santísima de la Merced, pidiendo su protección para las falas de libertad que viven en las cárceles alejados de los suyos. Si la letra, obra del P. Barbero es de delicado sentimiento, no menos inspirada es la composición musical de que es autor el maestro Brage (...). Todos los componentes de la agrupación musical superaron para la mayor solemnidad del acto, resultando un

³³⁸ «En la Prisión Provincial. Cumplimiento del Precepto Pascual». *La Región*, (28/03/1939), s.p.

³³⁹ «En la Prisión Provincial. Una fiesta en honor de Nuestra Señora de la Merced». *Ibid*, (16/09/1939), s.p.

conjunto de verdadero valor. Una masa coral de perfecta afinación y gusto que el maestro Brage logró tras una paciente y concienzuda labor de varias semanas. Las dirigió y acompañó al armónium, dicho maestro Brage y colaboró con su arte exquisito Luis Izquierdo, violinista de calidad espontáneamente se brindó y con su arte brillantó el conjunto³⁴⁰.

La campaña de proselitismo que las autoridades locales desplegaron alrededor de los programas musicales desarrollados en la prisión orensana llegó a ser tal que tan solo un mes después de los acontecimientos organizados con motivo de la Merced, el 27 de octubre de 1939, *La Región* publicó un reportaje acerca del orfeón de la prisión que incluía entre otras cuestiones, una entrevista a Luis Brage, en calidad de «músico y preso». A continuación se presenta un extracto de dicha entrevista:

Bajo la dirección del popular maestro Luis Brage, han constituido una masa coral, una orquesta y un cuadro de declamación. (...) Debidamente autorizado por el Patronato Central para conceder esta información a nuestro periódico, el director de la prisión nos recibe en su despacho y nos acoge con la cordialidad en él característica (...).

- No eran desconocidas para mí las magníficas condiciones artísticas que concurren en el popular maestro Brage, y mi primer paso fue ponerme en contacto con él, dándole a conocer la idea sugerida por el patronato. Brage acogió el proyecto con todo entusiasmo (...). El único obstáculo, de orden material, con el que tropezamos, fue la carencia de un piano, (...) pero noticioso de ello el canónico y mayordomo del obispo, Don Ramón Delage, se brindó a facilitarnos lo que necesitábamos (...).

Hemos charlado después un rato con el maestro Brage. Lo sorprendemos sentado al lado del piano, rodeado de un grupo de reclusos, en pleno ensayo (...).

- Mi labor –dice– no tiene mérito alguno. Todo se debe al entusiasmo de los componentes del coro, que atienden con gran cariño mis enseñanzas (...).

- La academia de música funciona con total normalidad. Además de tener perfectamente ordenados los ensayos para el aprendizaje de repertorio, dedico dos horas a la enseñanza de solfeo e instrumentos. Tengo 25 discípulos que están aprendiendo unos y perfeccionando otros, a tocar el saxofón, trompeta, flauta, violín, gaita y demás instrumentos (...). Estoy organizando también una rondalla (...) y tengo en proyecto la construcción de un cuadro de declamación (...). Todos los sábados después de la plática del padre Barbero, se canta la salve y todos los domingos se cubre la misa con obras que yo ejecuto al piano (género clásico); al alzar se hace sonar el *Himno Nacional* y, a continuación, se canta una plegaria o un motete, y por último, el *Himno Eucarístico* (...) ³⁴¹.

Ya el simple hecho de que la citada entrevista se publicase tan solo seis meses después del final del conflicto, aunque por aquel entonces Brage Villar ya llevaba cerca de dos años detenido³⁴², dice mucho del significado e implicación que, no solo estas

³⁴⁰ «La fiesta del domingo en la Prisión Provincial con motivo del día de Nuestra Señora de la Merced». *Ibid*, (26/09/1939), s.p.

³⁴¹ «Admirable actividad artística de los reclusos de la Prisión Provincial». *Ibid*, (27/10/1939), s.p.

³⁴² Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.4.3., sección *a.1.3. Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión*.

prácticas, sino la difusión y puesta en conocimiento de las mismas a la sociedad, tuvo para el Estado.

Este carácter propagandístico y adoctrinador puede observarse tanto en la forma, como en el contenido del propio texto de la entrevista, donde tanto el director de la prisión como el músico emplean cuidadosamente la palabra «entusiasmo» en la misma línea que indicaba el PCRPT al referirse a estas actividades como «manifestaciones de entusiasmo»³⁴³.

Otro aspecto digno de comentar es el carácter impostado de la propia entrevista cuando el narrador escribe al referirse al compositor compostelano «lo sorprendemos sentado al lado del piano, rodeado de un grupo de reclusos en pleno ensayo»³⁴⁴. Dado el carácter extraordinario del propio encuentro, del que el relator tan solo unas líneas más arriba indicaba: «Debidamente autorizado por el Patronato Central para conceder esta información a nuestro periódico»³⁴⁵, resulta poco probable que el periodista verdaderamente «sorprendiese» a Luis Brage o a ninguno de los «presos músicos» allí presentes. Más bien al contrario, no era sino la puesta en escena con que el Régimen invitaba a la ciudadanía a entrar en las prisiones, mostrando y utilizando la cara amable de la práctica musical, a la par que ocultando así el propósito y función de castigo con que esta se implantó en las prisiones. El discurso aquí dispuesto por *La Región* se insertaba a la perfección en la estética benevolente con que años después la «cuestión penitenciaria» era introducida en el *No-Do* al enmarcarla bajo el lema «La Justicia generosa del Caudillo»³⁴⁶. Es más, de forma menos precisa en el ámbito musical, pero con igual intención, el número 54 de *No-Do* de 10 de enero de 1944 se hacía eco de la celebración de la Navidad en la Prisión Provincial de Porlier³⁴⁷.

La entrevista a Brage aborda además el modo en que las prisiones se enfrentaron a la configuración de las actividades musicales. En particular se refiere a las agrupaciones y sus integrantes —«tengo 25 discípulos»³⁴⁸—; sus conocimientos musicales —«están aprendiendo unos y perfeccionando otros»—; los instrumentos disponibles —«saxofón, trompeta, flauta, violín, gaita (...)»—; las problemáticas de adquisición de los mismos —«la carencia de un piano»—; las horas de trabajo —«dedico dos horas a la enseñanza de solfeo e instrumentos»—; el repertorio a interpretar —«(...) la salve y se cubre la misa con obras que yo ejecuto al piano (...), el *Himno Nacional* (...), una plegaria o un motete (...), el *Himno Eucarístico*»—; y el cuándo se llevaban estos programas a cabo —«todos los sábados después de la plática del padre Barbero (...) y todos los domingos en la misa».—

³⁴³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1939, p. 20.

³⁴⁴ «Admirable actividad artística...», *Op. Cit.*

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ «La Justicia Generosa del Caudillo». *No-Do*, n.º. 54, (10/01/1944), min. 09:02. (Consultado: octubre 2020).

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Esta cita y las sucesivas procedentes de la referida entrevista: «Admirable actividad artística...», *Op. Cit.*

El caso del Orfeón del penal orensano no fue el único que contó con la difusión de los medios de comunicación. Entre 1939 y 1943 la población penal no solo salió a ofrecer conciertos a espacios públicos, sino que además estos incluso se radiaron como en los casos expuestos de las prisiones de Burgos, San Sebastián y Valencia, entre otras³⁴⁹. En otras ocasiones, incluso, tales actuaciones se grabaron, como el auto sacramental firmado por el recluso Federico Manuel Regidor Ramos, *La verdad solo está en Dios*³⁵⁰. Lamentablemente no se ha localizado la citada filmación.

Sin embargo, todo este alarde de *tournées* que las Memorias del PCRPT hacían de las distintas agrupaciones carcelarias por las regiones de España, así como la sobreexposición de la actividad penitenciaria en el ámbito público civil, entraba en contradicción con los telegramas de la DGP de 20 de septiembre de 1941 y 22 de septiembre de 1941 –recogidos también en las Memorias de ese mismo año– que prohibían de forma explícita «la actuación de personas o agrupaciones artísticas extrañas con motivo de la festividad de la patrona»³⁵¹ al mismo tiempo que declaraba que:

(...) la fiesta de la Merced es una fiesta del preso, en que por la benevolencia del Caudillo se les concede un lenitivo a su dolor; no una exaltación del recluso que está cumpliendo en la prisión una pena debida a su delito. Prohíbe, por lo tanto, que trascienda al exterior radiando los actos o conciertos que allí se ejecuten, o que la población libre tome parte en estas expansiones de carácter íntimo³⁵².

Por supuesto, todas estas aparentes incoherencias que aludieron al desarrollo de las prácticas musicales penitenciarias del ámbito oficial pudieron aparecer como síntoma de un problema mucho más acuciante para el franquismo: la debilidad de la vida musical de aquellos años. Aunque en las fuentes consultadas no se han encontrado referencias a ello, es posible que, debido al encarcelamiento masivo de los músicos e integrantes de estos conjuntos, las áreas locales perdiesen en gran parte –si no toda– de la estructura musical. Por esta razón puede que el desafortunado intento del PCRPT por sostener un organigrama musical cuya ambición superaba con creces cualquiera de las redes musicales de extramuros, no fuese sino un intento de restituir el tejido musical de estos años.

Aunque contradictorio con la política general del Estado hacia las prisiones, este tipo de medidas no resultaba tan excepcional si se tienen en cuenta otros casos para los que la DGP recurrió a los presos políticos para suplir las carencias sociales. Un ejemplo es la *Circular de 18 de noviembre de 1943*³⁵³ que permitía a los hijos de los funcionarios de prisiones recibir clases de los maestros encarcelados ante la ausencia de profesorado en provincias. No obstante, conviene insistir en que no se han localizado fuentes específicas que señalen si efectivamente esto fue así. Pese a ello, y

³⁴⁹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1941, pp. 113-117.

³⁵⁰ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*, pp. 10-12.

³⁵¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1941, p. 249.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ «Circular de 18 de noviembre de 1943, de la Dirección General de Prisiones disponiendo que los hijos de los funcionarios de prisiones podrán recibir lecciones de los Maestros Auxiliares reclusos». *BODGP*, año II, n.º. 55, (18 de noviembre de 1943), p. 8.

aunque esta posibilidad es, sin duda, bastante plausible, no debe dejarse de lado la categoría de escarnio público que sí tuvieron estas apariciones y a las que, como se ha visto a lo largo de este título, el franquismo dio gran importancia en su política penitenciaria.

Por otro lado, los intercambios entre el ámbito de intramuros y extramuros no se limitaron a la salida de los músicos de las prisiones, sino que, tal y como se ha visto en el epígrafe 2.2.³⁵⁴, diversos compositores y dramaturgos colaboraron con el Régimen para enriquecer la propuesta musical carcelaria, a la par que para adaptarla a las necesidades de los «presos músicos». No todo quedó ahí, en el capítulo 4³⁵⁵ se profundiza en la entrada de conjuntos de extramuros al interior de las prisiones.

2.3.3 Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria

Finalmente, el tercer parámetro que reguló el franquismo a la hora de imponer la estructura de la práctica musical carcelaria fue el tiempo. El binomio «tiempo/música» mantuvo una relación constante de retroalimentación. Es decir, la música como arte temporal incidió en los tiempos de castigo, organizándolos del mismo modo que el calendario penitenciario y ceremonial condicionó y determinó la práctica musical.

Analizar las relaciones música y tiempo en el universo carcelario dentro de la oficialidad implica una aproximación foucaultiana³⁵⁶ tanto por el carácter atemporal de la práctica como de la propia experiencia carcelaria como sistema represor diseñado para «colapsa[r] en su referencia al afuera, al pasado, al sí mismo»³⁵⁷ en un entorno de «cero subjetivación»³⁵⁸. Partiendo de la noción de la cárcel como lugar de «temps suspendu»³⁵⁹, la DGP dispuso todo un engranaje para la organización de la nueva «société parfaite»³⁶⁰ del «microcosme de prison»³⁶¹. La «deshumanización»³⁶² al «ritmo de la música»³⁶³ proporcionó la posibilidad de construir un modelo de adoctrinamiento político que, sirviéndose de la identidad sonora nacional, relacionó «la política criminal y la puesta en escena de un espectáculo»³⁶⁴. La articulación de los momentos idóneos para la práctica musical –en este caso la interpretación– como

³⁵⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.

³⁵⁵ Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.2., sección c. *Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política penitenciaria del Régimen.*

³⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, Op. Cit.

³⁵⁷ PARRINI, Rodrigo. «Tiempo, espacio y poder: el orden social carcelario». *Panópticos y laberintos: subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*. México: Colegio de México, 2007, pp. 72-73.

³⁵⁸ *Ibidem.*

³⁵⁹ «(...) tiempo suspendido» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, Op. Cit.

³⁶⁰ «(...) sociedad perfecta» (Traducción de la autora). *Ibidem.*

³⁶¹ «(...) microcosmos de prisión» (Traducción de la autora). *Ibidem.*

³⁶² MORENO, Paz. «Voces de Auschwitz: la música en los campos de concentración». *Raíces*, nº. 22 (1995), p. 216

³⁶³ *Ibidem.*

³⁶⁴ *Ibid*, p. 211.

organización de los tiempos de castigo, determinó la elaboración a pequeña, mediana y gran escala de un «calendario penal», basado en los preceptos del nacional-catolicismo.

Antes de detenerse sobre el estudio del tiempo en la pequeña dimensión, es decir el calendario penal que estableció las prácticas musicales, es necesario profundizar en la distribución cronológica de las obras que fueron compuestas como parte de los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, en este primer periodo. Dicha producción puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, fig. 28³⁶⁵. Del análisis de la citada relación pueden extraerse una serie de conclusiones preliminares acerca de cuáles fueron los años más productivos en esta etapa. Así por ejemplo, puede apuntarse a 1942, con veintisiete (27)³⁶⁶ títulos, como el año en el que se consolidó la práctica compositiva, seguido de 1940 y 1943 con veintitrés (23) y veintidós (22) piezas, respectivamente. De estos años destaca tanto la alta productividad, como la promoción y publicidad que el PCRPT hizo de estas actividades. Por ejemplo, las Memorias correspondientes a 1943 atribuían a los reclusos la autoría de setenta y tres (73)³⁶⁷ obras musicales: «los músicos reclusos se han sentido por lo visto, muy en vena durante el año que acaba de finalizar, pues produjeron setenta y tres obras, algunas muy inspiradas, que alcanzaron franco éxito en el círculo reducido en que fueron presentadas»³⁶⁸. Sin embargo, saltan de nuevo a la luz las contradicciones de la dictadura a la hora de medir el éxito de la implantación de los programas musicales para la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, ya que esta cifra no se corresponde con los datos aportados por el Régimen en otras fuentes de propaganda como *Redención*³⁶⁹.

³⁶⁵ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 28.

³⁶⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. La relación se completa con los datos procedentes de los archivos personales de Arturo Dúo Vital, Jaime Mestres y Tomás Gil i Membrado.

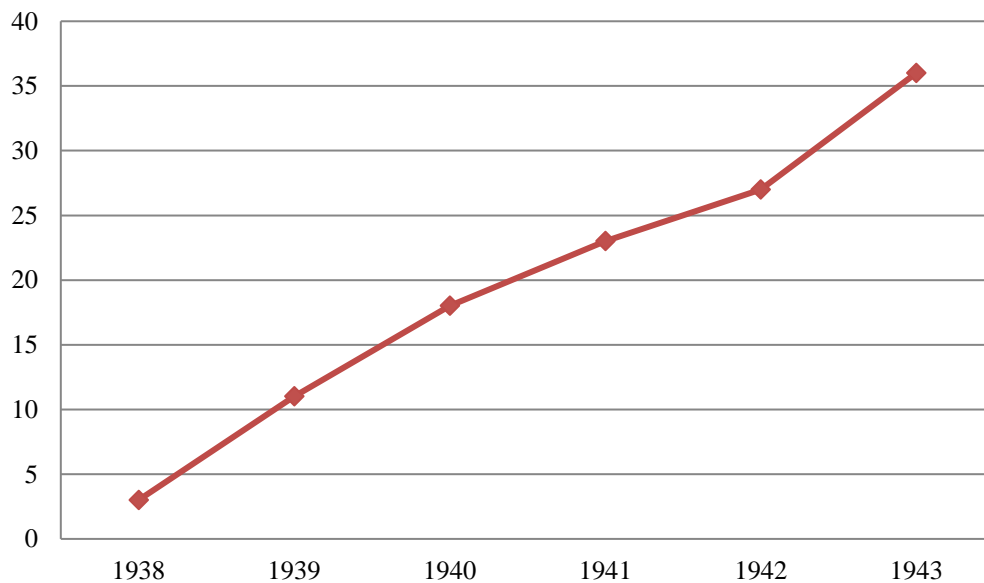
³⁶⁷ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 36.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años IV, n.º. 198-250 (02/01/1943-23/12/1943).

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Fig. 30. Detalle de la productividad anual de las obras compuestas entre 1938 y 1943 para el programa de Redención de Penas en las cárceles españolas³⁷⁰



Una vez comentado el periodo estudiado en este capítulo, debe prestarse atención al calendario anual, teniendo en cuenta que este se organizó siempre en respuesta a un sentido ceremonial. Por esta razón, el año «quedó dividido a los efectos de la propaganda en una serie de festividades destacadas, coincidentes con los días consagrados por la liturgia católica y los dedicados a exaltar las efemérides principales de [la] Patria»³⁷¹. En este sentido se pronunciaba el PCRPT en 1942 acerca de elección de fechas de alto contenido religioso y político como parte de la propaganda cultural:

Las grandes fechas nacionales

El Día de la Victoria, el aniversario del Glorioso Movimiento y fiesta Nacional del Trabajo, el Día del Caudillo, la Fiesta de la Unificación, el aniversario de José Antonio y todas aquellas fechas que suponen una exaltación del sentimiento patrio, han sido aprovechadas en todas las prisiones de España para celebrar actos colectivos de afirmación nacional y de los principios del Movimiento (...). Tampoco pasan por alto para este género de propaganda ocasiones tales como la Fiesta de la Hispanidad y del Pilar, el 2 de mayo, el día de la Purísima Concepción (...) y desde luego, Fiesta de la Merced, Patrona de las Prisiones, celebración a la que se da carácter religioso y nacional, tan fácil de conseguir en nuestra Patria, ya que en la fusión de esos dos sentimientos está el rumbo que nos ha marcado providencialmente en la Historia³⁷².

³⁷⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

³⁷¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1942, p. 4.

³⁷² *Ibid*, pp. 10-12.

El cuadro siguiente (fig. 32) muestra cómo el calendario festivo en las prisiones estuvo relacionado con la disposición de las fiestas nacionales y católicas que reguló el franquismo, antes incluso, del final de la guerra. Autores como Zira Box consideran «la elaboración de un ciclo festivo»³⁷³ como «un instrumento de poder extremadamente útil con el que implantar valores, fijar ideologías y contribuir a la configuración de lo que se consideraba la verdadera España (...)»³⁷⁴.

Fig. 32. Disposición del calendario anual de festividades católicas y nacionales con las que el PCRPT justificó la programación de obras musicales en las prisiones españolas³⁷⁵

Fiestas religiosas	Fiestas religiosas y nacionales	Fiestas nacionales
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/> Circuncisión del Señor (1 ene.)	<input type="checkbox"/> Santiago Apóstol (25 jul.)	<input type="checkbox"/> Día de la Victoria (1 abr.)
<input type="checkbox"/> Epifanía del Señor (6 ene.)	<input type="checkbox"/> Nuestra Señora de la Merced (17 sept.)	<input type="checkbox"/> Día de la Unificación (19 abr.)
<input type="checkbox"/> Cumplimiento Pascual (según calendario)	<input type="checkbox"/> Inmaculada Concepción (8 dic.)	<input type="checkbox"/> Fiesta Nacional (2 may.)
<input type="checkbox"/> San José (19 mar.)		<input type="checkbox"/> Luto Nacional (I) (13 jul.)
<input type="checkbox"/> Semana Santa (según calendario)		<input type="checkbox"/> Fiesta del Trabajo Nacional (18 jul.)
<input type="checkbox"/> Ascensión (según calendario)		<input type="checkbox"/> Fiesta del Caudillo (1 oct.)
<input type="checkbox"/> Corpus Christi (según calendario)		<input type="checkbox"/> Día de la Raza (12 oct.)
<input type="checkbox"/> San Pedro y San Pablo (29 jun.)		<input type="checkbox"/> Luto Nacional (II) (20 nov.)
<input type="checkbox"/> Virgen del Carmen (16 jul.)		
<input type="checkbox"/> Todos los Santos (1 nov.)		
<input type="checkbox"/> Santa Cecilia (22 nov.)		
<input type="checkbox"/> Nochebuena (24 dic.)		
<input type="checkbox"/> Navidad (25 dic.)		

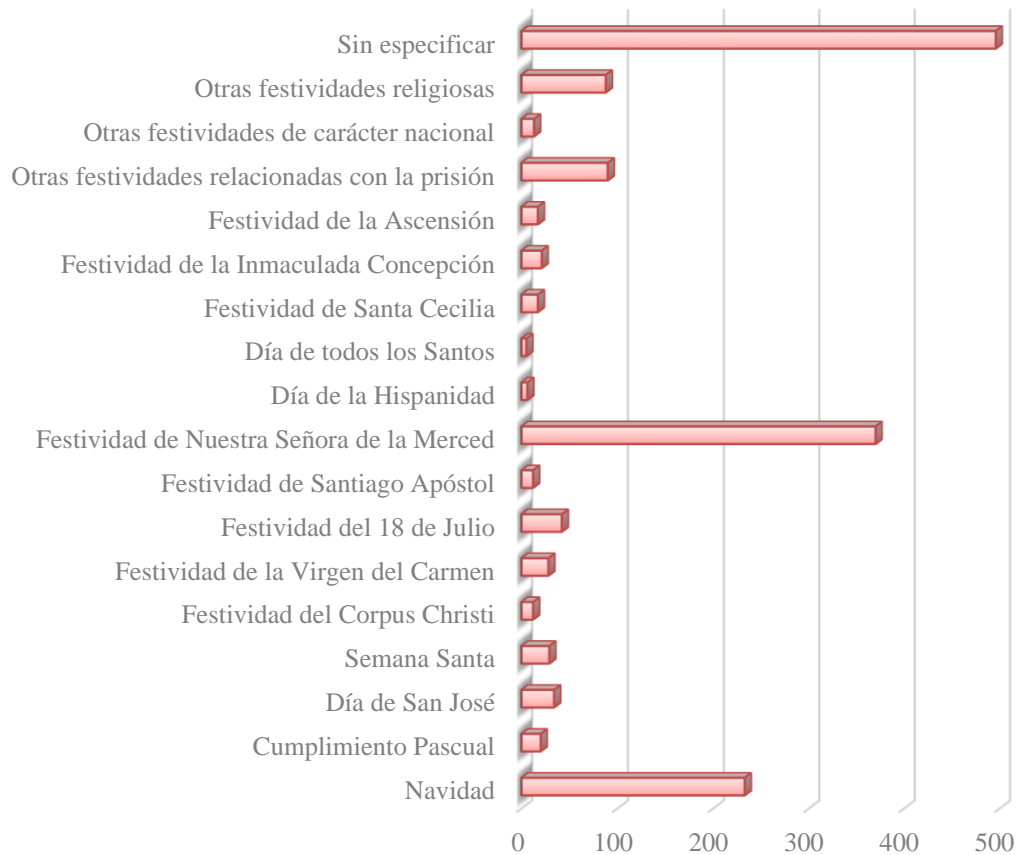
³⁷³ BOX, Zira. *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*. [Tesis doctoral dirigida por Fernando del Rey]. Madrid: Universidad Complutense, 2008, p. 196. De la misma autora, véase también: (a) «El calendario festivo franquista: tensiones y equilibrios en la configuración inicial de la identidad nacional del Régimen». *Construir España: nacionalismo español y procesos de nacionalización*. (Javier Moreno Luzón, coord.). España: Estudios Políticos y Constitucionales (España), 2007, pp. 263-288. (b) *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza, 2010.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

En este sentido, la actividad musical se distribuyó a lo largo del calendario penal con la consiguiente incidencia:

Fig. 33. Detalle de las festividades en las que se programaron actividades musicales oficiales en las cárceles españolas entre 1938 y 1943³⁷⁶



Del gráfico anterior se extrae la predominancia de la festividad de la Virgen de la Merced como fiesta nacional y religiosa del microcosmos penitenciario fue la fecha alrededor de la cual giró gran parte de la programación musical carcelaria. De este modo se convirtió en el símbolo del microestado carcelario sobre el cual se encarnó el ideal de recuperación del preso para la nación. Una celebración que se construyó a imagen y semejanza de la figura de Santiago Apóstol en el ámbito de extramuros, símbolo de la simbiosis entre el poder civil y eclesiástico, a través del ideal de la Reconquista territorial y religiosa.

Alrededor de la Merced no solo se dispuso un programa propagandístico concreto sino que, además, frente a otras fechas o motivos para la justificación del proselitismo estatal y religioso, existía un considerable interés por recoger con profusión cada detalle de los programas musicales ofrecidos en todas las prisiones

³⁷⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, años I-X, *Op. Cit.*, nº 1-501, (01/04/1939-20/12/1948).

españolas. Tanto es así, que el límite de espacio destinado a la información de las actividades culturales en las prisiones en el semanario *Redención*³⁷⁷ —a menudo una de las cuatro páginas del periódico—, era superado con creces al llegar la citada fecha, pasando a ocupar dos, incluso tres páginas, incluyendo la portada. Informaciones, todas ellas que, a menudo, se prolongaban durante varias semanas.

Así, entre las festividades con mayor impacto en la programación de eventos musicales en las cárceles, junto con la celebración de la Merced o la Navidad, destacaron fechas como el 9 de diciembre, festividad de la Inmaculada Concepción, y el 25 de julio, fiesta de Santiago Apóstol. Ambas efemérides ya habían sido restauradas por el bando sublevado en los territorios caídos bajo su dominio en 1936 y 1937, respectivamente³⁷⁸. El resto de días marcados en el calendario no hacían sino cumplir lo dispuesto por la *Orden de 9 de marzo de 1940*³⁷⁹. Es decir, también en el aspecto ritual existieron paralelismos entre lo dispuesto en el ámbito de extramuros y lo desarrollado en el terreno de las prisiones:

Por varios motivos, el espiritual primero, el administrativo y civil, económico después, importa que el Poder público sujete a una ordenación adecuada las festividades de carácter oficial determinando los días que pueden considerarse tales (...).

Artículo primero.- Son días festivos:

- a) Todos los domingos del año.
- b) Las fiestas religiosas.
- c) Las fiestas nacionales.

(...) Artículo tercero.- Son fiestas religiosas las siguientes: Circuncisión del Señor [1 de enero], Epifanía, San José, Corpus Christi, la Ascensión del Señor, San Pedro, San Pablo, Santiago Apóstol, la Asunción de la Virgen, Todos los Santos, Inmaculada Concepción, Navidad, y, por devoción del pueblo español, Jueves y Viernes Santos (...).

Artículo cuarto.- (...) serán también festivos, con igual significado, pero dentro de los límites del término municipal respectivo, los días de festividad religiosa local.

(...) Artículo sexto.- Las fiestas nacionales serán de dos clases:

- 1) Meramente oficiales (...).
- 2) Fiestas nacionales absolutas.

(...) Artículo séptimo.- Son fiestas nacionales meramente oficiales el 2 de mayo y el 20 de noviembre. Son fiestas absolutas el 19 de abril (Fiesta de la Unificación), el 18 de julio (Fiesta del Trabajo Nacional), el 1º de octubre (Fiesta del Caudillo) y el 12 de octubre (Fiesta de la Raza).

³⁷⁷ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-IV, n.º. 1-250 (01/04/1939-23/12/1943).

³⁷⁸ «Decreto 96, declarando festivo el día de la Inmaculada Concepción». *BOE*, n.º. 51, (9 de diciembre de 1936), p. 355. «Decreto número 325, reconociendo como Patrón de España al Apóstol Santiago y declarando día de Fiesta Nacional el día 25 de julio de cada año». *BOE*, n.º. 275, (22 de julio de 1937), p. 2482.

³⁷⁹ «Orden de 9 de marzo de 1940, disponiendo el Calendario de Fiestas Oficiales». *BOE*, n.º. 73, (13 de marzo de 1940), p. 1767.

Los días de Santiago y de la Inmaculada Concepción, además de ser fiestas religiosas, sujetas al régimen de los artículos tercero y cuarto, tendrán la consideración de fiestas nacionales³⁸⁰.

En cuanto a cómo se tradujo esta formulación del calendario ceremonial del franquismo en las prácticas musicales, la DGP se encargó de dar instrucciones muy precisas acerca de la interpretación de ciertos repertorios en determinadas fechas. Por ejemplo, a este respecto, en 1943 enunciaba lo siguiente: «el día de Navidad se celebrará en todas las prisiones de España la misa con villancicos y plática a cargo de los capellanes»³⁸¹. Del mismo modo y tan solo unos meses antes, la misma institución indicaba a los funcionarios de prisiones cómo debían desarrollarse las celebraciones de solemnidades:

A partir de la publicación de esta orden, en cuantas solemnidades se celebren en las prisiones, bien sean religiosas, patrióticas o culturales, y diariamente en la formación de la tarde y después del toque de oración, se interpretará el Himno Nacional por las bandas, orquestas, coros o cornetines de los Establecimientos Penitenciarios (...) como complemento a la misma, se ordena lo siguiente:

1º) Diariamente, después del toque de oración (...).

2º) Los días de precepto, después de la Santa Misa, (...).

3º) Cuando se realicen visitas por el Jefe del Estado, Ministros, Altas Jerarquías y Dignidades (...). Análogamente se procederá en las conmemoraciones señaladas y celebración de actos solemnes³⁸².

A título individual, cada prisión incorporó dichas medidas generales, elaborando un calendario específico para cada solemnidad que, en ocasiones, como por ejemplo la citada festividad de la Merced, se desarrollaban a lo largo de la semana. Así, con motivo de dicha celebración, el Padre Martín Torrent describía con estas palabras la programación musical de la Prisión Celular de Barcelona en 1942:

He aquí la distribución programática de la semana:

Lunes.- Concierto de orquesta; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Martes.- Concierto de rondalla: jotas, tangos y cante 'jondo'; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Miércoles.- Concierto de orquestina de 'jazz'; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Jueves.- Concierto de música de cámara y solistas; recital de poesías; concierto de orquesta y masa coral; himnos.

Viernes.- Concierto de orquesta; conferencia apologética; concierto de banda y masa coral; himnos³⁸³.

No es este el único ejemplo. En la misma línea en su cuaderno de trabajo, el director artístico de la Prisión Provincial de Astorga, recogía el siguiente cronograma para la misma celebración en 1939. Festejos que, se prolongaron una semana:

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ SANZ, Ángel. «Orden-Circular de 16 de diciembre de 1943, por la que se dispone que en todas las prisiones del territorio nacional se celebre la fiesta de la conmemoración del nacimiento de Cristo». *BODGP*, año II, n.º. 59, (16 de diciembre de 1943), p. 2.

³⁸² *Ibid*, n.º. 30, (27 de mayo de 1943), pp. 2-3.

³⁸³ TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted...*, *Op. Cit.*, p. 147

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Día 17: Iniciación de la Semana Grande: (misa) Ave María a 4 voces, de Palestrina; «O sacrum convivium» a 4 voces, T.L. Victoria; «O quam suavis» a 4 voces M. Haller.- TARDE (concierto profano): «Festara (a la fiesta)» a 4 voces, Sorozábal; «Nostalgia» a 4 voces, F.M. Regidor³⁸⁴; «Escala muñeira» a 3 voces Veiga.- FUNCIÓN RELIGIOSA: «Ave María» a 4 voces, T.L. Victoria; «Salve Regina» a 3 voces, L. Urteaga.

Día 18: «Ave Maris Stella» a 4 voces, P. Donosti; «Salve» (popular).

Día 19: CONCIERTO PROFANO: «Jota Genialis» a 4 voces, Varela Silvari; «Los arrieros de la Lamosa» a 4 voces J. Guridi; «Jota Navarra» a 4 voces, A. Brull. FUNCIÓN RELIGIOSA: «Inviolata» a 3 voces, J. Valdés; «Salve Regina» a 3 voces, V. Goiechenaeché.

Día 20: «Ave Regina Coelorum» a 3 voces, M. Rodríguez³⁸⁵.

Día 21: CONCIERTO PROFANO: «Valencia la bien amada» a 4 voces, José Padilla; «Himno a Valencia» a 4 voces, José Serrano.- FUNCIÓN RELIGIOSA: «Salve mater» a 3 voces, R. Soutullo; «Salve» (popular).

Día 22: CONCIERTO PROFANO: Mañana: «Ene que risas hisemos» a 4 voces, V. Zubizarreta; «Ya viene la reina mora» a 4 voces, V. Zubizarreta; «El ubano» a 3 voces, F. Corto; «Anguleros» a 4 voces, F. Corto. Tarde: «Ardi abestia» (canción de cuna a 3 voces), N. Almandoz; «Binbilí bonboló» a 3 voces, N. Almandoz; «Ator mutil (Ven muchacho)» a 4 voces, J. Guridi; «Txero (Pcolmito)» a 4 voces, J. Guridi; «Assumpta est» a 4 voces P. Donosti; «Salve» a 4 voces J. Guridi.

Día 23: CONCIERTO PROFANO: «Si te dan chocolate» a 4 voces V. Blanes; «Zapateros ambulantes» a 4 voces, T. Urengoechea; «Rondeñas Riberanas» a 4 voces, R.G. Barrón. FUNCIÓN RELIGIOSA: «Ave Maris Stella» a 4 voces, P. José Arrúe; «Salve Regina» a 3 voces, L. Urteaga.

Día 24: Misa solemne «Ym Honore Ynmaculada Conceptione» a 3 voces (partes variables gregoriano).- TARDE: «La verdad solo está en Dios», F.M. Regidor³⁸⁶.

Día 28: Misa Requiem (por los fallecidos en la prisión)³⁸⁷.

Para la misma fecha, aunque de forma algo más inespecífica, otras prisiones como la Provincial de Zaragoza incorporaron nuevas piezas al repertorio de las agrupaciones musicales, con el fin de preparar las actuaciones de la mencionada celebración. Así, en mayo de 1942, el director del centro, Isaías Castellanos se dirigía a la Sección de Educación de la DGP indicando los títulos que el orfeón y la banda implementarían a su repertorio con el fin de satisfacer los programas festivos de la Merced:

Repertorio de las obras que han de ser aprendidas por el Orfeón de esta Establecimiento, durante el segundo trimestre del corriente año: «Domine non sum dignum», Victoria; «O salutaris Hostia», Perosi; «Panis Angelicus», J. Valdés; «O Domine Jesu», Palestrina; «Misa Pontifical 2ª» Perosi; «Estrella Hermosa», Otaño; «Salve Regina», Sancho Marraco (...).

Repertorio de las obras que han de ser aprendidas por la banda de música de este Establecimiento, durante el segundo trimestre del corriente año: «El Barberillo de Lavapiés (selección)», Barbieri; «Acuarelas campesinas», Emilio Cebrián; «La Granja de Arlés (selección)», Emilio Cebrián; «Los sitios de Zaragoza [sic]»,

³⁸⁴ Se refiere a Federico Manuel Regidor, recluso de la prisión.

³⁸⁵ Se refiere a Melquesídes Rodríguez, recluso de la prisión.

³⁸⁶ Se refiere a Federico Manuel Regidor, recluso de la prisión.

³⁸⁷ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*, pp. 10-12.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

C. Oidré [sic]; «La del manojo de rosas (selección)», Serrano; «Los claveles (selección)», Guerrero; «Los Gavilanes (selección)», Guerrero; «La boda de Luis Alonso (intermedio)», Giménez³⁸⁸.

En la misma línea, tan solo tres meses después, cumpliendo con la normativa de la DGP, el citado director volvía a adjuntar una nueva relación de obras con vistas a la celebración de la Patrona de Prisiones:

Repertorio de las obras que han de ser aprendidas por la Banda de Música de este Establecimiento durante el tercer trimestre del corriente año: «Bohemios (selección)», Vives; «En las Estepas de Asia Central (boceto sinfónico)», Alejandro Borodín; «La Rosa del Azafrán (selección)», J. Guerrero; «La del Soto del Parral», Albéniz; «Sevilla (suite española)», Albéniz; «Granada (suite española)», Albéniz; «Doña Francisquita (gran fantasía)»; A. Vives; «Zahira (danza morisca)», J.F. Pacheco; «Egmont (Overtura [sic])», Beethoven; «Molinos de viento (selección), P. Luna»³⁸⁹.

Repertorio de obras que ha de estudiar el Orfeón del Establecimiento durante el tercer trimestre del año en curso: 1.- Misa «Font bonitatis» (gregoriana); 2.- Misa «Te Deum Laudamus», Perosi; 3.- Motete «Manhar del Cielo», Erauzquin; 4.- Motete «Ardiente Sol de Gracia», Victoria; 5.- Motete «Jesu dulcis memoria», Victoria; 6.- Motete «Tantum ergo», J.S. Bach; 7.- Motete «Sanctis solemnibus», Urteaga; 8.- Motete «Mirame madre», Erquiazin³⁹⁰.

A un nivel mucho más específico la Prisión Modelo del Cid (Valencia) daba cuenta del horario exacto en que cada actividad debía desarrollarse durante la mencionada festividad el 24 de septiembre de 1942:

A las 9 de la mañana: Solemne misa cantada, interpretándose la del Maestro Perossi, por el Orfeón del Establecimiento, compuesto de cien voces acompañada de gran orquesta.

A las 10, terminada la Misa, canto de los himnos, con los vivas al Movimiento. Seguidamente desfile de las masas de formaciones reclusas.

A las 10:30. Campo de deportes: Desfile de la masa deportista, exhibiciones de gimnasia rítmica, militar, evoluciones, dibujos, exhibiciones atléticas, carreteras de relevo, etc., juego de la pelota valenciana; ídem. de pelota vasca.

A las 11, actuación de la orquestina.

A las 14, concierto selecto por la banda.

A las 15, concierto por el orfeón.

A las 16, teatro; representación de *Los habladores* y *Cisneros*.

Patio segundo de deportes: Tennis, balón-cesto y esgrima.

A las 18, actuación de la rondalla.

³⁸⁸ [Carta de Isaías Castellanos Sánchez (Director de la Prisión Provincial de Zaragoza) enviando relación de obras para ser aprobadas por el PCRPT, segundo trimestre, 1942 mayo 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Juan Casanova, (Presidente del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo – Sección Esfuerzo Intelectual)]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_031].

³⁸⁹ *Ibid.*, 1942 junio 6. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_039

³⁹⁰ *Ibid.*, 1942 julio 7. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_005718_0001_040.

Después de la 2ª comida, concierto magno por la Banda³⁹¹.

Por otro lado, esta no fue la única festividad con un complejo programa musical. El cuaderno de trabajo de Francisco Elcoiribe ilustra cómo otras fechas destacaron por su nutrida propuesta³⁹². Es el caso de San José (19 de marzo), Semana Santa, la Ascensión, Pascua Pentecostés, Corpus Christi, Luto Nacional por los Caídos (13 de julio), Aniversario del Movimiento (18 de julio), Anunciación de Nuestra Señora (15 de agosto), Todos los Santos (1 de noviembre) y Santa Cecilia (22 de noviembre), entre otras. A continuación se presenta un extracto del citado cuaderno donde se refleja la selección de piezas llevadas a cabo en la Prisión Provincial de Astorga para la Semana Santa del año 1939. En el anexo I, capítulo 2, fig. 34³⁹³ puede consultarse el vaciado completo de la programación festiva para el citado año:

Marzo: SEMANA SANTA: Día 31: PROCESIÓN DE LA DOLOROSA. EN LA PLAZA: «Stabat Mater» a 3 voces R. Soutullo. EN LA CATEDRAL: «Salve Mater» a 3 voces, R. Soutullo; «Salve Regina» a 3 voces, V. Goiechenaeché; «Salve popular».

Abril: Día 2: EN LA PRISIÓN: «Ave Regina Coelorum» a 3 voces, M. Rodríguez³⁹⁴; «O salutaris Hostia» a 4 voces, L. Perosi; «Stabat Mater» a 3 voces, R. Soutullo.- Misa de Campaña (EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO): «Ego sum panis» a 4 voces, M. Haller; «Bone pastori» a 4 voces, M. Haller; «Ave Verum» a 3 voces, L. Rille, «O salutaris Hostia» a 4 voces, L. Perosi; «Panis Angelicus» a 4 voces, M. Haller. Día 5 (miércoles Santo): «Responsorio» a 4 voces, Struel; «Christus factus» a 5 voces, V. Goiechenaeché; «Benedictus» a 3 voces, Viadana; «Miserere» a 6 voces mixtas, R.G. Barrón. Día 6 (jueves Santo): EN LA PRISIÓN: Partes variables. «Kyrie» y «Gloria» de la Misa «Assumpta est» a 4 voces, M. Haller; Misa gregoriana de adviento «Ave Verum» a 3 voces, L. Rille; «Bone pastor» a 4 voces, M. Haller; «Tantum Ergo» a 4 voces, G. Ett.- EN LA CATEDRAL: PARTES VARIABLES «Kyrie» y «Gloria» de la Misa «Assumpta est» a 4 voces, M. Haller; «Misa gregoriana de adviento»; «Ave verum» a 3 voces, L. Rille; «Bone Pastor» a 4 voces, M. Haller; «Tantum Ergo» a 4 voces; G. Ett.- A LA TARDE: «Christus factus» a 5 voces V. Goiechenaeché; «Benedictus» a 3 voces, Viadana; «Miserere» a 6 voces mixtas, R.G. Barrón. Día 7 (viernes Santo): PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO (EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO): «Ya murió mi redentor» a 3 voces, Zaragoza.- EN LA PLAZA DEL SEMINARIO: «Stabat Mater» a 3 voces, R. Soutullo.- CONVENTO DE S. FRANCISCO: «Ya murió mi redentor» a 3 voces, Zaragoza. Día 9 (Pascua Resurrección): EN LA PRISIÓN: Partes variables gregoriano. «Misa Angelis»; «Ego sum panis» a 4 voces, M. Haller.- EN LA CATEDRAL: partes variables gregoriano. «Misa en re» a 3 voces, L. Perosi (...).³⁹⁵.

En definitiva, la suma de todas estas políticas tomaron a la población penal como centro, convirtiéndola en el eje de acción de una práctica musical que, lejos estuvo de ser improvisada y desorganizada y que, a juzgar por los recursos institucionales, materiales, económicos, humanos y simbólicos que el Régimen destinó

³⁹¹ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, *Op. Cit.*, p. 233.

³⁹² Todos los datos sucesivos relativos a la actividad del Orfeón de la Prisión Provincial de Astorga proceden de: [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*

³⁹³ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 34.

³⁹⁴ Se refiere a Melquesídes Rodríguez, recluso de la prisión.

³⁹⁵ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*, pp. 4-13.

a concebir dichos programas musicales aquí expuestos, revelan el interés de la dictadura por la música como un elemento inherente a la condena.

2.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT

La configuración de la escena musical carcelaria en el marco oficial no dependió exclusivamente de las limitaciones propias del contexto legislativo que el franquismo dispuso en esta etapa. Tampoco lo hizo únicamente de los medios físicos y materiales con los que se acondicionaron estas instituciones³⁹⁶. Una de las piedras angulares en la pervivencia de estas actividades fue el capital humano con que el PCRPT contó para el desarrollo de las mismas, es decir: la población penal. El objetivo de esta última parte del capítulo es responder con nombres y apellidos a las preguntas «¿quiénes participaron en los programas musicales penitenciarios?» y «¿a quiénes iban dirigidas estas actividades?». Para ello se propone un acercamiento a las biografías penitenciarias de los «músicos presos»³⁹⁷.

Las razones por las que este epígrafe toma a los presos y presas, a título individual, como centro, son dos. En primer lugar, abordar el universo penitenciario como un microcosmos dentro de la política musical del franquismo³⁹⁸ requiere detenerse en los sujetos que integraron dicho ecosistema sonoro. El segundo motivo es el enriquecimiento con datos nuevos y significativos acerca del alcance de la represión ejercida contra los músicos en estos años. Por consiguiente, para compensar, en la medida de lo posible, las lagunas existentes en las semblanzas tratadas en este trabajo, se ha elaborado un diccionario biográfico de la parte de la vida de estos autores correspondiente a su etapa penitenciaria, que puede consultarse en el Anexo III.

En cuanto a las fuentes utilizadas en este epígrafe, estas son las mismas que las descritas en la introducción de este capítulo³⁹⁹, con la salvedad de que para completar la visión aportada por las mismas ha sido necesario recurrir a otras de diversa naturaleza, desde expedientes procesales y cartillas de redención, hasta archivos personales y testimonios, tanto de los implicados, como de sus familiares. Todas ellas aparecen debidamente citadas en la referencia correspondiente a cada autor⁴⁰⁰. A fin de facilitar y completar la lectura de este epígrafe, junto al nombre de cada autor aparece una cifra entre paréntesis que enlaza directamente con la entrada del mismo en el Anexo III. Puede accederse a este contenido adicional clicando sobre dicho número o bien acudiendo a la referencia correspondiente según el número-guía.

³⁹⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.1.

³⁹⁷ Véase Introducción, sección *Definiciones*.

³⁹⁸ Véase capítulo 1, epígrafes 1.1. y 1.2.1.

³⁹⁹ Véase también, Introducción, sección *Fuentes*.

⁴⁰⁰ En relación con las partituras que se han conservado de las obras ciento diecinueve (119) compuestas en este periodo, tan solo se han localizado veinticuatro (24) partituras. La relación de las mismas, cuyo análisis se ha acometido en otros puntos de este trabajo (véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.), puede consultarse en el anexo I, capítulo 2, Fig. 35.

2.4.1. Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»

En términos generales, la producción musical carcelaria de los autores involucrados en las prácticas musicales organizadas por el PCRPT presentó una serie de características comunes a comentar y que atienden a la pregunta: «¿Cómo respondieron los músicos implicados en estas prácticas a las mismas?».

En primer lugar, debe hablarse del poco alcance de las propuestas del PCRPT en el catálogo de obras de cada uno de los autores que participo en estos programas a título individual. Sin embargo, regresando a la relación de autores del anexo I, capítulo 2, fig. 34⁴⁰¹ donde figura la contribución nominal de cada autor, todo parece apuntar a que las actitudes adoptadas entre los distintos perfiles que integraron estas actividades fueron diferentes. Por ejemplo, mientras que los músicos con una trayectoria musical bien definida previamente a su encarcelamiento —«músicos presos»— tuvieron por costumbre firmar obras en solitario, los «presos músicos» mostraron cierta inclinación a la cooperación. Esto puede observarse en los títulos colectivos que presentaron en grupos de dos y hasta tres autores⁴⁰². En particular, nombres como Arturo Dúo Vital, Jaume Mestres, Rafael Pérez de la Cal y Tomás Gil i Membrado, todos ellos con carreras consolidadas antes de su detención, firmaron siempre en solitario.

En el otro lado de la balanza, «presos músicos» o con un perfil más aficionado como Eusebio Heredero Clar (1892-1964)⁴⁰³ y Juan Crespí Nicolau (n. 1903)⁴⁰⁴, fueron autores de obras colectivas⁴⁰⁵. Como excepción, destaca la colaboración de los músicos Felipe Ribes i Solé (1900-1975)⁴⁰⁶ y Ángel Pont i Montaner (1911-1995)⁴⁰⁷, ambos músicos dedicados al ámbito de la cobla cuando fueron encarcelados y que

⁴⁰¹ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 35.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de Eusebio Heredero Clar, 1940-1964, Madrid, Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo]. CDMH: Delegación Nacional de Servicios Documentales, Fichero General de la Sección Político-Social, sig.: ES.37274.CDMH/7/TERMC, FICHERO, 71, 2318248.

⁴⁰⁴ Datos biográficos procedentes de: [Carta de Josep Miralles, (Arzobispo de Mallorca), 1938 julio 5, Mallorca, al Cardenal Hinsley] *cit en*: MASSOT, Josep. *El bisbe Josep Miralles i l'església de Mallorca: de la dictadura a la guerra civil*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1991, p. 247: «El Rdo. Sr. D. Juan Crespí y Nicolau, nacido en 1903 y domiciliado en Palma nunca se distinguió en punto a virtudes sacerdotales, ni en el ejercicio del sagrado ministerio. Siempre metido en asuntos de organizaciones seculares (sindicatos de marinos y de chauffers, negocios en tribunales civiles, etc.) se cargó de deudas, se llenó de trampas, sin permiso de la Autoridad eclesiástica, logró un puesto civil de que hubo ser despedido, y así fue rodando hasta que, por denuncia de estafa, fue sometido a Consejo de Guerra y condenado a creemos que doce años de reclusión, que extingue en la prisión provincial, portándose vienen ella. Quedó suspendido hasta la extinción de condena o hasta muy notable mejora de su vida».

⁴⁰⁵ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 35.

⁴⁰⁶ «Ribes i Solé, Felipe (1900-1975)». *Músicos per la cobla. Catalunya: Generalitat de Catalunya, Diputació de Tarragona*. (Consultado: septiembre 2020). Véase anexo III, autor 59.

⁴⁰⁷ Datos biográficos procedentes de: [Ficha de afiliación de Miguel Ángel Pont i Montaner, 1953-1971. Barcelona, Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña]. Archivo del Museo de la Música de Barcelona (AMMB): Sindicato de Músicos de Cataluña (SMC), sig.: SMC_Fichero. Véase anexo III, autor 56.

produjeron en conjunto la sardana *Primavera española* (1940) en la Prisión Provincial de Gerona⁴⁰⁸.

Al mismo tiempo, este tipo de colaboraciones también estuvieron condicionadas por las propias demandas del Estado a la hora de conceder los beneficios del programa de Redención de Penas. Concretamente, el PCRPT mostró una clara preferencia por aquellas obras que integraban texto y música, aspecto que ya se ha tratado en el epígrafe 2.2.⁴⁰⁹ en relación con las convocatorias de concursos y redenciones extraordinarias⁴¹⁰. Esto motivó a músicos y dramaturgos a colaborar para producir títulos conjuntos. Algunos ejemplos de este tipo de simbiosis tuvo lugar entre el músico del ejército republicano Rufino Romo Ruiz (1904-1985)⁴¹¹ y el escenógrafo Eugenio Casals Fernández (1876-1953)⁴¹², ambos encarcelados en la Prisión Provincial de Porlier, donde escribieron la serenata *Recuerdos* (1940)⁴¹³. Otro caso similar fue el de la colaboración entre el músico de banda Vicente García Bou (n. 1902)⁴¹⁴ y el letrista Manuel Pernías con su obra *Plegaria a la Virgen de la Merced* (1940)⁴¹⁵. Quizá el caso más particular de todos es el que unió al músico no identificado M. Machado y al periodista Luis Hernández Alfonso (1901-1979)⁴¹⁶ en la revista musical *Un día en la cárcel*⁴¹⁷, escrita en 1941 en la Prisión de Partido de Baza⁴¹⁸. Debido a sus características especiales, esta pieza es analizada en el capítulo siguiente⁴¹⁹.

⁴⁰⁸ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año II, nº. 51 (09/03/1940), p. 4.

⁴⁰⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.

⁴¹⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.1., sección *b.1. La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias*.

⁴¹¹ Rufino Romo Ruiz fue estudiante de trombón en la Escuela Nacional de Música y Declamación entre 1923 y 1928. [Expediente académico de Rufino Romo Ruiz, 1923-1928, Escuela Nacional de Música y Declamación] Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM): Expedientes de alumnos, sin signatura. Debido a las restricciones de acceso establecidas por la normativa de la institución con respecto a los documentos citados, el vaciado del contenido del expediente fue facilitado por Fernando Delgado, archivero del RCSMM –a quien agradezco su predisposición a atender mis consultas–, el 22 de junio de 2017 a través de comunicación electrónica. También en: SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Romo Ruiz, Rufino». *Repertorio de autores y compositores...*, *Op. Cit.*, vol. 8, p. 8194. Véase anexo III, autor 63.

⁴¹² Datos biográficos procedentes de: [Biblioteca Nacional de España. Fichero de Autoridades](#). Última modificación: 03/12/2017. (Consultado: febrero 2020). Véase anexo III, autor 22.

⁴¹³ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año II, nº. 51 (09/03/1940), p. 4.

⁴¹⁴ Datos biográficos procedentes de: SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «García Bou, Vicente». *Repertorio de autores y compositores...*, *Op. Cit.*, vol. 2, p. 3364. Véase anexo III, autor 33.

⁴¹⁵ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año II, nº. 74 (24/08/1940), p. 4.

⁴¹⁶ Datos biográficos procedentes de: EC/PH (Madrid, 21/10/2016). Véase anexo III, autor 63

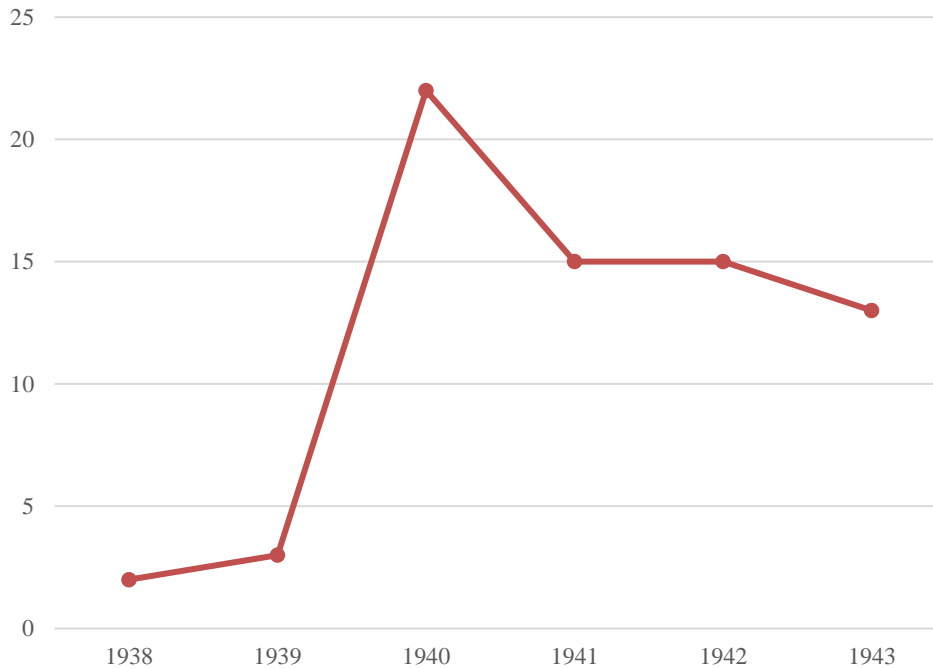
⁴¹⁷ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel* [Partitura manuscrita y libreto]. Prisión Civil de Baza, 1941. Archivo Personal de Luis Hernández Alfonso. Consulta del documento a través de su heredero Pablo Herrero. Fotografías de la obra facilitadas por Aurore Ducellier.

⁴¹⁸ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, nº. 174, (23/07/1942), p. 4.

⁴¹⁹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.1.

En segundo lugar, en lo tocante a cómo integraron los «músicos presos» estas prácticas dentro del marco cronológico de su condena, si se observan los periodos de productividad de los autores del repertorio de intramuros recogidos en el anexo I, capítulo 2, fig. 35⁴²⁰, puede observarse cómo todas sus trayectorias confluyeron en 1940. El gráfico siguiente (fig. 36) ilustra mejor este aspecto:

Fig. 36. Distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual en las cárceles españolas entre 1938 y 1943



Para comprender esta cuestión, baste con recordar dos puntos tratados más arriba⁴²¹. Por un lado, este aspecto respondía al progresivo aumento de la población penal debido a las detenciones de la inmediata posguerra. Por tanto, a mayor número de «músicos presos», mayor número de obras producidas. Cabría entonces hacerse la siguiente pregunta: «¿por qué esta fuerte subida en el número de obras compuestas por cada preso en 1940?». A este interrogante responde el *Decreto de 23 de noviembre de 1940*⁴²² que formalizaba los términos de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual a través de la composición musical. Es en este momento en el que, como ya se ha tratado al inicio de este capítulo⁴²³, la música aparece regulada de forma general como parte de la doctrina penitenciaria. Mientras que, entre 1938 y 1939 se producen casos aislados que parten más de iniciativas individuales, en 1940 la situación de los «músicos presos» ya estaba regulada y así lo evidencia la estabilización que se aprecia en el gráfico con relación a los años posteriores. La tendencia al descenso, dentro de la cierta permanencia que se puede observar en el

⁴²⁰ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 35.

⁴²¹ Véase este mismo capítulo, epígrafes 2.1. y 2.2.

⁴²² «Decreto de 23 de noviembre de 1940...», *Op. Cit.*

⁴²³ Véase este mismo capítulo epígrafes 2.1. y 2.2. También capítulo 1, epígrafes 1.1. y 1.2.1.

contexto de estos años, viene explicada por la progresiva salida de prisión de estos músicos, cuestión tratada también en las páginas anteriores⁴²⁴ y sobre la que se vuelve en el capítulo 4⁴²⁵.

En la misma línea, este descenso tuvo su origen en cómo afectó a los «músicos presos» el programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En relación con el aspecto creativo, es cierto que este es difícil de analizar, puesto que depende, en gran medida, de las fuentes recuperadas hasta la fecha⁴²⁶. No obstante, se aprecia una clara diferencia entre aquellos para los que la prisión implicó una fragmentación de su ser creativo y que, por lo tanto, limitaron su actividad musical a lo estrictamente necesario para cumplir con las premisas del PCRPT –fue el caso de músicos como Manuel Bertrán Reyna⁴²⁷, Arturo Dúo-Vital⁴²⁸, Agapito Marazuela Albornos⁴²⁹, Jaume Mestres⁴³⁰, Rufino Romo Ruiz⁴³¹, entre otros–, y aquellos para quienes encontraron en la resiliencia frente al confinamiento un espacio de fruición musical. Ejemplo de ello fueron Rafael Pérez de la Cal⁴³², Daniel Antón⁴³³ y Tomás Gil i Membrado⁴³⁴, a la sazón los músicos que más títulos firmaron en estos años, con veintiuna (21), diecinueve (19) y seis (6) piezas, respectivamente⁴³⁵.

En concreto, cruzando los datos del PCRPT con los expedientes penitenciarios de ciertos autores, todo parece apuntar que fueron los músicos presos los que obtuvieron un mayor número de días redimidos a través de su colaboración en estas actividades. Este hecho queda probado además por el mayor número de obras compuestas por ellos. Así, en este periodo a autores como Antón Cazorla, Gil i Membrado y Pérez de la Cal, se sumaron Arturo Dúo Vital⁴³⁶ y Federico Manuel Regidor Ramos⁴³⁷, autores de cuatro (4) títulos cada uno, y Jaume Mestres⁴³⁸, Antonio

⁴²⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.1.

⁴²⁵ Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.1.

⁴²⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.

⁴²⁷ Véase anexo III, autor 15.

⁴²⁸ *Ídem*, autor 25.

⁴²⁹ *Ídem*, autor 40.

⁴³⁰ *Ídem*, autor 43.

⁴³¹ *Ídem*, autor 63.

⁴³² *Ídem*, autor 54.

⁴³³ *Ídem*, autor 6.

⁴³⁴ *Ídem*, autor 35.

⁴³⁵ Cifras procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. La relación se completa con los datos procedentes de los archivos personales de Daniel Antón Cazorla y Tomás Gil i Membrado.

⁴³⁶ Fundación Botín: Archivo personal de Arturo Dúo Vital. Véase anexo III, autor 25.

⁴³⁷ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.* Véase anexo III, autor 57.

⁴³⁸ MESTRES, Jaume. [*Ntra. Señora de la Merced...*, *Op. Cit.* Véase anexo III, autor 43.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

Cabeza Borrego⁴³⁹ y Félix Paredes Martín⁴⁴⁰, quienes compusieron por su parte tres (3) obras en cada caso⁴⁴¹.

A la circunstancia anterior se suma el hecho de que la mayoría de ellos fuesen excarcelados tras escribir alguna obra de tipo religioso, tal y como ocurrió con Jaume Mestres en 1939 tras componer su *Misa a 3 voces sobre motivos de la elevación Ntra. Sra. de las Mercedes*, dedicada al «Excmo. Teniente General de la 4ª Región Don Luis Orgaz con todo afecto»⁴⁴². Otro ejemplo es la serie de motetes religiosos que Tomás Gil i Membrado firmó entre 1940 y 1942 –*Cristo Rey, O Salutaris, Ave María, Panis Angelicus, Regina Coeli*⁴⁴³– que propiciaron su traslado al Campo de Trabajo de Algeciras como director de la orquestina en 1943, tal y como relata el propio músico en sus memorias⁴⁴⁴.

2.4.2. Parámetros de análisis de las biografías penitenciarias

Para comenzar conviene subrayar que la heterogeneidad de la población penitenciaria dificulta el análisis del perfil de los implicados en estas prácticas a nivel general. Por ello deben tenerse en cuenta las casuísticas que se muestran en el cuadro sinóptico que sigue, en relación a las posibles clasificaciones y miradas desde las que pueden ser analizados los presos y presas, en tanto que sujetos productores y objetos receptores de las prácticas musicales oficiales:

⁴³⁹ [Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego..., *Op. Cit.* Véase anexo III, autor 19.

⁴⁴⁰ [Diligencias contra Félix Paredes Martín, 1940-1943, Madrid, Audiencia Provincial, Tribunal de Responsabilidades Políticas, sección 1ª, sala de instrucción núm. 4]. CDMH: Archivo de la Audiencia Provincial de Madrid, sig.: 42-2840. Véase anexo III, autor 49.

⁴⁴¹ Cifras procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. La relación se completa con los datos procedentes de los archivos personales de Arturo Dúo Vital, Jaume Mestres y Tomás Gil i Membrado.

⁴⁴² MESTRES, Jaume. [*Misa a 3 voces sobre motivos de la elevación Ntra. Sra. de las Mercedes*]. Barcelona: Prisión Provincial de Barcelona, 1939. Centro Documental de la Sociedad General de Autores y Editores – Sede de Barcelona (CEDOA-SGAE-Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres.

⁴⁴³ GIL, Tomás. *Las meves vivénces...*, *Op. Cit.*, p. 136.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

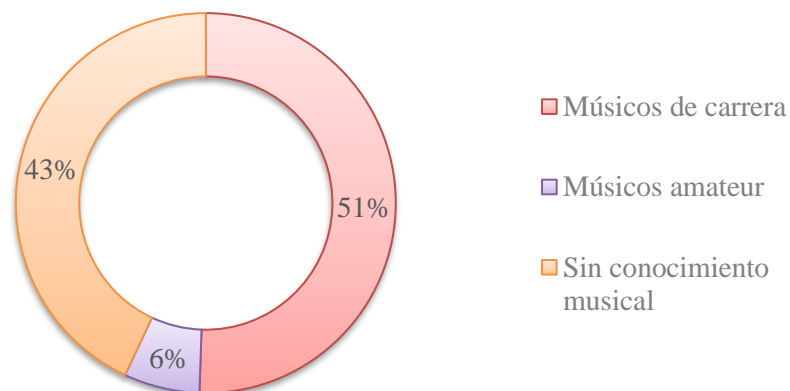
Fig. 37. Posibles clasificaciones de los «músicos presos» en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁹⁷²



⁹⁷² Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

En primer lugar, la clasificación más básica que puede hacerse de los «músicos presos» es la que parte del conocimiento musical de los mismos y que los divide entre profesionales –distinguiendo entre directores, compositores, intérpretes y profesores– y *amateur* –subdivididos a su vez en las mismas categorías–. En este sentido, tomando los datos recabados de las fuentes consultadas, del grueso de la población penal que entre 1938 y 1943 participó en las actividades musicales oficiales¹, cerca del 50%² contaba con una carrera musical consolidada hasta el momento de su detención, mientras que tan solo un 6% procedía del ámbito *amateur*. El 44% restante estuvo conformado por «presos músicos», es decir, personas que no tuvieron ningún tipo de relación con la disciplina hasta su encarcelamiento. Una relación que, salvo excepciones tratadas más adelante, no mantuvieron tras su salida de la cárcel.

Fig. 38. Detalle de la proporción de autores que participaron en los programas de Redención de Penas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943 que contaban con conocimientos musicales previos a su encarcelamiento³



Llevadas estas cifras al ámbito de la composición musical dentro del programa de Redención de Penas, esto significa que las ciento diecinueve obras (119) localizadas

¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.1.

² Todas las cifras sucesivas relativas al perfil musical de los músicos detenidos procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

hasta la fecha fueron firmadas por noventa y tres autores (93)⁴, de los cuales se ha logrado identificar a cincuenta y nueve (59) de ellos. De estos, veintisiete (27), cerca de la mitad, poseían conocimientos musicales previos a su encarcelamiento.

El segundo tipo de división es el que se refiere a la postura que adoptaron estos músicos en relación con los programas del PCRPT, es decir, si participaron o no en el sistema de Redención de Penas. Las posibles respuestas a obtener en este sentido impiden analizar cuantitativamente cuántos músicos del total de encarcelados participaron realmente en estas prácticas. En este sentido, se aprecian disensiones entre lo que, en términos coloquiales, «hicieron» y «lo que cuentan (o no) que hicieron (o no)». Así, por ejemplo, hay una diferencia entre los músicos que se integraron en las referidas actividades y que afirman haberlo hecho; y aquellos otros que, a pesar de haber tomado parte en las mismas, lo niegan, omiten o pasan por alto en sus testimonios, bien motivados por el estigma de la vergüenza, bien obligados por el silencio al que de algún modo se vieron sometidos al incorporarse de nuevo a la vida civil.

Por último, la tercera división –la cual se ha empleado en la construcción de este epígrafe– es la que se centra en el impacto de la prisión en las carreras musicales de los represaliados. Precisamente, clasificar a los músicos en quienes pudieron recuperar –con relativa normalidad– su actividad musical, quienes vieron sus carreras fuertemente dañadas y aquellos que no pudieron volver a ejercer como tal, es lo que permite obtener una visión de conjunto del impacto de la prisión en la vida musical española.

Antes de profundizar en las biografías de los integrantes de una u otra categoría, debe llamarse la atención sobre dos cuestiones:

Primero.- Ninguna de las etiquetas anteriores debe ser entendida como un compartimento estanco. Así, tal y como muestra el cuadro de la fig. 37, hubo músicos que participaron indistintamente de las prácticas oficial y no oficial. Del mismo modo, en ciertos casos la condena de los aludidos excedió los límites cronológicos o contextuales de esta investigación.

Segundo.- Todas las biografías que aquí se presentan son de hombres. Esto es así debido a la sexualización de las prácticas musicales que hizo el Régimen, al no reconocer la posibilidad a las presas de redimir condena a través de la música, como ya se explicó en el capítulo 1⁵. Por este motivo no existen datos acerca de quiénes fueron las mujeres que intervinieron en estas actividades, a excepción de Aurora Cieza, que en 1940 compuso la obra de teatro musical *Carmela*⁶. Lamentablemente, no ha sido posible recabar datos acerca de la autora, lo que invita a especular que, de tratarse

⁴ Todas las cifras sucesivas relativas al perfil musical de los músicos detenidos procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

⁵ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

⁶ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año 2, n.º. 45, (03/02/1940), p. 5. Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.

de una «música presa» podría haber tenido una relación con la música más *amateur* que profesional.

2.4.3. Análisis de los perfiles de los «músicos presos» que integraron los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual

Continuando la clasificación de los «músicos presos» que ocuparon las prisiones en estos años se propone un acercamiento a las biografías de aquellos casos que han resultado de especial interés en el contexto de este trabajo, ya fuese por su elevada productividad en términos de composición, por las peculiaridades que rodearon su desarrollo musical en el presidio o por condensar, en buena medida, las casuísticas que, de forma general, afectaron a los músicos encarcelados. No obstante, el estudio completo de la biografía penitenciaria de los nombres que aquí se presentan, así como del resto de autores e intérpretes abordados en este trabajo, puede consultarse en el anexo III.

Asimismo, estos perfiles han sido tratados integrando la división más básica de todas, la que les diferenciaba según su «pasado musical» en «músicos profesionales» y «músicos *amateur*». Dentro de esta primera clasificación se ha superpuesto aquella otra que vino dada por el propio contexto de la prisión en función de su actitud frente a los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, diferenciando entre aquellos que participaron de los que no. Finalmente, se ha tenido en cuenta el impacto que la detención causó en el desarrollo y continuidad de sus carreras musicales con posterioridad a la etapa carcelaria.

a. Músicos profesionales

a.1. Músicos profesionales que participaron activamente en la propuesta musical del PCRPT

a.1.1. Músicos profesionales que continuaron con su carrera tras la prisión

En un primer acercamiento a este subgrupo puede advertirse que este fue, sin lugar a dudas, de los más nutridos. Tras lo expuesto a lo largo del presente capítulo⁷, es lógico pensar que el PCRPT recurriese en primer lugar a los músicos que ya tenía encarcelados para desarrollar su propuesta musical penitenciaria. La función de estos no se limitó únicamente a enriquecer el repertorio musical de intramuros, sino que fueron obligados a instruir a los «músicos educandos» de la prisión –esto es, fundamentalmente, a los «presos músicos» y, en menor medida, a los músicos *amateur*–, así como a desarrollar las tareas de director artístico de los conjuntos musicales⁸.

En otras palabras, del mismo modo que la DPG se informó convenientemente de las habilidades del resto de presos para ser empleados como mano de obra esclava

⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafes 2.2. y 2.3.1.

⁸ Véase este mismo capítulo epígrafe 2.3.1.

en el contexto de la Redención de Penas por el Trabajo⁹, el PCRPT utilizó a su favor los conocimientos musicales de los «músicos presos». A cambio, para inducir a su colaboración —«l'opresseur ne se serait pas si fort s'il n'avait pas d'alliés parmi les opprimés»¹⁰— vinculó la participación en estas actividades a la reducción de la condena a través del citado *Decreto de 23 de noviembre de 1940*¹¹, así como la limitación de los traslados de prisión de los músicos inscritos en los conjuntos musicales, mediante la *Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943*¹². Esta última medida, que en apariencia puede considerarse que no fue concebida sino para remediar el desajuste que los continuos traslados ocasionaban en los conjuntos musicales, facilitó, en cierta medida, que quienes suscribieron estas actividades pudiesen establecer ciertas relaciones de arraigo que, con limitaciones, mejoraron sutilmente su ya de por sí paupérrima existencia penitenciaria. Asimismo, a título individual surgieron iniciativas en prisiones como la Central de Astorga¹³, Celular de Barcelona¹⁴ o la Prisión Modelo de Valencia¹⁵, entre otras, que buscando garantizar la continuidad de los músicos integrantes de las agrupaciones y actividades musicales, dotaron de mejores espacios y factura nutricional a los mismos¹⁶. Pero sobre todo, lo que alentó a estos músicos a tomar parte en estos programas fue la posibilidad de integrarse, al final de su condena, en la profesión de la que la prisión les había arrancado y a la que al mismo tiempo les obligaba a participar.

Uno de los ejemplos más tempranos de este tipo de participación fue el del compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964)¹⁷, quien por aquel entonces contaba con una sólida formación musical a causa, entre otras razones, de su estancia parisina a comienzos de la década de los treinta¹⁸. Ya de regreso, en España recibió el magisterio de Enrique Fernández Arbós y, poco antes del estallido de la Guerra Civil comenzó a trabajar como director de diversas bandas y orquestas¹⁹. Precisamente, debido a su relación con el ámbito de las bandas municipales, se afilió a diversos sindicatos al estallar la guerra, razón por la que, a la caída de Santander en 1938, fue detenido y llevado a la Prisión Central de Tabacalera de la ciudad. Allí, el director de la prisión le encomendó la tarea de formar un orfeón para el que compuso la canción montañesa

⁹ GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. *Espacios de castigo...*, *Op. Cit.*

¹⁰ «El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los oprimidos». (Traducción de la autora). BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

¹¹ «Decreto de 23 de noviembre de 1940...», *Op. Cit.*

¹² «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943...», *Op. Cit.*

¹³ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe...], *Op. Cit.*

¹⁴ TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted...*, *Op. Cit.*

¹⁵ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo...*, *Op. Cit.*

¹⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.1.

¹⁷ Datos biográficos procedentes de: [Certificado de nacimiento de Arturo Dúo Vital, 1947 mayo 28, Cantabria, Registro Civil de Laredo]. Archivo Histórico Provincial de Cantabria: Registro Civil de Laredo, libro 15, folio 409, nº. 11.743. Véase anexo III, autor 25.

¹⁸ Datos académicos procedentes de: LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964)...*, *Op. Cit.* TEJADA, Torcuato. *El trío con piano en España siglos XIX-XX*. [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: UGR, 2020, pp. 325-344.

¹⁹ *Ídem*.

Date la vuelta (1938)²⁰. Su tarea musical no se limitó a su labor con el orfeón del centro. A título individual continuó trabajando en diversos borradores. Entre ellos los correspondientes a los títulos *Estudio Impromptu* (1939)²¹, la *Improvisación en canon para piano*²² y una revisión de su *Fantasia para trío*²³.

En 1939 salió de prisión gracias al sobreesimiento de su causa. El ejemplo más patente de la normalización de su carrera en el ámbito civil fue la concesión del segundo premio en el Concurso Nacional de Composición celebrado en Bilbao en el mes de septiembre de 1939, apenas cinco meses después de salir de la cárcel²⁴. Todo ello sin contar los diversos cargos que desde 1949²⁵ ocupó como profesor en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid.

Caso semejante, aunque fuera del ámbito de este trabajo, pero igualmente llamativo, tanto por su alta productividad como por su rápida integración en la vida musical de extramuros, fue el del violinista Daniel Antón Cazorla (1905-1993)²⁶. Este músico murciano que consolidó su carrera durante los años veinte y treinta en Madrid como intérprete de la Orquesta Filarmónica de Madrid y la, por aquel entonces, Orquesta Nacional de España. Durante la contienda se embarcó en una gira, amenizando ateneos y salas de fiestas con el «Trío d'Antón». El año 1938, al igual que a Dúo Vital, le sorprendió en Santander, siendo internado en el Campo de Corbán²⁷ a la caída de la ciudad. Allí fue conminado –junto a otros músicos cuya identidad no ha sido posible verificar– a formar una orquestina para la que llegó a componer hasta diecinueve (19)²⁸ títulos, entre boogies, tangos, beguines y boleros. Sin duda, frente a

²⁰ DÚO VITAL, Arturo. *Date la vuelta* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, 7 de octubre de 1938. Fundación Botín (FB): Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 20-37606

²¹ DÚO VITAL, Arturo. *Estudio Impromptu* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, 29 de marzo de 1939. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 14-36807.

²² DÚO VITAL, Arturo. *Improvisación en canon para piano* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, s.f. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 20-37608

²³ DÚO VITAL, Arturo. [*Fantasia para trío*] [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, s.f. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 20-37624.

²⁴ DÚO VITAL, Arturo. *Seis canciones montañesas* [Partitura manuscrita], 6 de septiembre de 1939. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 1-36489.

²⁵ [Acta de posesión del cargo de profesor, 1949 abril 7, Madrid, Conservatorio de Música y Declamación, de Arturo Dúo Vital]. RCSMM: Archivo Histórico Administrativo, libro 192, folio 48. [Expediente académico de Arturo Dúo Vital, 1949-1961, Madrid, Conservatorio de Música y Declamación]. RCSMM: Archivo Histórico Administrativo.

²⁶ Datos biográficos procedentes de: [BNE: Archivo Personal de Daniel Antón, sig. M. Antón](#), (Consultado: mayo 2020). Véase anexo III, autor 6.

²⁷ HERNÁNDEZ, Carlos. *Los campos de concentración de Franco. Sometimiento, torturas y muerte tras las alambradas*. Barcelona: Penguin Random House, 2019, p. 19.

²⁸ Las partituras de estas obras se encuentran custodiados en la actualidad por el Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España como parte del archivo personal del compositor: [BNE: Archivo Personal de Daniel Antón, sig. M. Antón](#), (Consultado: mayo 2020). Agradezco a Juan Bautista Escribano (encargado de la Sección de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España) que me pusiese tras la pista de estas partituras en mayo de 2019. Los títulos de las citadas obras son: *Aires vascos: variaciones para violín y piano*, *Añoranza: canzonetta romántica, op. 3*, *Concierto para violín y piano*, *El Konuko: tango-habanera y Serenata española, op. 2*, *para violín con acompañamiento de piano*, escritas en 1938; *Abella: romanza*, *Amor tzigane: capricho czarda para violín y piano*, *El angulero: canción asca para violín y piano*, *El beso de la madre: romanza*, *Blay Stone: slow-fox*, *Margarita: vals canción*, *Del*

la sobriedad de la programación musical penitenciaria²⁹, llama la atención el aire festivo que Antón Cazorla fue obligado a imprimir en su producción penitenciaria. Aunque no se tienen datos al respecto, es presumible que la orquestina que integró el murciano en el Campo de Corbán no fuese concebida para dirigir sus actuaciones a los internados, sino para formar parte del entretenimiento de las autoridades. En 1940 fue excarcelado. Ese mismo año fue nombrado profesor interino de la Orquesta Nacional a través de la *Orden de 10 de julio de 1940*³⁰.

Otros ejemplos de un rápido regreso a la vida musical española tras la salida de la cárcel fueron los directores de banda Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943)³¹ y Antonio Cabeza Borrego (1892-1969)³². Ambos desarrollaron, además, sus carreras en el territorio andaluz y valenciano. En el caso del primero, Cebrián Ruiz, que había recibido instrucción musical en la Academia de Infantería de Toledo³³, en el momento de su detención era director de la Banda Municipal de Jaén, cargo que ocupaba desde 1932. Ese mismo año, había compuesto, además para la citada agrupación, el *Himno a Jaén*³⁴, entre otras piezas igualmente reconocidas como sus pasodobles *Ragón Fález* y *Churumbelerías*³⁵. En 1939 fue acusado de «organizar concursos de pasodobles en

Hampa: tango, La vi...: tango, Matinada: impresión de la mañana en las montañas de los Pirineos Orientales de Cataluña, para violín y piano; Mis dos amores: tango-canción, Repita: canción, Prisionero de guerra: canción –escrita en colaboración de Vicente Nos–, *Lazos rotos: canción*, estas últimas de 1939.

²⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.2.1.

³⁰ «Orden de 10 de julio de 1940...», *Op. Cit.* Véase también: Fernández-Cid, Antonio. *La Orquesta Nacional de España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

³¹ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de Emilio Cebrián Ruiz, 1939-1943, Sevilla, Tribunal Militar Territorial Segundo]. Archivo del Tribunal Militar Territorial Segundo: Auditoría de Guerra del Ejército de Operaciones del Sur, sig.: L-57-2272. Véase anexo III, autor 24.

³² Datos biográficos procedentes de: COTOLÍ, Vicente. *Historia de la música en Paterna*. Paterna: Centro Musical Paternense, 1997, p. 60. Véase anexo III, autor 19.

³³ AYALA, Isabel. *Música y municipio...*, *Op. Cit.*, p. 776. Aunque el estudio de la doctora Ayala Herrera constituye una de las aproximaciones más profundas a la biografía de Emilio Cebrián Ruiz, presenta algunas incoherencias con respecto al expediente procesal del compositor. Por ejemplo, en la página 604 indica que desempeñó el cargo de director de la Banda Municipal de Jaén desde 1939 hasta su muerte en 1943. Sin embargo, en la página 610 señala que Cebrián Ruiz fue «sometido a un proceso de depuración». Ambos datos son incorrectos, ya que según el citado expediente procesal, el músico fue encarcelado y tuvo un juicio sumarísimo, proceso que duró desde el 24 de julio de 1939 hasta el 18 de enero de 1940, tras lo cual su incorporación a la banda no fue inmediata. Algo similar ocurre con lo expresado por la Doctora Ayala en la página 694 de su trabajo donde apunta que: «el odio y las enemistades por motivos ideológicos se recrudecieron entre miembros de las mismas bandas, lo que llevó a la presentación de muchas denuncias que se adjuntaron a los expedientes de depuración y que contribuyeron a que el fallo fuera desfavorable ante el funcionario en cuestión. Emilio Cebrián sufrió la denuncia de un músico de la banda por su supuesta vinculación con los rojos, haber dirigido un concierto en Mancha Real, lugar donde fueron asesinados casi doscientos presos derechistas, comenzar las actuaciones con el *Himno de Riego*, dedicar una composición a la brigada mixta y haber tachado de crueles a los aviadores que bombardeaban Jaén el 1 de abril de 1937 causando 150 víctimas. Con posterioridad, el acusador se desdijo y, el expediente, fue cerrado sin sanción, retomando la dirección Cebrián en octubre de 1939, casi siete meses después de su suspensión temporal». Junto con lo expresado anteriormente, estos datos no se corresponden con lo recogido en su expediente procesal, ya que a todo lo señalado, el denunciante no se desdijo de su declaración, sino que fue a su vez denunciado por Cebrián. La autora del presente texto confía en que esta aportación sirva para completar la biografía del músico jienense.

³⁴ [Expediente procesal de Emilio Cebrián Ruiz, 1939-1943...], *Op. Cit.*

³⁵ AYALA, Isabel. *Música y municipio...*, *Op. Cit.*, p. 776

favor de la república, negarse a interpretar la *Marcha Granadera*, pertenencia a la banda del IX Cuerpo del Ejército (rojo), composición de los himnos *Adelante Andalucía* y *El siete de noviembre*, (...) y manifestar su rechazo al Glorioso Movimiento Nacional»³⁶, por lo que fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Granada.

La colaboración de Cebrián Ruiz con el PCRPT trascendió el terreno de la práctica musical ya que fue excarcelado al denunciar a otros integrantes de la Banda de Jaén, desafectos al Régimen, entre ellos el músico Antonio Fernández Jódar. Tras su puesta en libertad, en 1942 asumió por encargo del Frente de Juventudes, la instrucción musical de los niños del Internado de Santo Domingo³⁷. Su trayectoria se vio interrumpida por su súbito fallecimiento en 1943³⁸.

Por su parte, la trayectoria musical de Antonio Cabeza Borrego se remonta a 1904. Ese año entró a formar parte de la Banda Municipal de Porcuna³⁹, como fliscorno, que por aquel entonces dirigía su padre, el músico Manuel Jesús Cabeza González y que más tarde condujo su hermano Benito Cabeza Borrego⁴⁰. Condecorado con la medalla al honor y al valor tras su intervención en la campaña marroquí como miembro de la Banda de Alabarderos de Alfonso XIII⁴¹ en 1930 recibió el primer premio en el Certamen de Dirección de Bandas de Porcuna⁴². Es en esta década cuando se trasladó a Valencia para hacerse cargo de la Banda Municipal de Liria⁴³. En 1935, tras participar en un homenaje al maestro Chapí al mando de la Banda de Villena viajó hasta a Paterna donde dirigió la Sociedad Instructiva Musical «La Amistad»⁴⁴, una labor que compaginó con la de maestro solista y vicedirector de la Banda Municipal de Valencia en la etapa de Luis Ayllón (1913-1940)⁴⁵. Paradójicamente, durante la dictadura de Primo de Rivera, el porcunense había participado en las actividades lúdicas que la banda ofrecía en la Prisión de San Miguel de los Reyes⁴⁶.

³⁶ [Expediente procesal de Emilio Cebrián Ruiz, 1939-1943..., *Op. Cit.*

³⁷ AYALA, Isabel. *Música y municipio...*, *Op. Cit.* p. 776.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ En esta agrupación se estrenaría como fliscornista. Más adelante sería premiado por su labor de trompetista, además de en el campo de la dirección: COTOLÍ, Vicente. *Historia de la música...*, *Op. Cit.*, p. 60.

⁴⁰ «Listado de los Sres. Directores que integran la Asociación de Directores de Banda». *Ritmo: revista musical ilustrada*, n.º. 75-87, (01/12/1933-01/06/1934). La trayectoria de Benito Cabeza Borrego en el seno de las bandas jienenses ha sido estudiada por Isabel María Ayala en: *Música y municipio...*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ [Resolución de la Teniente Alcalde..., *Op. Cit.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ ASTRUUELLS, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. [Tesis doctoral dirigida por Carlos Bueno y Ramón de la Calle]. Valencia: Universidad de Valencia, 2003, pp. 173-274.

⁴⁶ [Proposición del concejal Sr. Llorca relativo a que concurra la Banda a la velada que se celebrará en el penal de San Miguel de los Reyes, 1923, n.º. 19]. *Ibidem.*

[El director del penal de San Miguel de los Reyes da las gracias por haber asistido la banda a la función de circo celebrada con obsequio a los reclusos, 1923, n.º. 14]. *Ibidem.*

Las distintas disputas que mantuvo con el director principal ocasionaron su detención y encarcelamiento⁴⁷. Durante los años que permaneció preso, Cabeza Borrego se convirtió en el paradigma de la propuesta represiva y propagandística impuesta en las cárceles franquistas a resultas del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Así, tal y como se ha señalado en las líneas anteriores, ocupó el cargo de director de la Secretaría Técnica de la Prisión Modelo de Valencia del Cid⁴⁸. La adjudicación de un cargo de responsabilidad cultural en el marco de la gestión musical de la estructura carcelaria no solo descargaba al Régimen de cuestiones de fondo musical de las que carecía de competencia, tal y como demuestran algunas de las situaciones descritas a lo largo de este capítulo como por ejemplo el reconocimiento de la autoría de las piezas y la obtención de los beneficios de la Redención de Penas; sino que además convertía en transmisor del mensaje de la redención a la propia población penal que quedaba estigmatizada como colaboradora de la estructura penitenciaria. Una postura que en más de una ocasión fue complicada de asimilar por los reclusos en términos de identidad tanto individual como colectiva.

Tras su excarcelación en 1949 el músico retomó su actividad con relativa normalidad al pasar a ocupar el cargo de director del Centro Musical Paternense, puesto en el que permaneció hasta su retirada en 1958 y en el que escribió pasodobles como *Pacoliú*, *En la Font del soldat*, *Danza del parotet* y *Cançó de la molinera*⁴⁹.

A nivel territorial, las regiones andaluzas y levantinas no fueron las únicas que sufrieron la represión de sus músicos. En la zona catalana y ya con un perfil musical más local, arraigado en el terreno de las músicas tradicionales, se encuentra uno de los ejemplos de músico para quien la prisión constituyó un espacio de desarrollo y consolidación compositiva: Tomás Gil i Membrado (1915-2014)⁵⁰, quien comenzó su carrera como trombonista de la mano de Joaquim Antonio Vives para posteriormente pasar a formar parte de la orquesta «The Terpsícore» de Sant Joan d'Horta, una de las agrupaciones más significadas políticamente con el estallido de la guerra debido a sus actuaciones en el frente de Gandesa.

Dentro de su largo periplo carcelario –cumplió condena en las prisiones de Osca, Bilbao, Santoña, Tarragona y Figuerido, además del Campo de Trabajo de Algeciras–, desarrolló una intensa labor compositiva, tanto en el terreno oficial, como en el no oficial, llegando a firmar hasta veintiún (21) títulos, convirtiéndose así en uno de los autores más prolíficos, perfil que mantuvo una vez excarcelado en 1944 y hasta su fallecimiento en 2014. En 1940, firmó para el programa de Redención de Penas el motete *Cristo Rey*, cuya letra escribió otro preso identificado por el autor en sus

⁴⁷ [Diligencias instruidas con motivo del incidente ocurrido en la Academia de la Banda Municipal de Música entre el Sr. Director de la misma y el Profesor Solista D. Antonio Cabeza, 1931, s/n]. AHRV: Archivo de Gobernación y Fomento, Banda Municipal, sin signatura, *cit. en*: ASTRUCELLS, Salvador. *La banda municipal...*, *Op. Cit.*, p. 176.

⁴⁸ TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia del Cid...*, *Op. Cit.*, p. 164.

⁴⁹ COTOLÍ, Vicente. *Historia de la música...*, *Op. Cit.*, p. 60.

⁵⁰ Todos los datos sucesivos relativos a la biografía del autor procedentes de: GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.* Véase anexo III, autor 35.

memorias como el «meu amic Àlvar»⁵¹. Esta fue la primera pieza de una serie de títulos religiosos que contribuyeron a la reducción de su condena hasta ser trasladado en 1944 al campo de Trabajo de Algeciras. Sin embargo, Gil i Membrado se unió a la composición carcelaria oficial dos años después de haberse iniciado en la práctica musical clandestina⁵². Una vez fuera se consagró a la escritura de sardanas y piezas para cobla.

Ya en el terreno de las músicas ligeras se sitúan otros casos singulares pero con ciertos paralelismos entre ellos, como es el caso del compositor catalán Jaume Mestres i Pérez (1907-1994)⁵³; y los compositores vascos Manuel (1896-1968)⁵⁴ y Ramón Bertrán Reyna (1901-1973)⁵⁵, ya que todos ellos desarrollaron su actividad en el marco de la escena breve de los años veinte y treinta. En el caso del primero, consolidó su carrera vinculado además al panorama jazzístico del Paral-el barcelonés. Fue precisamente en este entorno donde se estableció como compositor de revista participando activamente en la gestión de estos espectáculos. En este campo destacó la labor de gestor musical que desarrolló en la dirección de una compañía de variedades con Salvador Bonavía (1907-1959), lo que le permitió consagrarse como empresario del Teatro del Liceo de Barcelona⁵⁶.

En 1931, además de unirse a la Agrupación Española de Maestros Concertadores⁵⁷, adquirió el cargo de Secretario General del Sindicato de Músicos de Cataluña, puesto en el que se mantuvo hasta 1936⁵⁸. Su participación en esta entidad, –a la sazón responsable de velar por los intereses morales del público en relación con los espectáculos ofrecido –, le valió numerosos conflictos que se prolongaron tras la guerra⁵⁹, llegando incluso a propiciar su detención.

A pesar de ser un ejemplo de reinención en el ámbito de la composición, Mestres, que pasó de la revista a la publicidad radiofónica adaptándose a las nuevas exigencias ideológicas del franquismo no cejó en su empeño de reavivar el género al

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

⁵³ Datos biográficos procedentes de: [Ficha de afiliación de Jaume Mestres Pérez, 1931-1964, Barcelona, Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña]. AMMB: SMC, sig.: SMC_Fichero. Véase anexo III, autor 43.

⁵⁴ SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel»..., *Op. Cit.* Véase anexo III, autor 15.

⁵⁵ *Ibid*, p. 1.082. Véase anexo III, autor 16.

⁵⁶ [Libros del Sindicato de Músicos de Cataluña, n.º. 4, 1931-1936]. Archivo del Museo de la Música de Barcelona, sig.: SMC004, pp. 2-4.

⁵⁷ [Carnet de Socio de la Agrupación Española de Maestros Concertadores, n.º. 105, 1931 octubre 10, de Jaume Mestres Pérez]

⁵⁸ [Ficha de afiliación de Jaume Mestres Pérez..., *Op. Cit.*

⁵⁹ *Ibid*, n.º. 12. Archivo del Museo de la Música de Barcelona, sig.: SMC0012.

Aunque el expediente de la Causa General por el que fue detenido indica que fue acusado de destrozos en diversas iglesias de la localidad de Alguaire al comienzo de la guerra, todo parece apuntar a que los motivos de su encarcelamiento estuvieron estrechamente relacionados con las divisiones internas del Sindicato de Músicos de Cataluña: [Estado n.º. 3, Alguaire 1938-1944. Relación de tormentos, torturas, incendios de edificios, saqueos y otros hechos delictivos que por sus circunstancias, por la alarma o el terror que produjeron, deban considerarse como graves, con exclusión de los asesinatos que fueron cometidos en este término municipal]. AHN: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-Causa_General, 1461, exp. 6, folio 13.

que tanto esfuerzo había dedicado durante la II República⁶⁰. En 1941 retomó su actividad en la escena breve acompañado de Raquel Meller, dirigiendo la orquesta de jazz «Gong» en el espectáculo *La violetera*, estrenado el 16 de octubre de 1941⁶¹. A este debut le siguieron otros similares con los que habían sido sus colaboradores habituales antes de su encarcelamiento. Así en 1945 estrenó *El difunto es un vivo* con Josep María Torrens en el Teatro Victoria de Barcelona⁶². También con Torrens en 1947 y 1949 colaboró en *Titus i Mariana* y *Del Paralelo a la Rambla*, estrenadas en el Teatro Romea y Arnau de Barcelona, respectivamente. Ésta última además con Salvador Bonavía, con quien volvió a trabajar ya de manera ininterrumpida desde 1952 con el estreno de *¡Quina nit!* hasta el fallecimiento de Bonavía en 1959⁶³.

Por su parte, Manuel Bertrán Reyna, se dio a conocer de la mano de su hermano Ramón Bertrán Reyna, junto a quien fue detenido y encarcelado en 1939. Durante la década de los veinte y treinta desarrollaron una densa carrera en la escritura de cuplés, coplas y canciones al lado de autores como Manuel Fernández Caballero, Modesto Romero o José Padilla, junto a quienes firmó títulos como *Chispita*, *La Duquesita* (ambas de 1919)⁶⁴ o *Aquella Reja* (1925)⁶⁵. Sin embargo, el único aporte que Manuel Bertrán Reyna hizo a la escena musical penitenciaria de estos años fue la acción de pasar en 1942 por estreno su antigua pieza *Aquella Reja*. Esta «triquiñuela» en apariencia no dificultó que obtuviese los beneficios de la Redención de Penas, el mismo año en que su causa, junto a la de su hermano Ramón, fueron sobreesididas, siendo ambos excarcelados⁶⁶.

Finalmente, el ámbito académico también se vio representado en las prisiones con la detención de musicógrafos, etnógrafos y folkloristas como Agapito Marazuela Albornos (1891-1983)⁶⁷, quien para el momento de su detención, además de como dulzainista y guitarrista, había consolidado su trayectoria como recuperador del folklore castellano. Es más en 1932 recibió el segundo premio en el Concurso Nacional de Música por su *Cancionero de Castilla la Vieja*⁶⁸. En 1936 colaboró en la organización de los grupos folklóricos de la Olimpiada de Barcelona⁶⁹, razón por la

⁶⁰ Todos los estrenos en los que participó Jaume Mestres tras su excarcelación hasta 1960 se encuentran datados por la [Base de Datos del Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música](#), (Consultado: marzo 2019).

⁶¹ «Estreno de “La Violetera” en Barcelona». *Arriba*, (18/10/1941), s.p. [Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música](#), (Consultado: marzo 2019).

⁶² Centro de Documentación Teatral..., *Op. Cit.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel»..., *Op. Cit.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ [Diligencias contra Ramón Bertrán Reyna, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 2, exp. 2172] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-360.

⁶⁷ Datos biográficos procedentes de: *Agapito Marazuela, la estatua partida*. (Lidia Martín Merino, dir.) España: La Jettee Films, 2019. VEGA, Santiago. «Agapito Marazuela Albornos, el músico del pueblo». *Nuestra historia*, nº. 4, (2017), pp. 234-239. Véase anexo III, autor 40.

⁶⁸ DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES – JUNTA NACIONAL DE LA MÚSICA Y TEATROS LÍRICOS. «Adjudicación de los premios...», *Op. Cit.*, p. 1821.

⁶⁹ [Expediente procesal de Agapito Marazuela Albornos, 1946, Ávila, Prisión Provincial de Ávila]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Ávila, sig.: Reg. 663, folio 223, libro 16. [Expediente

que en 1939 fue detenido. Forzado a instruir musicalmente a los presos de los penales de Ávila, Alcalá de Henares, Burgos, Ocaña, Porlier Vitoria y Yeserías, el periplo carcelario de cerca de diez años que sufrió Marazuela Albornos, fue de los más largos que experimentó un músico profesional. No en vano, esta etapa de su vida causaron en él una profunda huella emocional, así como una brecha en su creatividad. Diversos autores como Lidia Martín Merino⁷⁰ y Santiago Vega Sombria⁷¹ han abordado cómo el segoviano renegó de toda actividad musical durante su estancia en prisión, más allá de las clases que se vio obligado a impartir y para las que nunca cogió la guitarra.

a.1.2. Músicos profesionales cuya carrera quedó fuertemente dañada tras la prisión

La adhesión forzada a la propuesta cultural del PCRPT no siempre fue sinónimo de recuperación de la carrera musical que hasta el momento de su detención habían venido desarrollando los músicos encarcelados. En ocasiones, el estigma de la prisión implicó una fragmentación en su trayectoria dividiéndola en tres etapas: antes de la prisión, durante la prisión y después de la prisión, con muy diferente resultado entre unas y otras. Lo cierto es que resulta difícil teorizar acerca del porqué si todos eran músicos profesionales que habían participado de los programas de Redención de Penas, las consecuencias del encarcelamiento fueron tan dispares entre unos y otros. Cabría pensar que, aunque con matices, la incorporación de los músicos encarcelados a la vida civil debería haber sido al menos similar. Pero la verdad es que las fuentes consultadas apuntan a que esto no fue así e invitan a especular a que pudo deberse, por un lado a la intensidad y extensión en el tiempo del expediente de depuración y, por el otro, al ámbito musical del que procedían estos músicos. Ni siquiera de la buena o mala predisposición –aunque también– de los mismos a acatar su inserción forzada en los programas de Redención de Penas. Así lo demuestran perfiles como José Rodríguez Marcos, Ramón Martínez Segura y Luis Brage Villar, todos ellos músicos y directores de banda –en el caso de los dos últimos–, para quienes la cárcel implicó la práctica destrucción de sus carreras.

José Rodríguez Marcos (1879-1976)⁷² procedía del ámbito bandístico militar, donde además de como intérprete ejerció de director y compositor de piezas breves que firmaba con el seudónimo de Mtro. Romar, el mismo con el que posteriormente señaló sus obras carcelarias⁷³. En 1939 fue detenido por su pertenencia al ejército republicano y sentenciado a muerte. Posteriormente, la pena le fue conmutada por la de treinta años de reclusión mayor y, finalmente reducida a veinte años que cumplió en Alicante, Astorga, Carabanchel y Yeserías⁷⁴. En todas ellas colaboró con la escritura de piezas e instruyendo a los «músicos educandos» de la prisión. Sin

procesal de Agapito Marazuela Albornos, 1946-1950, Burgos, Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: PCB-725-5, exp. 5.032.

⁷⁰ *Agapito Marazuela...*, *Op. Cit.*

⁷¹ VEGA, Santiago. «Agapito Marazuela Albornos...», *Op. Cit.*

⁷² Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de José Rodríguez Marcos, 1939-1963]. AHN: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00183. Véase anexo III, autor 62.

⁷³ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, n.º. 263, (08/04/1944), p. 4.

⁷⁴ [Expediente procesal de José Rodríguez Marcos..., *Op. Cit.*

embargo, tras ser excarcelado en 1959, veinte años después de su detención, el peso del expediente de depuración que seguía aún vigente, por un lado, y los años que había pasado fuera del ámbito laboral musical; por el otro, limitaron su reincorporación a una serie de piezas de música ligera y marchas triunfales que no tuvieron demasiado éxito⁷⁵. Aun así, resulta llamativo cómo en la escritura de sus marchas triunfales aún pervivía el carácter de la redención, donde exaltaba al franquismo. Es el caso de títulos como *XXV años de paz* (1965)⁷⁶, *Ángeles del espacio*⁷⁷ y *Juan Carlos y Sofía*⁷⁸ (ambas 1972).

En el mismo campo y con una evolución prácticamente idéntica se prodigó el valenciano Ramón Martínez Segura (1908-1986)⁷⁹, quien consagrado a la interpretación de la trompa, así como a las labores de director y compositor, cuando fue detenido en Valencia ya era reconocido como uno de los directores de banda más sólidos de su tiempo⁸⁰. Su trayectoria no pasó desapercibida entre los funcionarios de la Prisión Celular de Valencia que pronto le situaron al frente de la banda del penal, donde además de intérprete y director, ejerció de compositor adaptando piezas para el conjunto y produciendo títulos propios⁸¹.

En 1946 fue excarcelado. Sin embargo, su expediente de depuración, que se mantuvo activo hasta prácticamente el final de su vida laboral⁸², le impidieron ejercer de nuevo como docente y ocupar cualquier tipo de cargo en el terreno musical público. Con motivo de los fastos de los veinticinco años de paz, al igual que ya hiciese el Mtro. Romar, compuso dos marchas triunfales: *Gloria al héroe* (1962)⁸³ y *Paz, amor y libertad* (1967)⁸⁴, ambas piezas seguían la estela de lo que ya habían sido obligados a escribir en el interior de la prisión, a pesar de que en este caso Martínez Segura ya hacía catorce años que había salido de la cárcel⁸⁵. Se aprecia aquí, claramente, el impacto de la detención y de los programas de Redención de Penas en la biografía vital, creativa y musical de los detenidos. Fue a partir de este momento, cuando el músico valenciano trató de continuar su tarea musical a través de la composición de pasodobles –del mismo modo que hizo Rodríguez Marcos– que durante la década de los setenta fueron progresivamente incorporados al repertorio bandístico valenciano⁸⁶.

⁷⁵ La relación completa de títulos compuestos por el autor a su salida de prisión puede consultarse en: [Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

⁷⁶ RODRÍGUEZ MARCOS, José. *XXV años de paz*. Madrid: Cressa, 1965.

⁷⁷ RODRÍGUEZ MARCOS, José. *Ángeles del espacio*. Madrid: Cressa, 1972.

⁷⁸ RODRÍGUEZ MARCOS, José. *Juan Carlos y Sofía*. Madrid: Cressa, 1972.

⁷⁹ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de Ramón Martínez Segura, 1939-1949]. AHN: Causa General, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1370, Exp. 4, pp. 65-67; pp. 71-73. Véase anexo III, autor 42.

⁸⁰ *Ídem*.

⁸¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 19.

⁸² [Expediente procesal de Ramón Martínez Segura..., *Op. Cit.*

⁸³ MARTÍNEZ SEGURA, Ramón. *Gloria al héroe*. Valencia: Piles, 1962.

⁸⁴ MARTÍNEZ SEGURA, Ramón. *Paz, amor y libertad*. Valencia: Piles, 1967.

⁸⁵ [Expediente procesal de Ramón Martínez Segura..., *Op. Cit.*

⁸⁶ La relación completa de títulos compuestos por el autor a su salida de prisión puede consultarse en: [Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

Un último ejemplo de este tipo de consecución de la biografía musical a pesar de la condición de expenado lo constituye el gallego Luis Brage Villar (1886-1959)⁸⁷. En las décadas de los veinte y treinta el músico compostelano realizó una importante labor en la difusión de la música gallega, tanto a través de la composición como de la dirección de los conjuntos musicales más significativos como la banda «La Lira» de Ribadavia o el Orfeón de Pontevedra. Tras la caída de Orense, en 1937, fue detenido, acusado de pertenecer a la Organización Republicana Gallega Autónoma e Izquierda Republicana. En el Consejo de Guerra celebrado contra él en 1938⁸⁸ fue condenado a pena de muerte, siéndole conmutada por la de veinte años y, posteriormente, aumentada a treinta años en el juicio llevado a cabo el 11 de mayo de 1938⁸⁹. En 1939 recibió, además, el expediente de depuración de su cargo de funcionario.

Durante su encarcelamiento en la Prisión Provincial de Orense fue obligado a asumir el cargo de director musical del establecimiento. Tal y como se ha visto en el epígrafe relativo a las salidas de los conjuntos musicales fuera de la prisión⁹⁰, los medios de comunicación oficiales franquistas su labor dentro de la prisión haciéndose eco de la actividad del orfeón, llegando, incluso, a entrevistarle el 27 de octubre de 1939⁹¹, tan solo seis meses después del final de la guerra. Gracias, en parte, a la amplia y rápida labor musical que desarrolló en la prisión orensana, donde además de dirigir y organizar el orfeón adaptó piezas musicales y añadió títulos propios al repertorio, como la misa *Tuta Pulchra* y la *Plegaria III*, ambas de (1939)⁹², salió en libertad condicional el 2 de agosto de 1940⁹³.

Pese a todo, su expediente de depuración continuó vigente y no pudo regresar a su actividad musical más que como profesor privado en Coruña, donde continuó, de forma íntima, con su desarrollo como compositor. Paradójicamente, a pesar de las dificultades económicas, laborales y anímicas que siguieron a sus años de detención, los cuales el Régimen no alivió en ningún momento, en 1958 fue homenajeado en Santiago de Compostela, en calidad de hijo ilustre⁹⁴.

⁸⁷ Datos biográficos procedentes de: FERREIRO, David. *Luis R. Brage Villar. Obra e memoria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020. Véase anexo III, autor 17.

⁸⁸ [Consejo de Guerra contra Luis R. Brage Villar, 1938, Ferrol, Tribunal Militar Territorial 2º]. Archivo Militar Intermedio Noroeste (Ferrol): Archivo del Tribunal Militar Territorial 2º, sig.: 933/1936, pieza separada.

⁸⁹ [Pliego de cargos contra Luis Brage Villar, 1939 junio, Ribadavia, Corporación Municipal]. Archivo Municipal del Concello de Ribadavia, cit. en: FERREIRO, David. *Luis R. Brage Villar..., Op.Cit.*, p. 155.

⁹⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.2., sección c. *Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen*.

⁹¹ «Admirable actividad artística de los reclusos de la Prisión Provincial». *La Región*, (27/10/1939).

⁹² FERREIRO, David. *Luis R. Brage Villar..., Op. Cit.*, p. 194.

⁹³ *Ibid*, p. 1961.

⁹⁴ REY, Jesús. «Homenaje a un hijo ilustre de Compostela». *El pueblo gallego*, (24/07/1958).

a.1.3. Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión

En el extremo final de las tensiones entre los músicos profesionales que, a pesar de su encarcelamiento lograron retomar su actividad musical gracias, en buena medida, a su participación en los programas de Redención de penas y, aquellos otros, para quienes a pesar de su adaptación en los mismos, su trayectoria quedó gravemente marcada por las consecuencias sociales, laborales y anímicas de la detención, se encuentran los compositores e intérpretes para los que su inclusión en las actividades del PCRPT fue la última actividad musical que desarrollaron. Es decir, se trata de músicos presos cuyas carreras quedaron extinguidas tras su paso por la cárcel, aun cuando resultaron tanto o más prolíficos que otros compañeros de presidio también músicos que participaron en dicha propuesta.

Para estos músicos, la inclusión en el programa de Redención de Penas no fue garante de, precisamente, la redención, sino que al salir de prisión, muchos de ellos se encontraron con que sus plazas habían sido ocupadas por las nuevas remesas de músicos afines a la dictadura que habían superado los concursos-oposición convocados por el Estado, precisamente para suplir las vacantes que resultaron de los encarcelamientos masivos. Tal es el caso de la *Orden de 18 de noviembre de 1940*⁹⁵, que restituía las vacantes de directores de bandas de todo el país.

En este punto se sitúan dos de los directores de banda más significativos de su tiempo, Rafael Pérez de la Cal y Ramón del Valle Alvira.

Rafael Pérez de la Cal (1879-1955)⁹⁶ destacó, sobre todo, por su labor como director de las bandas municipales de Huelma y Alcalá la Real⁹⁷, aunque su labor en el panorama musical jienense no se detuvo aquí, sino que fomentó la actividad musical de la ciudad a través del Círculo de Castillo de Locubín⁹⁸. En 1939 fue detenido por su filiación a Izquierda Republicana⁹⁹. Sometido a Consejo de Guerra fue condenado a veinte años de reclusión mayor, además de a quince años de inhabilitación y la pérdida total de bienes, lo que le impidió volver a ejercer tras su excarcelación en 1944¹⁰⁰.

⁹⁵ «Orden de 18 de noviembre de 1940 por la que se acuerda nombrar el Tribunal que ha de juzgar los ejercicios de los opositores para ingreso en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música». *BOE*, n.º 325, (20 de noviembre de 1940, p. 7994.

⁹⁶ Datos biográficos procedentes de: [Diligencias contra Rafael Pérez de la Cal, 1945 junio 17, Jaén, Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas]. CDMH: Tribunal de Responsabilidades Políticas, sig.: CDMH_RRPP_75_0043_EXP037. [Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, n.º 3679. Véase anexo III, autor 54.

⁹⁷ AYALA, Isabel. *Música y municipio...*, *Op. Cit.*, pp. 532-576.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ [Diligencias contra Rafael Pérez de la Cal..., *Op. Cit.*

¹⁰⁰ [Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal..., *Op. Cit.*

Sin embargo, dentro del programa de Redención de Penas, que cumplió en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, firmó hasta veintinueve títulos¹⁰¹, siendo junto a nombres como Daniel Antón Cazorla o Tomás Gil i Membrado¹⁰² uno de los músicos represaliados más productivos para el PCRPT.

Una situación similar fue la del valenciano Ramón del Valle Alvira (1896-1949)¹⁰³, quien para en 1931 ya era reconocido como uno de los directores de orquesta de teatro lírico más relevantes dentro de la escena madrileña¹⁰⁴. En 1934 abandonó Madrid para suceder a Antonio Cabeza Borrego, con quien coincidió en el penal de San Miguel de los Reyes¹⁰⁵, en la dirección de la Banda Municipal de Villena¹⁰⁶, cargo que ostentó hasta su detención en 1939¹⁰⁷. En San Miguel de los Reyes y Yaserías fue obligado a participar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, donde intervino como director de los conjuntos orquestales de ambos establecimientos, a la par que como compositor, a partir de 1944¹⁰⁸. Los malos tratos recibidos en prisión le causaron diversos problemas de salud por los que falleció poco tiempo después de ser excarcelado en 1939.

a.2. Músicos profesionales que no participaron en la propuesta musical del PCRPT

Frente a los músicos profesionales que sí se vieron forzados a participar en el sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, se situaron aquellos otros que no suscribieron dichos programas. Esta situación apareció en las prisiones bien como acto de insumisión, bien porque las condiciones específicas de su encarcelamiento lo impidieron –ausencia de una estructura musical en los centros en los que fueron detenidos, su condición física no lo permitía, fueron ejecutados antes de presentárseles siquiera la oportunidad, etc.–.

En cualquiera de los casos, estos músicos no regresaron sin más a su cotidianeidad musical una vez fuera de la prisión. A diferencia de aquellos que participaron y obtuvieron, en cierto sentido, la impresión de la redención sobre sus carreras, estos tuvieron que hacer frente a las secuelas del presidio que se manifestaron

¹⁰¹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año IV, n.º. 162, (27/04/1942), p. 3.

¹⁰² Véase este mismo epígrafe, sección *a.1.1. Músicos profesionales que continuaron con su carrera tras la prisión*.

¹⁰³ Datos biográficos procedentes de: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos» *Estudios bandísticos*, n.º. 1, (2017), pp.43-57. DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997, p. 435. Véase anexo III, autor 72.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Véase este mismo epígrafe, sección *a.1.1. Músicos profesionales que continuaron con su carrera tras la prisión*.

¹⁰⁶ [BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE VILLENA. «Orígenes». *Banda Municipal de Música de Villena*](#). (Consultado: septiembre 2020).

¹⁰⁷ [Expediente procesal de Ramón del Valle Alvira, 1939-1949, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid/Prisión-Escuela de Yaserías, sig.: 44843.

¹⁰⁸ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, n.º. 268, (13/05/1944), p. 2. *Ibid*, año VI, n.º. 279, (29/07/1944), p. 4. *Ibid*, año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4. *Ibid*, año X, n.º. 477, (29/05/1948), p. 4.

a través de una devaluación de su actividad musical profesional, en unos casos, así como en la extinción de la misma, en otros.

a.2.1. Músicos profesionales cuya carrera quedó fuertemente dañada tras la prisión

En esta categoría se situaron músicos de procedencia dispar en relación con su perfil musical pero que tuvieron en común, además de su condición carcelaria, su no participación en la propuesta musical del PCRPT y el consiguiente año que ello causó en sus trayectorias profesionales, dentro de las cuales tuvieron que hacer frente a una pena de destierro, una vez salieron de prisión. Esto conllevó la consiguiente pérdida de sus circuitos y contactos profesionales más próximos y por tanto una ruptura en su trayectoria musical.

Sin embargo, las razones por las que no tomaron parte de la propuesta musical del PCRPT fueron dispares, yendo desde un acto declarado de disidencia, como en el caso de Ricard Lamote de Grignon, hasta la ausencia de una estructura clara de este tipo de actividades en el centro de detención en el que cumplían condena, como por ejemplo ocurrió con Rafael Rodríguez Albert.

La significación política de Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)¹⁰⁹ fue siempre un asunto conflictivo en su biografía profesional, donde a pesar de destacar en campos como la dirección, a menudo se vio abocado a abandonar cargos como los de director de la Orquesta Sinfónica de Gerona y el de subdirector de la Banda Municipal de la citada ciudad¹¹⁰ en 1932. El estallido de la Guerra Civil implicó para él su entrada en el ámbito de la música de vanguardias al unirse al Grupo de los Ocho. Ese mismo año inició una serie de obras de carácter revolucionario por las que después fue procesado en 1939. Entre ellas se encontraba el título *Preludis a l'amic absent* (1936)¹¹¹.

En 1937, en protesta por el bombardeo de Gernika y buscando proteger a su padre de cualquier implicación política, firma *Cartell Simfònic*¹¹². En consecuencia fue detenido en 1939 y encarcelado en la Prisión Modelo de Barcelona donde, a pesar de la solidez de la estructura musical del penal, logró evitar su incorporación a las mismas. No obstante, sí participó de la producción musical clandestina¹¹³.

Después de tres años en prisión, en 1942 fue excarcelado y desterrado a Valencia, junto a su padre Joan, quien tras el expediente de depuración abierto en su contra también fue obligado a trasladarse a la capital levantina. Juntos permanecieron al frente de la orquesta municipal de la ciudad hasta la muerte de Lamote de Grignon

¹⁰⁹ Datos biográficos facilitados –con mediación de Rosa Montalt Matas (Biblioteca de Cataluña)– por David Craven-Bartle y Núria Lamote de Grignon, nieto e hija de Ricard Lamote de Grignon, respectivamente: EC/DC (Barcelona-Madrid, 14/06/2018). Véase anexo III, autor 39.

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Preludis a l'amic absent*. Barcelona: Boileau, 1936. BC: Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon, sig.: M/6992/1.

¹¹² EC/DC..., *Op. Cit.*

¹¹³ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.

padre en 1949¹¹⁴. Ese mismo año, Ricard regresó a Barcelona. Sin embargo, salvo dedicarse a la composición todas las actividades públicas de la vida musical de la ciudad condal le fueron vetadas hasta 1957 cuando, gracias a la mediación de Édouard Toldrà, pudo regresar a la dirección de la Orquesta Municipal de Barcelona¹¹⁵.

Un perfil similar fue el del sevillano José del Castillo (1899-1955)¹¹⁶, quien antes de la guerra se consagró en el ámbito de la dirección en la Banda del Hospicio y la Banda Municipal de Sevilla con la que en 1933 estrenó el *Himno de Andalucía*¹¹⁷. En 1939 fue acusado de masón. Después de ser sometido a juicio fue trasladado a las prisiones de Porlier y, posteriormente, Burgos¹¹⁸. No se tiene constancia de que tomase parte de las actividades musicales del PCRPT, pero tampoco se conservan datos que indiquen por qué esto fue así, ya que en los dos penales en que cumplió condena ya había sendos conjuntos musicales para cuando llegó. Pocos meses después de su detención fue excarcelado y obligado a trasladarse a Granada donde para ganarse la vida se empleó como pianista en los cafetines de la ciudad. Un trabajo del que ya no pudo desprenderse debido a la prohibición que pesó sobre él para desempeñar cualquier cargo público. Ni siquiera cuando en 1972 regresó a Sevilla para abrir su propia academia de música¹¹⁹.

Granada se convirtió en uno de los epicentros de las políticas de destierro contra músicos. El alicantino Rafael Rodríguez Albert (1902-1979)¹²⁰ también fue a parar allí en 1940 tras ser excarcelado del Reformatorio de Adultos de Alicante, donde había sido retenido acusado de manifestar públicamente ideas revolucionarias¹²¹. Rodríguez Albert, que debido a su ceguera no fue reclamado por el PCRPT para colaborar en el desarrollo de la programación musical del Reformatorio, aprovechó minuciosamente su destierro en la ciudad andaluza para producir la mayor parte de su repertorio pianístico¹²². No en vano por aquel entonces ya gozaba de una consolidada posición

¹¹⁴ Datos biográficos procedentes de: CALMELL, Cèsar. *Centenari Ricard Lamote de Grignon (1899-1999)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1999. Véase también: COLL, Montserrat. *Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Datos biográficos procedentes de: [Expediente penitenciario de José del Castillo Díaz, 1939-1943, Prisión Provincial de Madrid-Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: 466/19/1. La trayectoria profesional precarcelaria de José del Castillo ha sido estudiada por Olimpia García López en: *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931): espacios, programación y recepción*. [Tesis doctoral dirigida por Diego Caro Cancela y Gemma Pérez Zalduondo]. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2019. Véase anexo III, autor 23.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ [Expediente penitenciario de José del Castillo Díaz..., *Op. Cit.*

¹¹⁹ LÓPEZ, Olimpia. *Discursos y prácticas musicales...*, *Op. Cit.*

¹²⁰ Datos biográficos facilitados por Beatriz Rodríguez Albert, hija del compositor: EC/BR (Madrid, 05/12/2018). La figura de Rodríguez Albert ha sido estudiada por, entre otros autores, María Palacios en: *Rafael Rodríguez Albert: canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2013. Véase anexo III, autor 61.

¹²¹ [Decreto auditorial sumarisimo de urgencia nº 2506 contra Rafael Rodríguez Albert, 1940 septiembre 2, Juzgado Militar de Alicante].

¹²² Las obras de este periodo se encuentran conservadas en: BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RALBERT.

en el terreno de la composición como demuestra la Mención de Honor que en 1925 había recibido del Concurso Nacional de Música¹²³.

En Granada permaneció hasta 1946, año en que fue nombrado Jefe de Negociado de la ONCE¹²⁴. Sin embargo, aunque logró una progresiva aceptación por parte del panorama musical de los cincuenta y sesenta –llegando a ser premiado dos veces más en el Concurso Nacional de Música, en 1952¹²⁵ y 1961¹²⁶, respectivamente– la huella penitenciaria estuvo presente a lo largo de toda su trayectoria¹²⁷.

a.2.2. Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión

En último lugar se situaron aquellos músicos que, sin llegar a tomar parte en las prácticas musicales del PCRPT, perdieron en la prisión, no solo su carrera musical, sino también su vida. El caso más simbólico de esta categoría es el del músico burgalés Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)¹²⁸, quien fue ejecutado el 6 de agosto de 1936, apenas tres días después de su detención. A pesar de la impactante carrera musical que el joven compositor, crítico y folklorista había desarrollado desde 1920 hasta el momento de su detención, llegando a ser galardonado en 1932 con el tercer puesto en el Premio Nacional de Música con su *Colección de cantos populares burgaleses*¹²⁹, no fue considerado un sujeto apto para el programa de Redención de Penas. Así lo demuestran las duras palabras que contra él arguyó el Padre Otaño en una misiva dirigida en 1937 a Higinio Anglés:

¿Se acuerda usted de aquel joven compositor burgalés que estuvo en el Congreso [de la Sociedad Internacional de Musicología en 1936], Antonio José? Resultó un rojo vividísimo, ateo y endemoniado y ha sido fusilado en Burgos. Murió impenitente con el puño cerrado en alto¹³⁰

En su carta, Otaño hacía referencia al Congreso Internacional de la Sociedad de Musicología celebrado en Barcelona en abril de 1936¹³¹, al cual Antonio José fue invitado a presentar una ponencia acerca del valor musical de la canción popular burgalesa. Todo parece apuntar a que, a pesar de la buena recepción de la propuesta del burgalés, ya entonces levantó suspicacias entre los sectores más reaccionarios de

¹²³ «Real Orden de 12 de mayo de 1925 adjudicando los premios del Concurso Nacional de Música 1924-25». *Gaceta de Madrid*, nº. 136, (16 de mayo de 1925), pp. 907-908.

¹²⁴ EC/BR..., *Op. Cit.* Véase también: PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert...*, *Op. Cit.*

¹²⁵ «Orden de 29 de diciembre de 1952 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música correspondiente al presente año». *BOE*, nº. 7, (7 de enero de 1953), p. 110.

¹²⁶ «Orden de 19 de diciembre de 1961 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música del año actual». *BOE*, nº. 18, (20 de enero de 1962), p. 936.

¹²⁷ EC/BR..., *Op. Cit.* Véase también: PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert...*, *Op. Cit.*

¹²⁸ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de Antonio José Martínez Palacios, 1936, Burgos, Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: PCB, caja 240, exp. 21. Véase anexo III, autor 41.

¹²⁹ «Adjudicación de los premios...», *Op. Cit.*

¹³⁰ [Carta de P. Nemesio Otaño, 1937 agosto 29, Burgos, a Higinio Anglés]. Biblioteca de Cataluña (BC): Archivo Personal de Higinio Anglés, sig.: M7084/113.

¹³¹ [Programa de las sesiones del Congreso Internacional de la Sociedad Internacional de Musicología, 1936 abril 18-25, Barcelona]. BC: Archivo Personal de Higinio Anglés, sig.: M/7084/1293.

la intelectualidad española. Prueba de ello fue su rápida ejecución, tan solo cuatro meses después del citado evento.

Globalmente y pese a la disparidad de ejemplos analizados, es posible apuntar que, la integración posterior de los músicos profesionales fue más positiva para aquellos «músicos presos» con una dilatada trayectoria previa, que sí participaron en los programas de Redención de Penas y que procedían del ámbito clásico, como Arturo Dúo-Vital o Daniel Antón Cazorla; así como del académico, como Agapito Marazuela Albornos; y de la escena lírica breve, por ejemplo los hermanos Bertrán Reyna o Jaume Mestres. En este sentido, a través del estudio de los perfiles analizados se aprecia en ello un intento del Estado por restaurar la vida musical del país con aquellos sujetos sobre los que se consideraba que el sistema de Redención de Penas, había impuesto con éxito su «imperio misional»¹³².

En otros ámbitos como la música escénica o la canción española, esta integración post-carcelaria vino facilitada por las exigencias de un público y unos intérpretes que demandaban nuevas piezas de forma constante. El regreso de autores como los hermanos Bertrán Reyna, Ramón Perelló, el propio Álvaro Retana –tan cuestionado por los sectores del Régimen más comprometidos con la causa moral– o Diego Sánchez-Cortés Martínez, resultaba imperativo, máxime cuando la industria cinematográfica del momento dependía en buena medida de géneros musicales más ligeros que garantizaran su subsistencia y popularidad. Consecuentemente, fue el propio *star system* el que condicionó la continuidad de estos músicos que, por otro lado, nunca dejaron de saberse vigilados por aquellos quienes habían avalado su regreso a la escena. Es el caso de los trabajos que Ramón Perelló realizó para Florián Rey, entre otros¹³³.

En el caso de los músicos que no participaron en los programas de Redención de Penas, estos encontraron mayores dificultades a la hora de regresar a su actividad, tal y como se ha visto en los casos descritos en esta sección. Todos ellos sumaron, además, a sus penas de presidio, el destierro que les separaba de su círculo de influencias. Del Castillo y Rodríguez Albert en Granada y Lamote de Grignon, padre e hijo, en Valencia. Su progresivo regreso estuvo condicionado tanto por las necesidades musicales del Estado, como por las redes de solidaridad que, dentro del propio aparato de la dictadura, lograron entablar. A la luz de los casos expuestos, puede intuirse que estas fueron más productivas en el entorno de la música académica –como demuestran los casos de Rodríguez Albert, pero también, de manera indirecta, los citados anteriormente, Antón Cazorla, Dúo-Vital y Marazuela Albornos– que en entornos más hostiles donde los intereses políticos particulares convivieron con la práctica musical. Claro ejemplo de ello fueron las bandas de música y las experiencias de intérpretes y directores como Ricard Lamote de Grignon, José Rodríguez Marcos, o Ramón Martínez Segura, entre otros. Todos ellos, aunque finalmente lograron

¹³² PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1939, p. 8.

¹³³ JOVER, Rafael. «Andalucía desde Berlín. Carmen la de Triana». *Andalucía: una civilización para el cine*. (Francisco Perales, coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pp. 13-34.

reinsertarse en el contexto musical al que pertenecían, tardaron años en poder hacerlo. Un proceso que en ocasiones, fue paralelo a la resolución de su expediente de depuración.

b. Músicos *amateur*

El otro grupo de «músicos presos» que integraron la población penal fueron aquellos que, sin tener una formación específicamente musical o una dedicación profesional en este ámbito, tenían ciertas nociones de la disciplina que les permitió participar en las actividades musicales locales antes de ser encarcelados. En ocasiones, esta condición *amateur* no fue impedimento para alcanzar cargos de cierta responsabilidad, llegando a ostentar la dirección de bandas y orquestinas. Es el caso de nombres como Felipe Belda Calatayud o Ángel Bernat Beneyto, ambos estudiados más adelante.

La implicación de la ciudadanía «de a pie» en la vida musical de ciudades y pueblos fue un fenómeno que creció en España durante la II República en respuesta al unionismo musical y a la consideración del músico como un proletario más¹³⁴. En este sentido, la práctica musical entendida como esparcimiento también fue popular en estos años, por lo que referirse al *amateurismo* musical en las prisiones implica tener en cuenta que, en la práctica totalidad de los casos presentados, se trataba de personas cuyo oficio «sustentador» era otro diferente a la música. Sin embargo, para la mayor parte de ellos, fue precisamente su pertenencia a un sindicato musical lo que ocasionó su detención, tal y como se explica en las líneas que siguen.

No obstante, no es esta la única casuística que rodeó al *amateurismo* musical penitenciario. Del mismo modo que en el epígrafe anterior, esta sección se organiza en función de la participación de los músicos implicados en los programas de Redención de Penas –distinguiendo entre quienes tomaron parte en ellos, de los que no lo hicieron–; y el impacto de la prisión en su posterior desarrollo musical.

A diferencia de lo ocurrido con los músicos profesionales, los resultados y secuelas de la prisión en los músicos *amateur* estuvo mucho más polarizado. Así, puede distinguirse entre quienes recuperaron su trayectoria musical, saliendo incluso con una posición más fortalecida con respecto a su ingreso en prisión; y aquellos otros para quienes la prisión fue, ya no solo un punto y final en su recorrido musical, sino también, en muchos casos, de su propia vida. Por tanto, dentro de esta clasificación, la categoría referente a aquellos que retomaron su actividad pero con graves daños en su carrera, independientemente de su índice de participación en el sistema de Redención

¹³⁴ Esta línea de trabajo apenas ha sido tratada desde una perspectiva general en el caso español, sino que, los escasos estudios que existen al respecto parten del análisis de iniciativas concretas. En este sentido resulta especialmente interesante la conferencia de Eva Moreda Rodríguez «Unionized Musicians during the Second Republic and Civil War» celebrada el 9 de octubre de 2020 en el marco del congreso *Music and the Spanish Civil War* en la que la autora expone los inicios del unionismo musical en España y la integración de las primeras reivindicaciones de los músicos en distintas actividades sindicales, así como los conflictos derivados de la actividad política: MOREDA, Eva. «Unionized Musicians during the Second Republic and Civil War» [Conferencia]. *Music and the Spanish Civil War, Berlin 8-10 October 2020*. Berlin: Humboldt University, (09/10/2020).

de Penas por el Esfuerzo Intelectual, no estuvo presente. Los músicos *amateur* recuperaron o no sus actividades musicales tras su salida de la prisión, pero no hubo para ellos opciones intermedias.

b.1. Músicos *amateur* que participaron activamente en la propuesta musical del PCRPT

b.1.1. Músicos amateur que continuaron con su carrera tras la prisión

Uno de los gremios que más sufrió las consecuencias de la prisión fue el de las bandas de música¹³⁵. Precisamente, el alto número de músicos encarcelados que guardaban algún tipo de vínculo con este tipo de agrupaciones facilitó al PCRPT la labor de organización de conjuntos similares en las prisiones. Sin embargo, no todos los «músicos presos» que con anterioridad a su encarcelamiento se habían prodigado en el ámbito bandístico español, lo habían hecho desde una posición profesional sino que, desde finales del siglo XIX y, muy especialmente, durante los años de la II República, las bandas habían desarrollado una muy importante labor como agente social, tanto en la popularización de géneros¹³⁶, como en la difusión de aspectos didáctico-musicales¹³⁷, así como en el desarrollo del ceremonial musical que acompañó al gobierno republicano¹³⁸.

Esto ocasionó una proliferación del *amateurismo* musical en este tipo de conjuntos que, consecuentemente devino en un alto número de músicos con este perfil en el contexto penitenciario. Particularmente llamativo resulta que dos de los tres nombres aquí presentados como ejemplos de músicos *amateur* que fueron obligados a participar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, a través de las prácticas musicales, perteneciesen a este gremio. Máxime si se tiene en cuenta que ambos pertenecían al área geográfica levantina. Se trata de Amadeo Antonino Ortiz¹³⁹ y Felipe Belda Calatayud¹⁴⁰.

Del primero se desconoce su posible formación musical, a excepción de que ocupó el cargo de Director de la Banda Municipal de Burriana¹⁴¹. Encarcelado en la Prisión Provincial de Castellón¹⁴² fue obligado a colaborar en las actividades musicales del PCRPT, donde intervino en la banda y orquesta del establecimiento. En 1942

¹³⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.1.

¹³⁶ RÍOS, Miguel Ángel. «Del teatro a la milicia, las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda». *Estudios Bandísticos*, n.º. 1, (2017), pp. 85-92.

¹³⁷ LORENTA, Noelia. «El papel de las bandas de música en el desarrollo del saxofón en España durante la segunda mitad del siglo XIX». *Ibid*, n.º. 2, (2018), pp. 9-25.

¹³⁸ RINCÓN, Nicolás. «Fastos tricolor. La contribución de las bandas de música en las políticas de conmemoración de la segunda república española». *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*. (Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo, eds.). Madrid: Libargo, 2019, pp. 221-247.

¹³⁹ Véase anexo III, autor 8.

¹⁴⁰ *Ídem.*, autor 12.

¹⁴¹ Datos relacionados con su labor como director de la Banda Municipal de Burriana facilitados por la propia banda.

¹⁴² [Relación de inculpados, 1942, Castellón, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, numero 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1401, exp. 1, folio 227.

escribió, además, el pasodoble *Tirado*¹⁴³. Lo cierto es que no existe constancia del momento en que fue excarcelado, pero todo parece apuntar a que esto pudo suceder hacia finales de la década de 1940 ya que en 1950 ocupó el cargo de director de la Unión Musical «La Lira» de Villarreal¹⁴⁴.

Por su parte, el bocairentino Felipe Belda Calatayud (Bocairent 1908-1979)¹⁴⁵ participó en las actividades de las bandas «Vella» y «Nova» de su tierra natal hasta 1936, momento en el cual estas vieron interrumpidas su actividad. Hacia el final de la guerra, coincidiendo con la caída de Valencia, fue detenido por su labor como vocal del Frente Popular en las elecciones municipales de 1936¹⁴⁶. Debido a su destreza musical, fue obligado a asumir el cargo de director de la banda de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. De hecho, fue uno de los directores de agrupación musical penitenciaria que más tiempo se mantuvo en el puesto, en su caso hasta 1946¹⁴⁷. Además de dirigir el citado conjunto musical, contribuyó al enriquecimiento del repertorio oficial de intramuros con la composición de piezas breves como el pasodoble *Un recuerdo* (1939)¹⁴⁸. Ya fuera de la cárcel continuó participando en la banda «La Unión Musical» de Bocairent, de la que en 1960 llegó a ocupar el cargo de director, puesto en el que se mantuvo hasta 1969¹⁴⁹. Nuevamente en 1974 volvió a asumir la dirección, pero esta vez de la Sociedad Musical de Alfarara (Alicante)¹⁵⁰.

En ocasiones se produjeron situaciones excepcionales que, precisamente por lo poco común de la circunstancia, merecen ser tratadas con especial atención. Es el caso de músicos *amateur* o presos con un muy reducido conocimiento de la disciplina que, gracias al PCRPT, llegaron a desarrollar, incluso a consolidar, su posición de músicos, abandonando la prisión como profesionales con una distinguida reputación. Para ellos, a diferencia del resto de los ejemplos citados, su adhesión al sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, no supuso una alienación de sus capacidades creativas y artísticas, más bien al contrario. En concreto, el ejemplo más representativo de esta singularidad –y el único localizado hasta la fecha– es el del guitarrista almeriense José Fernández Campos «Richoly» (1920-1925)¹⁵¹.

¹⁴³ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año IV, n.º. 161, (23/04/1942), p. 3.

¹⁴⁴ Datos relacionados con su labor como director de la Banda de la Unión Musical «La Lira» facilitados por la propia banda.

¹⁴⁵ Datos biográficos facilitados por su hijo Francisco Belda por mediación de Vicente Santonja: EC/FB (Bocairent, 15/10/2020).

¹⁴⁶ [Relación de inculcados, 1942, Valencia, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, número 1]. AHN: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1380, caja 1, exp. 3, folios 219-353.

¹⁴⁷ EC/FB..., *Op. Cit.*

¹⁴⁸ BELDA, Felipe. *Un recuerdo* [Partitura manuscrita]. Valencia: Prisión Central de San Miguel de los Reyes, 1939.

¹⁴⁹ EC/FB..., *Op. Cit.*

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Datos biográficos facilitados por su discípulo y miembro del «Trío Richoly», Francisco Miranda: EC/FM (Almería, 16/10/2020). Véase anexo III, autor 27.

Fernández Campos, que en 1939 fue detenido con tan solo diecinueve años¹⁵² por su pertenencia a las Juventudes Socialistas, a las que se alistó nada más estallar la guerra, apenas contaba con unos vagos conocimientos musicales de guitarra que vinieron de la mano de su padre¹⁵³. Tras ser trasladado a la Prisión Provincial de Valladolid¹⁵⁴ comenzó a recibir formación musical de Julián Bárcena, organista de la catedral vallisoletana, como parte de los programas del PCRPT¹⁵⁵. Junto a Bárcena estudió solfeo, órgano y guitarra clásica. En 1942 fue trasladado a la Prisión Central de Tabacalera de Santander donde perfeccionó su técnica como guitarrista de la mano del músico Teodoro Gutiérrez Alonso (1914-1993)¹⁵⁶, quien por aquel entonces ejercía como director artístico en calidad de funcionario de prisiones. La relación entre ambos fue tan fructífera que en 1945 Gutiérrez Alonso organizó un recital de «Richoly» en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, cuando este era aún preso¹⁵⁷. En 1947, dos años después de su debut musical abandonó la prisión, integrándose, rápidamente, en la vida musical que le esperaba fuera como miembro de los Coros y Danzas de Sección Femenina, así como de Educación y Descanso, actividad que compaginó con una intensa carrera como concertista que le llevó de gira por todo el mundo¹⁵⁸

b.1.2. Músicos amateur que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión

No todos los músicos *amateur* que fueron forzados a participar en las actividades musicales del PCRPT lograron retomar su actividad musical una vez abandonaron la prisión. Del mismo modo que los músicos de carrera, hubo ejemplos de intérpretes y compositores para los que la prisión implicó la última oportunidad para desarrollar la práctica musical. Tal es el caso del valenciano Juan Talens Prats (1888-1953)¹⁵⁹, miembro destacado de la «Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia»¹⁶⁰, con una amplia destreza para la interpretación. De aprendizaje autodidacta llegó a tocar el violín, el bombardino y la percusión, entre otros instrumentos. En Cullera, su localidad de nacimiento, participó en las sesiones de cine mudo del Cine

¹⁵² [Ficha de la Brigada Político Social de José Fernández Campos, 1939, Madrid, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades políticas, sig.: ES. 37274. CDMH/DMH/DNSD_SECRETARÍA, FICHERO 19, F0038947.

¹⁵³ EC/FM..., *Op. Cit.*

¹⁵⁴ [Caja postal de ahorros de José Fernández Campos, 1943 diciembre 14, Valladolid, Prisión Provincial de Valladolid]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

¹⁵⁵ [Cartilla de Redención de José Fernández Campos, 1939-1946, Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

¹⁵⁶ «Teodoro Gutiérrez Alonso (1914-1993)». *Agrupación musical Albéniz*. (Consultado: octubre 2020).

¹⁵⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 2.3.2., sección *c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen*.

¹⁵⁸ EC/FB..., *Op. Cit.* [Fotografía del «Trío Richoly», 1976, Almería, Teatro Apolo]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería)

¹⁵⁹ Datos biográficos procedentes de: [Expediente penitenciario de Juan Talens Prats, 1939-1959, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: Legajo 1, caja 362, folio 120. Véase anexo III, autor 67.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Cervantes durante las décadas de 1920 y 1930¹⁶¹. En la etapa previa a la guerra, diferentes conflictos internos en la «SMI Santa Cecilia» le llevaron a abandonar la sociedad y unirse a la banda de la ciudad «El Ateneo»¹⁶².

En 1939 fue detenido por su filiación al Partido Comunista y condenado a treinta años de reclusión mayor, pena que posteriormente le fue rebajada a quince años¹⁶³. Durante su encarcelamiento en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes fue requerido por el PCRPT para integrarse en la banda del establecimiento, para la que en 1942 compuso el pasodoble *Cullera*¹⁶⁴. A pesar de todo, Talens Prats, no solo no regresó a sus hábitos musicales, sino que además su biografía se convirtió en un tabú. Fallecido en 1953¹⁶⁵ su familia desconoce aún hoy dónde se encuentra su tumba¹⁶⁶.

b.2. Músicos *amateurs* que no participaron en la propuesta musical del PCRPT: impacto y consecuencias

En último lugar se situaron aquellos «presos músicos» que, del mismo modo que en el caso de los músicos de carrera no tomaron parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, bien porque se resistieron a ello, bien porque ni siquiera se les presentó la oportunidad para ello al ser ejecutados poco después de su detención. En este sentido se vieron representados múltiples sectores de la vida musical del país, incluyendo a las mujeres, de las que no se tenía constancia en ninguna de las categorías anteriores por no ser consideradas sujeto beneficiario de la reducción de la condena a través de las prácticas musicales¹⁶⁷.

En este sentido merece una especial mención la pianista zamorana Amparo Barayón Miguel (1904-1936)¹⁶⁸. Conocida por ser la pareja de Ramón J. Sender, junto a quien se unió en la militancia política durante la república, fue detenida por el ejército sublevado, que en realidad buscaba al escritor, en octubre de 1936. Pocos días después de su encarcelamiento fue fusilada por una partida de falangistas, el mismo día en que había recibido el visto bueno para ser excarcelada¹⁶⁹.

¹⁶¹ Datos facilitados por Juan Talens Bou, bisnieto del autor a través de correo electrónico. Agradezco a Juan Talens Bou que se pusiera en contacto conmigo para compartir su historia familiar. Archivo familiar Talens Prats / Monraval Bou. EC/JT (Cullera, 29/11/2018).

¹⁶² *Ibidem*

¹⁶³ [Expediente penitenciario de Juan Talens Prats, 1939-1959, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: Legajo 1, caja 362, folio 120.

¹⁶⁴ PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, n.º. 154, (07/03/1942), p. 3.

¹⁶⁵ [Certificado de defunción de Juan Talens Prats, 1953 marzo 13, Cullera, Registro Civil]. AHRV: Registro Civil de Cullera, Juzgado Comarcal, sig.: Tomo 00084, página 246v, n.º. 45.

¹⁶⁶ EC/JT..., *Op. Cit.*

¹⁶⁷ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

¹⁶⁸ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de Amparo Barayón Miguel, 1936, Zamora, Prisión Provincial de Zamora-Prisión de Partido de Bermillo]. AGMI: Gobierno Civil de Zamora. Archivo de la Prisión Provincial de Zamora, sin signatura. Véase anexo III, autora 11.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Otro ejemplo lo constituye el compositor y músico de banda Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)¹⁷⁰. Este panadero, compositor, músico y director de banda valenciano, recibió instrucción musical elemental de la mano de Luis Coello Pastor y director de la Banda de Música «La Nueva» de Bocairent y del organista de la catedral de Valencia, Juan Bautista Pastor Pérez. En 1913 asumió la dirección de «La Nueva», cargo que ocupó hasta 1924, año en que los dos conjuntos musicales del municipio, «La Primitiva» y «La Nueva» se fusionaron para dar lugar a la «Unión Musical», la cual también dirigió Bernat hasta su detención en mayo de 1939¹⁷¹.

Paralelamente a su labor como director de las bandas de Bocairent, entre 1927 y 1930 codirigió, junto a Enrique Reig Terol, la compañía lírica local. Además, como compositor trabajó también la canción ligera. No obstante, su título más reconocido – y también el más conflictivo por su filiación republicana– fue el *Himne a Bocairent*, con letra de Julián Herrero, para banda y coro, que estrenó el 2 de febrero de 1933 con motivo de la Festividad de Moros y Cristianos. Un año después del comienzo de la guerra, Bernat se afilió al sindicato de Músicos de la Unión General de Trabajadores (UGT) de Valencia¹⁷², causa, entre otras, por la que fue denunciado y detenido en Onteniente a finales de 1939. El 5 de junio de 1939 ingresó en la Prisión Modelo de Valencia. Apenas un mes y medio después de su ingreso en prisión, fue trasladado al cementerio de Paterna, donde fue fusilado junto a otros compañeros de presidio¹⁷³.

Suerte similar es la que corrieron también el tenor Carlos Elizondo¹⁷⁴, el compositor Pere Boada¹⁷⁵ y, el rondallista, Eudaldo Serrano (1903-1941)¹⁷⁶, entre otros. Todos ellos, a pesar de sus intentos por intentar incluirse en los programas de Redención de Penas para evitar así su ejecución, son ejemplo de cómo a ninguno de ellos se les permitió obtener los beneficios de la reducción de condena, aun cuando, tal y como se ha visto, esta representaba graves secuelas en el desarrollo musical post-carcelario de los implicados.

A la luz de lo expuesto puede presumirse cómo, en contraposición con lo experimentado por los músicos profesionales encarcelados, la prisión incidió negativamente hasta prácticamente destruir el tejido musical *amateur* de la España de posguerra. Así, la gran mayoría de músicos procedentes de este ámbito no encontraron una integración musical posterior al mismo nivel que lo hicieron los músicos de

¹⁷⁰ Datos biográficos facilitados por Vicente Santonja: EC/VS (Bocairent, 04/09/2018). Véase anexo III, autor 14.

¹⁷¹ [Fotografías (3) de Ángel Bernat, 1912-1924, Bocairent, Banda «La Nueva»]. BNE: Archivo personal de Ángel Bernat Beneyto, sin signatura.

¹⁷² [Certificado de afiliación al Sindicato de Músicos de la Unión General de Trabajadores, 1937 junio 23, Valencia, de Ángel Bernat Beneyto]. BNE: Archivo personal de Ángel Bernat Beneyto, sin signatura.

¹⁷³ [Acta de defunción de Ángel Bernat Beneyto, 1939 julio 17, Paterna, Registro Civil]. AHRV: Registro Civil de Paterna, Cementerio de Paterna.

¹⁷⁴ RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén, 2003, p. 123.

¹⁷⁵ GIL, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

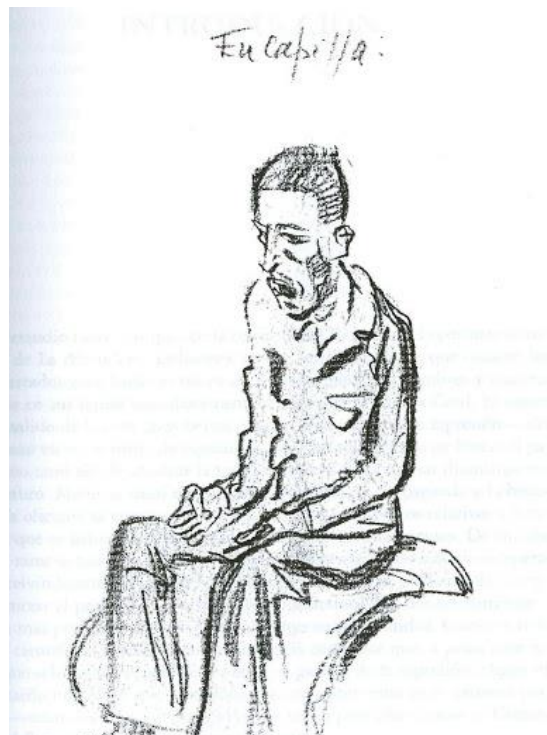
¹⁷⁶ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de Eudaldo Serrano Recio, 1939-1941, Madrid, Prisión Provincial de Yserías, Galería de Penados]. AGMI: sig.: 135.309 y EC/DS (París, 08/06/2016).

Bloque I. Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.

carrera, de quienes el Régimen se nutrió para reconstruir la escena musical de la época. Si se comparan estos años con la eclosión del *amateurismo* musical previo a la Guerra Civil puede apreciarse una pérdida en el acceso a la cultura de la población española, que por aquel entonces se hallaba sumida en la depresión económica y cultural. Fenómeno que, sin duda, encarnaron muy bien las bandas de música, así como otras agrupaciones y conjuntos vinculados a la actividad sindical y al unionismo laboral y musical.

Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva de la población penitenciaria

«Paralizado, congelado, el tiempo / va adquiriendo la pátina de estar atardecido, / otoñándose sobre el mar, / sobre la muerte, sobre el amor, / sobre la música que se libera, misteriosamente, / de nadie sabe qué prisiones. (...) Esta música, lleva mucha muerte dentro» - José Hierro, 1939, cit en: «Adagio para Franz Schubert». *Cuaderno de Nueva York*. España: Nórdica, 1998, p. 20.



ROBLEDANO, José. [En Capilla]. *Serie Prisión Franquista de Porlier*. Pieza expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Edificio Sabatini, 27 de abril – 26 de septiembre de 2016.

Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva de la población penitenciaria

En 2006 el historiador Fernando Hernández publicaba sus conversaciones con Manolita del Arco (1920-2006), una de las presas de Franco que más tiempo pasó encarcelada de forma ininterrumpida. Al ser preguntada por las actividades propagandísticas y culturales en las prisiones, como parte de la política represiva del Régimen, respondía: «Estas representaciones no eran solo oficiales, ante las autoridades de la prisión y personalidades invitadas, sino que las mejores eran clandestinas»¹.

Las palabras de Manolita ilustran la complejidad del ecosistema sonoro penitenciario del franquismo. En este periodo, las prisiones fueron testigo de la convivencia entre las prácticas musicales impuestas, como parte de la propaganda de Estado, y las reacciones de los presos y presas frente a esta imposición. En este último caso, este hecho originó un repertorio propio y unas prácticas musicales que, sin ser oficiales, no siempre tuvieron una intención o contenido político –contrapropaganda– sino que también tuvo un significado artístico *per se*². Estas fueron las actividades musicales clandestinas que, junto con la práctica subversiva, completaron la identidad sonora de los represaliados tanto colectiva como individualmente.

El objetivo de este capítulo es analizar las prácticas no oficiales desarrolladas por la población penal entre 1938 y 1943. Para ello se ha tomado como punto de partida la clasificación de estas actividades en contrapropagandísticas y clandestinas, siguiendo la definición de estos términos dados en la Introducción de presente trabajo³. Por este motivo se han tomado en consideración las funciones del repertorio y se han descrito los procedimientos creativos. Todo ello sin desatender el análisis de los recursos con que contaron los presos y presas para la disposición de dichas prácticas, así como los circuitos y transferencias que establecieron con las redes de apoyo del exterior en términos musicales.

Para el estudio de tales cuestiones, además de al corpus documental descrito en los capítulos 1⁴ y 2⁵, para este aspecto concreto del ecosistema sonoro penitenciario se ha recurrido tanto a la bibliografía primaria, es decir memorias, diarios y autobiografías, como a los testimonios preservados por otros autores, así como al trabajo de campo. En este último, además de entrevistas orales se ha tenido acceso a los archivos personales y familiares de los represaliados. En el ámbito de la bibliografía primaria se han consultado un total de treinta y siete memorias publicadas

¹ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [separata], nº. 6, (2006), p. 11.

² Véase Introducción, sección *Definiciones*.

³ *Idem*.

⁴ Véase capítulo 1.

⁵ Véase capítulo 2.

por los presos y presas entre 1938 y 2016, referenciadas en la Introducción⁶. Junto a las citadas, el estudio de las prácticas musicales no oficiales se completa con los testimonios recogidos por terceros autores en trabajos audiovisuales. Si bien es cierto que, a excepción de los trabajos de Lidia Martínez⁷ y Gregorio Méndez⁸ que abordan de manera específica la experiencia carcelaria de dos músicos, Agapito Marazuela y Antonio José Martínez Palacios, respectivamente, en la mayoría de los documentales citados en la Introducción, la música no es el hilo argumental de las entrevistas realizadas por los autores a los presos, ésta aparece como subtexto inherente a la experiencia carcelaria.

Por último, el tercer grupo documental que hace posible el rastreo de las prácticas musicales contrapropagandísticas y clandestinas es el integrado por los testimonios recogidos fruto del trabajo de campo de esta investigación. Se trata de un corpus de quince entrevistas realizadas entre 2014 y 2019. El contacto en primera persona, tanto con los reclusos como con sus familias⁹ ha posibilitado, además, el acceso a sus archivos personales, enriqueciendo así el relato de sus experiencias con otras fuentes documentales como partituras, fotografías, borradores, diarios, cartas, certificados de nacimiento, escolares, matrimonio, penitenciarios y defunción, entre otras cuestiones.

Metodológicamente, el análisis del discurso musical que la comunidad represaliada ha dado a su experiencia carcelaria se apoya en la definición de «medios de memoria cultural»¹⁰ en la línea de autores como Astrid Erll y Elina Liikanen¹¹. Aunque este aspecto ya ha sido abordado en la Introducción¹² no está de más recordar que en este capítulo se ha priorizado la identidad de los reclusos en la experiencia y superación del trauma. Es decir, el qué quieren recordar y cómo quieren ser recordados frente al qué recuerdan y cómo lo recuerdan¹³. Por este motivo, debe tenerse presente que como señala Aleida Assmann¹⁴, la memoria cultural se construye en base a la

⁶ En alusión a las distintas fuentes enumeradas en este capítulo se recomienda ver Introducción, sección *Fuentes*.

⁷ *Agapito Marazuela, la estatua partida*. (Lidia Martín Merino, dir.) España: La Jettee Films, 2019

⁸ *Antonio José. Pavana triste*. (Gregorio Méndez, dir.). España: Sergi Gras, 2018.

⁹ Quiero expresar una vez más mi gratitud a todos ellos por haberme abierto las puertas de su casa –en las entrevistas personales– y las bandejas de entrada de sus correos –en las entrevistas virtuales– compartiendo conmigo sus historias y experiencias, así como las de sus familias.

¹⁰ ERLL, Astrid. *Memory in culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. LIIKANEN, Elina. *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela española actual*. [Tesis doctoral dirigida por Dolores Vilavedra, Timo Riiho y Antonio Gil]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2015, p. 13.

¹¹ «tienen tres funciones principales en las comunidades de memoria: almacenar, circular y desencadenar recuerdos culturales». LIIKANEN, Elina. *El papel de la literatura...*, *Op. Cit.*, p. 13.

¹² Véase Introducción, sección *Metodología*.

¹³ CORTAZZI, Martin. «Narrative analysis in ethnography». *Handbook of Ethnography*. (Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont *et al.*, coords.). Los Ángeles: SAGE, 2007, p. 384.

¹⁴ «Autobiographical memories cannot be embodied by another person, but they can be shared with others. Once they are verbalized in the form of a narrative or represented by a visual image, the individuals memories become part of an intersubjective symbolic system and are, strictly speaking, no longer a purely exclusive and unalienable property.». «Los recuerdos autobiográficos no pueden ser encarnados por otra persona, pero pueden ser compartidos con otros. Una vez que son verbalizados en forma de narrativa o representados por una imagen visual, los recuerdos individuales se convierten en

memoria individual, por lo que las experiencias musicales penitenciarias aquí recogidas son ejemplos individuales y fragmentarios que ofrecen una visión limitada de la complejidad de los procesos por los cuales se desarrolló el ecosistema penitenciario no oficial. No obstante, de su estudio pueden obtenerse una serie de características comunes en la descripción de dicho esquema.

3.1. Reapropiaciones y resignificaciones. Estudio de caso: *Un día en la cárcel*

Una de las singularidades de la prisión como espacio musical durante el franquismo fue la frecuencia con que solían desdibujarse los límites de los ámbitos de extramuros e intramuros¹⁵. Esta porosidad entre el exterior y el interior afectó de manera recurrente tanto a las prácticas oficiales como las no oficiales. El análisis de las fuentes consultadas permite teorizar acerca de las tensiones entre la producción musical de uno u otro signo. A través del estudio del repertorio localizado se han establecido una serie de categorías que redundan en las funciones que este desempeñó en el universo carcelario, así como los canales por los cuales la comunidad penitenciaria intercambiaba unas y otras piezas. En otras palabras, en las líneas que siguen se presentan las características extramusicales de un conjunto de obras cuyo contenido fue adaptado a las vicisitudes específicas del entorno al que se circunscribían.

El único ejemplo del que hasta la fecha ha sido posible trazar el recorrido completo es la revista de actualidades *Un día en la cárcel* (1941)¹⁶, de M. Machado y Luis Hernández Alfonso (1901-1979)¹⁷. La obra, dividida en un acto y dieciséis (16)¹⁸ cuadros, fue escrita en la Prisión Provincial de Granada entre 1941¹⁹. La relación de números con el incipit textual y musical, así como el número de personajes que intervienen en la escena, puede consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig. 3²⁰.

En 1942, el periodista y escritor Hernández Alfonso transcribió en un cuaderno²¹ el personaje del narrador, junto con el guion musical, dedicando la copia a

parte de un sistema simbólico intersubjetivo y, en sentido estricto, ya no son una propiedad puramente exclusiva e inalienable». (Traducción de la autora). ASSMANN, Aleida. «Transformations between History and Memory». *Social Research*, vol. 75, nº. 1, (2008), p. 51.

¹⁵ Véanse capítulos 1, 2 y 3.

¹⁶ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel* [Partitura manuscrita y libreto]. Prisión Civil de Baza, 1941. Archivo Personal de Luis Hernández Alfonso. Consulta del documento a través de su heredero Pablo Herrero. Fotografías de la obra facilitadas por Aurore Ducellier.

¹⁷ Datos biográficos facilitados por Pablo Herrero, nieto del autor. EC/PH (Madrid, 08/02/2015).

¹⁸ Datos procedentes de: MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

¹⁹ Pablo Herrero, nieto del autor literario, Luis Hernández Alfonso, apuntaba que durante su estancia en la cárcel, el granadino coincidió con diversos músicos en la provincial de Granada, prisión a la que fue trasladado tras una primera etapa de internamiento en Baza, donde permaneció hasta 1941, año en que comenzó a trabajar en *Un día en la cárcel* [EC/PH..., *Op. Cit.*]. Allí, también firmó una obra dramática en tres actos titulada *La cruz de piedra*. Luis Hernández Alfonso fue encarcelado por su colaboración con la prensa republicana. En el momento de su detención contaba con una amplia trayectoria como escritor, habiendo sido reconocido con el Premio Cervantes por su obra *El Virreinato del Perú*: HERNÁNDEZ, Luis. *El virreinato del Perú*. Madrid: Javier Morata, 1929 (DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016).

²⁰ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 3.

²¹ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

otro de sus compañeros de presidio, Luis P. Bárcenas, a la sazón el encargado de interpretar dicho personaje. Sin embargo, en este documento, no aparece mencionado el autor musical, cuyas iniciales, M. Machado, han sido recuperadas a través del anuncio que hizo el semanario *Redención* el 23 de julio de 1942 cuando se hizo eco del estreno de la obra bajo el programa de Redención de Penas por el Trabajo²².

En este sentido, *Un día en la cárcel*²³ es una obra paradigmática por varias razones:

- 1.- Es de los primeros –y únicos– ejemplos de este tipo de producción de los que se conserva la partitura y el texto completo.
- 2.- De ella se conocen todos los datos necesarios para abordar su estudio: autoría reconocida –aunque no por ello identificable, dado que no se ha logrado completar las señas del compositor–, prisión y año de estreno, función o funciones que desempeñó en el entorno carcelario así como la recepción e impacto de la pieza tanto en el potencial público, como en las autoridades al descubrirla.
- 3.- Los testimonios²⁴ permiten comprender la implicación que tuvo para los autores ser partícipes tanto de su representación no oficial, como de su resignificación y traslado a la escena oficial.

Aunque *Un día en la cárcel*²⁵ fue presentada como ejemplo de los buenos resultados de la aplicación del programa de Redención de Penas, lo cierto es que los dieciséis (16)²⁶ cuadros de los que se compone la pieza fueron escritos para describir, en clave de humor la vida carcelaria.

En relación con la cuestión musical, la partitura conservada solo recoge la línea melódica perteneciente al violín y sobre ella se superpone el texto, junto con las distintas indicaciones de los toques de corneta: «toque de silencio», «toque derecha», «toque de llamada», «toque de oración», «toque de retreta» y «toque de fajina». A través de la sucesión de cuadros instrumentales (2)²⁷ y cantables (14)²⁸ dispuestos para grupos de varios personajes (11)²⁹ e individuales (3)³⁰ se reconstruye una jornada en la cárcel desde el toque de diana hasta el recuento nocturno. Los descriptores temáticos de la obra pueden consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig. 4³¹.

²² PCRPT. «Prisión Provincial de Granada». *Redención...*, *Op. Cit.*, nº. 174, (23/07/1942), p. 4. En el semanario la obra aparece calificada como zarzuela.

²³ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

²⁴ EC/PH..., *Op. Cit.*

²⁵ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Datos procedentes de: MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Ídem.*

³⁰ *Ídem.*

³¹ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 4.

El desarrollo argumental de Hernández Alfonso resuena musicalmente en la propuesta de Machado. Esto se aprecia en que cada una de las escenas descriptivas del día a día de la oficialidad carcelaria aparece vinculada a una tonalidad mayor (14)³² o menor (2)³³ y a un patrón rítmico binario (9)³⁴ –2/4, 4/4 y 2/2– o ternario (7)³⁵ –3/4 y 3/8–, concreto en función del carácter de la escena. A ello se unen los tempos propios del género, asociado en su mayoría a bailables: pasodoble –recuento–, vals –aseo–, mazurca –escuela–, lento –médico–, adagio –meditación– y jota –comunicaciones–, entre otros.

Además, el reparto de personajes de la primera página indica cómo la obra fue concebida para un total de seis personajes³⁶ –seis tenores– que desempeñan el papel de presos anonimizados a modo de maniqués a través de los cuales «encarnar una ficción de lo imaginado y lo real»³⁷. A los personajes diegéticos –los seis presos anonimizados– se superpone la figura del narrador encargado de introducir cada cuadro musical con una explicación acerca del contenido del mismo. A la obra en su conjunto, le precede además la siguiente presentación³⁸:

Presenciaréis señores, las escenas
ya tristes o ya amenas
de la tediosa vida carcelaria.
No es obra extraordinaria
la que vais a escuchar. Es simplemente,
el honrado reflejo de un ambiente
en la cárcel, real o imaginaria,
donde están reclusos
alegre o tristemente
hombres que añoran el hogar ausente
y sus seres queridos.
La cárcel es su hogar en los momentos
de alegría y de pena;
y su memoria, de recuerdos llena,
aviva en la prisión sus sentimientos.

Desde el vibrante toque de diana,
que los arranca del precario sueño,
ponen todo su empeño
en esperar la libertad «mañana».
«Mañana» deseado
que, próximo o remoto,
a la angustia del preso pone coto
y es el bello ideal acariciado.
Es preciso vivir; y cada día
renovar el caudal del optimismo;
que aunque el nombre es el mismo
le da nuevo vigor cada alegría.
Atención, pues señores,
que vais a presenciar varias escenas
ya tristes o ya amenas,
que han querido mostrarnos los autores³⁹.

Este uso de la dramaturgia, un narrador externo, que habla de cada una de las situaciones que componen la cotidianidad carcelaria que, precisamente por su carácter de hábito, no debería de requerir mayor explicación al público al que se dirige, puesto que participan de él, invita a reflexionar sobre tres cuestiones:

³² Datos procedentes de: MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

³³ *Ídem.*

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ídem.*

³⁶ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

³⁷ GARCÍA, Pablo. *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. [Tesis doctoral dirigida por Theótima Sáez]. Granada: Universidad de Granada: 2015, p. 243.

³⁸ *Ibid.*, «Escena 1. Preludio y sueño», p. 1.

³⁹ *Ibidem.*

1.- Destaca el carácter paródico que envuelve toda la obra, con acotaciones, en apariencia innecesarias, que acentúan el tono jocoso del argumento: «Es la hora bullanguera / de la comunicación»⁴⁰, «Cada loco con su tema: ved cuan cierto es el refrán; / hay quien cuenta quince veces / sus hazañas sin igual»⁴¹; «No es fácil cosa, señores, / aunque de fácil se tilda, / la de manejar la escoba / como cualquier menegilda [sic]»⁴².

2.- Bien podría considerarse que el carácter redundante de dichas acotaciones no hacía sino acentuar el carácter cómico-satírico de la obra. Sin embargo, de una lectura más profunda de las mismas es posible argumentar que este recurso era una forma de acercar la pieza a un público ajeno a las costumbres penitenciarias. Un ejemplo claro de esta intención es el siguiente fragmento de texto procedente de la escena 10 «Meditación»⁴³: «Que su voz conmovida / suene en su hogar feliz en el futuro / y que del cuadro oscuro / en que yace su cuerpo atormentado / surja, tornando a su primer camino, / el cuadro sin dolor de su destino / por paz y por amor iluminado»⁴⁴. Aunque no se han encontrado evidencias que lo ratifiquen, lo cierto es que la hipótesis de que los autores tuviesen intención de sacar la pieza teatral de la cárcel cobra sentido si se toman las citadas acotaciones como un recurso narrativo necesario que sumerge al espectador *outsider* en el *re-enactment* de la cotidianeidad penitenciaria recreada en el argumento.

3.- Este posicionamiento del público como agente externo, además de como una obra de perfil vindicativo, contribuyó a la ruptura de los límites entre el «espacio real» y el «espacio imaginado» de la prisión⁴⁵. Así, el preso es público a la vez que actor de la realidad que le rodea. Esta cuestión aparece además acentuada en la figura del narrador que ejerce de contrapunto de los números musicales:

(...) ved que los hombres bulliciosos / súbitamente silenciosos / caen en profunda evocación. / Tras de venturas ilusorias / surgen en todas las memorias / temas añejos de emoción. / Son los momentos de amargura, / los de la ausencia de ternura, / los de tristeza y de pesar. / Pero venciendo la fatiga, / surge también la voz amiga / para ayudarnos a esperar⁴⁶.

Tanto los factores musicales –ritmos y melodías sencillos basados en patrones compositivos populares, de fácil aprendizaje, junto con tesituras de ámbito vocal reducido y una factura musical poco exigente–, como dramáticos –trama satírico-cómica de ambiente carcelario– trazaron el camino a seguir en las décadas posteriores y sobre el que se asentaron otras piezas de teatro musical compuestas en las prisiones,

⁴⁰ *Ibid.*, «Escena 8. Comunicaciones», p. 8.

⁴¹ *Ibid.*, «Escena 6. Escuela», p. 6.

⁴² *Ibid.*, «Escena 3. Aseo», p. 3.

⁴³ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. «Escena 10. Meditación». *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *b. Espacios creativos y performativos*.

⁴⁶ *Ibidem.*

como por ejemplo *Mari Luz* y *El Camino del Rosal* (1944), de Pere Capellá⁴⁷; *Desde los ojos de La Pasionaria*⁴⁸ y *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández*⁴⁹, ambas escritas por el colectivo «La Aldaba»⁵⁰ de la Prisión Central de Burgos, en 1961 y 1963, respectivamente.

Las fuentes consultadas invitan a pensar que si, precisamente el Régimen mostró interés en la reapropiación de estas manifestaciones, fue por el potencial propagandístico de las mismas para con su propia causa. Por un lado, contribuyeron al enriquecimiento de la propuesta cultural y musical oficial con un repertorio pegadizo de fácil asimilación y atractivo para los presos. Por el otro, desactivaba cualquier iniciativa contracultural o subversiva desde el interior de la misma práctica musical. Así, los autores perdían credibilidad ante el resto de la población reclusa al ser estos anunciados en los medios de comunicación y propaganda del PCRPT como *Redención*. Esto producía la desmoralización de la población penal que, a menudo, veía sus estrategias de resistencia reconvertidas en loas al nacional-catolicismo o descontextualizadas de su sentido crítico, reducidas al mero chascarrillo. *Un día en la cárcel* es un claro ejemplo de las tensiones de las que fue objeto este tipo de expresión. Este caso concreto, es además paradigmático si se considera que dada la rapidez con que las autoridades interceptaron la pieza, esta fue convenientemente resignificada antes incluso de llegar a ser estrenada en el ámbito no oficial.

Con la reapropiación del repertorio no oficial producido por los presos, – práctica que no es exclusiva de este caso y que pudo haber sucedido con otros autores de esta etapa como Arturo Dúo Vital⁵¹, Tomás Gil i Membrado⁵² y Jaume Mestres⁵³, entre otros –el Patronato no solo incrementó una programación musical empobrecida⁵⁴ sino que mediante este método aumentó por la fuerza el número de inscritos en las mismas. Esto le sirvió, además, para estigmatizar a los autores al hacerles pasar por colaboracionistas cuando en realidad no lo eran⁵⁵. La resignificación de la producción

⁴⁷ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes. Poemes d'identitat i vida, guerra y presó*. Mallorca: Consell de Mallorca, 2006.

⁴⁸ PROMETEO ENCADENADO. *Desde los ojos de la Pasionaria*. Prisión Central de Burgos, ca 1961-1963. Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE): Represión franquista, caja 161, carpeta 2.

⁴⁹ ANA, Marcos et al. *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández*. Madrid: Grupo Marte 2007.

⁵⁰ Según el testimonio de Marcos Ana, junto a él participaban en este colectivo Luis Alberto Quesada, José Luis Gallego, Manuel de la Escalera, Ángel Poyatos, Juan Gómez Casas, Francisco Alcaráz y José María Laso. «La Aldaba» recibió apoyos del exterior de José Iturbe, Rafael Alberti, María Teresa León y Buero Vallejo. EC/MA(Madrid, 18/04/2016).

⁵¹ Fundación Botín (Oviedo): Archivo Personal de Arturo Dúo Vital.

⁵² GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002.

⁵³ Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona (CEDOA-SGAE Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres.

⁵⁴ Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

⁵⁵ El desprecio hacia los presos forzados a participar en estas actividades y tachados de «colaboracionistas» con el Régimen por el resto de penados se deja ver en los testimonios de Juan Molina y Ramón Rufat: MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, Op. Cit. RUFAT, Ramón. *En las prisiones...*, Op. Cit.

musical no oficial fue un recurso fundamental en la política represiva por cuanto tenía de simbólica la aparente reconversión de sus compositores.

3.2. Organización y configuración de las prácticas musicales no oficiales

A la hora de analizar las manifestaciones musicales carcelarias no oficiales, deben tenerse en cuenta dos aspectos fundamentales: la función que ocuparon como parte del ecosistema sonoro penitenciario y el procedimiento creativo por el cual se llevaron a cabo. Esta clasificación inicial permite atender al resto de parámetros que integraron estas prácticas: autores, obras y líneas temáticas. Además, las funciones que la población penal otorgó al repertorio musical no oficial en estos años, determinaron los procedimientos creativos por los que este fue compuesto. Del mismo modo, los recursos compositivos influyeron en la intención *ad hoc* de tales piezas musicales. Gracias a las fuentes consultadas en el contexto de estas prácticas se han localizado cincuenta y cinco (55)⁵⁶ títulos registrados hasta la fecha⁵⁷, cuya relación completa puede consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig. 5⁵⁸.

La configuración del repertorio producido en esta etapa en las prisiones ha sido analizada a partir de los cincuenta y cinco (55)⁵⁹ títulos localizados hasta la fecha. Su estudio ha sido abordado tomando en cuenta una serie de parámetros generales expuestos en la primera parte del epígrafe, para después profundizar en la clasificación del mismo por funciones y procedimientos creativos. Los resultados, tanto cuantitativos como cualitativos, así como las clasificaciones que se han realizado sobre dicho repertorio están condicionados y determinados por las propias fuentes tratadas, en cuya conservación y localización han intervenido tanto las reglas del propio azar, como las restricciones de acceso a los documentos consultados. Todo ello sin olvidar las dificultades para unificar los mismos bajo un mismo marco conceptual, a los que la autora ha tenido que hacer frente. Por tanto, conviene destacar que la especificidad y validez del análisis enunciado a continuación, está sujeto a los ejemplos abordados, manteniéndose abierto el estudio a modificaciones, incluso a su propia invalidez a medida que el corpus aumente.

En cuanto a los parámetros generales se han considerado de interés, así como de particular utilidad, cuestiones tales como la autoría, diferenciando entre aquellas obras cuyo autor o autora ha podido ser identificado en el marco de esta investigación de aquellos otros que no han podido serlo, ni de forma completa, ni parcial. En términos de autoría, también se ha tratado el sexo de los mismos, tratando de visibilizar a las presas, quienes a pesar del sesgo de la política sexual penitenciaria del Régimen subvirtieron las relaciones de sexo, música y poder a través de la creación contrapropagandística y clandestina. Asimismo, se han abordado otros aspectos tales

⁵⁶ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁵⁷ Los títulos relacionados en este capítulo fueron revisados por última vez el 1 de mayo de 2021.

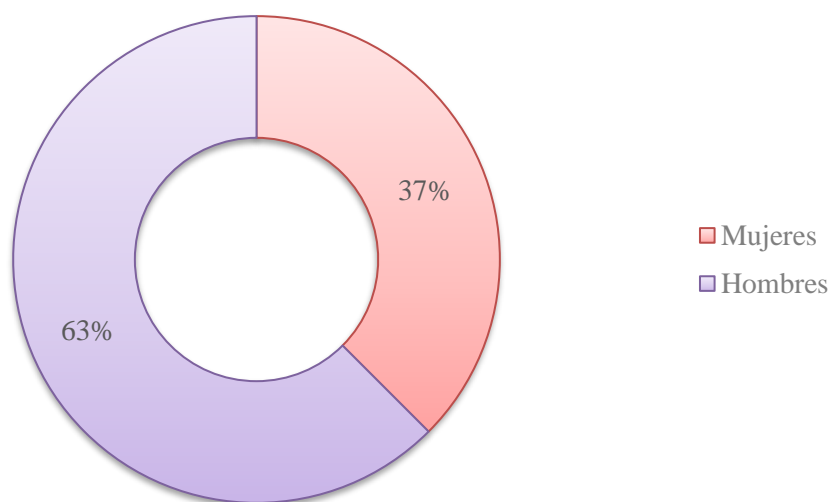
⁵⁸ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 5.

⁵⁹ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

como la organización geográfica por prisiones atendiendo a la distribución provincial del territorio y deteniéndose sobre aquellas zonas de mayor incidencia. Finalmente, también se ha tomado en cuenta la cronología con que se organizaron estas acciones.

Antes de profundizar en los detalles de las funciones del repertorio musical no oficial y los procedimientos por los que este fue compuesto, conviene tener presentes algunos aspectos básicos. Por ejemplo, volviendo sobre la relación de títulos del anexo I, capítulo 3, fig. 5⁶⁰, una de las primeras cuestiones sobre las que llamar la atención es el concepto de autoría. Así las cincuenta y cinco (55)⁶¹ piezas fueron firmadas por cincuenta y un (51) autores. De estos solamente ha sido posible identificar a cuarenta y seis (46), de los cuales veintiocho (28) fueron hombres y dieciocho (18) mujeres:

Fig. 6. Clasificación por sexo del autor del repertorio musical no oficial escrito en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁶²



⁶⁰ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 5.

⁶¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁶² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

De la confrontación por sexos del gráfico anterior se extraen dos conclusiones relevantes:

1.- A pesar de la insistencia del PCRPT por segregar las prácticas musicales masculina y femenina⁶³, las presas articularon un lenguaje propio con el que dar forma a sus protestas.

2.- En términos de creación no oficial, las mujeres se mostraron tan activas como sus homólogos varones. Es más, si se tiene en cuenta que el número de detenidas era inferior al de hombres⁶⁴, puede afirmarse que la actividad musical no oficial de las presas fue proporcionalmente mayor que la de los presos. Es decir, que en el gráfico anterior las mujeres tengan menor representación no se debe sino a que la población penal femenina era menor. Sin embargo, la ya de por sí significativa cifra de piezas de autoría femenina evidencia la abundante actividad contracultural y subversiva desarrollada por las mujeres⁶⁵.

Junto con el sexo de los autores, otro aspecto igualmente importante fue la distribución espacio-temporal. Es decir, ¿dónde tuvieron lugar estas prácticas dentro del mapa penitenciario español? y ¿cuándo tuvieron lugar? En respuesta a la primera pregunta, a pesar del elevado número de centros penitenciarios activos entre 1938 y 1943⁶⁶, las piezas localizadas hasta la fecha proceden únicamente de dieciséis (16)⁶⁷ instituciones: Ventas (10), Porlier (9), Valencia (6), Durango (5), Figueirido (5), Santoña (3), Almería (2), Gran Canaria (2), Barcelona (2), Alicante (1), Baza (1), Castellón (1), Chalet-Orue (1), Larrinaga (1), San Antón (1) y Zaragoza, (1).

⁶³ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

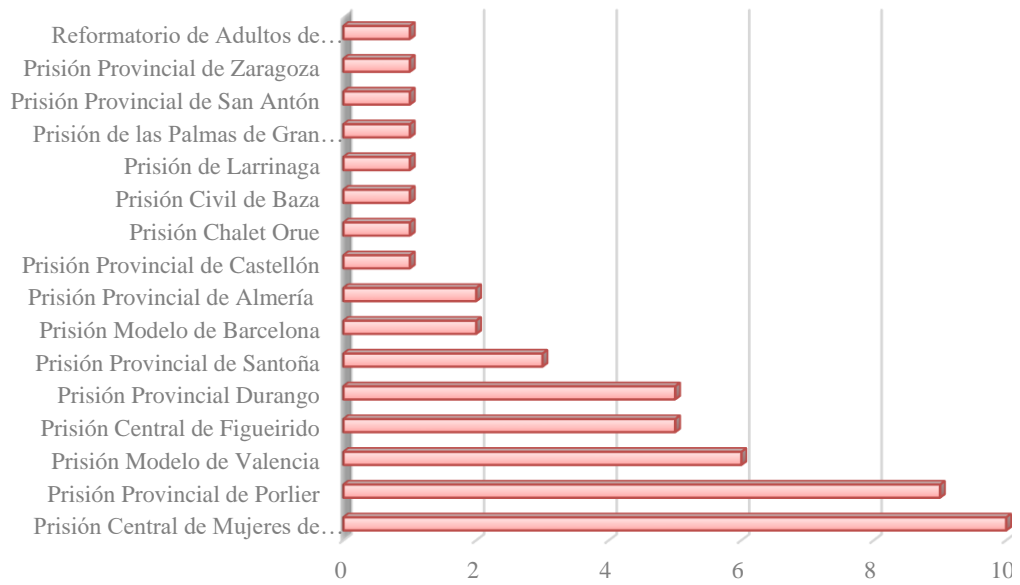
⁶⁴ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.*

⁶⁵ Véase este mismo epígrafe, sección *a.1.2. Dimensión protesta.*

⁶⁶ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2.

⁶⁷ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Fig. 7. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial entre 1938 y 1943⁶⁸



... cuando estos datos sobre el mapa provincial, el resultado es el que sigue:

Fig. 8. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁶⁹



⁶⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

⁶⁹ *Ídem.*

Del mapa anterior se extraen una serie de aspectos que conviene subrayar. Por ejemplo, resulta evidente cómo los penales con mayor densidad de población fueron los que inevitablemente contaban con las condiciones más adecuadas para registrar un mayor número de piezas. Tomando solo en cuenta las prisiones provinciales –dado que son las únicas de las que el Régimen ofrece cifras concretas para estos años⁷⁰– en 1942 había encarcelados en Madrid alrededor de tres mil sesenta hombres (3.060) y ciento ochenta y siete mujeres (187). Otros casos son Barcelona, que contaba con cuatro mil quinientos cuatro (4.504) reclusos varones y trescientas noventa y una (391) mujeres; y Burgos, con una población penal de mil doscientos sesenta y nueve (1.269) hombres y ciento treinta y dos (132) mujeres. Como resultado de esta situación, Madrid, se convirtió, junto a Barcelona y Burgos, en un paradigma de las prácticas musicales no oficiales. De hecho, instituciones como la Prisión Central de Mujeres de Ventas y la Prisión Provincial de Yeserías registraron la mayor parte de los ejemplos localizados en estos años. Esta situación se vio acentuada, además, por el hecho de que hasta la promulgación del Código Penal en 1944⁷¹, la mayor parte de los Tribunales Militares se celebraron en la ciudad, al igual que ocurría con Barcelona y Burgos. Por esta razón, a la población permanente de dichas prisiones se les sumaron aquellos detenidos que estaban en tránsito a la espera de recibir una sentencia definitiva. Tal sobrepoblación dio lugar al caldo de cultivo en el que se desarrollaron estas prácticas.

La segunda cuestión es la que atiende al marco cronológico. Sin duda, la incidencia de estas prácticas a lo largo del tiempo fue desigual, ya que estuvo afectada por las distintas casuísticas a las que tuvo que hacer frente la población penal. Estos datos aparecen también sesgados por las propias fuentes. Así, la mayor parte de ejemplos localizados datan de 1939 (24)⁷² y 1940 (20), situando a estos años como los más productivos de este periodo. No debe escapar aquí, además que esta efervescencia respondía al elevado número de penados⁷³.

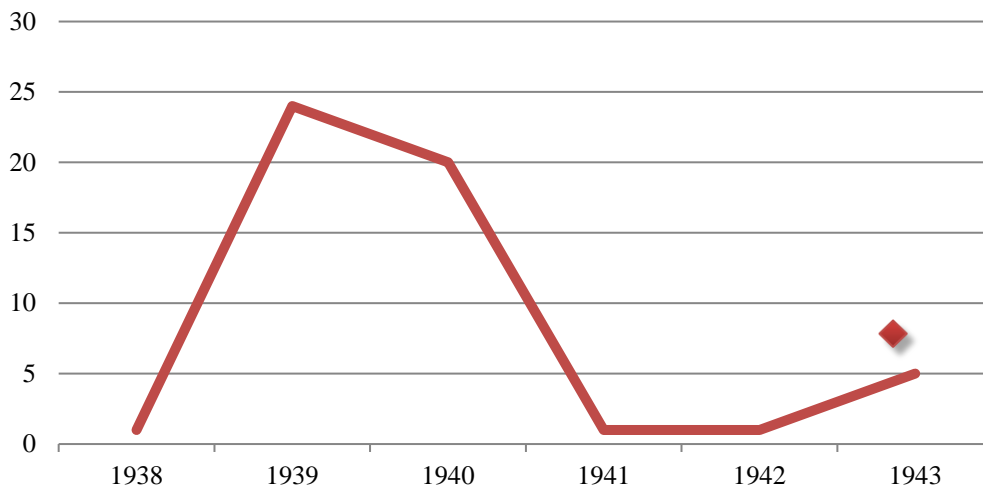
⁷⁰ [Anuario Estadístico de España... Op. Cit. 1943 p. 1107.](#) (Consultado: marzo 2020).

⁷¹ «Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente». *BOE*, nº. 204, (22 de julio de 1944), p. 5580.

⁷² Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁷³ Véase capítulo 1. Véase también capítulo 2, epígrafe 2.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la organización de las prácticas musicales oficiales.*

Fig. 9. Detalle de la productividad anual del repertorio musical carcelario no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁷⁴



a. Funciones del repertorio

Partiendo de la definición de **no oficial** recogida en la introducción del presente trabajo⁷⁵, esta parte del capítulo se ocupa del análisis de las funciones de dicho repertorio musical. Para ello se han utilizado los cincuenta y cinco (55)⁷⁶ títulos relacionados en el anexo I, capítulo 3, fig. 5⁷⁷. Además, se ha profundizado en la dualidad contrapropaganda/ clandestinidad sin destandar la permeabilidad existente entre ambas categorías. Del mismo modo, se han definido las características de las distintas dimensiones que compusieron cada una de las funciones de este tipo de actividades. Para un mayor detalle del esquema procedimental que se ha seguido puede consultarse el anexo I, capítulo 3, fig. 10⁷⁸.

En este sentido, se ha distinguido entre las dimensiones política y protesta – vinculadas a la producción contrapropagandística–, y la dimensión moral –propia de las prácticas clandestinas–. Es decir, dentro de la no oficialidad estas prácticas musicales podían ser contrapropagandísticas o clandestinas, dependiendo de si tenían un contenido o un sentido político o no⁷⁹. Asimismo, cada una de estas dos categorías primordiales se divide en una serie de dimensiones porosas y maleables que se fueron modificando según fue evolucionando la dictadura. Por ejemplo, dentro de la categoría contrapropagandística se ha tomado la etiqueta de dimensión política para agrupar al repertorio contrapropagandístico surgido como reacción a la imposición del himnario franquista.

⁷⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

⁷⁵ Véase Introducción, sección *Definiciones*.

⁷⁶ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁷⁷ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 5.

⁷⁸ Véase anexo I, capítulo 3, 10. Véase también fig. 11.

⁷⁹ Véase Introducción, sección *Definiciones*.

La segunda dimensión de las actividades contrapropagandísticas es aquella que engloba a las melodías que hablaban, entre otros temas, de la libertad. Estas piezas, además se diferencian de las anteriores porque presentaron tanto un carácter colectivo como individual. Es decir, no fue solo su escritura la que determinó su función, sino también su grado de performatividad. Este factor las situó a medio camino entre la dimensión política y la dimensión moral. Se trataba de expresiones creativas vinculadas a la construcción de un «yo» esencialmente político. Por tanto, se ha considerado que forman parte de la dimensión protesta de la población penal.

Una tercera clasificación, aunque ya fuera del edificio penitenciario, objeto de este trabajo, serían las canciones de trabajo producidas en los destacamentos y batallones de esclavos. En ellos los presos denunciaban sus condiciones de vida, tal fue el caso de las seis (6) canciones localizadas entre 1941 y 1942 en el Campo de Trabajo de Alcazarseguer⁸⁰; los tres (3) títulos escritos en 1940 procedentes del Batallón de Igal-Vidángoz-Roncal⁸¹; las dos (2) piezas de 1940 del Destacamento de Can Farina⁸² y la canción del Destacamento de Can Mir de 1937⁸³.

Del otro lado, dentro de las prácticas musicales clandestinas se ha tomado en cuenta la dimensión moral del repertorio, en tanto que actividad vinculada, ya fuese al «chant intime»⁸⁴, como a la construcción de lazos emocionales colectivos. Bajo el paraguas de esta dimensión se han situado piezas de muy diversa naturaleza que guardan en común cuestiones como:

- 1.- Ausencia de contenido político.
- 2.- Exaltación de un «yo/nosotros» creativo que volcó los anhelos de identidad más allá de la ideología.
- 3.- Necesidad de expansión creativa, tanto de los autores como del público.

⁸⁰ Son los títulos: *Los penados del Baztán* (1941), *Sueño del Baztán*, *Creación a trabes [sic] de 20 meses de lucha, un disciplinado retorno*, *Nueve enchufes en una chavola [sic]*, *A la última carta* y *Canción de desafectos* (todas ellas de 1942). Los textos de las canciones proceden de: CASTELLOTE, Miguel. [*¡Libreta de poesías!*]. Campo de Trabajo de Alcázar-Séguer, 1941-1942. Material facilitado por Natividad Castellote y Ana Kira Muñoz Castellote, descendientes de Miguel Castellote, por mediación de Aurore Ducellier.

⁸¹ Son los títulos: *Preso, preso*, *Lejana Arrigorriaga* y *Tango de los prisioneros* (todas ellas de 1940). Las letras de las canciones fueron recogidas por: MENDIOLA, Fernando; BEAUMONT, Edurne. *Esclavos del franquismo en el Pirineo: la carretera Igal-Vidángoz-Roncal, 1939-1941*. Tafalla: Txalaparta, 2006, anexo, siguiendo el testimonio de Txorrín Uriarte.

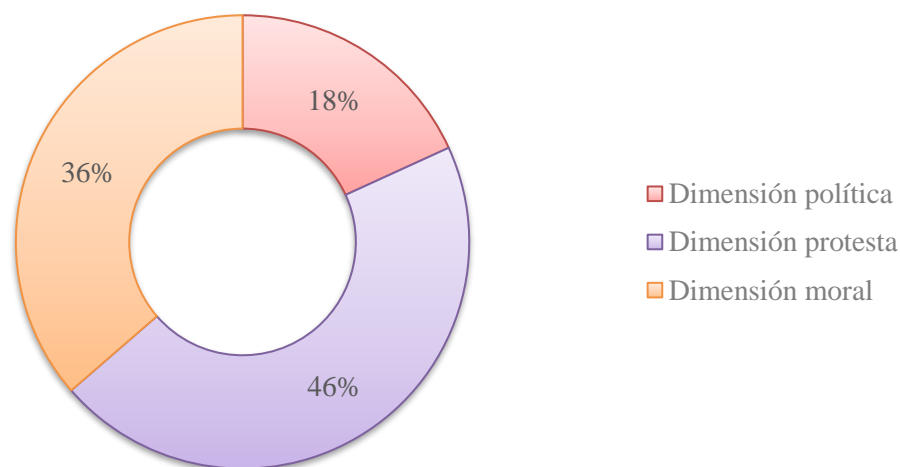
⁸² Son los títulos: *Cançó del bon picapedrer*, de Miquel Àngel Colomar y *El pres qui vetla*, de Llorenç María Durán Colí, (ambas de 1940). Las letras de las canciones fueron recogidas por: MASSOT I MUNTANER, Josep. *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra, 1930-1950*. Montserrat: Publicacions de L'Abadia, 1978, pp. 136-137.

⁸³ Es el título: *Cançó de guerra* (1937), de Miquel Àngel Colomar. El texto de la canción procede de: COLOMAR, Miquel Àngel. *Poemas y otros papeles*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1986, p. 20.

⁸⁴ DUCCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.*

En un primer acercamiento a las funciones que ocupó el repertorio no oficial compuesto por los presos y presas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943, puede establecerse la siguiente división: de las cincuenta y cinco piezas (55)⁸⁵ piezas recogidas, diez (10) pertenecen a la dimensión política, de las cuales ocho (8) son himnos y las dos (2) restantes elegías. Por otro lado, veinticinco (25) pertenecen a la dimensión protesta; y veinte (20), a la dimensión moral. Tal y como se recoge en el siguiente gráfico:

Fig. 12. Detalle de las funciones del repertorio musical carcelario no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁸⁶



A continuación se presenta un análisis en mayor profundidad de estas tres dimensiones de las prácticas musicales no oficiales que tuvieron lugar en las prisiones españolas entre 1938 y 1943. Para ello se ha atendido al contenido y significado de la propia práctica. Debe subrayarse que las características aquí descritas son inherentes a este periodo concreto. En primer y segundo lugar se abordan las dimensiones política y protesta –ambas pertenecientes a la actividad contrapropagandística–, mientras que, en tercer lugar, se estudia la dimensión moral, propia de la actividad clandestina:

⁸⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁸⁶ Gráfico elaboración propia a partir de los datos procedentes de *Ídem*.

a.1. Prácticas musicales contrapropagandísticas

Como ya se ha señalado al comienzo de esta segunda parte del capítulo, entre 1938 y 1943, dentro del ámbito de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico es posible distinguir dos subcategorías o dimensiones: dimensión política y dimensión protesta. En cada una de ellas se han agrupado piezas que guardan nexos comunes en relación con el contenido, forma musical, elementos performativos e identidad espacio-temporal. De los treinta y cinco (35)⁸⁷ títulos susceptibles de responder a esta función, diez (10) pertenecen a la dimensión política y veinticinco (25) a la dimensión protesta. Bajo ambos tipos de prácticas se enmarcaron procesos creativos y performativos de reacción ante el estado de alienación identitaria al que fueron sometidos los presos y presas en las instituciones penitenciarias franquistas. En consecuencia, la población penal utilizó la práctica musical para articular su propio mensaje político –dimensión política–, por un lado; así como para denunciar las condiciones de vida a que eran sometidos en las prisiones –dimensión protesta–, por el otro.

a.1.1. Dimensión política

A la hora de referirse a la dimensión política de las prácticas musicales contrapropagandísticas del ecosistema sonoro no oficial en las prisiones franquistas entre 1938 y 1943, debe apuntarse que la dimensión política de estas prácticas –entendida como aquella fórmula musical a través de la cual los presos y presas construyeron su identidad política colectiva– se articuló alrededor de tres ejes o géneros musicales concretos: los himnos políticos, las elegías a los caídos y las marchas guerrilleras. En lo que respecta a este primer periodo, en este epígrafe únicamente se abordarán los himnos políticos y las elegías a los caídos⁸⁸. Sobre las marchas guerrilleras se profundiza en el capítulo 5⁸⁹

De los treinta y cinco (35)⁹⁰ títulos localizados hasta la fecha –cuya relación completa puede consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig 13⁹¹– compuestos en las prisiones españolas dentro del repertorio musical no oficial de carácter

⁸⁷ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁸⁸ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Y un “himno llena el mundo”. La prensa clandestina del franquismo en la recuperación del patrimonio musical político de la comunidad carcelaria». *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa. Pasado, presente y futuro?* (Marco Antonio de la Ossa, ed.). Cuenca: Procompal, pp. 53-83. Aunque, como ha analizado la autora en otros trabajos, las marchas guerrilleras, fueron interpretadas en las prisiones, en parte gracias a los circuitos y transferencias extramuros/intramuros establecidos con las redes de apoyo del exterior, su ámbito creativo no se circunscribe al marco desarrollado en este capítulo. Por esta razón, este repertorio es abordado en el capítulo 5, donde además se profundiza en las distintas vías de entrada del mismo en las prisiones.

⁸⁹ Véase capítulo 5, epígrafe 5.2.2.

⁹⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁹¹ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 13. Para un mayor detalle de este repertorio se recomienda consultar el anexo II, capítulo 3.

contrapropagandístico, diez (10) fueron fruto de la dimensión política de dicha práctica. De estos diez (10), ocho (8) son himnos políticos, mientras que los dos (2) restantes, corresponden al género elegíaco. Debido a la permeabilidad entre categorías, a las dos (2) elegías mencionadas –*A trece flores caídas* (1939), de Ángeles Ortega García-Madrid⁹²; y *Las trece rosas* (1939)⁹³– se suman otras seis (6) piezas más, que se encuentran a medio camino entre la canción protesta y la elegía en primera persona. Es decir, como se ve más adelante⁹⁴, están escritas siguiendo el modelo estilístico de la elegía pero, a diferencia de la elegía tradicional, expresan un lamento en primera persona.

Los datos extraídos de las fuentes analizadas permiten establecer conexiones entre: la autoría del repertorio, la distribución espacio-temporal de este tipo de creación, los penales más prolíficos y, por tanto, las zonas geográficas que presentaron un mayor impacto de este tipo de prácticas:

Atendiendo en primer lugar a la autoría, seis (6) de las diez (10) piezas presentan autores identificables: *Els Allunyats* (1938), de Tomás Gil i Membrado⁹⁵; [*Cara al suelo con la camisa rota*] (1939), de Germán Alonso Pérez⁹⁶; [*Cara al sol que me pongo enfermo*] (1939), de Herminio Antón Ferriz⁹⁷; *A trece flores caídas* (1939), de Ángeles Ortega García-Madrid⁹⁸; [*Formaré junto a mis compañeros*] (1939), de Valentín de Pedro⁹⁹; y [*Cara al sol promesa del mañana*] (1939), de Valdeón¹⁰⁰.

⁹² Según el testimonio de Ángeles Ortega-García Madrid en: HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 170. Véase anexo III, autora 48.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Véase este mismo epígrafe, sección a.1.2. *Dimensión protesta*.

⁹⁵ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95

⁹⁶ DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.* p. 170. Véase anexo III, autor 3.

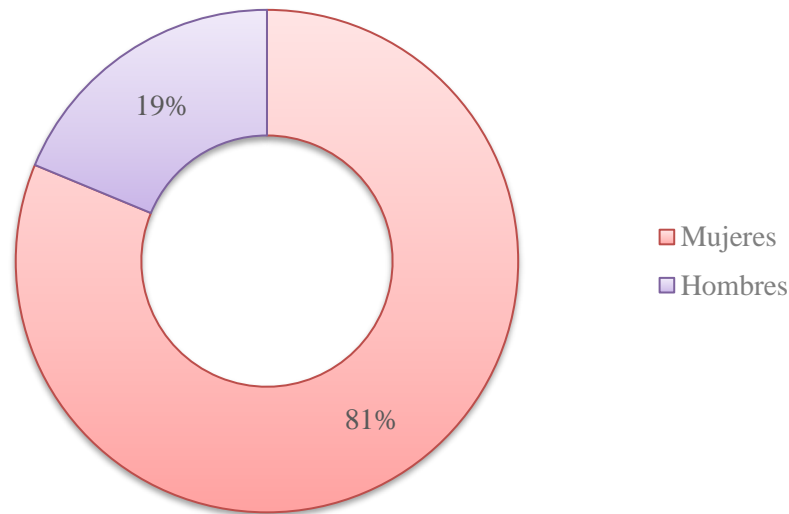
⁹⁷ [Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz]. Barcelona: Generalitat de Barcelona, Memorial Democràtic. Banc Audiovisual de Testimoni, sig. Cinta 225, trans 3030. Véase anexo III, autor 7.

⁹⁸ Según el testimonio de Ángeles Ortega-García Madrid en: HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 230.

⁹⁹ PEDRO, Valentín de. *Cuando en España estalló la Paz*. Sevilla: Renacimiento, 2014, p. 158

¹⁰⁰ HERNÁNDEZ, Florentino. *A los 97 años. Personajes, amigos, recuerdos y añoranzas*. Madrid: Lira, 1999, p. 170.

Fig. 14. Clasificación por sexo del autor del repertorio musical no oficial de carácter propagandístico de dimensión política compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁰¹



Ya aquí no pasa inadvertido el elevado grado de implicación de las mujeres en este tipo de prácticas, quienes, a pesar de las políticas musicales del Régimen¹⁰² para con los presos, así como partiendo de una situación de desventaja con respecto al número de detenidos, escribieron un mayor número de piezas en comparación con sus homólogos varones. Así, de los diez (10)¹⁰³ títulos que se inscribieron en la dimensión política del repertorio contrapropagandístico, seis (6) fueron resultado de la creación femenina. Sin embargo, resulta llamativo cómo a diferencia de los presos, las presas no solían firmar este tipo de producción que, inevitablemente adquirió un sentido colectivo más desarrollado¹⁰⁴. En otras palabras, en comparación con los hombres, las mujeres reclusas apelaron a una mayor abstracción del grupo al no reconocer individualmente estas piezas. Además, dichos títulos, pasaron a identificarse con el penal al que pertenecían, bien porque se habían compuesto allí, bien porque se habían interpretado en ese lugar. Precisamente es gracias a esa adscripción, junto con el texto de las propias canciones, lo que permite atribuir la autoría estas canciones a las presas.

Además de facilitar la interpretación del sexo de la autoría de este repertorio, el análisis de los penales en que tuvieron lugar estas prácticas evidencia, una vez más, cómo este repertorio tuvo lugar en los grandes complejos penitenciarios. Tal es el caso

¹⁰¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

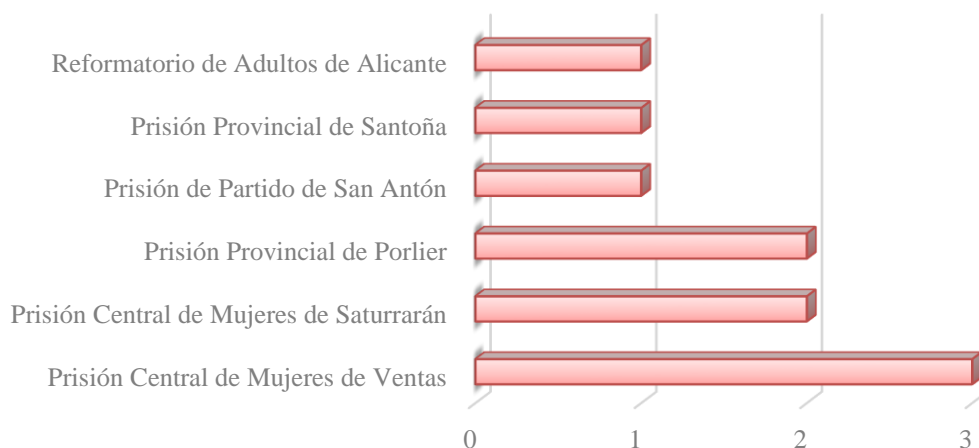
¹⁰² Véase capítulo 2, epígrafe 1.2.2.

¹⁰³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹⁰⁴ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «“There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind”. Being a woman in Franco’s prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. (Laura Hamer and Helen Manor, eds.). London: Routledge, 2021, (work in progress).

de la Prisión Central de Mujeres de Ventas (4)¹⁰⁵, la Prisión Provincial de Porlier (2), la Prisión Central de Mujeres de Saturrarán (2), la Prisión Provincial de Santoña (1), la Prisión Habilitada de San Antón (1) y el Reformatorio de Adultos de Alicante (1).

Fig. 15. Detalle de la distribución por prisiones de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión política compuesta registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁰⁶



Geográficamente, el registro de dichas actividades sobre el mapa provincial queda distribuido de la siguiente forma:

¹⁰⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo..

¹⁰⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 16. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión política registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁰⁷



En este sentido, puede observarse cómo la acumulación de presos políticos en Madrid entre 1939 y 1940 incidió directamente sobre la productividad de la capital en estos términos. De hecho, si se toman en consideración los datos relativos al censo penal de 1939 analizados, tanto al comienzo de este capítulo¹⁰⁸, como del capítulo 2¹⁰⁹, no es casual que 1939 registrase siete (7)¹¹⁰ de los diez (10) contrahimnos localizados.

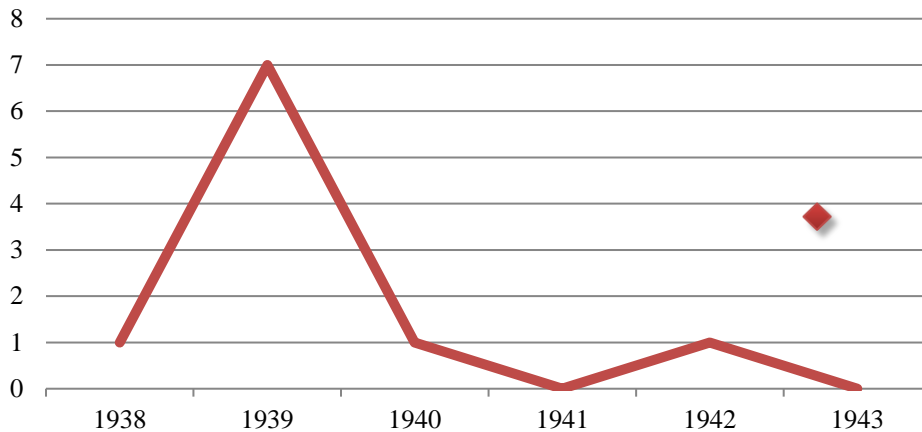
¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.

¹⁰⁹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la organización de las prácticas musicales oficiales.*

¹¹⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Fig. 17. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión política producido en las cárceles españolas entre 1938 y 1943¹¹¹



El gráfico anterior muestra además, cómo a partir de 1941, paralelamente al fortalecimiento del ámbito oficial¹¹², el repertorio vinculado a la dimensión política de la actividad musical contrapropagandística fue desapareciendo progresivamente en favor de otros modelos de reivindicación política.

Analizando ya cuestiones específicas del repertorio, este puede dividirse por géneros musicales en himnos y elegías. En el caso de los ocho (8)¹¹³ títulos correspondientes a los himnos, en la mayoría de ellos –a excepción de la particular pieza *Els Allunyats* (1938), de Tomás Gil i Membrado¹¹⁴, analizada más adelante–, tienen una clara intención homogeneizadora. Este aspecto se hace evidente en recursos como la constante alusión al «grupo» que se materializa en la dualidad «nosotros/ellos»: «Formaré junto a mis compañeros / que hacen guardia por el mundo entero / impasible el ademán que está / presente en nuestro ideal»¹¹⁵; «Arriba parias a vencer / que el Dr. Negrín ha de volver!»¹¹⁶; «Trazaré junto a mis compañeros / para España nuevos derroteros»¹¹⁷; «Y si caigo sin lograr mi afán / los míos me vengarán. / Volverán banderas victoriosas / trayendo amor y libertad»¹¹⁸; «¡Arriba parias a vencer! / ¡Vuestra sangre empieza a florecer!»¹¹⁹; «Arriba Rojos a Vencer / que el fascismo tiene que fallecer»¹²⁰; «Volverán nuestros soldados de Francia a conquistar

¹¹¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹¹² Véase capítulo 4, epígrafe 4.1.

¹¹³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹¹⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

¹¹⁵ Según el testimonio de Germán Alonso Pérez en: DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.* p. 170.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ [\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz\]...](#), *Op. Cit.*

¹¹⁸ HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 230.

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ Según el testimonio de Carme Riera Babures en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

Madrid»¹²¹; «Arriba rojos a vencer / que el dinero pronto va a valer»¹²². Por tanto, son piezas donde «el componente semiótico llamado identidad»¹²³ se construye a través de una «trama de discursos, textos y lenguajes»¹²⁴.

A diferencia de lo que sucedió con el repertorio político de etapas posteriores, este tipo de piezas estuvieron a menudo marcadas por la urgencia del momento como parte de la «cultura de guerra»¹²⁵ de la que procedían sus autores. Para entender este proceso basta con comprender la política represiva del Régimen en estos años como una prolongación de la contienda¹²⁶. Consecuentemente, los primeros ejemplos de subversión musical continuaron con el procedimiento de la centonización del himnario franquista, en la misma línea y con los mismos fines con que se practicó durante el conflicto armado¹²⁷. El «uso exagerado de repeticiones, el lenguaje de consigna, el léxico sencillo, la incoherencia de la métrica y la estructura, el tipo de mensaje exhortativo»¹²⁸ fueron procedimientos frecuentes, tanto en las centonizaciones realizadas sobre el *Cara al sol*, como en aquellos otros títulos de nueva composición: *Els Allunyats*.

En el caso específico de las centonizaciones realizadas sobre el himnario falangista, si bien no aportaban nada nuevo a lo desarrollado tan solo unos meses antes, sí tratan aspectos que hasta el momento no habían aparecido en este tipo de repertorio. Todos ellos están estrechamente relacionados con la nueva posición desde la que se construyó el cancionero carcelario: el vencido. Es decir, se pasó de una situación equidistante entre el repertorio de naturaleza similar escrito en la contienda por sublevados y el Frente Popular para pasar a una relación de dominio-sumisión; victimario-víctima; opresor-oprimido que dio lugar a características concretas. Por ejemplo, a través de la comparación de las seis versiones registradas del *Cara al sol*¹²⁹, que pueden consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig. 18¹³⁰, puede observarse un predominio de lugares comunes entre la forma, el contenido y la estructura.

¹²¹ Según el testimonio de Anita Morales Puente en: *Ibidem*.

¹²² [\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Férriz\]...](#), *Op. Cit.*

¹²³ GAÍNZA, Gastón. «La lectura de la otredad». *Letras*, vol. 2, n.º. 29, (1993), p. 10.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ ÁLVAREZ, Nelly. «El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid 1936-1939)». *RUHM*, vol. 2, (2013), p. 64.

¹²⁶ Véase capítulo 1.

¹²⁷ PÉREZ, Gemma. «Música durante la Guerra Civil...», *Op. Cit.*, p. 122.

¹²⁸ ÁLVAREZ, Nelly. *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la Guerra Civil: música, teatro y cine (1936-1939)*. [Tesis dirigida por Juan Peruarena, Iván Iglesias y Carlos Villar]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, p. 254.

¹²⁹ Los títulos facticios de las piezas han sido dados por la autora a partir del primer verso de cada una a fin de facilitar su estudio.

¹³⁰ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 18. Véase también anexo II, capítulo 3.

Las seis (6)¹³¹ centonizaciones abordan desde la posición del anhelante el regreso del gobierno republicano: «volverán Azaña y Caballero / y detrás Prieto con el dinero»¹³²; «Vendrá el doctor Negrín / sacará presos y prisioneros / y dará pan y trabajo a los obreros»¹³³; «Volverán nuestros soldados de Francia / a conquistar Madrid. / Conquistarán Madrid y Barcelona / y también Valencia y Tarragona»¹³⁴; «Volverán banderas victoriosas / trayendo amor y libertad / y alzará su gesta luminosa la nueva humanidad»¹³⁵; «Volverán banderas victoriosas / con el Martillo y la Hoz / y traerán prendidas las espigas de la revolución»¹³⁶.

A este deseo se unen elementos bélicos y consignas de lucha como recurso reminiscente del pasado más inmediato: «Cara al suelo con la camisa caqui / el correaje y el fusil»¹³⁷; «Subirás a los luceros el día menos pensao [sic]»¹³⁸, elementos todos ellos que se trasladaron al repertorio guerrillero¹³⁹. No debe olvidarse que estas piezas fueron escritas entre abril y diciembre de 1939, con lo cual lo habitual es que hablasen de la guerra como si esta continuase activa.

Frente a todas estas centonizaciones, un ejemplo singular es *Els Allunyats* (1938), de Tomás Gil i Membrado¹⁴⁰. En ella confluyen una serie de particularidades que hacen de este un caso digno de ser considerado por separado. Para empezar es la primera pieza contrapropagandística de la que se tiene constancia. Además es el único himno de nueva creación escrito en este periodo. A todo ello se suma el factor identitario y lingüístico del texto que firmó el pintor y dramaturgo Francesc Cabanes Alibau (1908-1985)¹⁴¹, compañero de presidio de Gil i Membrado en Saturrarán en 1938:

A dins del cor sentiment el batre
d'aquella terra que és tan lluny
quan més i més ens separen
setim molt més el seu perfum.
Perfum de mar i muntanyes
de ginesteres i de pins
inspiradors de idees sanes
com les que tots portem a dins.
Ens fa, comprendre el teu valor
el viu desig de ta besada
que té el regust que té l'amor

¹³¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹³² Según el testimonio de Carme Riera Babures en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

¹³³ [\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz\]...](#), *Op. Cit.*

¹³⁴ Según el testimonio de Anita Morales Puente en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

¹³⁵ HERNÁNDEZ, Florentino. *A los 97 años...*, *Op. Cit.*, p. 170.

¹³⁶ Según el testimonio de Germán Alonso Pérez en: DUCCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.* p. 170.

¹³⁷ Según el testimonio de Anita Morales Puente en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

¹³⁸ PEDRO, Valentín de. *Cuando en España...*, *Op. Cit.*, p. 158.

¹³⁹ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Y un “himno llena el mundo”...», *Op. Cit.*

¹⁴⁰ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

¹⁴¹ [Datos biográficos facilitados por la Fundació Cabanas. Casa Museu-Cal Gerrer](#), (Consultado: mayo 2019).

del fill, la mare i l'estimada.
Dansem units el nostre ritme
que és concreció d'una esperança
és potent cant d'optimisme
que ens cura de l'enyorança¹⁴².

Si se toma en cuenta el contenido y forma del texto, el análisis literario ya revela una serie de puntos interesantes:

1.- La métrica y la rima aparecen dispuestas en una estructura fija: versos octosílabos con rima asonante en los versos impares.

2.- El texto está escrito íntegramente en catalán. Este posicionamiento ideológico y territorial tan explícito, como acto de propaganda, contrasta con el resto de la producción de dimensión política de este periodo, ya que lejos de ser un himno homogeneizador, subraya las diferencias entre el «nosotros/ellos» y dentro del «nosotros» alude a un sector muy concreto: los presos catalanes y catalanistas confinados en Saturrarán. «A dins del cor sentiment el batre / d'aquella terra que és tan lluny»¹⁴³. Al mismo tiempo evitaba las consignas «guerreras» invitando a los presos catalanes a permanecer unidos –en un aire de resignación y aceptación de la condena– a través de la danza tradicional: «Dansem units el nostre ritme / que és concreció d'una esperança / és potent cant d'optimisme / que ens cura de l'enyorança»¹⁴⁴.

En cuanto a la música, llama la atención que el autor etiquetase esta partitura en sus memorias como sardana¹⁴⁵, a pesar de no cumplir ninguno de los parámetros del modelo sardanístico instaurado desde mediados del siglo XIX¹⁴⁶. La partitura para cobla¹⁴⁷ estaba escrita en compás binario para flabiol, dos tibles, dos tenoras, tres trompetas, dos trombones, dos fliscornos y contrabajo. Además no solo se alejaba de la marcialidad, sino que además contemplaba momentos de lirismo en una línea vocal que expresaba en tono melancólico la añoranza por la tierra de la que el autor había sido desterrado. En este sentido, resulta difícil pensar que el resto de reclusos de dicho establecimiento pudiesen llegar a sentirse identificados con un mensaje codificado en una lengua que le era ajena envuelta en un estilo musical –que difería de la

¹⁴² «Dentro del corazón bate el sentimiento / de aquella tierra que está tan lejos / cuando más y más de ella nos separan / mucho más fuerte sentimos su perfume. / Perfume de mar y montañas / de retama y de pinos / inspiradores de ideas sanas / como las que todos llevamos dentro. / Nos hace, comprender tu valor / el vivo deseo de tu beso / que tiene el sabor que tiene el amor / del hijo, la madre y la estimada. / Dancemos unidos nuestro ritmo / que es concreción de una esperanza / es potente canto de optimismo / que nos cura de la añoranza» (Traducción de la autora). GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 74.

¹⁴³ «Dentro del corazón bate el sentimiento / de aquella tierra que está tan lejos» (Traducción de la autora). GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 74.

¹⁴⁴ «Dancemos unidos nuestro ritmo / que es concreción de una esperanza / es potente canto de optimismo / que nos cura de la añoranza» (Traducción de la autora). *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ COSTAL, Anna. *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular à Catalunya entre la Restauració dels ocs florals i la primera república (1859-1874)*. [Tesis doctoral dirigida por Jaume Ayats y Francesc Cortés i Mir]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

¹⁴⁷ *Ibid*, pp. 83-105.

estandarizada fanfarria bélica y heroica característica de esta producción–, de tintes regionalistas muy concretos¹⁴⁸

Por tanto, el motivo por el que se considera que *Els Allunyats* responde a la dimensión política del repertorio no oficial contrapropagandístico es la intención y no su contenido textual y/o musical. El hecho de ser una pieza de tinte regionalista que trataba de unificar lingüística y musicalmente a la población penal catalana encarcelada en Saturrarán –incidiendo en el componente identitario y en el factor arraigo como elemento homogeneizador–, la sitúan como un acto contrapropagandístico con un claro objetivo político. Sin embargo, esta finalidad vino determinada por la circunstancia en fue compuesta, y no podría ser considerada de la misma forma de haber sido escrita a extramuros.

El segundo subgénero que trabajó la población penal como parte del repertorio no oficial de dimensión política fueron las elegías en homenaje y duelo por los caídos. Esta producción surgió ligada a la disposición del ceremonial político desarrollado por la población penal a la hora de organizar su propia actividad musical¹⁴⁹. La composición de obras de asunto heroico, en recuerdo de los caídos fue una constante tanto en esta primera etapa como entre 1944 y 1948 hasta la desarticulación de la guerrilla antifranquista. De hecho, estas fueron las únicas piezas de base homogeneizadora que permitían una expresión del luto, facilitando a la población reclusa «to gain control of their terror and then find safe ways to express at least some of their grief»¹⁵⁰. De las fuentes consultadas, se deduce cómo en la prisión como medio en el que «fear trumps all other human emotions»¹⁵¹, la construcción del duelo a través de la unión literatura-música se situó como un elemento más en la elaboración de un repertorio político que adoptó los patrones desarrollados por autores afines a la causa republicana: Miguel Hernández –*Elegía a Ramón Sijé* (1936)¹⁵²–, Federico García Lorca –*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935)¹⁵³–, o Antonio Machado –*El crimen fue en Granada* (1936)¹⁵⁴.

Como se ha apuntado en las líneas precedentes, del lado musical –a pesar de la predominancia del texto sobre una línea melódica percedera– todo parece apuntar que los patrones compositivos escogidos fueron los de la copla. Este género ofrecía un modelo sonoro asimilable por los reclusos, ya que formaba parte de su experiencia musical. Sus características, tanto musicales¹⁵⁵ –alternancia estrofa-estribillo, patrones rítmicos sencillos y repetitivos basados en células motívicas con una estructura binaria,

¹⁴⁸ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 13.

¹⁴⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *c. Momentos creativos y performativos*.

¹⁵⁰ «(...) ganar control sobre su terror y encontrar maneras seguras de expresar su dolor» (Traducción de la autora). SIEBURTH, Stephanie. *Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*. Toronto: University of Toronto Press, 2014, p. 94.

¹⁵¹ «(...) el miedo anula el resto de emociones humanas» (Traducción de la autora). *Ibidem*.

¹⁵² HERNÁNDEZ, Miguel. «Elegía a Ramón Sijé». *El rayo que no cesa*. Madrid: Héroe, 1936, p. 30.

¹⁵³ GARCÍA LORCA, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. [S.l.]; [s.n.], 1935. BNE: MSS/21693.

¹⁵⁴ MACHADO, Antonio. «El crimen fue en Granada». *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, nº. 22, (17/10/1936), p. 3.

¹⁵⁵ LUNA, Inés María. *Flamenco y canción española*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 123-132.

líneas melódicas adaptadas a la vocalidad del texto, y una instrumentación reducida al piano o guitarra como acompañamiento armónico, donde el peso melódico recaía sobre la línea vocal—; como emocionales —«(...) coplas worked to adress the existential threat to survival that the defeated faced in postwar Spain»¹⁵⁶—, hicieron de este un género óptimo sobre el que producir el nuevo repertorio.

Esta relación entre un género y otro se aprecia muy bien en títulos como *A trece flores caídas* (1939), de Ángeles Ortega García-Madrid¹⁵⁷. Aquí, la autora construye un imaginario basado en descripciones florales, en alusión a la denominación del grupo, que utiliza para ensalzar la juventud, así como los atributos físicos y morales. Por oposición se sirve del sustantivo muerte y la sinonimia entre el rojo como el color atribuido a la ideología represaliada y la sangre. Todo ello sirve para acentuar el elemento dramático: «(...) por trece rosas castizas, / trece vidas se cortaron, / siendo jóvenes casi niñas / (...) sus campos tienen la sangre / de unas rosas, casi niñas»¹⁵⁸. En este sentido, puede apreciarse cómo el empleo de elementos como la sangre o la tierra están inspirados en la obra de autores como Miguel Hernández, Antonio Machado: «la tierra que ocupas y estercolas (...) / quiero escarbar la tierra con los dientes (...) / ando sobre rastros de difuntos (...)»¹⁵⁹; «(...) sangre en la frente y plomo en las entrañas»¹⁶⁰. El colofón aparece expresado a través de distintas fórmulas procedentes de la religiosidad popular, ya fuese a través de alusiones indirectas o con la reescritura de elementos oracionales: «¡Benditas seáis mil veces / benditas vuestras familias! (...)»¹⁶¹ que contribuyen a la construcción del «nosotros/ellos» por oposición: «malditos los asesinos / que nuestras rosas marchitan»¹⁶².

A medio camino entre el llanto a un tercero y el lamento en primera persona por la pérdida propia están títulos como: *El cura de Ocaña*, escrita en el Reformatorio de Adultos de Ocaña en 1939¹⁶³ y *[Vuelan por encima del convento]*, *La Ventana o Lunita*, escritas en la Prisión Central de Mujeres de Durango en 1940¹⁶⁴. Todas ellas son ejemplo de la porosidad de las dimensiones en el repertorio no oficial. Por ejemplo, el lamento propio por la pérdida del «yo» efectuado en tercera persona y trasladado de la individualidad a la colectividad vincula estos casos al repertorio protesta. Aquí la

¹⁵⁶ «(...) las coplas trabajaron para dirigir la amenaza existencia sobre la supervivencia a la que tuvieron que hacer frente los vencidos en la posguerra española» (Traducción de la autora). STEBURTH, Stephanie. *Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*. Toronto: University of Toronto Press, 2014, p. 94.

¹⁵⁷ Según el testimonio de Ángeles Ortega-García Madrid en: HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 230.

¹⁵⁸ «Las trece rosas». *Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la Cultura Republicana* (José Gabriel González, ed.). Madrid: Culturalibros, 2013, pp. 402-403.

¹⁵⁹ HERNÁNDEZ, Miguel. «Elegía a Ramón Sijé...», *Op. Cit.*

¹⁶⁰ MACHADO, Antonio. «El crimen fue en Granada...», *Op. Cit.*

¹⁶¹ «Las trece rosas»..., *Op. Cit.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 731.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 733.

referencia a la muerte alude a una muerte metafórica ausente de heroicidad vinculada a la proyección de la heterotopía y la heterocronía en la construcción del yo¹⁶⁵.

a.1.2. Dimensión protesta

La segunda dimensión en que se dividieron las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico fue la protesta. Bajo esta categoría se enmarcó aquella producción cuya finalidad no era tanto apelar a los ideales políticos, como denunciar el estado de las prisiones españolas, así como las condiciones de vida a las que eran sometidos los detenidos. De esta forma continuaron apoyándose en la dualidad «nosotros / ellos», aunque esta vez lo hicieron a través de textos satíricos. El «yo» en primera persona también hizo aparición en aquellos títulos que constituían un duelo por la vida perdida y añorada¹⁶⁶.

Este tipo de piezas conformó otra de las expresiones del canto colectivo en las prisiones¹⁶⁷. De las fuentes consultadas, especialmente los testimonios, se deduce cómo la mayoría de estas piezas fueron transmitidas oralmente sufriendo las convenientes modificaciones. Es decir, se trataba de un repertorio vivo en constante transformación. Sobre esta cuestión se regresará más adelante.

Dentro de los treinta y cinco (35)¹⁶⁸ títulos contrapropagandísticos escritos por los presos y presas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943, veinticinco (25) pertenecen a la dimensión protesta. La relación completa de títulos ordenada cronológicamente, junto con el autor, el sexo del mismo, el penal en el que fue escrito, la temática que suscribía el texto y el procedimiento creativo por el que fueron compuestos está disponible en el anexo I, capítulo 3, fig. 20¹⁶⁹.

Profundizando en cuestiones analíticas de los datos recogidos en la referida tabla, el primer aspecto a comentar, al igual que en el caso anterior, es la autoría. Así, de las veinticinco (25) piezas localizadas hasta la fecha, trece (13) tienen autoría reconocida. Es el caso de las piezas *Cárcel de Ventas* (1939), de Victoria Molinete

¹⁶⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., secciones *b. Espacios creativos y performativos* y *c. Momentos creativos y performativos*.

¹⁶⁶ *Ídem*.

¹⁶⁷ Aunque no es el objetivo de este trabajo, no puede dejar de llamarse la atención sobre las similitudes de este repertorio-protesta y la corriente de la canción protesta de décadas posteriores, máxime cuando ciertas piezas clave en la canción protesta de los años 60 y 70 fueron tomadas directamente del cancionero de la guerra civil, cuando no gestadas en el «universo carcelario»: «En el marco de los movimientos estudiantiles de las universidades se asimilaron lemas que, renovando el viejo slogan de *No pasarán*, se hacían ahora eco de canciones tradicionales del activismo norteamericano, como es el caso del *We shall not be moved*. La esencia del *Einhertsfrontlied/Frente Unido* volvía convertido por grupos latinoamericanos –Inti Illimani; Quilapayún– en *El pueblo unido jamás será vencido*. En correspondencia con esas expresiones, durante la segunda mitad de la década de los sesenta surgió un amplio número de grupos y cantantes interesados en la canción de resistencia y en la denominada *Nova cançó*. (...) para muchos de ellos el repertorio de la Guerra Civil era considerado inadecuado para representar el nuevo discurso social (LABAJO, Joaquina. «La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil Española». *Arbor*, n.º. 751, (2011), p. 852).

¹⁶⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹⁶⁹ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 20.

García¹⁷⁰; *El piojo verde* y *Hace ya bastante tiempo* (ambas de 1940), de Germán Alonso Galán¹⁷¹; *Madrid ya tiene un barco* (1940), de Germán Alonso Pérez¹⁷²; *Es la Pepa una gachí [I] y [II]* (1940), de Marcos Ana¹⁷³ y Álvaro Retana Ramírez de Arellano¹⁷⁴, respectivamente¹⁷⁵; *La corbata* (1940)¹⁷⁶, de Francisco Mezquita Peris; *Un día en la cárcel* (1941), de Luis Hernández Alfonso y M. Machado¹⁷⁷; y *Aires de España* y *Comida de estraperlo* (ambas de 1943), de Tomás Gil i Membrado¹⁷⁸. A ellas se unen los tres títulos que los testimonios atribuyen a Las Trece Rosas¹⁷⁹: *¡Somos las presas del 39!*¹⁸⁰, *La Cárcel de Ventas de Madrid*¹⁸¹ y *En la cárcel en vez de sufrir*¹⁸² (todas de 1939).

En relación con el sexo de la autoría, este tipo de producción mantuvo la tendencia equitativa entre hombres y mujeres. Así, de los veinticinco (25)¹⁸³ títulos, catorce (14) fueron creados por mujeres, mientras que los once (11) restantes fueron escritos por hombres.

¹⁷⁰ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.* p. 100 y en HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco...», *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁷¹ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 20. Véase anexo III, autor 2.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ Véase anexo III, autor 4.

¹⁷⁴ Ídem, autor 58.

¹⁷⁵ EC/MA..., *Op. Cit.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

¹⁷⁸ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

¹⁷⁹ Véase anexo III, autoras 70.

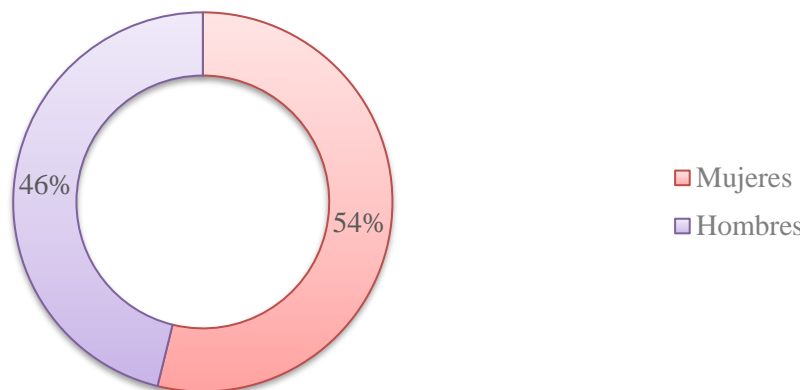
¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Fig. 21. Clasificación por sexo del autor del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁸⁴



Al igual que en el caso anterior¹⁸⁵, esta clasificación ha sido posible gracias a los datos que se conservan acerca de la localización de dichas prácticas en la geografía penitenciaria y no porque las presas firmasen sus obras. Es más, precisamente, la parte del repertorio que no tiene autoría identificada son las piezas escritas en los penales femeninos¹⁸⁶: Prisión Central de Mujeres de Ventas, Prisión Modelo de Barcelona, Prisión Central de Mujeres de Durango, Prisión Habilitada Chalet-Orue y Sección de Mujeres del Reformatorio de Adultos de Alicante. En el caso excepcional de aquellos títulos de los que sí se conoce la o las autora(s), se trata de una autoridad atribuida por terceros a través de los diversos testimonios consultados. Del mismo modo que las prácticas musicales no oficiales de dimensión política¹⁸⁷, el anonimato individual en favor de la identidad de grupo fue una característica inherente a la reivindicación musical de las presas como sujeto político.

De hecho, esta simbiosis entre la trascendencia del repertorio femenino más allá del sujeto individual y la identificación colectiva como población de un centro específico, puso de manifiesto el predominio de los grandes complejos penales femeninos como la Prisión Central de Mujeres de Ventas (9) y la Prisión Central de Mujeres Durango (3), en este tipo de producción, al que se sumó la institución masculina de la Prisión Provincial de Porlier (7). A todos ellos les siguen otros centros como la Prisión Provincial de Figueirido (2), la Prisión Modelo de Barcelona (1), la

¹⁸⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

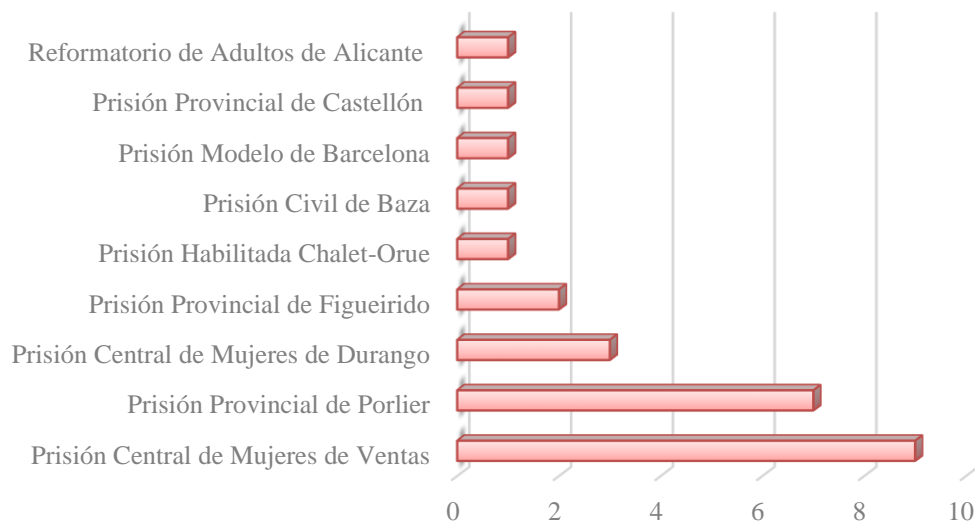
¹⁸⁵ Véase este mismo epígrafe, sección *a.1. Dimensión política*.

¹⁸⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹⁸⁷ Véase este mismo epígrafe, sección *a.1.1. Dimensión política*.

Prisión Civil de Baza (1), la Prisión Provincial de Castellón (1), la Prisión Habilitada Chalet-Orue (1) y la Sección de Mujeres del Reformatorio de Adultos de Alicante (1).

Fig. 22. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁸⁸

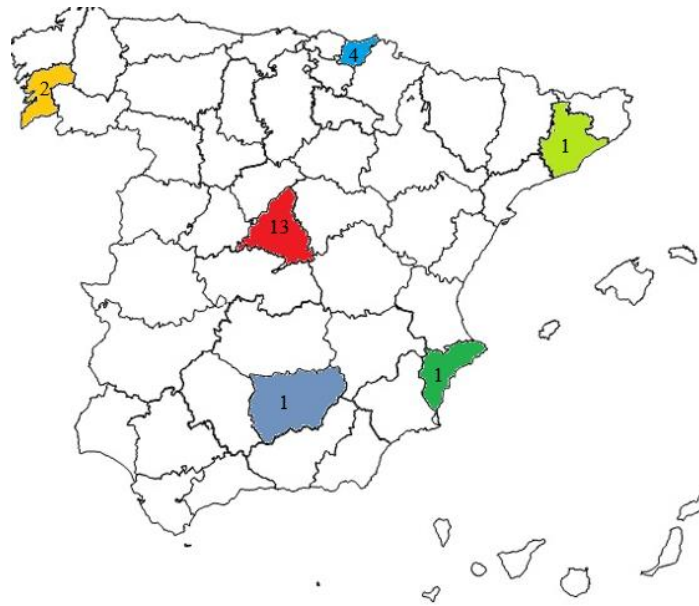


A nivel geográfico, la mayor incidencia de este repertorio continuó recayendo sobre la capital que registró catorce (14) de las veinticinco (25) piezas localizadas. Por tanto, en términos de producción musical contrapropagandística, Madrid continuó con su tendencia a convertirse en el epicentro, por las razones ya comentadas en el punto anterior¹⁸⁹:

¹⁸⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

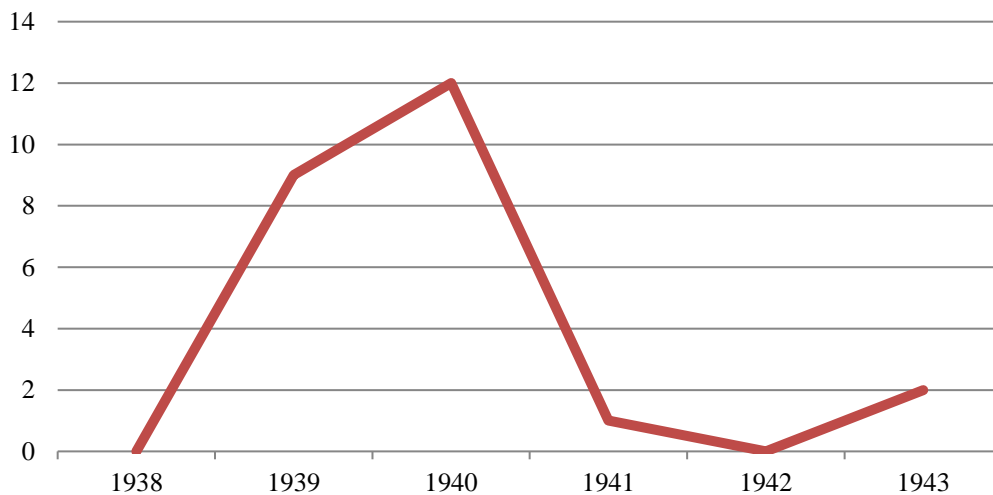
¹⁸⁹ Véase este mismo epígrafe, sección *a.1.1. Dimensión política*.

Fig. 23. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁹⁰



Por otro lado, atendiendo a la cuestión cronológica, las piezas registradas hasta la fecha datan en su mayoría de entre 1939 (9)¹⁹¹ y 1940 (12).

Fig. 24. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943¹⁹²



¹⁹⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁹¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹⁹² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Vuelve a ser recurrente aquí la ausencia total de actividad en 1942. Si bien es cierto que esta ausencia de actividad fue precedida de un fuerte descenso, apenas una obra en 1941, *–Un día en la cárcel (1941)*, de Luis Hernández Alfonso y M. Machado¹⁹³ – las fuentes consultadas invitan a pensar que posiblemente tras la incautación de la citada obra, se produjo un recrudecimiento en la persecución de este tipo de manifestaciones desarticulándose, en gran medida, el ecosistema sonoro penitenciario de ámbito no oficial. Lamentablemente, hasta la fecha, no se han encontrado fuentes específicas que indiquen el modo y alcance de este proceso. Sin embargo, a juzgar por los ejemplos localizados en etapas posteriores¹⁹⁴, la población penal fue capaz de reorganizar gradualmente este tipo de prácticas. Así lo demuestran los dos títulos compuestos dentro de esta dimensión por Tomás Gil i Membrado en 1943: *Aires de España*¹⁹⁵ y *Comida de estraperlo*¹⁹⁶.

Un aspecto fundamental a tener en cuenta de este repertorio es el contenido del mismo, tanto a nivel formal, como de significado. Aunque a nivel temático el repertorio carcelario de protesta suscribió una serie de líneas concretas, lo cierto es que a nivel formal, no se han localizado indicios de que existiera ninguna preferencia por uno u otro género. Este hecho puede apreciarse en la diversidad de la longitud de las piezas, que osciló entre los seis versos de *Es la Pepa una gachí [I]* (1940), de Marcos Ana¹⁹⁷, y los doscientos veinte de *Amigo Chimpancé* (1941)¹⁹⁸. Por ejemplo, la irregularidad de las rimas junto con la incorrección gramatical con que en ocasiones estaban contruidos los versos de las canciones evidencian cómo en muchos casos se trató de un repertorio que no fue concebido para ser interpretado y cómo, en los casos en los que lo fue, predominó el carácter espontáneo. Tal es así que sobre la idea original de cada autor, los intérpretes añadieron su propia impronta. Un ejemplo de ello son las dos versiones localizadas de *Es la Pepa una gachí*, firmadas por Marcos Ana y Álvaro Retana, respectivamente en la Prisión Provincial de Porlier:

¹⁹³ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

¹⁹⁴ Véase capítulo 5, epígrafe 5.1.1.

¹⁹⁵ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

¹⁹⁸ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 733.

<i>Es la Pepa una gachí [I] (1940), de Marcos Ana</i> ¹⁹⁹	<i>Es la Pepa una gachí [II]²⁰⁰ (1940), de Álvaro Retana</i>
<p>Y es la Pepa una gachí que está de moda en Madrí y que tié predilección por los rojillos. Cuando viene esta mujer a la cárcel de Porlier al más bravo se le encoge el solomillo.</p>	<p>Es la Pepa una gachí que está de moda en Madrid y que tié predilección por los rojillos. Cuando suele aparecer por Torrijos o Porlier, a cualquiera se le arruga el solomillo. ¡Pepa! ¡Pepa! ¿Dónde as con tantísimo tío? Mira que te vas a meter en un lío...</p>

Según el testimonio de Manolita del Arco recogido por Fernando Hernández²⁰¹, a las letras anteriores se uniría otra posible versión sin fechar, procedente de la Prisión Central de Mujeres de Ventas:

Hay en la cárcel de Ventas
un sótano modelo
y en el sótano una panda
que se ríe del mundo entero.
Esta panda se compone
de muchachas muy bonitas
que las tienen condenadas
por el motivo de ser rojillas.
La Pepa está con nosotras
querida panda
que el día que nos la quiten
hay que zumbarla.

A los soldaditos de Franco
les ofrecen la ocasión
de disparar sus tiritos
a las reclusas
de esta prisión.
La Pepa está con nosotras
querida panda
que el día que nos la quiten
hay que zumbarla.
Dime por qué estas triste
pelona mía
si ahora no tienes pelo,
antes tenías²⁰².

Casos similares son los intercambios de texto entre *El piojo verde* (1939), de Germán Alonso Galán²⁰³ y *La corbata* (1940), de Francisco Mezquita Peris²⁰⁴. Este último recurso estuvo también presente en las piezas de Las Trece Rosas: *¡Somos las presas del 39!*²⁰⁵, *La cárcel de Ventas de Madrid*²⁰⁶ y *En la cárcel en vez de sufrir*²⁰⁷. Todas estas técnicas justificaron desde el pragmatismo un empleo del lenguaje más próximo al habla cotidiana que a una retórica poética elevada. En este sentido, siempre estuvo presente la ausencia de una estructura y esquema fijos como se deduce del análisis de piezas como *Cárcel de Ventas* (1939), de Victoria Molinete Gómez; *¡Somos las presas del 39!*²⁰⁸, *La cárcel de Ventas de Madrid*²⁰⁹ y *En la cárcel en vez de*

¹⁹⁹ EC/MA..., *Op. Cit.*

²⁰⁰ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...* *Op. Cit.* p. 172.

²⁰¹ HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 230.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ EC/MA..., *Op. Cit.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ Véase Introducción, sección *Fuentes*.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ Me refiero aquí a las memorias referenciadas en el punto II.VII. del apartado *Fuentes*.

²⁰⁹ *Ibidem.*

*sufrir*²¹⁰, *Pueblo de España*²¹¹, [*¿De dónde vienes morena?*]²¹² (todas de 1939); *Cuando tocan las campanas*²¹³, [*Vuelan por encima del convento*]²¹⁴, *La ventana*²¹⁵ y *Lunita*²¹⁶ (todas de 1940); *Hace ya bastante tiempo* (1940)²¹⁷, de Germán Alonso Galán; *Madrid ya tiene un barco* (1940)²¹⁸, de Germán Alonso Pérez; y *Amigo Chimpancé* (1941)²¹⁹. Un ejemplo de este último aspecto son *Es la Pepa una gachí [I]* (1939), de Marcos Ana: «Y es la Pepa una gachí / qu'está [sic] de moda en Madrí [sic] / y que tié [sic] predilección / por los rojillos»²²⁰; o *El piojo verde* (1940), de Germán Alonso Germán: «Verde nos dan la comida / verde está la salida. / Pintan verde por doquier / si verde está la salida / y verde nos dan la comida / ¿a qué tanto revolver?»²²¹.

Más allá de sus características formales, el factor que determinó el sentido de este tipo de repertorio fue el tono contestatario argüido en sus letras. Del análisis de sus textos pueden extraerse, al menos, dos categorías principales, dentro de las cuales aparecen, además, diversos subtextos. Aun así, lejos de tratarse de clases cerradas, lo común era que este tipo de piezas hiciera referencia a más de uno de los temas expresados, tal y como se recoge en la tabla de descriptores temáticos del anexo I, capítulo 3, fig. 28²²².

De la referida tabla se deduce cómo no solo el contenido es clave a la hora de abordar la protesta en este periodo. Elementos como el tono en que era expresado el mensaje, es decir, la dramaturgia textual, fueron también un aspecto vital en este sentido. Por este motivo puede diferenciarse entre piezas satíricas o de matiz jocoso donde la ironía cargó de dramatismo el contenido expresado. Esta fórmula fue especialmente recurrente en la producción asociada a los penales de Ventas y Porlier: «Cárcel de Ventas / hotel maravilloso / donde se come / y se vive a tó confort»²²³; «¡Verde está la revisión, / verde también la salida, / verde nos dan la comida / verde pintan la ilusión...!»²²⁴. Para la construcción musical de este discurso, la población penal recurrió a modelos musicales inspirados en ritmos y melodías populares procedentes de géneros como la canción ligera, el chotis o el cuplé.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 731.

²¹² EC/TB..., *Op. Cit.*

²¹³ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 733.

²¹⁴ *Ibid*, p. 734.

²¹⁵ *Ibid*, p. 740.

²¹⁶ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 750.

²¹⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

²²¹ EC/MA..., *Op. Cit.*

²²² Véase anexo I, capítulo 3, fig. 28.

²²³ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 100. También en: HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 1

²²⁴ ANA, Marcos. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Madrid: Umbral, 2007, p. 89.

En contraposición al empleo del humor como catarsis de «cólera y risa revolucionaria»²²⁵ surgió una línea más sentimental que, desde la gravedad y resignación, expresaba el dolor por lo inalcanzable del objeto deseado: la libertad. Un tono al que responde la serie completa de piezas escritas en la Prisión Central de Mujeres de Durango en 1940: *Cuando tocan las campanas*²²⁶, [*Vuelan por encima del convento*]²²⁷, *La ventana*²²⁸ y *Lunita*²²⁹: «La luna vino a mi casa / traía cara de pena (...)»²³⁰; «Ventanita querida / de mi celda sesenta / al mirarte hoy / me llena de dolor»²³¹. De estas últimas, los testimonios sitúan estas piezas en el espectro de una protocanción de autor al referir cómo su interpretación/recitación era tanto más efectiva si se hacía con guitarra.

a. 2. Prácticas musicales clandestinas: la dimensión moral

El segundo eje de la balanza sobre el que se articuló el ecosistema sonoro penitenciario de ámbito no oficial fueron las prácticas musicales clandestinas. Tal y como se ha explicado al inicio de este capítulo²³², al igual que la actividad musical contrapropagandística, se trataba de prácticas que se desarrollaron de espaldas a la política penitenciaria del Régimen y que fueron duramente perseguidas por las autoridades de las prisiones.

Sin embargo, a diferencia de la contrapropaganda, en el marco de la clandestinidad se desarrollaron piezas musicales sin un contenido político específico –independientemente de la resignificación *a posteriori* que de ellas hiciese la comunidad reclusa²³³–. Por esta razón, en esta primera etapa, las piezas producidas bajo este marco han sido analizadas conforme a la dimensión moral en tanto que expresión del «yo» colectivo e individual. Este aspecto es fundamental para comprender la producción musical clandestina de los años posteriores, analizada en el capítulo 5²³⁴.

En esta sección se profundiza en la tercera y última dimensión del ecosistema sonoro no oficial. Para ello debe tenerse en cuenta que toda la producción enmarcada bajo esta categoría fue fruto de las necesidades, tanto artísticas, como de esparcimiento de los reclusos. Por esta razón, este es el repertorio en el que la población penal se tomó las mayores licencias a nivel creativo. Debido a ello el corpus de títulos

²²⁵ ALBERTI, Rafael. «Silvestre Revueltas». *La voz*, (24/09/1937), s.p., cit. en: HESS, Carol A. «Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as political utterance». *Latin American Music Review*, (1997), p. 287.

²²⁶ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 733.

²²⁷ *Ibid*, p. 734.

²²⁸ *Ibid*, p. 740.

²²⁹ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 750.

²³⁰ *Lunita...*, *Op. Cit.* en CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 750.

²³¹ *La ventana...*, *Op. Cit.* en *Ibid*, p. 740.

²³² Véase Introducción, sección *Definiciones*.

²³³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.

²³⁴ Véase capítulo 5, epígrafe 5.1.1., sección a.2. *Prácticas musicales clandestinas*.

localizados, un total de veinte (20)²³⁵, –los cuales son recogidos en la tabla del anexo I, capítulo 3, fig. 40²³⁶–, es el más heterogéneo de los abordados hasta ahora, ya que este tipo de producción no se circunscribió ni a un género concreto, ni a unas líneas temáticas específicas. Los ejemplos aquí relacionados han sido analizados partiendo de la idea de que «l'arte de création lyrique émane, en prison plus encore, d'une réaffirmation de soi»²³⁷. En este sentido, sobre el concepto de «exaltación del yo», tanto a nivel individual, como colectivo «nosotros», proliferaron múltiples formas musicales derivados del género de la canción, desde la canción de concierto, hasta el cuplé, pasando por las canciones infantiles, las canciones eróticas, las canciones regionales o las canciones de labranza.

Un aspecto importante que diferencia este tipo de producción de aquella otra de corte más político es que fruto, precisamente, de esa reafirmación del yo, a través de la práctica musical, todas las obras de autoría masculina –diecinueve (19) de las veinte (20) –²³⁸ fueron firmadas por sus autores. Por el contrario, los datos relativos a la participación femenina disminuyen aquí drásticamente. Esto podría invitar a pensar que, mientras que la mujer sí participó asiduamente de las prácticas musicales contrapropagandísticas, su implicación no fue la misma en la creación clandestina. Nada más lejos de la realidad, son numerosos los testimonios que prueban este tipo de prácticas entre las presas. Por ejemplo, a este respecto Julia Vigre²³⁹ apuntaba lo siguiente en sus memorias: «Hacíamos también muchas actividades culturales y artísticas (...) Estas representaciones no eran solo oficiales, ante las autoridades de la prisión y personalidades invitadas, sino que las mejores eran las clandestinas»²⁴⁰. En la misma línea Consuelo García apuntaba: «Se proponía, por ejemplo, hacer una obra de teatro. Se hacían ensayos, se hacían los escenarios, los trajes, y así se ayudaba a conservar el nivel moral»²⁴¹. Más adelante se reafirmaba: «Nosotras las comunistas, nada más llegar [se refiere a la Prisión Central de Mujeres de Ventas], nos impusimos un trabajo de cara a la reclusión: hacer obras de teatro para distraer a la gente»²⁴². Otro ejemplo es el de Juana Doña, quien apuntaba:

La celda daba a uno de los patios donde todas las tardes se reunía un grupo de presas para cantar. Esta era también una forma de ahuyentar el hambre. Las cantoras ponían todo el entusiasmo de que eran capaces, sabían que eran escuchadas por miles de mujeres. Organizaron unos coros dirigidos por doña

²³⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

²³⁶ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 40.

²³⁷ «(...) el acto de creación lírica emana, en prisión más aún, de una reafirmación del ser» (Traducción de la autora). DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.*, p. 20.

²³⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

²³⁹ Véase anexo III, autora 73.

²⁴⁰ BLANCO, Carlos; BALLESTEROS, Manuel; VIGRE, Julia. *Memoria viva...*, *Op. Cit.* p. 85.

²⁴¹ GARCÍA, Consuelo. *Las cárceles...*, *Op. Cit.*, p. 165.

²⁴² *Ibid*, p. 131.

Justa Freire, militante socialista y profesora de folklore español, que hacían las delicias de toda la prisión (...) ²⁴³.

Entonces ¿por qué si la práctica musical no oficial de índole clandestina estuvo activa en las prisiones femeninas no se han localizado más datos al respecto? Las fuentes consultadas ofrecen respuestas de distinta naturaleza aunque complementarias entre sí:

1.- A la hora de firmar las obras, aun cuando estas sean susceptibles de ser abordadas desde la mirada de la dimensión moral por su contenido y forma, las presas priorizaron el «yo colectivo» frente al «yo individual», lo que les llevó a bien no firmar/reconocer la autoría de sus obras, o bien a hacerlo como grupo en tanto que población penal de una institución determinada. Esto estuvo estrechamente relacionado con el modelo de vida cooperativo adoptado por las presas de una forma más exigente que en el caso de los varones, a fin de garantizar su supervivencia física ²⁴⁴.

2.- Los géneros musicales elegidos por las presas en la articulación de su repertorio de dimensión moral diferieron de aquellos trabajados por los varones en base a dos causas primordiales:

a) La estructura social de las presas buscaba la mayor implicación posible del mayor número de reclusas como forma de garantizar el éxito de la actividad contracultural.

b) La asunción del estilo de las prácticas que SF impulsó en el ámbito oficial. En este sentido podría discutirse el empleo del término «asunción» en lugar de hablar de «influencia». Es más, podría argüirse que la capacidad pedagógica de SF en las prisiones llegó a ser tal que ni siquiera cuando las presas pudieron escoger una propuesta musical propia fueron capaces de alejarse del modelo musical que las Escuelas de Hogar reservaron para ellas. Sin embargo, se ha optado por el verbo «asumir» dada tanto la obviedad como innegabilidad de dicha influencia. Ya en los capítulos 1 ²⁴⁵ y 2 ²⁴⁶ se analizó la elevada tasa de analfabetización entre la comunidad reclusa femenina, lo cual convirtió para muchas de ellas las enseñanzas de SF en su único acercamiento al aprendizaje musical. Precisamente, fue mediante dicho apre(he)ndizaje a través del cual asumieron y subvirtieron los códigos musicales impuestos por el Estado sobre ellas. De esta forma, el valor de estas prácticas reside en cómo, a pesar de ser la doctrina de las Escuelas de Hogar la única formación musical con que contaban, se sirvieron de ella para profundizar en aquellos

²⁴³ DOÑA, Juana. *Desde la noche y la niebla....*, Op. Cit., p. 199.

²⁴⁴ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «There is no gate....», Op. Cit.

²⁴⁵ Véase capítulo 1, epígrafe 1.1.2.

²⁴⁶ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.1., sección b. *Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales* y epígrafe 2.4.1.

aspectos que les resultaron especialmente interesantes. Dicha asunción les facilitó también pasar inadvertidas y proteger dichas prácticas de cara a las autoridades de la prisión, pues *a priori* no hacían nada distinto de aquello para lo cual el PCRPT las preparaba.

3.- La cuestión material también fue un *hándicap* para las presas a la hora de hacer frente a este tipo de creación²⁴⁷, ya que como resultado de la política de sexualización de la pena impuesta por la DGP, las mujeres tuvieron más dificultades para disponer clandestinamente del papel necesario para plasmar por escrito cualquier manifestación artística. Por esta razón, la recuperación de este tipo de repertorio solo es posible a través de la memoria oral, con sus consecuentes inconvenientes. Además ya de por sí, la creación musical clandestina de este periodo destacó por la composición de memoria. Esto implicó que la población penal se apoyase en recursos mnemotécnicos –en el caso de las canciones–, o que bien limitase la instrumentación –en el caso de las piezas para instrumento solista–. Un ejemplo de esta situación es el testimonio de Juan Molina al referirse al proceso de rememoración musical durante su confinamiento en celdas de aislamiento: «Entoné bajito el aire de todas las canciones que aprendí y escuché en mi vida. Tonadas hacía tiempo olvidadas volvieron a mi memoria con toda su inefable melodía. Puse letra a la “Serenata” de Toselli y a algunas canciones vascas»²⁴⁸.

4.- No debe olvidarse además, la elevada tasa de analfabetismo femenino que dificultaba cualquier posible escritura musical, ya oficial, ya clandestina²⁴⁹.

Otro aspecto relacionado con la autoría que también llama la atención es el aumento del índice de producción por autor, en comparación con las actividades musicales contrapropagandísticas. Mientras que en las dimensiones política y protesta, lo común era que cada autor firmase una obra, a lo sumo dos (2)²⁵⁰, en este tipo de producción los autores solían firmar mínimo dos (2) títulos. Algunos ejemplos son Tomás Gil i Membrado (9), Ángel Bernat Beneyto (6), José Bernal Ponce (2)²⁵¹, Ánxel Jóhan (2)²⁵² y Ricard Lamote de Grignon (2). De estos datos se deduce un perfil de mayor formación musical en los autores que se implicaron en este campo. Esta situación ilustra cómo al contrario de lo que sucedía con la producción política que invitó a participar a reclusos y reclusas sin formación musical, por tratarse de una fórmula más accesible, tanto en su lenguaje como en sus procedimientos creativos²⁵³,

²⁴⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.3.1.

²⁴⁸ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España. Siete años en las prisiones de Franco*. México: Libro-Mex Editores, 1958, p. 58.

²⁴⁹ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2. Véase también este mismo capítulo, epígrafe 3.3.1.

²⁵⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

²⁵¹ Véase anexo III, autor 13.

²⁵² *Ídem*, autor 38.

²⁵³ Véase este mismo epígrafe, sección *b. Procedimientos creativos*.

las prácticas musicales de dimensión moral estuvieron reservadas a los presos que tenían conocimiento específico para ello.

A diferencia de la producción musical contrapropagandística que destacó por la intervención de múltiples autores; en el caso del repertorio clandestino, la localización geográfica fue indisoluble al autor y, en consecuencia, a la constante circulación de los presos a lo largo del macrocosmos penitenciario. Tal es así que, por ejemplo, las prisiones de Figueirido (3)²⁵⁴, Santoña (2) y Larrinaga (1), registraron actividad porque el músico catalán Tomás Gil i Membrado²⁵⁵ estuvo encarcelado en ellas. Es decir, la producción del compositor (6) en esta etapa se dividió entre los tres (3) penales en los que cumplió condena. Otro ejemplo es Ángel Bernat, quien compuso seis (6) títulos en la Prisión Modelo de Valencia en 1939. Ese mismo año el valenciano fue fusilado y el citado centro no volvió a sumar actividad musical clandestina. Una situación similar a la del resto de compositores: José Bernal²⁵⁶, Ánxel Jóhan²⁵⁷, Ricard Lamote de Grignon²⁵⁸ y Pablo Uriel²⁵⁹, cuyas respectivas cárceles no volvieron a registrar actividades de este tipo en los años señalados, una vez fueron excarcelados.

Otra de las diferencias fundamentales de este tipo de creación es la localización de las mismas. Así, del análisis de la relación de títulos registrados²⁶⁰, se extrae el desplazamiento de Madrid como epicentro en este tipo concreto de manifestación. De las fuentes consultadas se extraen dos razones para ello:

1.- La ausencia de datos concretos acerca de la actividad femenina.

2.- La predilección de un repertorio sobre otro en función de la naturaleza de los detenidos. Por ejemplo, Madrid como sede del Tribunal Militar Territorial 1º fue la ciudad en la que se desarrolló un mayor número de juicios²⁶¹. De esta forma, en el contexto penitenciario de estos años, destacó la predominancia de las actividades contrapropagandísticas sobre otros tipos de producción. Sin embargo, prisiones como la Central de Figueirido, la Modelo de Valencia o la Provincial de Santoña estaban destinadas al cumplimiento de condenas de larga duración²⁶². Por este motivo, fruto del proceso de *prisonización*²⁶³, los presos aquí confinados encontraron un espacio en el que reconstruir su identidad más

²⁵⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

²⁵⁵ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

²⁵⁶ MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal...*, *Op. Cit.*

²⁵⁷ JOHAN, Anxel. *Os cadernos dun prisioneiro...*, *Op. Cit.*, p. 20.

²⁵⁸ EC/DC-B..., *Op. Cit.*

²⁵⁹ URIEL, Pablo. *Mi guerra civil...*, *Op. Cit.*, p. 22. Véase anexo III, autor 71.

²⁶⁰ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 40.

²⁶¹ [Anuario Estadístico de España...](#), *Op. Cit.* 1943 p. 1107. (Consultado: marzo 2020). Véase también ese mismo capítulo, epígrafe 3.3.1.

²⁶² *Ibidem*.

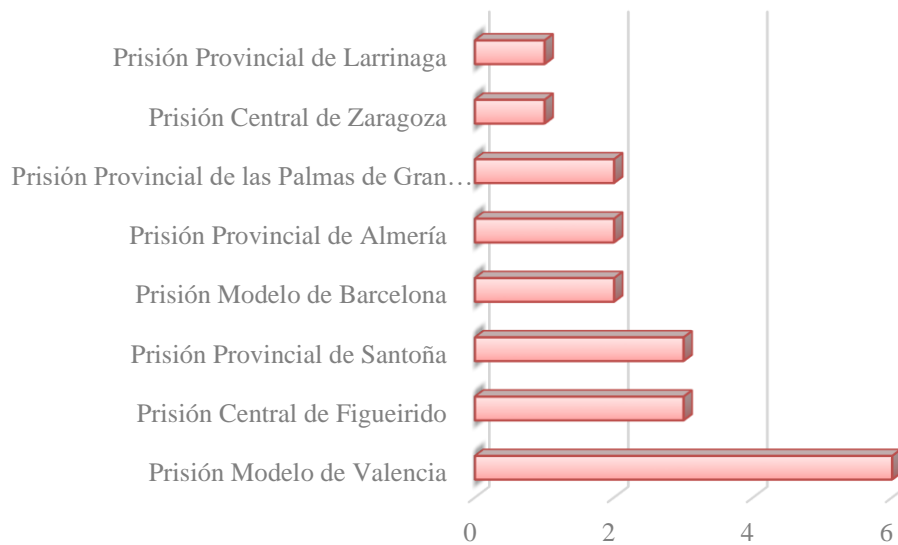
²⁶³ OLIVER, Pedro. «The corporal repertoire of prison protest in Spain and Latin America. The political language of self-mutilation by common prisoners». *Partecipazione e Conflitto*, nº. 9(2), (2016), pp. 666-690.

allá de la mera reivindicación política. Así lo explicaba el escritor Diego San José hacia el año 1940, durante su encarcelamiento en la Isla de San Simón:

Conforme nos acostumbrábamos a ser presos, y viendo que el hospedaje se extendía harto más de lo que presumíamos los primeros días, nos dispusimos a pasarlo lo mejor posible y aprovechar los elementos de que se disponía. Se organizó un coro y una pequeña orquesta bajo la dirección del notable violinista Carbó, que también había tenido la mala idea de simultanear las corcheas con la política²⁶⁴.

Según los datos recogidos en la tabla del anexo I, capítulo 3, fig. 40²⁶⁵, las prisiones que registraron actividad musical no oficial clandestina entre 1938 y 1943 fueron la Modelo de Barcelona (6)²⁶⁶, la Central de Figueirido (3), la Provincial de Santoña (3), la Provincial de Almería (2), la Provincial de las Palmas de Gran Canaria (2), la Central de Zaragoza (1) y la Provincial de Larrinaga (1).

Fig. 27. Detalle de la distribución por prisiones de las prácticas musicales no oficiales de carácter clandestino de dimensión moral registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943²⁶⁷



²⁶⁴ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.*, p. 66.

²⁶⁵ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 40.

²⁶⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

²⁶⁷ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

De esta suerte, el epicentro de la creación musical no oficial para este caso concreto, se desplazó de Madrid a Valencia:

Fig. 28. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter clandestino de dimensión moral registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943²⁶⁸

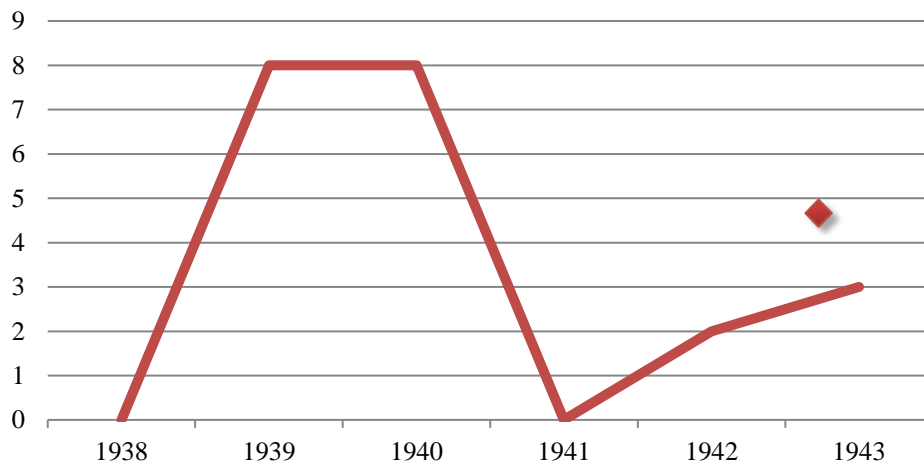


En lo que a la cronología de estas prácticas se refiere, todo parece apuntar a que a lo largo de todo el periodo esta fue desigual pero constante. Así, las primeras muestras datan de 1939 que con ocho (8)²⁶⁹ registros se convirtió en año más productivo, seguido de 1940 con ocho (8) títulos; 1942 con dos (2); y 1943 con tres (3). Mientras tanto, 1938 y 1941 fueron estériles en este terreno:

²⁶⁸ *Ídem.*

²⁶⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Fig. 29. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter clandestino de dimensión moral producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943²⁷⁰



Por otro lado, a nivel formal, este repertorio estuvo fuertemente influenciado por el imaginario sonoro de cada uno de los autores. En este sentido, las fuentes consultadas apuntan a que la composición clandestina de estos años estuvo inspirada por el propio bagaje musical de cada uno de los autores, quienes no hicieron sino continuar con su actividad a intramuros de la prisión. Ejemplos como Ángel Bernat Beneyto demuestran que la composición musical clandestina, más que responder a patrones estilísticos concretos estuvo condicionada por el bagaje musical de cada autor. Tal es el caso de las piezas del músico valenciano *[Adelina]*²⁷¹, *[Guadalupe]*²⁷², *[Tania]*²⁷³ que escribió tomando como inspiración los ritmos basados en los cafés cantantes en los que el autor se desarrolló como músico y espectador antes de ser detenido²⁷⁴. En este caso concreto destaca la preferencia del autor por los ritmos lentos y ternarios de vals –*[Adelina]*²⁷⁵ y *[Guadalupe]*²⁷⁶–, así como de slow-fox en *[Tania]*²⁷⁷.

Debido a que el autor separó las melodías de los textos, que fueron reunificados *a posteriori* por la familia quienes además intitularon las piezas, no puede afirmarse, aunque sí intuirse, que existiera una tendencia a asociar imaginarios sonoros a los destinatarios de sus misivas musicales. Pese a ello, las referidas piezas fueron acompañadas de una nota indicativa en la que el autor explicaba a quién las dirigía:

²⁷⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

²⁷¹ BERNAT, Ángel. *[Adelina]*..., *Op. Cit.*

²⁷² BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]*..., *Op. Cit.*

²⁷³ BERNAT, Ángel. *[Tania]*..., *Op. Cit.*

²⁷⁴ La producción de Bernat Beneyto se asemeja en este sentido a la producida por el violinista Daniel Antón en el Campo de Concentración de Corbán.

²⁷⁵ BERNAT, Ángel. *[Adelina]*..., *Op. Cit.*

²⁷⁶ BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]*..., *Op. Cit.*

²⁷⁷ BERNAT, Ángel. *[Tania]*..., *Op. Cit.*

mujer, hija y hermana. Un ejemplo de esta correspondencia es [*Guadalupe*]²⁷⁸, una obra para voz y piano dirigida a su esposa en la que la elección de un tempo de vals no parece casual. Por un lado destaca el carácter nupcial del propio baile dentro del imaginario popular, al mismo tiempo que asocia la danza al pasado común del compositor y su pareja en los cafés cantantes valencianos donde se conocieron. De esta forma, Bernat Beneyto no solo dirige una epístola musical a su esposa, sino que en ella construye una heterotopía²⁷⁹ sonora de un espacio personal compartido. Esta característica establece la diferencia entre este tipo de producción y cualquier otro ejemplo analizado hasta el momento dentro de las prácticas no oficiales.

Lamentablemente, la ausencia de un mayor número de fuentes no permite establecer esta teoría del vínculo entre el mensaje musical y el modo en que este se codificó a nivel sonoro y estilístico como una norma. No obstante, se aprecian indicios de esta característica, además del citado autor, en las piezas de José Bernal²⁸⁰ y Ánxel Jóhan²⁸¹, y en menor medida en Tomás Gil i Membrado²⁸². En este último caso, las evocaciones sonoras estuvieron más relacionadas con aquello que pretendía evocar el autor que con el posible destinatario de la obra. Ejemplo de ello son [*Autxo txikia regarrer dago*]²⁸³ y [*Voldría tot seguir*]²⁸⁴. En este sentido es clave para entender este proceso la esencia nacionalista que a nivel compositivo imperó en la obra del autor, a diferencia de los citados coetáneos.

En cuanto al tono y tema del repertorio propiamente dicho, a pesar de la diversidad de los autores, tanto su contenido como su forma, presenta una serie de características comunes. La primera es la temática que aborda. La tristeza, la desesperanza, el miedo, el abatimiento, la pérdida, el anhelo físico –*El camino de la vida* (1939) y *Aquí llevas una parejita* (1940), de Ángel Bernat²⁸⁵ y José Bernal²⁸⁶, respectivamente–, e incluso el sexo –*A una muchacha yo besé* (1940), de Pablo Uriel²⁸⁷; o *Rumba* (1940), de Ánxel Jóhan²⁸⁸–, fueron líneas recurrentes en las canciones para voz y piano de los distintos autores. En algunos casos, el propio título hizo las veces de programa cuando el asunto era la propia prisión. Ejemplo de ello es *El Convent dels peixós* (1940), de Ricard Lamote de Grignon²⁸⁹, que alude de forma indirecta al ahogo que el encierro producía en su estado de ánimo. En la misma corriente, el valenciano Bernat Beneyto, escribió *Oh, Libertad* (1939), una pieza en la

²⁷⁸ BERNAT, Ángel. [*Guadalupe*]..., *Op. Cit.*

²⁷⁹ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Loss of place, los of self...», *Op. Cit.*

²⁸⁰ MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal*..., *Op. Cit.*, p. 540.

²⁸¹ JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos dun prisioneiro*..., *Op. Cit.*, p. 20.

²⁸² GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències*..., *Op. Cit.*, p. 95.

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ *Ibidem.*

²⁸⁵ BERNAT, Ángel. *El camino de la vida*..., *Op. Cit.*

²⁸⁶ [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5..., *Op. Cit.*

²⁸⁷ URIEL, Pablo. *Mi guerra civil*..., *Op. Cit.*, p. 22.

²⁸⁸ JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos dun prisioneiro*..., *Op. Cit.*, p. 20.

²⁸⁹ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *El convent dels peixós*..., *Op. Cit.*

que apela a la «buena voluntad» del gobierno para ser excarcelado: «Libertad pedimos / al señor ministro (...)»²⁹⁰.

Sin embargo, la cárcel o el sentimiento de abatimiento no fue una constante a todos los autores que en ocasiones optaron por la negación, el olvido y la distancia entre el sujeto creador y el sujeto encarcelado. Es el caso de la producción instrumental de Gil i Membrado: *Serenata para violín y piano*²⁹¹, *Sonatina para piano solo*²⁹², ambas escritas en 1940 en la Prisión Provincial de Santoña, y la *Romança per a violí i piano*²⁹³ de 1943 en la Prisión Central de Figueirido.

Otra particularidad de este repertorio fue su carácter epistolar. Es decir, a menudo, a través de ellas la población penal encontró una forma de comunicarse con sus familias. Por ejemplo los autores José Bernal²⁹⁴ y Ángel Bernat²⁹⁵ codificaron los mensajes a sus allegados en fragmentos de música y texto que enviaron por separado, evadiendo así la censura. Así pues, Ángel Bernat incluyó las letras de sus seis (6)²⁹⁶ canciones en su correspondencia semanal, separadas de las líneas melódicas que escribía en un cuaderno fabricado con papel higiénico y otros elementos reciclados como envoltorios de alimentos²⁹⁷. Tras su muerte, la familia de Ángel Bernat recibió el cuaderno de música del compositor. De forma similar, José Bernal envió los textos de sus poemas a su hija Felicidad Bernal²⁹⁸, aunque las melodías, en su caso, no corrieron la misma suerte que las del músico valenciano.

En el otro lado de la balanza se encuentra el gallego Ánxel Jóhan, quien no solo no separó música y texto, sino que incluso ilustró sus partituras con varios dibujos llegando a producir un cuaderno en el que incluyó poemas, música e ilustraciones. A este respecto conviene señalar que la ilustración como complemento a la actividad musical, no fue algo exclusivo de la producción individual sino que desarrolló una importante labor en la práctica musical colectiva. Por ejemplo, la escenografía jugó un elemento fundamental en la escena musical desde el primer momento. Es el caso de

²⁹⁰ BERNAT, Ángel. *Oh, libertad...*, *Op. Cit.*

²⁹¹ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal...*, *Op. Cit.*

²⁹⁵ EC/VS..., *Op. Cit.*

²⁹⁶ BERNAT, Ángel. *[Adelina]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia: 1939. BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. BERNAT, Ángel. *[Tania]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. BERNAT, Ángel. *Concordia*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. BERNAT, Ángel. *Rayos de luz*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

²⁹⁷ EC/VS... *Op. Cit.*

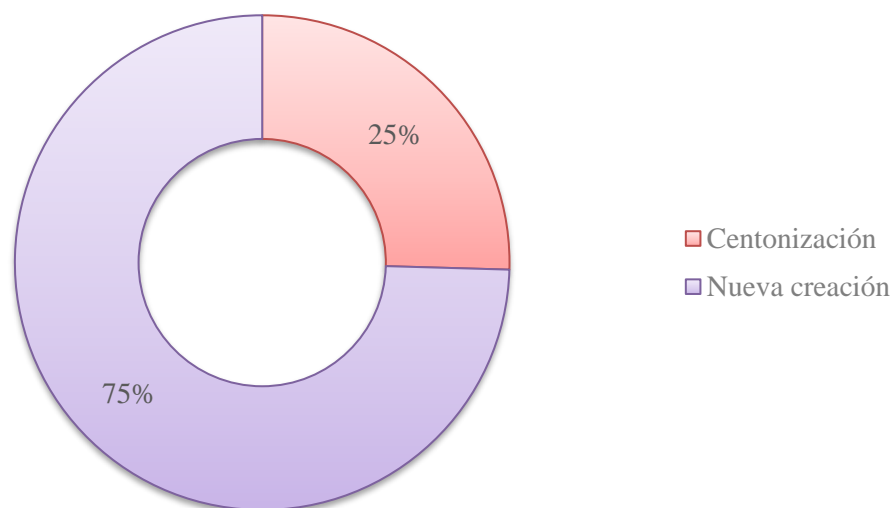
²⁹⁸ [Cartas (2) de José Bernal Ponce, 1940 enero 5-1940 marzo 29, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce cit en: MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal...*, *Op. Cit.*, p. 540.

los figurines que Álvaro Retana diseñó en los penales de Porlier y San Cristóbal en 1939 y 1941, respectivamente²⁹⁹.

b. Procedimientos creativos

El segundo parámetro a tener en cuenta a la hora de analizar la configuración de las prácticas musicales que conformaron el ecosistema sonoro no oficial son los procedimientos compositivos utilizados por la población penitenciaria para elaborar el repertorio. Los recursos creativos empleados por los presos y presas estuvieron estrechamente relacionados con la función a la que respondían estas prácticas. En este sentido, puede diferenciarse el repertorio de nueva creación de aquel otro procedente de los distintos procesos de centonización. Así de las cincuenta y cinco (55)³⁰⁰ piezas registradas hasta la fecha, catorce (14) se apoyaron en la centonización como recurso creativo, mientras que las cuarenta y una (41) restantes fueron compuestas desde cero:

Fig. 32. Detalle de los procedimientos creativos empleados por la población penal para la creación del repertorio musical carcelario no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943³⁰¹



A juzgar por las fuentes consultadas, los represaliados fueron conscientes en todo momento de esta división. Por ejemplo, en relación con las prácticas musicales no oficiales, el poeta Marcos Ana explicaba lo siguiente en la entrevista que mantuve con él, el 18 de abril de 2016: «Cogíamos canciones y les cambiábamos la letra [centonización] o hacíamos las nuestras [nueva creación]»³⁰². El análisis de casos

²⁹⁹ RETANA, Álvaro. *Arte suntuario*. Fuerte de San Cristóbal, 1941. BNE: sig., DIB/18/1/9482; DIB/18/1/9483. El cuaderno relativo a los figurines producidos en Porlier permanece a día de hoy en una colección privada a la que no se ha logrado el acceso.

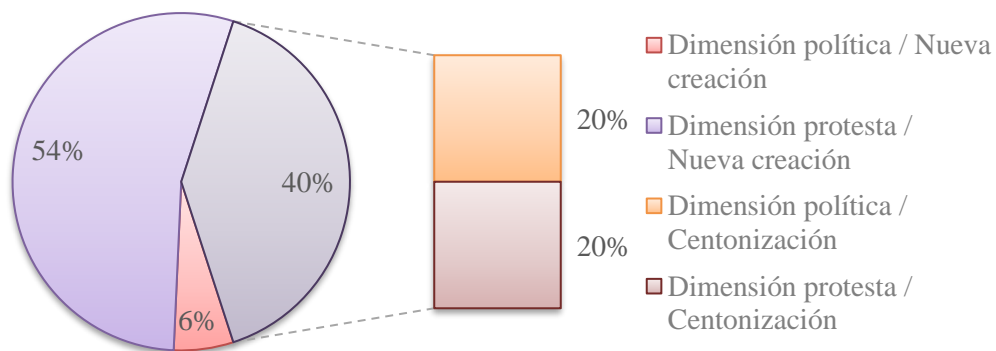
³⁰⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³⁰¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

³⁰² EC/MA..., *Op. Cit.*

concretos ha permitido establecer los lazos existentes entre la finalidad y significado que las prácticas musicales tuvieron para la población penal y los patrones compositivos elegidos, así como el sentido musical de los mismos en relación con los textos sobre los que se apoyó la música³⁰³. En otras palabras, el significado de las prácticas musicales no oficiales condicionó la forma de dichas manifestaciones. De las fuentes consultadas, se deduce que la centonización fue un proceso exclusivo de aquel repertorio con una clara intención política –actividades contrapropagandísticas–, conformando un 40%³⁰⁴ del total de piezas escritas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943 como parte de las prácticas musicales subversivas. De este 40%, un 20% correspondía a la dimensión política –siete (7) títulos–, y el 20% restante a la dimensión protesta –siete (7) ejemplos–:

Fig. 34. Clasificación por función y procedimiento creativo del repertorio musical no oficial compuesto por centonización en las prisiones españolas entre 1938 y 1943³⁰⁵



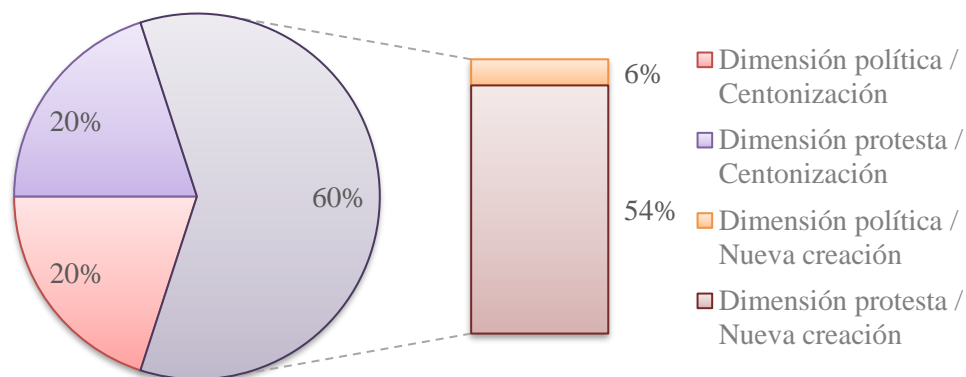
Por otro lado, el repertorio de nueva creación estuvo presente, con mayor o menor grado de impacto, en todas las dimensiones de la producción musical penitenciaria no oficial. Así, dentro de las prácticas musicales contrapropagandísticas ocupó un 60% –veintiún (21) títulos– del cual un 6% correspondía a la dimensión política – con solo dos (2) piezas– y el 54% restante –diecinueve (19) obras– a la dimensión protesta.

³⁰³ Para facilitar la comprensión de este aspecto se recomienda la consulta del anexo I, capítulo 3, fig. 36.

³⁰⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³⁰⁵ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 35. Clasificación por dimensión del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de nueva creación compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943³⁰⁶



A las veintiuna (21) piezas anteriores hay que añadir, además, los veinte (20) títulos compuestos dentro de la dimensión moral como parte de las prácticas musicales clandestinas. Ambos métodos compositivos dieron lugar a un repertorio, en su mayoría de naturaleza vocal, en el que predominaron géneros como la canción en sus diversas formas: canción ligera (19), canción de concierto (6)³⁰⁷, cuplé (5), canción erótica (2), canción infantil (2), canción regional (2), elegías musicales (2) y la canción de labranza (1), entre otras. Los géneros de temática política como los himnos (7) también fueron recurrentes en el ámbito de la producción musical penitenciaria no oficial.

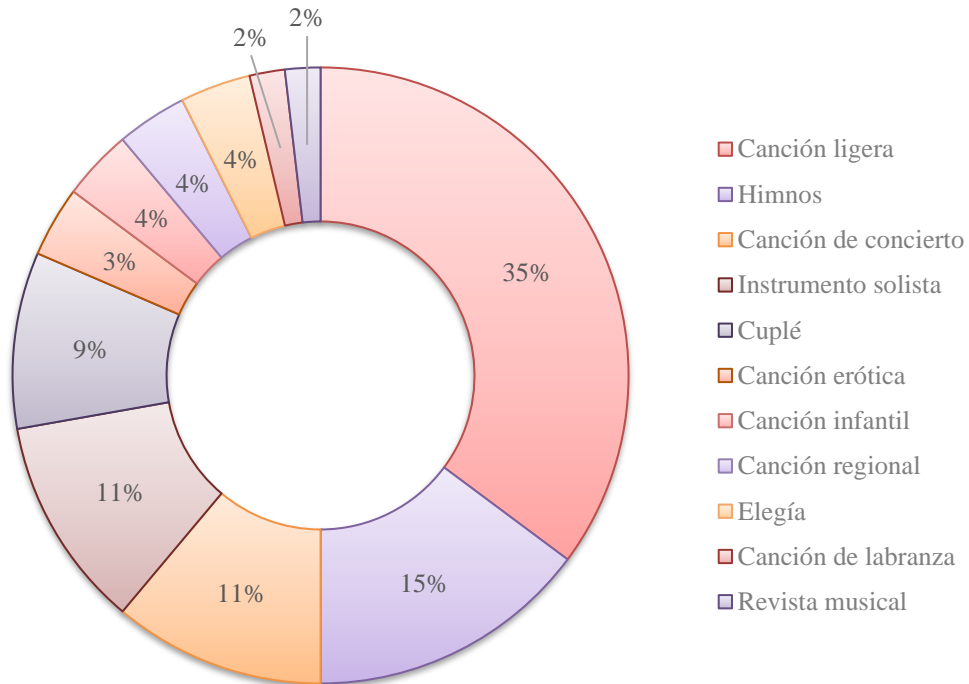
No obstante, no toda la música escrita por los presos en esta etapa fue vocal, también estuvieron presentes géneros instrumentales breves para instrumento solista como las serenatas o las romanzas, entre otras (7). En relación con el teatro, aunque son varios los testimonios que indican que fue un género habitual entre las prácticas musicales no oficiales, lo cierto es que el único ejemplo de este periodo registrado hasta la fecha es la citada obra *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso³⁰⁸.

³⁰⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

³⁰⁷ Según la definición de: O'CONNOR, Patrick. «Café Concert». *Oxford Music Online*. (Consultado: noviembre 2020). Véase este mismo epígrafe, sección a.2.1. Dimensión moral.

³⁰⁸ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, Op. Cit.

Fig. 36. Detalle de los géneros musicales compuestos por la población penal como parte del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943³⁰⁹



b.1. Centonización y tropo como modelo creativo

En el contexto de este trabajo por «centonización»³¹⁰ se entiende cualquier «acción por la cual se cambian las letras de canciones ya existentes manteniendo la línea melódica»³¹¹. En la misma línea se ha adoptado la acepción de «tropar»³¹², que se refiere al «acto de añadir una línea de texto a una melodía previa»³¹³, no con fines *mnemotécnicos* como cabría esperarse de la definición medieval de este recurso, sino con una intención política. Los dos conceptos deben ser entendidos en el ámbito de estudio de este trabajo. Aunque el origen de ambos recursos compositivos tiene un amplio *background* en la tradición musical europea, en el marco de esta investigación, tanto su función como intención fueron parcialmente distintas. Esto quiere decir que, como se extrae de los ejemplos analizados a continuación, a la hora de elegir melodías sobre las que fusionar los textos, predominó sobre todo y ante todo, un sentido de aprovechamiento del capital propagandístico de la partitura empleada. Incluso si esto incidía desfavorablemente sobre la futura interpretación de la pieza.

Por esta razón, las técnicas de «centonizar» y «tropar», en tanto que recursos creativos contrapropagandísticos, deben ser entendidas aquí, como una continuación

³⁰⁹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

³¹⁰ Según la definición de «centonización» en: HOPIN, Richard. *La música medieval*. España: Akal, 2000.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ibidem*.

de las prácticas musicales en la Guerra Civil³¹⁴, incluso en aquellos casos en los que la adaptación literaria no proporcionó resultados cantables. Este método no implicaba únicamente la resignificación de la obra de partida, sino también el posicionamiento *a posteriori* de su autor. Esta suerte de ecología propagandística motivó el empleo de diversos géneros y formas musicales para la construcción del ecosistema sonoro subversivo, ya que no importaba tanto el tipo de obra como su popularidad y aceptación –y, consecuentemente, la de su autor–, entre el público.

En este sentido, el propio acto de «centonizar» también fue objeto de la reapropiación y resignificación llevadas a cabo por la población penal. Así, de ser un proceso creativo relacionado, en el contexto específico aquí abordado, con la guerra, se prolongó hasta la posguerra, tanto en el ámbito de extramuros, como en el de intramuros. En este último caso formó parte de los diferentes espacios de sociabilidad dedicados a las prácticas musicales contrapropagandísticas³¹⁵. De esta forma transitó de ser «herramienta de supervivencia identitaria para elevar la moral»³¹⁶ a una reacción creativa colectiva y espontánea en un contexto de sumisión/insumisión. Eduardo Rincón lo describía del siguiente modo: «(...) cada uno ponía la letra que más le gustaba. José Hierro fue sorprendido por los guardianes cantando letras que se inventaba, a cual más subversiva que la anterior (...)»³¹⁷.

No solo el contenido de las piezas fue modificado, también la interpretación de las consignas oficiales sufrió cambios. Ejemplo de ello son el «España una, España grande, España libre» donde el «una» y «grande» apenas eran audibles frente al estallido de júbilo con que presos y presas gritaban el «libre»³¹⁸; o el «España una, nos ponen la vacuna; España grande, nos matan de hambre; España libre, nos hacen la vida imposible»³¹⁹; o las sustituciones de los vivas a Franco por «¡Canco!, ¡Manco!, ¡Cabrón!»³²⁰. Es decir, a la resignificación del repertorio, no solo contribuyó la reestructuración del contenido, sino también el acto performativo *per sé*. Modificaciones, todas ellas, que se dieron tanto en el ámbito de intramuros como en el de extramuros, pero que resultaron especialmente significativas en el entorno de la prisión. Este aspecto, difícilmente rastreable, tanto por tratarse de prácticas no registradas como por el hecho de que –salvo los casos mencionados en los que se aprecia cierto carácter constante– consituyó una variable que no se produjo en todas las prisiones. Por tanto, dependía de la población penal de un lugar exacto en un momento concreto, así como de la reacción emocional del instante interpretativo. En otras palabras, la actitud del mismo grupo de gente ante el mismo repertorio no tenía por qué ser igual en dos momentos diferentes, cuanto menos si se analiza más de una

³¹⁴ OSSA, Marco Antonio de la. «Nuevo cancionero de la Guerra Civil Española». *Arteduca*, nº. 8, p. 78.

³¹⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *b*. *Espacios creativos y performativos*.

³¹⁶ PÉREZ, Gemma. «Música durante la Guerra Civil. Conflicto, transformación, ocultamiento y contradicción». *Arts & Frontières. Espagne & France. XX^{ème} siècle*. (Antonia María Mora, Pedro Ordóñez y François Soulages, eds.). París: L'Harmattan, 2017, p. 122.

³¹⁷ EC/ER..., *Op. Cit.*

³¹⁸ Testimonio de Anita Morales en *Prohibido recordar..., Op. Cit.*

³¹⁹ [\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz\]..., Op. Cit.](#)

³²⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

comunidad penitenciaria como es el caso. Se trata, pues, de procedimientos que, dado el carácter de «urgencia útil»³²¹ del repertorio, fueron efímeros en sí mismos.

Otra cuestión a tener en cuenta acerca de este repertorio es el enriquecimiento que sufrió como resultado de la circulación e intercambio entre los presos y presas y sus redes de apoyo. En este sentido, conviene señalar que no todas las centonizaciones interpretadas en las prisiones fueron creadas a intramuros. Los distintos testimonios ofrecidos por los represaliados, especifican una serie de piezas que se interpretaron en el ámbito de intramuros pero que en realidad habían sido compuestas fuera de las cárceles. Su entrada fue posible gracias a las vías de comunicación establecidas por las redes de apoyo extramuros/intramuros³²². A nivel específico este aspecto es tratado en otros puntos del trabajo³²³. No obstante, es importante tener presente la importancia que tuvo en el desarrollo del cancionero penitenciario no oficial, la influencia de la corriente ácrata chilena. Ya en 1925 este movimiento político-literario, de naturaleza anarquista³²⁴ no solo había desarrollado parte del repertorio que después se filtró a las prisiones españolas, sino también el proceso de selección de las piezas más idóneas conforme al sentido de aprovechamiento del capital propagandístico de las melodías escogidas³²⁵.

Fruto también de la circulación del repertorio³²⁶ entre los distintos penales del panóptico penitenciario, los presos y presas adecuaron los textos a su propia circunstancia, lo que dio lugar a que, en ocasiones, se produjesen dobles centonizaciones. Ejemplo de ello son las distintas versiones del *Cara al sol*: [*Cara al sol que me pongo enfermo*]³²⁷, [*Cara al sol te pondrás morena*]³²⁸, [*Cara al suelo*]³²⁹, [*Cara al suelo con la camisa rota*]³³⁰, [*Cara al sol promesa del mañana*]³³¹ y [*Formaré junto a mis compañeros*]³³²; o *Es la Pepa una gachí [I]*³³³ y [*II*]³³⁴.

³²¹ ÁLVAREZ, Nelly. «El teatro como arma...», *Op. Cit.*, p. 64.

³²² EC/ER..., *Op. Cit.* EC/JA..., *Op. Cit.* EC/LP..., *Op. Cit.* EC/MA..., *Op. Cit.*

³²³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *b.1. Circuitos y transferencias de intramuros a extramuros y viceversa: interacción e intercambio de piezas*. También capítulo 5, epígrafe 5.2.

³²⁴ MUÑOZ, Víctor. *Armando Triviño: Wooblie. Hombres, ideas y problemas del anarquismo en los años veinte. Vidas y escritos de un libertario criollo*. Chile: Quimantú, 2009.

³²⁵ Para un análisis en mayor profundidad acerca de la construcción del cancionero ácrata chileno y su relación con la música española, véase: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Alianzas de ultramar: el anarquismo chileno, la zarzuela y el repertorio carcelario del primer franquismo». *Música y danza entre España y América (1936-1960). Itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios*. (Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, coords.). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 289-315.

³²⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *b.1. Circuitos y transferencias de intramuros a extramuros y viceversa: interacción e intercambio de piezas*. También capítulo 5, epígrafe 5.2.

³²⁷ [\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz\]...](#), *Op. Cit.*

³²⁸ Según el testimonio de Carme Riera Babures en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

³²⁹ Según el testimonio de Anita Morales Puente en: *Ibidem*.

³³⁰ Según el testimonio de Germán Alonso Pérez en: DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.* p. 170.

³³¹ HERNÁNDEZ, Florentino. *A los 97 años...*, *Op. Cit.*, p. 170.

³³² PEDRO, Valentín de. *Cuando en España...*, *Op. Cit.*, p. 158.

³³³ EC/MA..., *Op. Cit.*

³³⁴ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...* *Op. Cit.* p. 172.

En las líneas que siguen se analizan los distintos procesos de centonización por los cuales se compusieron los catorce (14)³³⁵ ejemplos recuperados hasta la fecha y que se analizan en los puntos que siguen. La relación completa ordenada cronológicamente, seguida del autor, año y lugar de composición, así como el título, autor y año de la pieza de origen puede consultarse en el anexo I, capítulo 3, figs. 40 y 41³³⁶. En dicho repertorio, tal y como se ha señalado en puntos anteriores de este trabajo, solamente se han encontrado evidencias de este recurso creativo en las piezas de índole contrapropagandística, bien de dimensión política, bien de dimensión protesta. Este aspecto no debe despertar extrañeza si se tiene en cuenta que el propio carácter contrapropagandístico del mismo fue el resultado de una acción-reacción musical cuya finalidad no era otra que la de reforzar la identidad política al mismo tiempo que presentar una confrontación explícita. Es decir, la centonización facilitó la traslación del campo de batalla al terreno musical.

De la citada relación³³⁷ se extrae que, a pesar de la diversidad de géneros musicales de que se nutrieron los presos para elaborar sus centonizaciones, las propuestas resultantes fueron principalmente dos: himnos y canción protesta. A continuación se abordan los ejemplos resultantes de cada uno de los géneros musicales resignificados por los presos y presas, siendo estos:

- Centonizaciones realizadas sobre el himnario franquista (6).
- Centonizaciones realizadas sobre el himnario republicano (1).
- Centonizaciones realizadas sobre melodías vinculadas a la religiosidad popular (1).
- Centonizaciones realizadas sobre números de música escénica (6).
- Centonizaciones realizadas sobre melodías de canción ligera (1).

b.1.1. Centonizaciones realizadas sobre el himnario franquista

Las cuestiones específicas relativas a los seis (6)³³⁸ ejemplos de centonizaciones efectuadas por los presos y presas sobre el himnario franquista han sido abordadas en el epígrafe *a.1.1. Dimensión política*³³⁹. Por esta razón los aspectos generales relativos a los mismos no serán tratados de nuevo aquí. No obstante, hay una serie de consideraciones sobre las que sí conviene detenerse dada su particular relevancia.

La primera es la que relaciona la adopción de este tipo de recursos a aquellos momentos del tiempo penitenciario en los que la barrera entre lo oficial y lo no oficial se veía comprometida por la simultaneidad de ambas prácticas. Me refiero aquí a la interpretación forzada de los himnos franquistas (acción) y la transformación

³³⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³³⁶ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 40 y fig. 41.

³³⁷ *Ídem*.

³³⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³³⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

inmediata de la letra por parte de la población penal (reacción). La centonización aquí condensa las tensiones entre la identidad impuesta (propaganda) y la identidad resistente (contrapropaganda) cristalizando en los binomios victimario/víctima; España/Anti-España; nosotros/ellos. Por ejemplo, en nuestra entrevista de 11 de mayo de 2016, Luis Pérez Lara explicab cómo este tipo de prácticas tenía lugar «en el patio, durante los recuentos»³⁴⁰:«(...) ¿Conoces el himno de “Por Dios, por la Patria y el Rey”»? Pues cantábamos, “Por Dios, por la pata de buey” (risas) ese era muy bueno»³⁴¹. Hacia la misma línea apuntaba Marcos Ana en nuestro encuentro el 18 de abril de 2016:

(...) al principio teníamos que cantar los himnos ¿no? y al final cuando terminaban las cornetas [entona el sonido de las cornetas] había que decir tres veces «Franco, Franco, Franco» y los de las primeras filas no tenían más remedio que cantar y decir lo de Franco, pero los de detrás, cada uno decía una cosa distinta. ¡Canco!. ¡Manco!. ¡Cabrón!»³⁴²

Por otro lado, Eduardo Rincón relataba así la experiencia de su primer encarcelamiento, como testigo de los castigos físicos a que eran sometidos los presos que participaban de estas prácticas:

Cuando había alguna visita o acontecimiento nos obligaban a cantar los himnos falangistas. Al poeta José Hierro le valió raparle la cabeza y obligarlo [sic] a tomar aceite de ricino porque sustituía a tono de burla y a mano alzada, los gritos de «¡Franco!, ¡Franco!, ¡Franco!, ¡Arriba España!» por «¡Manco!, ¡Manco!, ¡Manco!»³⁴³

Por tanto, no es de extrañar que, de las catorce (14)³⁴⁴ centonizaciones de carácter contrapropagandístico registradas en las prisiones españolas, cerca de la mitad –seis (6)– fueron realizadas sobre el himnario franquista, más concretamente sobre el *Cara al sol*³⁴⁵. A juzgar por las fuentes consultadas, y a pesar de la variedad hímica con que contó el franquismo, parece que el *Cara al sol* fue de todas, la melodía más transmutada a lo largo de la dictadura. Este hecho corrió paralelo a la popularización de un himno que hasta 1938 ni siquiera era interpretado con regularidad en los espectáculos de retaguardia del bando sublevado³⁴⁶.

³⁴⁰ *Ibidem*. También en: EC/ER (Torroella de Montgrí..., *Op. Cit.* y EC/MA..., *Op. Cit.*

³⁴¹ EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁴² EC/MA..., *Op. Cit.*

³⁴³ EC/ER..., *Op. Cit.*

³⁴⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³⁴⁵ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 18.

³⁴⁶ IGLESIAS, Iván. «Etnomusicologías de la Guerra Civil Española: rituales de un conflicto» [Conferencia]. *La Guerra Civil y el Exilio de 1939, 80 años después*. Granada: Universidad de Granada / La Madraza: 25/04/2019.

La segunda cuestión es la que atiende a la propia efervescencia del *Cara al sol* frente a otras marchas, incluido el *Himno Nacional*³⁴⁷. Este hecho dio lugar a la proliferación de «contra-himnos», –como en el caso de los títulos [*Cara al sol que me pongo enfermo*]³⁴⁸, [*Cara al sol te pondrás morena*]³⁴⁹, [*Cara al suelo*]³⁵⁰, [*Cara al suelo con la camisa rota*]³⁵¹, [*Cara al sol promesa del mañana*]³⁵² y [*Formaré junto a mis compañeros*]³⁵³–. Además, piezas escritas para el cancionero de guerra republicano fueron retituladas en alusión a esta marcha.

Un ejemplo de este procedimiento mixto de pseudocentronización o, más bien, de retitulación de una pieza republicana en alusión a una melodía fascista es *Vengüemos a los caídos/Vuestros cuerpos se queman de cara al sol* de Félix V. Ramos y Carlos Palacio³⁵⁴, ambos represaliados al final de la guerra. *Vengüemos a los caídos* fue premiada en el Concurso de Canciones de Guerra de 1938 del Consejo Central de Música y la Dirección General de Bellas Artes³⁵⁵. Sin embargo, ya en Valencia y, ante la inminente entrada de las tropas franquistas en la ciudad, Ramos, renombró la partitura por *Vuestros cuerpos se queman de cara al sol*, según demuestra el ejemplar manuscrito conservado en la Marx Memorial Library & Workers' School de Londres³⁵⁶.

b.1.2. Centonizaciones realizadas sobre el himnario republicano

Al preguntar a Marcos Ana acerca de la interpretación del himnario republicano en nuestro encuentro de 2006, respondía:

No, no eso no, porque allí teníamos una lucha organizada en el interior de las cárceles y cantar el himno no era clandestino, era algo muy visible, bueno [risas], ¡más bien audible!. No podías cantar el himno porque no tenía sentido, no era creativo, y nuestras formas de protesta tenían que ser creativas para poder ser clandestinas. Cogíamos canciones y les cambiábamos la letra o hacíamos las nuestras como *La Pepa* [se refiere aquí *Es la Pepa una gacht*³⁵⁷], pero eso no³⁵⁸.

³⁴⁷ «Decreto de 27 de febrero de 1937 declarando himno nacional el que lo fue hasta el catorce de abril de 1937 conocido por “Marcha Granadera”». *BOE*, nº. 131, (28 de febrero de 1937), pp. 548-549.

³⁴⁸ [\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz\]...](#), *Op. Cit.*

³⁴⁹ Según el testimonio de Carme Riera Babures en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

³⁵⁰ Según el testimonio de Anita Morales Puente en: *Ibidem*.

³⁵¹ Según el testimonio de Germán Alonso Pérez en: DUCCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.* p. 170.

³⁵² HERNÁNDEZ, Florentino. *A los 97 años...*, *Op. Cit.*, p. 170.

³⁵³ PEDRO, Valentín de. *Cuando en España...*, *Op. Cit.*, p. 158.

³⁵⁴ PALACIO, Carlos; RAMOS, Félix V. *Vuestros cuerpos se queman de cara al sol* [Partitura autógrafa]. Valencia: 1938. Marx Memorial Library & Workers' School (MMLWS): Spanish collection, sig., BOX 27a F/B-30.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Esta partitura fue encontrada durante la estancia de investigación de la doctoranda en el Music Department del Royal Holloway (University of London), bajo la supervisión de los profesores Erik Levi y Julie Brown.

³⁵⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafes 3.2.1. y 3.2.2.

³⁵⁸ EC/MA..., *Op. Cit.*

Sin embargo, el propio poeta se corrigió para advertir que en ciertas ocasiones y espacios, los presos y presas sí se permitieron cantar himnos como *La Internacional*³⁵⁹. Otros reclusos como José Ajenjo³⁶⁰, José Espinosa³⁶¹, Luis Pérez³⁶² y Eduardo Rincón³⁶³, confirman la interpretación del himnario republicano, especialmente entre las filas comunistas³⁶⁴, aunque todos coinciden en tres aspectos fundamentales:

- 1.- Dicha interpretación estuvo subyugada a unos momentos y espacios determinados³⁶⁵.
- 2.- Salvo un único espacio y momento –los fusilamientos³⁶⁶–, esta interpretación se ejecutaba de espaldas a los funcionarios de prisiones. Es decir, de manera no frontal, evitando ser descubiertos, a diferencia de la confrontación sonora que sí tenía lugar con motivo de las centonizaciones realizadas sobre el himnario franquista.
- 3.- La constante actualización y adaptación de los textos tanto a la circunstancia general de las y los represaliados, como a la condición de cada comunidad penal.

Por estas razones, cuando los nuevos textos se articularon sobre melodías que formaban parte de su identidad política, se valoró la creatividad de una acción que permaneció siempre ligada a su función contrapropagandística. Por ejemplo, José Asenjo apuntaba lo siguiente en nuestra entrevista de 2 de febrero de 2016:

Unas navidades nos juntamos (...) todos los presos y empezamos a cantar un villancico³⁶⁷ y terminamos cantando *La Internacional*, éramos ochenta personas en la cárcel cantando *La Internacional*, y claro, nos metieron cincuenta y dos días en celdas de castigo cada uno, incomunicados³⁶⁸.

En la misma línea, Luis Pérez señalaba:

En las reuniones cantábamos siempre *La Internacional* y luego a músicas que conocíamos les poníamos letras revolucionarias. Esto lo hacía muy bien Julián Ariza. Había una que no recuerdo muy bien [duda]... era algo así como: «La policía, la policía, ya no sabe dónde dar, está como loca por sacar, dando palos, sin saber dónde da» o algo así. Hicimos muchas (...), solíamos cantarlas en las

³⁵⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2.

³⁶⁰ EC/JA..., *Op. Cit.*

³⁶¹ EC/JE..., *Op. Cit.*

³⁶² EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁶³ EC/ER..., *Op. Cit.*

³⁶⁴ Nótese que todos los testimonios aquí recogidos pertenecen a presos y presas suscritos al Partido Comunista Español y a las Juventudes Socialistas Unificadas.

³⁶⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., secciones *b. Espacios creativos y performativos* y *c. Momentos creativos y performativos*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Véase este mismo epígrafe, sección *b.1.3. Centonizaciones realizadas sobre melodías vinculadas a la religiosidad popular*.

³⁶⁸ EC/JA..., *Op. Cit.*

reuniones y luego también en las fiestas. (...). En Navidad era cuando más cantábamos (...) ³⁶⁹.

Por su parte, Eduardo Rincón, recordaba:

José Hierro fue sorprendido por los guardianes cantando letras que se inventaba, a cada cual más subversiva que la anterior y que se iban mudando de texto con el tiempo, hasta que fue descubierto y se ganó varios días de castigo por tamaño crimen, pero había hecho felices muchos días a sus compañeros de prisión (...). Yo le ayudé en algunas ocasiones ³⁷⁰.

De esta forma, la población penal realizó una disección de su propio himnario dividiendo entre aquellas piezas que, dada su relevancia como himnos fundacionales de la ideología que suscribían, no debían ser transformadas, de aquellas otras que sí podían adaptarse al contexto carcelario. Este hecho se aprecia especialmente bien en el caso de los presos y presas comunistas que mantuvieron íntegra la interpretación de *La Internacional* y que aún cuando dicho canto suponía un riesgo para su supervivencia, optaron por renunciar a su interpretación en lugar de incluir modificaciones. Era un elemento *mnemónico* de su identidad política y como tal debía ser tratado, ayudándoles a no olvidar/recordar ni las causas de su encarcelamiento, ni las razones de su resistencia.

Con tal fin, la población penal diferenció entre melodías de índole internacional, para las cuales además apoyaron sus centonizaciones en las traducciones efectuadas sobre las piezas originales que se publicaron en los cancioneros que circularon durante la guerra; y melodías políticas nacionales. Por esta razón, el himnario republicano ejerció como «símbolo y representación» ³⁷¹ de los miembros de una sociedad subrepticia, quienes a través del canto colectivo de determinadas melodías, manifestaron su condición de «encarcelados».

El único ejemplo recuperado hasta la fecha, dentro de este tipo de producción, es el himno *Alegría* ³⁷², publicado de forma anónima en el semanario carcelario subversivo *Juventud* el 1 de septiembre de 1942 en la Prisión Central de Mujeres de Ventas ³⁷³. *Alegría* es un caso extremadamente interesante. No solo es el único ejemplo recuperado de este tipo de producción, sino que además está escrito sobre una pieza del himnario republicano nacional: *Davant la vida* ³⁷⁴. Este título era a su vez una adaptación de otra pieza procedente del himnario revolucionario franco-ruso asociado al Frente Popular: *Au devant de la vie* (1932), compuesta por Dimitri Shostakovich con texto de Jean Perret para el filme propagandístico ³⁷⁵ del mismo año *Contre-*

³⁶⁹ EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁷⁰ EC/ER..., *Op. Cit.*

³⁷¹ AYATS, Jaume. «Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación». *Revista transcultural de música*, n.º. 6, (2002), s.p.

³⁷² Véase anexo II.

³⁷³ «Alegría..., *Op. Cit.*

³⁷⁴ MAYER, Otto. *Cancioner Revolucionari...*, *Op. Cit.*

³⁷⁵ LAWTON, Anna. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 2003, p. 82.

*plan*³⁷⁶. La partitura, cuya popularidad llegó a convertirla en un himno de la juventud europea «avec un texte qu’aujourd’hui rassemble obsolete mais qui était naturiste, mais surtout positive»³⁷⁷, fue adaptada en 1937 por Otto Mayer Serra en su *Cancioner Revolucionari Internacional*, publicado por la Sección de Música de la Comisaría de Propaganda de Cataluña³⁷⁸. Si bien el musicólogo catalán conservó la esencia musical de Shostakovich –aire marcial en compás binario donde el ritmo de los pasos se distingue en la mano izquierda del piano– el texto fue libremente adaptado por Salvador Perarnau i Canal.

Fig. 39. Diferentes versiones de *Au devant de la vie*

<i>Davant la vida / En pos de la vida</i> ³⁷⁹	<i>Alegría</i> ³⁸⁰
Disparo Juvenil. ¡Juventud de pulso adentro! Nervio fresco de pelea desde el centro, que va del pecho a la idea, te está llamando la cumbre de un pelear con entraña. ¡En pie joven muchedumbre que te necesita España! Muerto está el ritmo campero del juvenil labrador seco de rabia el venero del joven trabajador y en el cieno denigrante de una ahogada libertad mira el joven estudiante muerta la Universidad. ¡Juventud de España entera contra un Régimen salvaje, tu corazón por bandera y por sangre tu coraje!	En pie la Juventud. La patria que crece y labora presagia un futuro mejor, se acerca una pródiga aurora de paz, de trabajo y de amor. ESTRIBILLO En pie juventud, que da alma y canción clarín de libertad será nuestra legión. Clarín de libertad será nuestra legión. Cantemos mi fiel compañera tu voz con y otras mil será la invencible bandera de nuestra legión juvenil. Marchemos en filas compactas unidos sabremos vencer la Patria nos grita adelante la sangre nos pide luchar.

En esta secuenciación de versiones separadas no ya geográficamente, sino también cronológicamente –transcurrieron diez años entre el estreno de la pieza y su publicación en el semanario carcelario– llama la atención la evolución del contenido. Por ejemplo, el texto es una combinación entre el ideal de belleza y el ideal político que confluyen en una letra optimista de aspecto bucólico, mientras que la versión catalana destaca por su contenido bélico.

³⁷⁶ *Contre-plan*. (Friedikh Ermler y Serguei Ioutkenitch, dirs.). Unión Soviética: Lenfilm, 1932.

³⁷⁷ «(...) con un texto que hoy parece obsoleto, pero que era naturista, pero ante todo, positivo» (Traducción de la autora). Análisis de Pascal Ory en [LEBRUN, Jean. «Front Populaire: une ambition culturelle». *La Marche de l'Histoire*. Paris: Radio Inter-France, \(02/05/2016\)](#). (Consultado : mayo 2019).

³⁷⁸ MAYER, Otto. *Cancioner Revolucionar...*, *Op. Cit.*

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ «Alegría». *Suplemento de Juventud*. n.º. 1. (01/09/1942), p. 2. AHPCE: Sig. 12/22.

En contraposición, la adaptación carcelaria integró ambas propuestas al mismo tiempo que introduce el imaginario carcelario con sintagmas como «libertad ahogada»³⁸¹. Pese a todo, el aspecto más característico de *Alegría* es precisamente aquel que demuestra una mayor preocupación de los autores por escoger piezas reconocidas y reconocibles en términos de propaganda que por la posible futura interpretación de las mismas.

b.1.3. Centonizaciones realizadas sobre melodías vinculadas a la religiosidad popular

Otro de los géneros a los que acudió la población penal fueron aquellos vinculados a la religiosidad popular, especialmente los villancicos navideños. En la España de posguerra, el villancico como género musical popular de raigambre religiosa, paralitúrgico o navideño, fue adoptado por el franquismo como una herramienta musical más en la articulación de su propaganda ideológico-musical³⁸². Aunque este aspecto ya ha sido abordado en otros puntos de este trabajo, conviene recordar que según expertos en la materia como Virginia Sánchez, el Régimen contribuyó a su diseminación a través de las expediciones de Sección Femenina³⁸³:

(...) En España los villancicos (...), también continuaron con vigencia dentro del ámbito popular de acuerdo con su origen en los pueblos. Especialmente han trascendido los villancicos de temática navideña en textura monódica, con textos religiosos no litúrgicos de carácter popular, basados en su típica estructura durante el franquismo³⁸⁴.

No resulta extraño entonces que los presos y presas recurriesen a este género, en tanto que les proveía de material melódico reconocible y accesible en términos de memoria oral. El empleo de este tipo de melodías sirvió a la población penal para reforzar su identidad por oposición ya que, al igual que el resto de prácticas vinculadas al canto colectivo les consolidaba como grupo y, al mismo tiempo, atacaban mediante la parodia, los valores religiosos del Nacional-Catolicismo. De hecho, son numerosos los testimonios que sitúan esta práctica –centonización de villancicos– como parte de las actividades grupales desarrolladas por los reclusos alrededor de esta materia. Por ejemplo, Juan Molina recordaba: «(...) hace unas noches les oí cantar (...) un buen repertorio de canciones procaces, de las que recuerdo estas estrofas: “Los cojones del

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Véase capítulo 2, epígrafe 2.1. También capítulo 4, epígrafe 4.1.

³⁸³ Los viajes de Sección Femenina destinados a la recopilación de piezas de esta índole, a resultas del proceso de refolklorización acometido por el Régimen, dieron como resultado una serie de publicaciones, entre las que se encuentran: *1000 canciones españolas*. Sección Femenina de FET y de las JONS, 1943. *Canciones infantiles: (de corro y otros juegos, canciones regionales, romances y romancillos, himnos y marchas)*. Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS, 1964. *Nochebuena: canciones de Navidad* (Rafael Benedito, arm.). [Astorga]: Ediciones del Consejo Superior de la Juventud Femenina de Acción Católica, 1938. *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS, 1958.

³⁸⁴ SÁNCHEZ, Virginia. «Psicoanálisis del villancico en el cine español del franquismo». *III Congreso Internacional Historia, arte, literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos (24, 25 y 26 de junio de 2015)*. (María Emma Camarero y María Marco, coords.). Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 208.

cura / de Villalpando / los llevan cuatro bueyes / y van sudando”»³⁸⁵. En relación con su experiencia carcelaria el escritor Diego San José atestiguaba en 1940 el uso del villancico para parodiar los ideales del adversario en una práctica que simbolizaba la lucha entre la laicidad republicana y el nacional-catolicismo: «(...) luego de la cena hubo sobremesa en la que cada cual procuró ánimas con el aturdimiento de la charla y la gente joven que estaba en mayoría, hasta con villancicos, algunos de ellos alusivos al momento político»³⁸⁶. En la misma línea, Luis Pérez apuntaba: «En Navidad era cuando más cantábamos (...) intentaron prohibirnos cantar, pero no lo consiguieron»³⁸⁷.

A pesar de que, son numerosos los testimonios que dan fe de esta práctica, el único ejemplo registrado hasta la fecha se encuentra fuera del marco temporal definido en este trabajo. Se trata del villancico *San José es Republicano*, recogido gracias al testimonio del recluso José Ajenjo Bielsa quien, en nuestra entrevista de 2 de febrero de 2016, indicaba que esta canción había sido escrita de forma colaborativa y espontánea el 24 de diciembre de ese mismo año, por los presos políticos de la sexta galería de la Prisión Provincial de Carabanchel³⁸⁸. El nuevo texto fue escrito sobre la melodía del villancico popular *Los peces en el río*³⁸⁹, que a su vez era una actualización de la pieza recogida en 1943 por Sección Femenina, *Brincan y Bailan*³⁹⁰.

San José es republicano
y la Virgen socialista
y el niño que va a nacer
del Partido Comunista.
ESTRIBILLO
Pero mira cuanto tiempo
cómo nos han tenido
pero mira cuanto tiempo
estábamos desunidos.
Vienen y vienen
y vienen al Partido
pero mira como vienen
los huelguistas unidos³⁹¹.

En la propuesta realizada por los presos de Carabanchel, destaca un fuerte carácter contestatario escrito en tono satírico. Tan solo doce versos, fueron suficientes a los presos de la sexta galería para burlarse del falso puritanismo del nacional-catolicismo. Para ello recrearon el Nacimiento. Según Ajenjo Bielsa³⁹², esta acción fue una respuesta a la hipocresía con respecto a la situación de esclavitud en que el PCRPT sumió a los presos a través del programa de Redención de Penas promovido

³⁸⁵ MOLINA, Juan. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 116.

³⁸⁶ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel*. Madrid: Renacimiento, 2016, p. 242.

³⁸⁷ EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁸⁸ EC/JA..., *Op. Cit.*

³⁸⁹ *Los peces en el río*. Madrid: Ediciones Musicales Maravillas, 1966.

³⁹⁰ *1000 canciones...*, *Op. Cit.*, vol. 2, p. 21.

³⁹¹ EC/JA..., *Op. Cit.*

³⁹² *Ibidem*.

por la Iglesia³⁹³. Además utilizar la figura del niño Jesús, en tanto que símbolo de la inocencia, por un lado; y de la salvación, por el otro, no dejaba de ser una forma de reapropiación cultural de la representación del mártir del catolicismo. Por medio de esta personificación se posicionaban como un conglomerado de mártires inocentes, cuya pena de cárcel era el sacrificio que pagaban la futura salvación del pueblo español en manos del fascismo.

Esta pieza en concreto, servía además a otro fin: criticar, de manera audaz, la evidente desorganización interna que, por aquel entonces, sufría el PCE. En sus últimos versos recogía las disensiones en el seno interno del partido acerca del futuro de la acción contestataria³⁹⁴.

b.1.4. Centonizaciones realizadas sobre números de música escénica

El género teatral –tanto en su vertiente lírica española, como aquel otro de procedencia extranjera– también constituyó un rico repositorio de melodías al que la población penitenciaria recurrió con frecuencia para la elaboración de su cancionero de protesta. A la hora de referirse a las centonizaciones realizadas sobre números de música escénica, conviene tener presentes varias cuestiones:

- 1.- Todas las piezas resultantes formaron parte de la dimensión protesta del repertorio musical contrapropagandístico.
- 2.- Destacó la preferencia que los presos y presas demostraron sobre el repertorio nacional frente al internacional. Tan solo un título³⁹⁵, *La posada del caballito blanco* (1940), de Marcos Ana³⁹⁶, fue escrito sobre una melodía de procedencia extranjera, frente a las cinco piezas basadas en el género lírico español: [*¿Dónde vas con las barbas de chivo?*] (1939)³⁹⁷; *El piojo verde* (1939), de Germán Alonso Galán³⁹⁸; *Es la Pepa una gachí [I]* y *[II]* (1940), de Marcos Ana³⁹⁹ y Álvaro Retana⁴⁰⁰, respectivamente; y *La corbata* (1940), de Francisco Mezquita Peris⁴⁰¹.
- 3.- El proceso de selección y resignificación de determinados títulos de música escénica española estuvo influenciado por el movimiento ácrata chileno⁴⁰².

³⁹³ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.1. El Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT), sección Esfuerzo Intelectual.

³⁹⁴ JULIANA, Enric. *Aquí no hemos venido a estudiar*. Barcelona: Arpa, 2020.

³⁹⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³⁹⁶ EC/MA..., *Op. Cit.* También en: *En Burgos*. (Manuel de Cos, recopilador). Burgos: 12-15 de junio, 2003. BNE: Archivo Personal de Manuel de Cos Borbolla, sig.: MDVD/3671.

³⁹⁷ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

³⁹⁸ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo...*, *Op. Cit.*

³⁹⁹ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón 1939-1940*. Castellón de la Plana: Ayuntamiento de Castellón de la Plana, 1995, p. 117.

⁴⁰² MUÑOZ, Víctor. *Armando Triviño...*, *Op. Cit.* También en: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Alianzas de ultramar...», *Op. Cit.*

Sobre este último punto se profundiza en el capítulo 5⁴⁰³ de este mismo trabajo, por lo que no será abordado en las líneas que siguen.

Así por ejemplo, de las catorce (14)⁴⁰⁴ piezas de carácter contrapropagandístico registradas hasta la fecha, se ha recuperado el rastro de seis (6) que fueron escritas sobre melodías procedentes de diversas obras escénicas. La relación de títulos de esta producción, seguida del autor, año, prisión y su correspondencia con la obra de origen puede consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig. 41⁴⁰⁵. De los datos recogidos en la referida tabla puede observarse cómo en realidad la población penal recurrió únicamente a tres obras escénicas para desplegar su potencial creativo: *Im weißen Rößl* (en español, *La posada del caballo blanco*) (1896), de Ralph Benatzky⁴⁰⁶; *La verbena de la Paloma* (1894), de Tomás Bretón⁴⁰⁷; y *Las Leandras* (1931), de Francisco Alonso⁴⁰⁸, respectivamente⁴⁰⁹.

En el primer caso, la centonización que Marcos Ana realizó sobre esta opereta alemana sufrió tantas modificaciones que –a pesar de que es el propio autor quien identificó en nuestro encuentro de 18 de abril de 2016⁴¹⁰ que la melodía de origen se correspondía con la última escena de la opereta «Die ganze Welt ist himmelbau»⁴¹¹–, lo cierto es que la interpretación que años después grabaron los represaliados durante sus reuniones de la Asociación de Expresos y Represaliados del Franquismo, la hacen difícilmente reconocibles⁴¹². Una pieza de la que solo se conservaron el aliento de despedida con el que se dirigían a sus compañeros excarcelados y que pronto adquirió nuevos giros melódicos⁴¹³:

⁴⁰³ Véase capítulo capítulo 5, epígrafe 5.2.

⁴⁰⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴⁰⁵ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 41.

⁴⁰⁶ BENATZKY, Ralph. *La posada del caballo blanco*. Madrid: Casa Romero, 1896.

⁴⁰⁷ BRETÓN, Tomás. *La verbena de la Paloma*. Madrid: Casa Romero, 1894.

⁴⁰⁸ ALONSO, Francisco. *Las Leandras*. Barcelona: Compañía del Gramófono, 1932.

⁴⁰⁹ Para un análisis en mayor profundidad del repertorio citado, véase anexo II.

⁴¹⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴¹¹ «El mundo entero es el cielo». Traducción procedente de: BENATZKY, Ralph. *La posada..., Op. Cit.*

⁴¹² *En Burgos..., Op. Cit.* Del análisis de la versión cantada por Marcos Ana, Luis Berlinches y Luis Alberto Quesada en esta grabación realizada por Manuel de Cos, pueden apreciarse similitudes entre las cadencias melódicas y el número musical «So long, farewell» de la obra *The sound of music*, de Richard Rogers y Oscar Hammerstein. Esta cuestión no resulta extraña si se tiene en cuenta, por un lado que *Im weißen Rößl* fue un referente en la composición de *The sound of music* y, por el otro, que la versión cinematográfica de 1965 fue programada en las prisiones como parte de las actividades propagandísticas del PCRPT: PCRPT. *Redención..., Op. Cit.*, año XXVIII n.º. 174, (30/01/1966), p. 4.

⁴¹³ *Ibidem.*

Adiós, mis grandes amigos.
Nunca olvidaré la grandeza de vuestra amistad.
Yo no sé lo que sé ni lo que haré
pero mi lema siempre ha de ser aprender
que en la vida hay que luchar para conquistar
un mundo lleno de felicidad.
Adiós, mis grandes amigos, adiós.
Nunca olvidaré la grandeza de vuestra amistad⁴¹⁴.

Los títulos restantes –[¿Dónde vas con las barbas de chivo?] (1939)⁴¹⁵; *El piojo verde* (1939), de Germán Alonso Galán⁴¹⁶; *Es la Pepa una gachí [I]* y *[III]* (1940), de Marcos Ana⁴¹⁷ y Álvaro Retana⁴¹⁸, respectivamente; y *La corbata* (1940), de Francisco Mezquita Peris⁴¹⁹– fueron escritas sobre números procedentes de obras españolas. Por ejemplo, en las diferentes versiones de *Es la Pepa una gachí [I]*⁴²⁰ y *[II]*⁴²¹ los autores recurrieron al número del «Chotis del pichí» de la obra de Francisco Alonso, *Las Leandras*⁴²². La citada pieza se apoyó en el tono chulesco de este número concreto para realizar una inversión de roles en el que el «chulo que castiga»⁴²³ no era otra que «La Pepa» –forma coloquial en que los presos se referían a la pena de muerte⁴²⁴–. A ella se le atribuyen las dotes de seducción del pichí «porque no hay una chicuela / que no quiera ser amiga / de un seguro servidor»⁴²⁵, tal y como ilustran los versos de Marcos Ana: «Y es la Pepa una gachí / qu'está [sic] de moda en Madrí [sic] / y que tié [sic] predilección por los rojillos»⁴²⁶; y Álvaro Retana: «¡Pepa! ¡Pepa! / ¿Dónde vas con tantísimo tío? / Mira que te vas a meter en un lío»⁴²⁷, respectivamente. En este caso concreto la parodia y trivialización sobre un elemento de tal envergadura dramática como la muerte, a través de cancioncillas populares fue un recurso recurrente en los presos y presas españoles, tal y como demuestran otros ejemplos como *Cárcel de Ventas*, *El piojo verde*⁴²⁸, *El pasodoble de la cárcel*, [¿Dónde vas con las barbas de chivo?] ⁴²⁹ o *La corbata*⁴³⁰. En el contexto occidental del siglo XX el humor fue una forma de dialogar con el trauma y el dolor de la detención forzada, así como con las condiciones de vida inherentes a dicha situación⁴³¹.

⁴¹⁴ *En Burgos...*, *Op. Cit.*

⁴¹⁵ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

⁴¹⁶ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 20.

⁴¹⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón...*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁴²⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴²¹ *Ibidem.*

⁴²² ALONSO, Francisco. *Las Leandras...*, *Op. Cit.*

⁴²³ *Ibidem.*

⁴²⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴²⁵ ALONSO, Francisco. *Las Leandras...*, *Op. Cit.*

⁴²⁶ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 20.

⁴²⁹ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

⁴³⁰ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón...*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁴³¹ A este respecto se recomiendan los estudios de Ruth Liberman y Sarah Colvin: LIBERMAN, Ruth. «Playing the Holocaust». *Remembering for the future* (J.K. Roth et al. eds.). Palgrave: Macmillan, 2001, pp. 769-779. COLVIN, Sarah. «Unerhörte? Prisoner narratives as unlistened-to stories (and some

Los citados son ejemplos del interés que despertó en la población penal el capital propagandístico de piezas cuya popularidad facilitaba, tanto el trabajo con ellas para elaborar las centonizaciones, como su posterior aprendizaje. Además, la mayoría de ellas ya había sido presentada por los conjuntos musicales penitenciarios en las actividades oficiales organizadas por el PCRPT. Por esta razón, los presos y presas se inspiraron en piezas que, no solo eran ampliamente conocidas por el conjunto de la población penal, sino que tenían unas implicaciones políticas más allá del propio contenido. A través de la centonización de las mismas estaban subvirtiendo el repertorio seleccionado por el Régimen para llevar a cabo su adoctrinamiento⁴³².

Los otros tres (3)⁴³³ ejemplos –[¿Dónde vas con las barbas de chivo?] (1939)⁴³⁴; *El piojo verde* (1939), de Germán Alonso Galán⁴³⁵; y *La corbata* (1940), de Francisco Mezquita Peris⁴³⁶– utilizaron diferentes números de la zarzuela bretoniana *La verbena de la Paloma*: «¿Dónde vas con mantón de manila», «Por ser la Virgen de la Paloma» y «También la gente del pueblo tiene su corazoncito», respectivamente⁴³⁷. A su modo, cada uno ellos denunciaba la crudeza de la vida carcelaria en sus distintos ámbitos, desde el hambre y la falta de higiene –como en [¿Dónde vas con las barbas de chivo?] (1939)⁴³⁸; *El piojo verde* (1939), de Germán Alonso Galán⁴³⁹– hasta la agonía del encierro y la espera de la muerte como en *La corbata* (1940), de Francisco Mezquita Peris⁴⁴⁰. A pesar de que los textos no siempre encajaban con la melodía, en todos ellos se observa un interés de los autores por mantener el tono de la pieza original, como recurso para facilitar la memorización del nuevo texto. Al mismo tiempo esto servía para establecer lugares comunes entre la obra centonizada y el producto resultante. Este aspecto estuvo estrechamente relacionado con la «construction du soi»⁴⁴¹ de los reclusos a través del recuerdo de quiénes habían sido hasta su encarcelamiento y la imaginación de quiénes eran con respecto a su nueva condición de presos⁴⁴².

Del análisis de las citadas piezas se extrae que aquellos textos que contenían una protesta más mordaz utilizaron sonoridades alegres, vinculadas a escenas

reflections on the picaresque». The Modern Language Review, vol. 112, nº. 2, (2017), pp. 440-458. En esta línea destaca la conferencia del dramaturgo Ferne [Pearlstein How humour helped heal the pain of the Holocaust](#) celebrada virtualmente el 12 de agosto de 2020.

⁴³² Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

⁴³³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴³⁴ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

⁴³⁵ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 20.

⁴³⁶ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón...*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁴³⁷ BRETÓN, Tomás. *La verbena de la Paloma...*, *Op. Cit.*

⁴³⁸ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

⁴³⁹ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 20.

⁴⁴⁰ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón...*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁴⁴¹ «(...) construcción del yo» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.*

⁴⁴² A este respecto, autores como Paul Ricoeur consideran que: «la ideología puede obtenerse como guardián de la identidad, en la medida en que ofrece una réplica simbólica a las causas de fragilidad de esta identidad» (RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 107).

bailables, en las que incluso se apreciaban elementos costumbristas con la introducción de personajes tipo que servían como *leitmotiv* para establecer un «medio de memoria»⁴⁴³ entre la versión original y la centonización. Ejemplos de este procedimiento son el binomio «Pichí/Pepa», de *Es la Pepa una gachí [I]*⁴⁴⁴ y *[II]*⁴⁴⁵; o «el mantón de manila/las barbas de chivo», de *–[¿Dónde vas con las barbas de chivo?]*⁴⁴⁶.

Por el contrario, los números de tono más melancólico, especialmente las arias para tenor solista, se reservaron a aquellos otros textos de carácter más grave. Tal fue el caso de *La corbata* (1940), de Francisco Mezquita Peris⁴⁴⁷, sobre el número «También la gente del pueblo tiene su corazoncito» de *La verbena de la Paloma*⁴⁴⁸. En la versión original diversos personajes expresan sus infortunios, del mismo modo que lo hace el protagonista de la centonización: «Escuchad, hermanos míos / la palabra de este hermano / que con la pena de Muerte / sufre horas de dolor»⁴⁴⁹, «cerraron nuestra celda / quedando en las tinieblas / después de haber pasado / la angustia y el dolor»⁴⁵⁰, «Somos más de 400 / con la muerte en la semblante / reflejando la tragedia / de una noche de dolor»⁴⁵¹.

Pese al esfuerzo de los autores por articular un discurso coherente en relación con la partitura de partida, fueron recurrentes los problemas de diégesis musical, así como las incongruencias rítmicas en las nuevas piezas. Todo parece apuntar a que, frente a la posible perfección del resultado, en la acción de unir un nuevo texto a una melodía preexistente, para la población penal tuvo más peso la popularidad y potencial propagandístico de los títulos excogidos para convertirse en «medios de memoria»⁴⁵².

b.1.5. Centonizaciones realizadas sobre melodías de canción ligera

Finalmente, el capital propagandístico de la canción ligera en sus distintas versiones –cuplé, copla, tango, canción napolitana, así como losailables y otros géneros y formas asociadas a las músicas populares urbanas de la escena del primer cuarto de siglo–, también fue aprovechado y reutilizado por la comunidad penitenciaria, en favor de la configuración de las prácticas musicales del ecosistema sonoro no oficial.

Así, tanto presos como presas dan buena cuenta en sus memorias de este tipo de repertorio en las prácticas musicales no oficiales. Por ejemplo, en su autobiografía Nieves Castro describía a las Trece Rosas, con quienes coincidió durante su

⁴⁴³ Según considera Astrid Erll: «(...) los medios de memoria tienen tres funciones principales en las comunidades de memoria: almacenar, circular y desencadenar recuerdos culturales» (ERLL, Astrid. *Memory in Culture...*, *Op. Cit.*, p. 127).

⁴⁴⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

⁴⁴⁷ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón...*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁴⁴⁸ BRETÓN, Tomás. *La verbena de la Paloma...*, *Op. Cit.*

⁴⁴⁹ MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón...*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

⁴⁵¹ *Ibidem.*

⁴⁵² ERLL, Astrid. *Memory in Culture...*, *Op. Cit.*, p. 127.

internamiento en Ventas, de la siguiente manera: «Las recuerdo tan bien porque todo el día se lo pasaban cantando canciones españolas»⁴⁵³. Del mismo modo, Mercedes Núñez destacaba en sus memorias los efectos del canto colectivo y del «invento de coplas»⁴⁵⁴ en la moral de los detenidos. En la misma línea, Matilde Landa escribía, durante sus últimos días de cautiverio en el penal de mujeres de Mallorca antes de fallecer, en una carta dirigida a Carmen López el 2 de diciembre de 1939: «En este sanatorio [modo en que se refería a la prisión para sortear la censura] hay chicas muy simpáticas y nos divertimos todo lo que podemos. Yo estoy cada día más animada. Canto y hasta estoy aprendiendo a bailar»⁴⁵⁵. Por su parte, María del Carmen Cuesta expresaba algo similar en estos términos: «[Refiriéndose a la galería de penadas a muerte] Era llevarles algo de alegría y cuando llegábamos les cantábamos, les bailábamos, les recitábamos, las mujeres lloraban y reían»⁴⁵⁶. Caso similar es el de Ramón Rufat, quien recordaba de forma anecdótica: «Un día un hombre de Binestar, optimista, se atrevió a entonar una jota. Lo hacía muy mal. A mí me sonaba a funeral»⁴⁵⁷.

A pesar de la riqueza de las fuentes consultadas, hasta la fecha solamente ha sido posible vincular –de forma incompleta– un único título a esta categoría. Se trata de la pieza [*En la calle del Pez*]⁴⁵⁸, un cuplé picaresco que parodia ciertos aspectos acerca de la doble moralidad de la sociedad franquista. La canción fue escrita en la Prisión Central de Mujeres de Ventas alrededor de 1940. A pesar de que la portadora de la canción, Carmen Arrojo⁴⁵⁹ asegura que este cuplé está basado en otra melodía existente, lo cierto es que los datos aportados por su testimonio han resultado insuficientes para identificar la obra original:

En la calle del Pez
el barbero Ramón Oliver
tiene el taller.
El trabajo escasea
que apenas si le da a Oliver
para comer.
Tiene un ojo irritado
estos días y el pobre ve mal
y es natural.
Y como es muy sordo,
si le van a hablar,
suele una por otra contestar:
Ayer un amigo por su mal le preguntaba
y Oliver creía que de su taller le hablaba

⁴⁵³ CASTRO, Nieves. *Una vida para un ideal...*, *Op. Cit.* p. 58.

⁴⁵⁴ NÚÑEZ, Mercedes. *Cárcel de Ventas...*, *Op. Cit.*, p. 52.

⁴⁵⁵ [Carta de Matilde Landa, 1939 diciembre 2, Prisión Central de Mujeres de Mallorca, a Carmen López] cit en: HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 123.

⁴⁵⁶ Según el testimonio de María del Carmen Cuesta recogido en: *Ibidem*.

⁴⁵⁷ RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén, 2003, p. 121.

⁴⁵⁸ Ante la ausencia de título original, la pieza ha sido así intitulada por la autora de este trabajo para facilitar su estudio, tomando para ello el primer verso de la canción. Según el testimonio de Carmen Arrojo en: *Mujeres republicanas...*, *Op. Cit.*

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

- ¿Cómo va ese ojo
Señor Oliver?
- No entra un parroquiano
desde antes de ayer⁴⁶⁰.

El aire vindicativo del cuplé en cuestión puede extraerse de la representación que el texto hace de personajes tipo de la sociedad madrileña, en este caso: «En la calle del Pez / el barbero Ramón Oliver / tiene el taller»⁴⁶¹. En este caso concreto, sobre una única figura articula una feroz crítica acerca de la doble moralidad de la misma, al igual que ocurría en el caso ya descrito de los villancicos⁴⁶². Esto se aprecia en la construcción de un discurso en tono jocoso plagado de dobles sentidos de carácter sexual en los que se juega con la pobreza de la población: «El trabajo escasea / que apenas si le da Oliver / para comer»⁴⁶³; las enfermedades: «tiene un ojo irritado»⁴⁶⁴, «y como es muy sordo»⁴⁶⁵; y la prostitución, la homosexualidad: «ayer un amigo / por su mal le preguntaba / y Oliver creía que de su taller le hablaba / -¿Cómo va ese ojo / señor Oliver? / -No entra un parroquiano desde antes de ayer»⁴⁶⁶.

b.2. Patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación

A la luz de los datos analizados hasta ahora, puede afirmarse que tomar en cuenta las tendencias que a nivel musical en estos años se trabajaron en las prisiones españolas no es tan importante de forma aislada, como lo es en su conjunto. Solo así es posible apreciar tanto la evolución acústica que se produjo en el imaginario de los represaliados, como conocer las posibles influencias sincrónicas y diacrónicas que recibieron del exterior. De las fuentes consultadas se extrae que el impacto del confinamiento sobre la escucha afectó también a las posibilidades compositivas de los autores y autoras.

Siguiendo la teoría enunciada por J. Martin Daughtry⁴⁶⁷ con respecto a la escucha en la detención forzada, paradójicamente, la población penal fue partícipe de

⁴⁶⁰ Según el testimonio de Carmen Arrojo en: *Mujeres republicanas...*, Op. Cit.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Véase este mismo epígrafe sección b.1.3. *Centonizaciones realizadas sobre melodías vinculadas a la religiosidad popular*.

⁴⁶³ Según el testimonio de Carmen Arrojo en: *Mujeres republicanas...*, Op. Cit.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ «(...) you're grappling with layers of sound, adjusting the foreground and background relations, contending with multiple sonorous ambiguities and illusions –all while emplaced within a fluctuating matrix of war culture, all while accessing different aspects of your own history as a belliphonic auditor. In this way, you are always moving– through time and space, across zones of audition, and among possible listening stances. This movement, this affective hermeneutic dance, is simultaneously the skill that is developed through living». ⁴⁶⁷ «(...) estás luchando con capas de sonido, ajustando las relaciones de primer plano y de fondo, luchando con múltiples ambigüedades e ilusiones sonoras, todas ubicadas dentro de una matriz fluctuante de la cultura de la guerra, y al mismo tiempo accediendo a diferentes aspectos de tu propia historia como un oyente belifónico. De esta manera, siempre te estás moviendo, a través del tiempo y el espacio, a través de las zonas de audición y entre las posibles posturas de escucha. Este movimiento, esta danza hermenéutica afectiva, es simultáneamente una habilidad que se desarrolla a través de la experiencia vital» (Traducción de la autora). DAUGHTRY, J. Martin. *Listening to war. Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 101.

un espectro sonoro de mayor envergadura al del resto de la población civil. En otras palabras, en sus recuerdos se condensó el *background* precarcelario, la cotidianeidad sonora de intramuros, las influencias que recibieron del exterior y su experiencia sonora tras la excarcelación. Inevitablemente, todos estos parámetros incidieron en la escritura musical. A todo ello se unió el hecho de que la prisión, como «temps suspendu»⁴⁶⁸ enfrentó a los músicos a una indefinición estilística a la que respondieron bien escribiendo en la misma línea de lo que habían hecho en los años anteriores, bien desarrollando sus propias metodologías. En este último caso, dicho aislamiento funcionó como una cápsula temporal, técnica y estilística, al mismo tiempo que como célula motora para la búsqueda de nuevos paradigmas estético-musicales.

Por otro lado, el estudio de las relaciones clandestinas que presos y presas mantuvieron con el exterior, permite valorar hasta qué punto permanecieron ajenos al ecosistema sonoro de extramuros y de qué modo lo integraron en su producción. En cualquier caso, analizar en estos términos el repertorio musical de esta primera etapa resulta imprescindible para conocer el punto de partida de la población de estudio.

Aunque como se ha visto en las líneas anteriores⁴⁶⁹, el repertorio de nueva creación estuvo presente en las distintas dimensiones de la música no oficial, lo cierto es que fue en la dimensión moral donde la población penitenciaria explotó su creatividad, dando lugar a una producción tan rica como variada. Entre 1938 y 1943 proliferaron piezas vinculadas a la impronta personal y creativa de sus autores, más allá de las posibles lecturas extramusicales de índole política que de las mismas pudiera hacerse. Precisamente, fueron las obras compuestas a resultas de la dimensión moral las que permiten valorar el panorama musical carcelario atendiendo a cuestiones tales como los géneros y cánones estéticos por los que los presos y presas mostraron preferencia. La relación completa de cuarenta y un (41)⁴⁷⁰ títulos registrados hasta la fecha como composiciones de nueva creación puede consultarse en el anexo I, capítulo 3, fig. 43⁴⁷¹.

Cruzando los datos recogidos en la citada relación con los expresados en el gráfico de la fig. 38⁴⁷², las obras de nueva creación se cultivaron con especial intensidad en el campo de la dimensión moral, ocupando un 58%⁴⁷³ –con veintiún (21) títulos–, frente al 38% de la dimensión protesta –con quince (15) piezas–, y el 8% –con tres (3) ejemplos– de la dimensión política. Por extensión, los géneros musicales más populares fueron aquellos vinculados a la canción ligera, los espectáculos de

⁴⁶⁸ «(...) tiempo suspendido» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, *Op. Cit.*

⁴⁶⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1.

⁴⁷⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴⁷¹ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 43.

⁴⁷² *Ídem*, fig. 38.

⁴⁷³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

variedades y la radio⁴⁷⁴. En este sentido, de los ejemplos recuperados se deducen dos formas de aproximación a dicho género en función del significado y/o destinatario de la pieza:

1.- Una primera línea más cercana al desarrollo que esta forma tuvo en el contexto musical de extramuros. En ella se prodigaron autores como Ángel Bernat⁴⁷⁵, Ricard Lamote de Grignon⁴⁷⁶ y Tomás Gil i Membrado⁴⁷⁷, respectivamente.

2.- Una segunda corriente que se sirvió de la canción ligera para la composición de misivas musicales que dirigieron a sus familias. Es decir, se reapropiaron de la fórmula musical descontextualizando su función y otorgándole un nuevo significado a dicha práctica. Esta cuestión en concreto es tratada más adelante. Tal fue el caso de la producción de José Bernal⁴⁷⁸ y el citado Ángel Bernat.

Por tanto, además de géneros como el himno (1)⁴⁷⁹, como el ejemplo *Els Allunyats* (1938), de Tomás Gil i Membrado⁴⁸⁰; o de la canción protesta (16)⁴⁸¹: *Hace ya bastante tiempo* (1940), de Germán Alonso Galán⁴⁸²; *Madrid ya tiene un barco* (1940), de Germán Alonso Pérez⁴⁸³; *Aires de España* y *Comida de estraperlo* (ambas de 1939), de Tomás Gil i Membrado⁴⁸⁴; así como todos los títulos procedentes de la Prisión Central de Mujeres de Ventas –*¡Somos las presas del 39!*, *En la cárcel en vez de sufrir*, *La Cárcel de Ventas de Madrid* (todas de 1939), atribuidas a Las Trece Rosas⁴⁸⁵; *Cárcel de Ventas* (1940), de Victoria Molinete⁴⁸⁶; o las registradas en la Prisión Central de Mujeres de Durango: [*Vuelan por encima del convento*], *Saludo Durango* (ambas de 1939), *Cuando tocan las campanas* o *La ventana* (las dos de

⁴⁷⁴ BLAS, José. *Los café cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez, 2006. Véase también: PÉREZ, David. «El erotismo en la música española: de la tradición popular a los grandes espectáculos». *Hispanic Journal*, vol. 34, nº. 1, (2013), pp. 11-32. ROJAL, Francisco José. «La lucha contra la amoralidad en la Sociedad Española: La lectura Dominical frente a los espectáculos de variedades (1900-1920)». *Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, nº. 21, (2017), pp. 67-84.

⁴⁷⁵ EC/VS..., *Op. Cit.*

⁴⁷⁶ EC/DC-B..., *Op. Cit.*

⁴⁷⁷ [Carnet de Tomás Gil i Membrado, afiliado nº. 973, 1960 febrero 1-1982 enero 1, Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña, Tarragona]. Museo de la Música de Barcelona: Archivo del Sindicato de Músicos de Cataluña: sig. 973 Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴⁷⁸ MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal...*, *Op. Cit.*

⁴⁷⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴⁸⁰ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁴⁸¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴⁸² EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴⁸³ *Ibidem.*

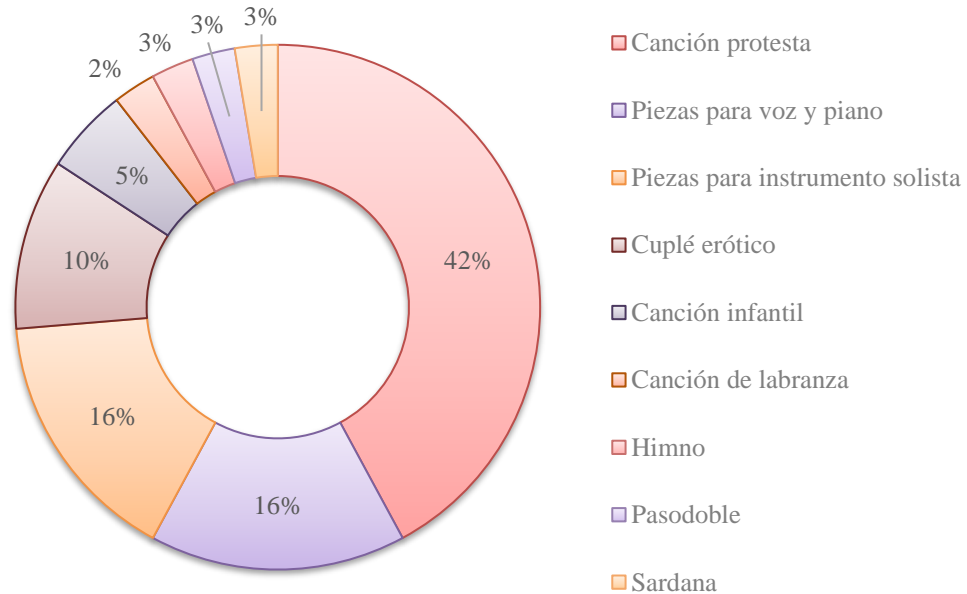
⁴⁸⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁴⁸⁵ Véase Introducción, sección *Fuentes*.

⁴⁸⁶ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 731.

1940)⁴⁸⁷; entre 1938 y 1940, los presos también cultivaron otras formas para instrumento solista (6) –como romanzas, serenatas y sonatinas– así como piezas para voz y piano (6), el cuplé erótico (3), la canción infantil (2), el pasodoble (1), la canción de labranza (1) o la sardana (1).

Fig. 41. Detalle de la clasificación por género musical del repertorio musical no oficial de nueva creación compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁴⁸⁸



tener presente que el proceso compositivo de los presos y presas estuvo delimitado por los propios medios⁴⁸⁹ de que dispusieron para la escritura e interpretación musical. Esto condicionó en gran medida que, durante estos años, el repertorio musical de nueva creación estuviese inspirado en formas breves, de duración no mayor a tres (3:00)⁴⁹⁰ minutos para una plantilla reducida de instrumentos –voz y piano, instrumento solista o instrumento y piano acompañante⁴⁹¹–. Así se refería el músico Tomás Gil i Membrado al explicar cómo se enfrentó a la escritura musical clandestina: «(...) totes aquestes obretes eren sense cap comprovació instrumental. Allí no tenia piano ni violí. tot era para concentració. L'unic instrument que tenia a l'abast era la meva veu»⁴⁹². El estudio de la producción musical clandestina de estos años revela cómo en respuesta a esta ausencia de medios algunos «músicos presos» como Ángel Bernat⁴⁹³, el propio

⁴⁸⁷ *Ibid*, pp. 731-750.

⁴⁸⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo..

⁴⁸⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *a. Medios creativos y performativos*.

⁴⁹⁰ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

⁴⁹¹ *Ídem*.

⁴⁹² «(...) Todas estas obras eran sin posibilidad de comprobación instrumental. Allí no tenía piano, ni violín. Todo era pura concentración. El único instrumento que tenía a mano era mi voz» (Traducción de la autora). *Ibid*, p. 81.

⁴⁹³ EC/VS..., *Op. Cit.*

Tomás Gil i Membrado⁴⁹⁴ y Ricard Lamote de Grignon⁴⁹⁵, se decantaron por piezas vocales. Ejemplo de ello son las seis (6) canciones de Bernat⁴⁹⁶ o parte de la producción de Gil i Membrado⁴⁹⁷–, inspirados en «la época dorada de la canción en España»⁴⁹⁸. Yendo más allá, incluso puede advertirse que en cierto modo, este proceso compositivo pretendía alcanzar la «convergencia de un espíritu poético y musical»⁴⁹⁹, tratando de emular lo que ya habían desarrollado en el ámbito de extramuros autores como Joaquín Rodrigo⁵⁰⁰.

Dentro de esta corriente se enmarcaron también títulos exclusivamente vocales de carácter íntimo, vinculados al ámbito familiar y doméstico de los presos. A esta categoría responden las piezas de José Bernal Ponce, *Aquí llevas una parejita* y *De un hogar venturoso* (ambas de 1940)⁵⁰¹; o las firmadas por Ángel Bernat: *[Adelina]*, *[Guadalupe]* y *¡Oh, Libertad!* (todas de 1939)⁵⁰². Todas ellas formaron parte de las misivas musicadas que los autores enviaron a sus familias buscando abrir nuevos canales de comunicación

En un tono totalmente diferente, pero también dentro del repertorio exclusivamente vocal, se inscribieron aquellas otras piezas concebidas para el divertimento de los presos. Algunos ejemplos de esta corriente son las canciones eróticas de Ánxel Jóhan, *Dos canciones* y *Rumba* (ambas de 1940)⁵⁰³ y el cuplé *A una muchacha yo besé* (1939), de Pablo Uriel⁵⁰⁴. Además, esta última estuvo vinculada a otras actividades clandestinas desarrolladas por los reclusos de la Prisión Provincial de Zaragoza. Entre todas destaca la invención de una emisora radiofónica imaginaria dedicada a la «retransmisión» tanto de conciertos, como de noticias. Tal y como lo explicaba Pablo Uriel en su autobiografía, en ella el cuplé *A una muchacha yo besé* se insertaba como sintonía del programa nocturno:

⁴⁹⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

⁴⁹⁵ EC/DC-B..., *Op. Cit.*

⁴⁹⁶ BERNAT, Ángel. *[Adelina]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Tania]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Concordia...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Rayos de luz...*, *Op. Cit.*

⁴⁹⁷ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁴⁹⁸ MORENO, María Dolores. *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. [Tesis doctoral dirigida por Rosario Ortega y Eva María Vicente]. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2014, p. 107.

⁴⁹⁹ LEÓN, Francisco José. «La canción estética de Joaquín Rodrigo». *Archivo de arte valenciano*, n.º. 81, p. 135.

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

⁵⁰¹ MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal...*, *Op. Cit.*

⁵⁰² BERNAT, Ángel. *[Adelina]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!...*, *Op. Cit.* En este caso concreto, el autor las compuso para voz y piano, aunque a la familia solo le hizo llegar por correo los textos. La unificación entre texto y música fue realizada *a posteriori* por los herederos del legado del autor: EC/VS... *Op. Cit.*

⁵⁰³ JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos dun prisioneiro...*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁵⁰⁴ URIEL, Pablo. *Mi guerra civil...*, *Op. Cit.* p. 22.

Pronto nació «Radio Celda 14», una iniciativa que recordarán todos los supervivientes de aquellos días inciertos. A diario entonábamos canciones improvisadas, que eran coreadas por toda la prisión. Se intercalaban anuncios grotescos, como el de «Calcetines Monfort's», una marca catalana cuya venta se había prohibido en Zaragoza, después del Movimiento, como represalia contra la roja Cataluña. Había una canción que era como la contraseña de «Radio Celda 14», que se entonaba al principio y final de las emisiones: «A una muchacha yo besé / y se lo dijo a su mamá / y su mamá me dijo a mí / ¡Eso es una barbaridad! / Baila, baila, baila / la danza del amor / que si no la bailas / te pierdes lo mejor»⁵⁰⁵

Todos ellos son ejemplos de la adopción de géneros populares de diversa temática: desde el infantilismo más naïf, hasta aquellos dedicados y destinados a un público adulto –fundamentalmente masculino– que tal vez buscó la expresión de un deseo sexual insatisfecho y reprimido.

Por otro lado, se encontraban las piezas para piano solo o instrumento con acompañamiento de piano, como por ejemplo la *Serenata para violín y piano* y la *Sonatina para piano solo* (ambas de 1939), *Lamento y tragedia* y la *Romança per a violí i piano* (1943), todas ellas de Tomás Gil i Membrado⁵⁰⁶; el *Allegretto* y *El convent dels peixós* (las dos 1942), de Ricard Lamote de Grignon⁵⁰⁷, que demostraban la preferencia por las «pequeñas formas»⁵⁰⁸ como confluencia de la exaltación del «yo poético»⁵⁰⁹ sobre el ejercicio pianístico, como «manifestación del espíritu»⁵¹⁰.

Los ejemplos expuestos más arriba evidencian una serie de cuestiones a tener en cuenta:

1.- La suma de todas las piezas sitúa a la canción en sus distintas expresiones – tanto con acompañamiento de piano como las piezas escritas por Ángel Bernat⁵¹¹, como *a capella* en el caso de la producción de José Bernal⁵¹²–, temáticas –bien fuese infantil como los referidos títulos de Bernat⁵¹³, eróticas como las propuestas de Ánxel Jóhan⁵¹⁴ y Pablo Uriel⁵¹⁵, o de trabajo como el

⁵⁰⁵ *Ibidem*. La costumbre de inventar emisoras radiofónicas fue algo habitual entre la población penal. Así, al respecto de su confinamiento en Yeserías, Juan Molina explicaba esta cuestión: «Los presos tenemos las antenas invisibles de “Radio Petate” que captan las noticias a través de rejillas y muros y las emite por todos los rincones de la prisión. La mayoría de las veces son bulos que nadie cree, pero que todos muestran impaciencia en conocer. El bulo circula, se extiende y vuelve al punto de partida, agigantado, deformado y adornado. Cada uno al transmitirlo, pone un poco de fantasía» (MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 39).

⁵⁰⁶ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁵⁰⁷ EC/DC-B..., *Op. Cit.*

⁵⁰⁸ IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999, p. 50.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ BERNAT, Ángel. *[Adelina]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Tania]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Concordia...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Rayos de luz...*, *Op. Cit.*

⁵¹² *Aquí llevas una parejita* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5..., *Op. Cit.* *De un hogar venturoso* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos dun prisioneiro...*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁵¹⁵ URIEL, Pablo. *Mi guerra civil...*, *Op. Cit.*, p. 22.

caso de Tomás Gil i Membrado⁵¹⁶– y subgéneros –en autores como Gil i Membrado⁵¹⁷ –, en la forma de escritura musical preferida por la población penal en estos años.

2.- Como ya señalaron autores como Tomás Gil i Membrado, esta preferencia estuvo condicionada tanto por el interés de reunir texto y música⁵¹⁸ como una fórmula de mayor eficacia a la hora de expresar ideas o emociones de manera breve, clara y concisa, a la par que facilitaba el proceso de memorización. Al mismo tiempo, la imposibilidad de acceder a una factura musical mayor implicó que los autores redujesen sus posibilidades compositivas a la mínima expresión⁵¹⁹. Esta última cuestión se aprecia de manera constante en toda la producción analizada, a excepción del himno de *Els Allunyats* (1938)⁵²⁰, de Gil i Membrado, el cual, tal y como se ha señalado en las líneas precedentes, fue escrito siguiendo las premisas de la composición de sardanas para cobla⁵²¹.

3.- En el caso específico del repertorio contrapropagandístico de dimensión política y protesta, la predominancia de piezas y géneros vocales –con o sin acompañamiento– estuvo determinada también por factores psicosociales como el sentido de arraigo y pertenencia. Este sentimiento comunitario no estuvo reforzado únicamente por la práctica del canto solectivo, sino también por la composición, invención y creación colectiva que diluía los límites entre la autoría lírica y musical. Esta característica, que fue inherente a la práctica musical femenina⁵²², se aprecia especialmente bien en los títulos firmados por las presas de Ventas –*¡Somos las presas del 39!*, *La Cárcel de Ventas de Madrid* y *En la cárcel en vez de sufrir*⁵²³– y Durango –*[Vuelan por encima del convento]*, *Saludo Durango* (ambas de 1939), *Cuando tocan las campanas o La ventana*⁵²⁴–.

4.- Especialmente llamativa resulta la ausencia de ejemplos vinculados a la copla o canción española, a pesar de tratarse de uno de los géneros más extendidos y, por tanto, consumidos, de la escena musical nacional, tanto en el periodo previo a la guerra, como ya en plena dictadura. Los indicios considerados hasta la fecha parecen relacionar este aspecto con la carencia de datos específicos –que de momento no han podido ser localizados– procedentes de la práctica musical femenina en el ámbito de la dimensión moral. Así, dada la popularidad del género, es posible pensar que la copla sí estuviese presente en las prisiones de mujeres. Sin embargo, la ausencia de fuentes a este respecto

⁵¹⁶ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ MORENO, María Dolores. *La canción con piano...*, *Op. Cit.*, p. 26.

⁵¹⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección a. *Medios creativos y performativos*.

⁵²⁰ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁵²¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe a.1., sección a.1.1. *Dimensión política*.

⁵²² Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección a. *Funciones del repertorio*.

⁵²³ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 731.

⁵²⁴ *Ibid*, pp. 731-750.

imposibilita refutar esta hipótesis hacia cualquiera de los dos lados de la balanza.

Frente a este estilo contrito se desarrollaron obras destinadas a ser interpretadas en los espacios de sociabilidad clandestinos⁵²⁵, dispuestos por la población penal. Son piezas para las que, dado su carácter colectivo, los autores integraron un mayor número de intérpretes vocales, como por ejemplo la canción de labranza *Autxo txikia regarrer dago* y la sardana [*Voldría tot seguir*] (escritas en 1942), de Tomás Gil i Membrado⁵²⁶, o bien una mayor factura musical, como el pasodoble del mismo autor *Ay, Marino* (1939)⁵²⁷. En el caso de este último resulta particularmente interesante si se tiene en cuenta que, según el testimonio del autor, se trata de una obra colaborativa con letra de J. Salvador, cuya reinstrumentación hizo las veces de bisagra entre las producciones oficial y no oficial del autor⁵²⁸.

En último lugar, se encontraban las piezas para piano solo o instrumento con acompañamiento de piano, como por ejemplo la *Serenata para violín y piano* y la *Sonatina para piano solo* (ambas de 1939), *Lamento y tragedia* y la *Romança per a violí i piano* (1943), todas ellas de Tomás Gil i Membrado⁵²⁹; el *Allegretto* y *El convent dels peixós* (las dos 1942), de Ricard Lamote de Grignon⁵³⁰, que demostraban la preferencia por las «pequeñas formas»⁵³¹ como confluencia de la exaltación del «yo poético»⁵³² sobre el ejercicio pianístico, como «manifestación del espíritu»⁵³³.

3.3. Recursos parainstitucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por la población penal al servicio de las prácticas musicales no oficiales. Apoyo de las redes de solidaridad del exterior

El último parámetro que determinó la articulación de las prácticas musicales del ecosistema sonoro penitenciario fueron los recursos que la población penal tuvo a su alcance, bien porque fueron organizados por ellos mismos, bien porque les fueron proporcionados del exterior, como resultado de las redes de apoyo y solidaridad, nacionales, pero sobre todo, internacionales.

Dado que todo ello formó parte de las intrincadas relaciones existentes entre la práctica musical y la «construction du soi»⁵³⁴, en esta última parte del capítulo se abordan también las conceptualizaciones del espacio-tiempo de dichas actividades en base a su realidad material –¿qué espacios y momentos eran los más adecuados y por qué?–, y simbólica –¿qué implicaciones tenía recurrir a ciertos espacios o programar acciones musicales en determinados momentos?–. Para ello se ha recurrido al análisis

⁵²⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.4.2.

⁵²⁶ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivènces...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.

⁵²⁹ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivènces...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁵³⁰ EC/DC-B..., *Op. Cit.*

⁵³¹ IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999, p. 50.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.*

constructivista de Foucault, adaptando los términos heterotopía⁵³⁵ y heterocronía⁵³⁶ al universo carcelario franquista.

3.3.1. Medios materiales y humanos

Debido a que el estudio de la demografía penitenciaria en estos años⁵³⁷, el análisis del grado de participación de la población penal en estas prácticas⁵³⁸, y las redes de apoyo que los presos y presas recibieron del exterior, –tanto de España como, sobre todo, del exilio francés e hispanoamericano–,⁵³⁹ han sido abordados, todos ellos en otras secciones del presente trabajo, no volverán a tratarse de nuevo en esta parte del capítulo. En consecuencia, este epígrafe atiende exclusivamente a los recursos materiales de que dispusieron los presos y presas para la organización de las prácticas musicales clandestinas. En el contexto de este estudio, por recurso material se ha entendido:

- 1.- La(s) materia(s) prima(s) que la población penal tuvo a su alcance, tanto para la escritura, como para la *performance*: papel, lápiz, instrumentos, partituras, manuales teóricos, telas para utilería, etc.
- 2.- El/los material(es) producido(s) por presos y presas para satisfacer esta finalidad expresa: partituras, textos, ilustraciones, trajes, etc.

Para ello debe tenerse presente la complejidad de profundizar en la cuestión material de unas prácticas que las más de las veces se presentaron «liberad[as] de cualquier contacto con la materia»⁵⁴⁰ como forma de preservación de la integridad física del «pasar desapercibido»⁵⁴¹. Las fuentes consultadas evidencian el papel de la escritura musical en las luchas internas fruto del proceso creativo como «terapia (...) para superar las extremas y complejas situaciones aparejadas a la vida en cautividad»⁵⁴², al mismo tiempo que «arma de resistencia contra el sometimiento»⁵⁴³.

Uno de los puntos al que responde este epígrafe es el que trata los recursos materiales –en tanto que grafía, sonido y ornamento– con los que contó la población penal para la configuración de las referidas prácticas musicales. En primer lugar, en relación con la representación gráfica de la música, uno de los aspectos que más condicionó la materialidad –o inmaterialidad– de las obras compuestas en el marco no oficial entre 1938 y 1943, fue la dificultad de acceso al papel. Así, en el interior de las prisiones, además de las problemáticas de aprovisionamiento y distribución de papel que ya durante los últimos meses de la guerra y la inmediata posguerra hicieron mella

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.

⁵³⁸ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1.

⁵³⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.2., sección *b.1.3. Relaciones extramurales*. También capítulo 5, epígrafe 5.2.

⁵⁴⁰ WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (Héctor Canal, trad.). Oviedo: KRK Pensamiento, 2008, p. 170.

⁵⁴¹ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco...», *Op. Cit.*, p. 11.

⁵⁴² SIERRA, Verónica. *Cartas presas...*, *Op. Cit.*, p. 207.

⁵⁴³ *Ibidem*.

en la industria editorial⁵⁴⁴, la población penal tuvo que hacer frente al aislamiento añadido de la condena, entre cuyo castigo figuraba el de la prohibición de utilizar material de escritura que no fuese destinado en actividades propagandísticas oficiales.

De todo ello dan buena cuenta testimonios como los del preso José Asenjo: «no podías comprar todo el papel que quisieras»⁵⁴⁵. Otros como Marcos Ana, resaltaban lo siguiente: «los papeles [procedían] de la escuela porque se supone que había clases [se refiere a los programas de cultura general del PCRPT]⁵⁴⁶ y entonces de ahí sacábamos el papel (...) con materiales que nos enviaban a veces de fuera (...)»⁵⁴⁷. Por su parte, Eduardo Rincón apuntaba que el acceso al papel no siempre era imposible, siempre y cuando se contase con la aprobación del maestro o el capellán de la prisión: «(...) me ponía a escribir música si disponía de papel pautado. Casi nunca tuve necesidad de fabricarlo yo mismo, pues podía encargarlo al exterior sin graves dificultades, solo dependía de que el maestro o el cura de la prisión me dieran permiso»⁵⁴⁸.

No obstante, cuando conseguir papel no era posible por otros medios, tanto presos como presas aprovecharon cualquier superficie, desde los muros, hasta los envoltorios de comestibles o papel higiénico. Esta última fue una práctica muy común⁵⁴⁹. Así lo demuestran los apuntes musicales de compositores como Ángel Bernat⁵⁵⁰ o Ricard Lamote de Grignon⁵⁵¹. Eduardo Rincón señala en su testimonio cómo este recurso fue una constante durante toda la dictadura cuando narra su experiencia carcelaria veinte años después del periodo descrito: «pensé que papel no faltaría, puesto que estaban obligados a suministrarnos papel higiénico»⁵⁵². Dado lo sorprendente del recurso, podría incluso pensarse que se trataba de una particularidad de la población penal española, o de casos aislados y excepcionales. Sin embargo, lo cierto es que existen datos acerca de experiencias similares en los penales de otros sistemas totalitarios. Quizá el caso más llamativo en el terreno musical es el de Rudolf Karel (1900-1945), quien compuso durante su estancia en el campo de concentración

⁵⁴⁴ Ya en el terreno musical el propio Nemesio Otaño experimentó dificultades a la hora de publicar los primeros volúmenes de la serie *Monumentos de la Música Española*, a pesar de la prioridad de un proyecto cuyo fin era «fomentar, encauzar y dar estado oficial al estudio y edición de las obras musicales conservadas de los antiguos maestros hispánicos». (ANGLÉS, Higinio. *La música en la Corte de los Reyes Católicos, vol. I. Polifonía religiosa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, p. 5). Esta situación se extendió en las instituciones penales más allá de la crisis de la industria papelera. (MORET, Xavier. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino, 2002.)

⁵⁴⁵ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁵⁴⁶ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.

⁵⁴⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁴⁸ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁵⁴⁹ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 30.

⁵⁵⁰ BERNAT, Ángel. *[Adelina]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Tania]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Concordia...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Rayos de luz...*, *Op. Cit.*

⁵⁵¹ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Allegretto...*, *Op. Cit.* LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *El convent dels peixós...*, *Op. Cit.*

⁵⁵² RINCÓN, Eduardo. *Cuando los pasos se alejan*. Santander: Ediciones la Bahía, 2011, p. 177.

de Terezin, el *Noneto*, op. 45, en una larga sucesión de hojas de papel higiénico: «Karel écrit dans partition de piano un Nonet (...) sur feuilles de papier toilette collées»⁵⁵³.

Sobre la cuestión del papel higiénico incidió también la política sexual punitiva impuesta por el Régimen. A las dificultades cotidianas para acceder a materiales de escritura, se sumaron otra serie de aspectos, entre ellos:

1.- Debido a que a las presas no se les concedió ningún beneficio de reducción de la pena por la producción de contenido intelectual, ya fuese este literario, musical o de cualquier otro tipo, las Escuelas de Hogar destinadas a la reeducación de las detenidas apenas recibieron papel para extender sus enseñanzas. De esta suerte, al contrario, que sus homólogos varones, en estos años, las mujeres no pudieron ni tan siquiera acudir a la picaresca del hurto de los materiales de la escuela.

2.- Debido a la ausencia de recursos de higiene básicos para las mujeres —paños para la menstruación—, y los hijos que las acompañaban en prisión —pañales—, el papel higiénico se convirtió en un bien escaso que no podía ser «malgastado» en la escritura.

3.- Aunque a nivel general la tasa de analfabetismo fue un gran impedimento a la hora de producir un legado musical escrito entre presas y presos, esta dificultad fue mucho más evidente en el caso de la población penal femenina. Dado el reducido número de presas con conocimientos musicales, la codificación musical no ofrecía ninguna ventaja ante la colectivización de la práctica musical⁵⁵⁴.

Otra de las cuestiones que afectó a la escritura musical, tanto en su forma, como en su contenido fue la imposibilidad de acceder a los instrumentos musicales empleados en las actividades oficiales. Las razones para ello fueron tanto la supervivencia propia, como la de la práctica en sí. Esto les obligó a actuar con el mayor sigilo procurando no ser descubiertos, de ahí que la mayoría de obras fuesen escritas, atendiendo a tres cuestiones:

1.- Preferencia por los conjuntos vocales.

2.- Obras instrumentales escritas «sense cap comprovació instrumental»⁵⁵⁵.

3.- Adaptación de las piezas a los instrumentos de menor resonancia y, por tanto, más discretos.

⁵⁵³ «(...) Karel escribió en partitura de piano un noneto (...) sobre trozos de papel higiénico encolados (...)» (Traducción de la autora). LOTORO, Francesco, *Thesaurus Musicae...*, Op. Cit., p. 48.

⁵⁵⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección a. *Funciones del repertorio*. También capítulo 1, epígrafe 1.2.1.; capítulo 2, epígrafe 2.2.; capítulo 4, epígrafe 4.2.; capítulo 5, epígrafe 5.1.1., sección a. *Funciones del repertorio*. Para un análisis en mayor profundidad acerca de la sexualización de las prácticas musicales penitenciarias: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «There is no gate...», Op. Cit.

⁵⁵⁵ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, Op. Cit., p. 81.

Un ejemplo de esta situación lo ofrece el testimonio de Luis Puicercús: «Otra actividad tenía lugar cuando nuestro camarada Jesús Pelegrín nos deleitaba con algunas canciones (...). Tocaba muy bien la guitarra y no cantaba mal. En algunas ocasiones (...) tocaba algunas piezas de música clásica para piano, pero interpretadas con la guitarra»⁵⁵⁶.

Además, en estos años, los instrumentos musicales pasaron a ser considerados por los presos como bienes de consumo intercambiables por otros productos. Por ejemplo, en nuestro encuentro en su residencia de París, Daniel Serrano apuntaba que al ser ejecutado su hermano Eudaldo rechazó cualquier actividad musical, por lo que «cambi[ó] el laúd por una enciclopedia»⁵⁵⁷. Inevitablemente, esta circulación no oficial de los instrumentos tuvo entre otras consecuencias, la disminución de la calidad/capacidad performativa de las actividades oficiales organizadas por el PCRPT. Es decir, que lo que empezó siendo una acción cotidiana sin mayor trascendencia, ni intención política, terminó resultando en una obstrucción del desarrollo de la propaganda cultural del PCRPT. A este «trueque» se refería Ramón Rufat en sus memorias, al hablar de un compañero de prisión que: «(...) vendió el instrumento (...) solo se quedó en la cárcel el bajo en fa, perdido en el rincón de los atriles, sin que a nadie más se le ocurriese poner los dedos sobre sus pistones»⁵⁵⁸.

Por otro lado, en lo que a la elaboración de utilería se refiere, las palabras de Marcos Ana son muy esclarecedoras acerca de esta cuestión:

[Refiriéndose a la escenografía] Los organizábamos con lo que teníamos allí, las sábanas, los papeles de la escuela (...) con materiales que nos enviaban a veces de fuera, como María Teresa León. Los preparábamos entre todos ¿no?, ahí en la clandestinidad hacíamos muchas cosas y estábamos muy organizados. El que vigilaba, el que montaba el escenario (...) pero lo importante era saber cómo desmontar aquello sin hacer ruido⁵⁵⁹.

Del mismo, Felicidad García apuntaba acerca de la cuestión del vestuario: «(...) los pantalones eran dos almohadones que descosíamos un trozo y lo cosíamos y los gorros los hacía yo de papel. También pintábamos murales para hacer el escenario»⁵⁶⁰. Como señalaban Manolita del Arco⁵⁶¹ y Tomasa Cuevas⁵⁶², dentro de las prisiones los talleres fueron un importante punto de acción en las actividades musicales no oficiales. Por un lado, permitían la elaboración del vestuario necesario para las funciones nocturnas clandestinas⁵⁶³. Al mismo tiempo proveía de protección sonora a tales eventos, puesto que el ruido de la maquinaria amortiguaba la práctica musical. En relación con este aspecto, Marcos Ana explicaba:

⁵⁵⁶ PUICERCÚS, Luis. *Propaganda ilegal. Itinerario de prisiones 1972-1975*. Madrid: El Garaje, 2009, p. 123.

⁵⁵⁷ EC/DS..., *Op. Cit.*

⁵⁵⁸ RUFAT, Ramón. *En las prisiones...*, *Op. Cit.*, p. 123.

⁵⁵⁹ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁶⁰ Según el testimonio de Felicidad García en: *Mujeres republicanas...*, *Op. Cit.*

⁵⁶¹ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco...», *Op. Cit.*

⁵⁶² CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*

⁵⁶³ *Ibidem.*

La clave estaba en saber cómo desmontar rápido el escenario y esconder las sábanas, porque estaba hecho de papel y sábanas. Normalmente los guardianes no decían nada porque como sabían que trabajábamos, pues a lo mejor tenían un chivato que era de nuestra confianza y si oía papeles pues le decía «es que están trabajando»⁵⁶⁴.

De esta suerte, la búsqueda, ya no solo de una identidad sonora, sino también visual a través de la *performance* y el *enactment*, fue una práctica que se mantuvo hasta bien entrada la dictadura. Sin embargo, la representación de una serie de ideales estéticos, ideológicos, políticos y emocionales derivó en un comportamiento sexualizado en base a las relaciones de género. En otras palabras, a diferencia de lo ocurrido en las cárceles de hombres, las presas fueron las únicas que consideraron y ejercitaron el travestismo para asumir personajes de los dos sexos⁵⁶⁵ «la República», «la comunista», «la socialista», «la madre», «María Antonieta», «el funcionario», «una se vestía de chico y otra de chica». Por el contrario, en lo penales masculinos solo se interpretaron papeles de dicho sexo –hombres interpretados por hombres–, reservando la abstracción no corpórea –como personaje al que todos se refieren pero nunca interviene en escena– aquellos roles femeninos. A lo largo del proceso de investigación de este trabajo se ha observado que este aspecto continuó presente en otros títulos posteriores fuera del marco cronológico aquí abordado. Es el caso de los títulos *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández*⁵⁶⁶ y *Desde los ojos de la Pasionaria*⁵⁶⁷, escritas e interpretadas en 1963 y 1964, respectivamente, en el penal de Burgos. No obstante, al respecto de la construcción de la performance teatral penitenciaria de estos años, todo lo anterior no son más que meros apuntes preliminares que evidencian la necesidad de un estudio en mayor profundidad sobre este campo concreto.

Resuelta la cuestión de los recursos materiales con que contó, produjo y movilizó la población penal –papeles, sábanas, muros, instrumentos, partituras, lápices, bolígrafos, bombillas, folletos– queda atender a qué fue lo que produjeron presos y presas. En el anexo I, capítulo 3, fig. 42⁵⁶⁸ puede consultarse la tipología de documentos conservados dentro de las cincuenta y cinco (55)⁵⁶⁹ piezas que integraron el repertorio musical no oficial de este periodo. Del análisis de la referida tabla se deduce que no todas las piezas localizadas deben su preservación a la fuente escrita, sino que en el proceso de transmisión fue igualmente importante la memoria oral. Así, del total de cincuenta y cinco (55) títulos registrados hasta la fecha como parte de la actividad musical no oficial desarrollada en las prisiones españolas, se conserva la partitura de treinta y tres (33) piezas, de las cuales veinte (20) son de nueva creación

⁵⁶⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁶⁵ SIURANA, Elvira. «La conciencia de la opresión. Manolita del Arco». *Poder y Libertad*, n.º. 11, (1989), p. 60.

⁵⁶⁶ ANA, Marcos *et al.* *Sino sangriento...*, *Op. Cit.*

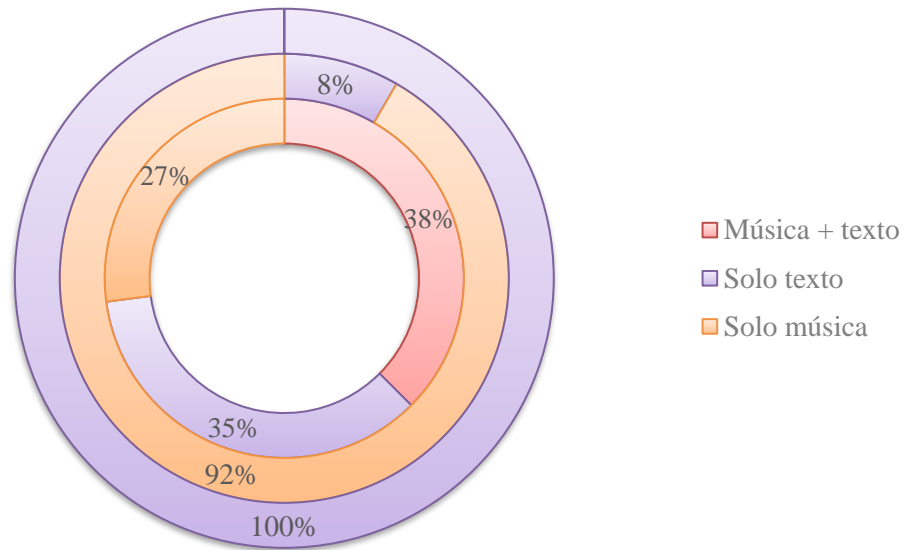
⁵⁶⁷ PROMETEO ENCADENADO. *Desde los ojos de la Pasionaria...*, *Op. Cit.*

⁵⁶⁸ Véase anexo I, capítulo 3, fig. 42.

⁵⁶⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

y trece (13) centonizaciones de las que se conoce la melodía de procedencia. A estos treinta y tres (33) ejemplos se añaden otros cinco (5) más de los que se conoce la melodía a través de diversos testimonios. Además de las cincuenta y cinco (55) obras localizadas, se conoce el texto de cincuenta (50):

Fig. 43. Tipología documental conservada del repertorio carcelario no oficial producido entre 1938 y 1943



Esta situación se debe a que un importante número de ellas fueron creadas siguiendo el proceso *par coeur*. Esto se aprecia especialmente bien en el repertorio fruto de acciones subversivas espontáneas. Así lo explicaba Marcos Ana en nuestro encuentro de abril de 2016: «algunas partes tenían guion, otras nos las sabíamos de memoria»⁵⁷⁰.

Por otro lado, la destrucción que los propios presos hicieron de los materiales artísticos como forma de salvaguardarse de las represalias fue una constante entre 1938 y 1943. Por ejemplo, Diego San José describía en sus memorias: «(...) ningún otro llegó, que sepamos, a dejar constancia sobre el papel de cuanto vieron, quizás por pensar que no podrían sacar sus obras o por temor a castigos si eran descubiertas sus obras»⁵⁷¹. En la misma línea, Luis Pérez señalaba en nuestra entrevista de 2016: «(...) hacía un boletín que se llamaba “El Papelillo”, por el tamaño que tenía, no por otra cosa, y se daba lectura pública. Es una pena que no conserve ninguno porque la orden era dar lectura y destruir, por si acaso nos pillaban»⁵⁷². De igual forma, Marcos Ana apuntaba: «(...) cuando ya se cumplía su función pues se destruía porque eso no era

⁵⁷⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁷¹ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...* *Op. Cit.* pp. 61-62.

⁵⁷² EC/LP..., *Op. Cit.*

algo que pudieses tener, además era así papel de cebolla escritos primorosamente con letra diminuta»⁵⁷³. Por su parte, Eduardo Rincón, reafirmaba esta situación: «(...) Y esos documentos cuando salí los copié los que me interesaron y los que no, los tiré. No me di cuenta de que habría sido un caso insólito en un músico tener cien o doscientas –no me acuerdo cuántas eran– de papel higiénico, llenas de anotaciones musicales»⁵⁷⁴.

3.3.2. Localización geográfica y arquitectura penitenciaria

Antes de entrar en materia debe aclararse que las cuestiones relativas a la geolocalización de las prácticas musicales no oficiales que tuvieron lugar entre 1938 y 1943 han sido abordadas en otros puntos de este mismo capítulo⁵⁷⁵, por lo que no se incidirá de nuevo en ello. La finalidad de este subepígrafe es abordar la redefinición que los presos y presas hicieron del espacio penitenciario en tanto que ecosistema aislado. En este sentido, el despliegue del ecosistema sonoro no oficial estuvo condicionado, tanto por una cuestión pragmática –«no ser descubiertos»⁵⁷⁶–, como por la habilidad de los reclusos y reclusas para construir una sólida red de heterotopías.

En el otro lado de la balanza se encuentra el microcosmos que define la localización de dichas prácticas en espacios concretos de cada una de las prisiones. Por tanto, el microcosmos hace referencia a celdas, talleres, salas de lavabos y otros espacios, tanto internos, como externos –las tapias del cementerio–, en los que los presos y presas configuraron su ecosistema sonoro, tanto subversivo como clandestino. Dicho de otro modo, la *espacialización* de la música en el panóptico penitenciario estuvo fuertemente determinada por la función otorgada por los penados a la práctica musical en cuestión, aspecto sobre el que se profundiza también en este epígrafe. Aunque del análisis de los testimonios⁵⁷⁷ se extraen una serie de conclusiones generales acerca de la ubicación de las prácticas musicales no oficiales, la preferencia última de unos lugares sobre otros dependió de la propia comunidad reclusa que tuvo que hacer frente. Es decir, las casuísticas y posibilidades de cada ecosistema penitenciario fueron únicas, diversas, complejas y desiguales a lo largo del periodo estudiado.

Por ejemplo, Manolita del Arco señalaba en la entrevista que mantuvo en 2006 con Fernando Hernández Holgado que: «las obras de teatro solían tener lugar en los aseos»⁵⁷⁸. En la misma línea se pronunciaba Julia Vigre cuando narraba dónde tenían lugar este tipo de actividades: «Las hacíamos en la sala de lavabos»⁵⁷⁹. De esta forma, cuando Manolita del Arco describía cómo las prácticas musicales clandestinas solían

⁵⁷³ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁷⁴ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁵⁷⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., fig. 10 y fig. 11. También, fig. 17, fig. 18, fig. 25, fig. 26, fig. 31 y fig. 32.

⁵⁷⁶ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁷⁷ Véase Introducción, sección *Fuentes*.

⁵⁷⁸ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio..., *Op. Cit.*, p. 11.

⁵⁷⁹ BLANCO, Carlos; BALLESTEROS, Manuel; VIGRE, Julia. *Memoria viva...*, *Op. Cit.*, p. 83.

desarrollarse en los aseos⁵⁸⁰, en realidad estaba hablando de dos aspectos esenciales en la *espacialización* del ecosistema sonoro no oficial. Por un lado, se refería a la resignificación de los espacios de intramuros de acuerdo a las necesidades colectivas de supervivencia. Por el otro, esta resignificación implicaba convertir en musicales espacios que por su naturaleza no lo eran. Tal era el caso de las salas de baño, que no solo eran el lugar más alejado de los puestos de guardia de los funcionarios, sino también el sitio en el que cada mañana presos y presas recuperaban su dignidad a través de la limpieza. Así lo relataba Luis Pérez en nuestro encuentro de 2016: «Un día normal para nosotros comenzaba cuando nos levantábamos, limpiábamos y hacíamos la cama. Esta era una parte muy importante en nuestra disciplina como prisioneros. Teníamos que estar limpios, porque al fin y al cabo era donde vivíamos»⁵⁸¹.

Esta misma cuestión –la importancia del aseo como una forma de bioprotector ejercida sobre el cuerpo en forma de cuidado personal⁵⁸²– aparece incluso referida en la partitura de M. Machado y Luis Hernández Alfonso, *Un día en la cárcel* (1941)⁵⁸³: «Hay que vivir, levantarse y andar / y procurar no dejarse por nada abatir. / La caricia sentir del agua corriente / y la piel limpiar completamente / para así la salud conservar»⁵⁸⁴.

Otros «contra-espacios» comunes donde se desarrollaron estas prácticas fueron, según Marcos Ana, los talleres: «Normalmente los guardianes no decían nada porque como sabían que estábamos trabajando (...)»⁵⁸⁵. Por otro lado, José Ajenjo⁵⁸⁶, Juan Molina⁵⁸⁷ y Diego San José⁵⁸⁸ sitúan estas prácticas en las celdas dormitorio:

Se presentan pequeños juguetes escénicos de gracia chispeante, casi siempre de ambiente carcelario, escritos por los propios presos y en los cuales se ridiculiza al cura, a la monja, al director, al funcionario, al régimen, etc. y hasta a la O.N.U. Se cuentan graciosos y mordaces chistes. Se recitan poesías de Chamizo, Machado, García Lorca, Vicente Mediano, Villaespesa, Rubén Darío. Hay conciertos de guitarra, bandurria, mandolina, violín. Entonces se transfiguran los rostros de los presos. En el dormitorio adquieren tonalidades más sentidas⁵⁸⁹.

En último lugar, las celdas de aislamiento fueron el lugar destinado a la composición musical, tal y como ilustran Juan Molina: «Entoné bajito el aire de todas las canciones que aprendí y escuché en mi vida (...). Puse letra a la “Serenata” de Toselli y a algunas canciones vascas»⁵⁹⁰; y Eduardo Rincón:

⁵⁸⁰ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

⁵⁸¹ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁵⁸² OLIVER, Pedro. «The corporal repertoire...», *Op. Cit.*

⁵⁸³ MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. «Escena n. 3. Aseo». *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁸⁶ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁵⁸⁷ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*

⁵⁸⁸ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.*

⁵⁸⁹ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁵⁹⁰ *Ibid*, p. 58.

La última vez que fui a celdas de castigo por tiempo indefinido (...) lo hice bien provisto. Metí abundantes barras de bolígrafo en las hombreras de la chaqueta del uniforme. Eran muy flexibles desprovistas del resto del bolígrafo, y pensé que papel no faltaría, puesto que estaban obligarnos a suministrarnos papel higiénico⁵⁹¹.

Los niveles de interacción música/espacio utilizados por la población reclusa han sido analizados según el principio foucaultiano de heterotopía⁵⁹², así como la definición de espacio de Paul Ricoeur al respecto de la identidad, quien considera que «el cuerpo constituye, a este respecto el lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los lugares están allí»⁵⁹³, a la hora de referirse al espacio penitenciario en las prácticas musicales no oficiales, debe hacerse diferenciando entre «espacio real»⁵⁹⁴ y «espacio imaginado»⁵⁹⁵. Esto ha permitido atender por separado a las localizaciones exactas en las que se desarrollaron estas actividades y el simbolismo que dichos espacios adquirieron en relación con la «construction du soi»⁵⁹⁶.

A su vez ambos principios se subdividen en diversas categorías atendiendo a su naturaleza. Así, el «espacio real»⁵⁹⁷ está integrado por el macrocosmos y el microcosmos penitenciario. Directamente relacionado con esta última cuestión se encuentra el concepto de «espacio imaginado»⁵⁹⁸ que sirve para definir la resignificación del espacio penitenciario que los confinados hicieron a partir de la música. Desde una perspectiva psicosocial y filosófica, el análisis de los testimonios revela cómo la práctica musical fue útil a los presos y presas en la construcción de su identidad proyectándose «là où je suis absent»⁵⁹⁹. En este sentido, la música facilitó los procesos de recuerdo del pasado y proyección en el futuro⁶⁰⁰.

A través de la vinculación música/espacio, los presos y presas otorgaron un sentido a la práctica musical en función de la capacidad de esta asociación para proyectarles más allá de los muros de la prisión. Un ejemplo de esta cuestión lo constituye el testimonio de Manuel García Corachán:

(...) Llegué a emocionarme al oír interpretar el *Himno regional valenciano*. ¡Nunca pensé escucharlo en la cárcel! (...) ¿Estoy en Valencia? no lo sé. No lo sé. Oigo hablar valenciano, me parece recordar que cuando vine aquí pasé por calles mil y mil veces recorridas, subí tranvías que tantas veces habían llevado de un punto a otro de mi ciudad... Todo semeja un sueño; sigo oyendo hablar valenciano. Ahora tocan *Lo cant del valencià*, el cielo, aunque no tan brillante

⁵⁹¹ RINCÓN, Eduardo. *Cuando los pasos se alejan...*, *Op. Cit.* p. 177.

⁵⁹² FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres. Hétérotopies» [Conference]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º. 5, (1984), p. 44.

⁵⁹³ RICOEUR, Paul. *La memoria...*, *Op. Cit.*, pp. 59-60.

⁵⁹⁴ FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres...», *Op. Cit.*, p. 44.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ «(...) construcción del yo» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.*

⁵⁹⁷ FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres...», *Op. Cit.*, p. 44.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ RICOEUR, Paul. *La memoria...*, *Op. Cit.*, p. 50.

como el de antes, puede ser el de mi tierra natal. La familia me visita a menudo, hablo con ellos como si Valencia estuviera a cien metros de mí⁶⁰¹.

A nivel específico, dentro de las cincuenta y cinco (55)⁶⁰² piezas recuperadas y su distribución en la arquitectura penitenciaria, conviene llamar la atención sobre una gran división:

1.- Los testimonios apuntan cómo aquellas piezas de carácter subversivo que, precisamente por su naturaleza de oposición y confrontación, compartieron espacio –y tiempo– con las actividades oficiales en este caso concreto los «contra-himnos» eran cantados simultáneamente en los patios durante los actos oficiales. Del mismo modo ocurría con el repertorio vinculado a la dimensión protesta –veinticinco (25) títulos– que solía ser interpretado colectivamente en patios, celdas, salones de actos, pasillos y galerías⁶⁰³. Un caso muy evidente es el de las diez (10)⁶⁰⁴ piezas de dimensión política escritas entre 1938 y 1943⁶⁰⁵, entre ellas los ocho (8) himnos, de los cuales siete (7) eran centonizaciones del *Cara al sol*⁶⁰⁶.

2.- Los mismos testimonios explican cómo aquellas piezas agrupadas aquí bajo la categoría de dimensión moral nunca se interpretaron en los mismos espacios que ocupó la práctica musical oficial. Al contrario, estas prácticas tuvieron lugar en los «contra-espacios» destinados y ocupados por otros aspectos de la cotidianidad carcelaria como el aseo –sala de lavabos–, el trabajo –talleres–, o el aislamiento –celdas de castigo–.

A simple vista parece evidente que entre 1938 y 1943 los presos y presas aprovecharon en beneficio de su identidad sonora y cultural aquellos espacios que estuvieron vinculados a su supervivencia física y moral, especialmente en aquellos casos en los que la práctica musical no tenía un significado político añadido. Sin embargo, en aquellos casos en los que la población penal planteó una oposición directa contra el adoctrinamiento, alienación y negación del yo a que eran sometidos, alcanzó su mayor expresión en las tapias del cementerio. A pesar de la crueldad sufrida por los prisioneros a manos de los funcionarios y los piquetes de ejecución, en sus últimos momentos, los testimonios recogen cómo estos no cesaron en su empeño de definir y reafirmar su identidad a través del canto colectivo. Consecuentemente frente a los pelotones de fusilamiento, solían cantar piezas que estaban prohibidas en el interior de

⁶⁰¹ GARCÍA, Manuel. *Memoria de un presidiario: (en las cárceles franquistas)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, p. 247.

⁶⁰² Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁶⁰³ *Ídem*.

⁶⁰⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁶⁰⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

⁶⁰⁶ Me refiero aquí a los títulos: [*Cara al sol que me pongo enfermo*], [*Cara al sol te pondrás morena*], [*Cara al suelo*], [*Cara al suelo con la camisa rota*], [*Cara al sol promesa del mañana*] y [*Formaré junto a mis compañeros*]. Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

la cárcel, como si de algún modo la proximidad con el límite de su existencia física rompiera con las restricciones de su identidad.

Mientras en prisión el principal objetivo era la supervivencia, fuera de ella, los condenados confrontaban la vida asumiendo la muerte. A este respecto, Marcos Ana explicaba: «(...) en ese caso siempre les ganamos la partida porque ellos solo tenían el odio y el odio no es creativo, pero nosotros buscábamos la forma de seguir luchando y de ser libres, y lo éramos»⁶⁰⁷.

Desde el punto de vista de autores como Suzanne Cusick, este proceso de *weaponization*⁶⁰⁸ de la práctica musical estaba relacionado con la capacidad de la misma para romper con «his [or her] sense of interior and exterior, private, and public, a way of trying to reduce him [or her] a vibrating object»⁶⁰⁹. De este modo, cantando sus propias marchas e himnos, la población penal evitaba la invasión que el Régimen perpetraba sobre sus propios cuerpos, redefiniendo sus espacios –tanto internos, como externos, ya públicos o ya privados–. En este sentido, las tapias de los cementerios cobraron una especial relevancia dentro de la práctica musical no oficial debido a tres cuestiones fundamentales:

- 1.- Su vinculación con la prisión a pesar de su ubicación a extramuros. En este sentido, el lugar donde se ejecutaba a los presos y presas funcionó como una extensión del espacio penitenciario, más allá de los límites físicos de este.
- 2.- Fue el único espacio en el que los presos y presas se permitieron regresar a su cancionero. Si Marcos Ana explicaba que la clave de la supervivencia de la actividad cultural, tanto subversiva, como clandestina era la creatividad y, por tanto «no podías cantar el himno porque no tenía ningún sentido, no era creativo y nuestras formas de protesta tenían que ser creativas para poder ser clandestinas»⁶¹⁰, durante los fusilamientos era habitual que los condenados se dirigiesen al paredón cantando *La Internacional* o *La Joven Guardia*, entre otras. Así lo refería el propio Marcos Ana al manifestar su orgullo hacia un grupo de camaradas fusilados en Porlier: «fueron fusilados cantando con sus puños en alto»⁶¹¹. Del mismo modo lo refieren Consuelo García⁶¹² y Juana Doña⁶¹³ en el caso de Las Trece Rosas: «Se las llevaron cantando la “Joven Guardia” y cantaron toda la noche hasta que los camiones vinieron a llevárselas»⁶¹⁴.

⁶⁰⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶⁰⁸ CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology of detencion in the “global war of terror”». *Music, sound and space: transformations of public and private experience* (Georgina Born, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 275-291.

⁶⁰⁹ «(...) su sentido del interior y el exterior, privado y público, una forma de reducirle a un objeto vibrante» (Traducción de la autora). *Ibid.*, p. 289.

⁶¹⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶¹¹ *Ibidem.*

⁶¹² GARCÍA, Consuelo. *Las cárceles...*, *Op. Cit.*

⁶¹³ DOÑA, Juana. *Desde la noche y la niebla...*, *Op. Cit.*

⁶¹⁴ *Ibidem.*

3.- El cementerio adquirió un gran simbolismo como último lugar de la *performance* de la resistencia antifranquista. En ella, a modo de *re-enactment* cíclico sobre motivos de la guerra, los himnos políticos comunistas, anarquistas y socialistas eran silenciados con la muerte. Esta representación del conflicto sonoro entre víctima y victimario fue descrito por el preso Juan Molina con las siguientes palabras: «A los presos que presenciaron la ejecución se les dio el orden de cantar los himnos de la Falange en alta voz, para apagar las canciones revolucionarias y los vivas a la república y a la democracia que entonaban los que iban a ser fusilados»⁶¹⁵. Esta confrontación entre el canto como exaltación del yo frente a la muerte como fórmula de silenciar esa identidad aparece también descrita en las memorias de Ramón Rufat al recordar la ejecución del tenor Carlos Elizondo: «Delante del piquete pidió que le dejaran cantar el “Adiós a la vida” (...). Disparó el piquete y su voz quedó eclipsada por la descarga»⁶¹⁶.

De las citas anteriores se extrae que la práctica musical contribuyó a la ritualización de las tapias del cementerio, que a su vez transitaban de ser un punto de silencio y muerte a un lugar de «renacimiento del yo». Debido a ello, la actividad musical emergió aquí como una forma de enlazar dichas identidades con el presente de la población penal, su aquí y ahora. En este sentido, las tapias del cementerio se convirtieron en un «lugar de memoria»⁶¹⁷ «a geographical place [as] the body itself harbours small places of its own that have many of some characteristics as their geographical counterpoints»⁶¹⁸

Esta ritualización de la música en respuesta al proceso de *weaponization*⁶¹⁹ que la dictadura hizo tanto del significado de la práctica musical como del silencio, se corresponde con los binomios «vencedores/vencidos», «víctimas/victimarios», «vida/muerte» conformando un imaginario que se extiende hasta nuestros días. Un ejemplo muy evidente es el *re-enactment* que cada 5 de agosto tiene lugar frente a las tapias del Cementerio de La Almudena en Madrid en homenaje a las jóvenes socialistas ejecutadas en 1939. El rito de memoria está organizado alrededor de la acción de cantar las mismas melodías comunistas y socialistas que los testigos aseguran que cantaron frente al piquete⁶²⁰. Además, mediante la ritualización y la *espacialización* de la música, el acto de recordar ha adquirido entre la comunidad

⁶¹⁵ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 139.

⁶¹⁶ RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España...*, *Op. Cit.*, p. 123.

⁶¹⁷ ERLI, Astrid. *Memory in culture...*, *Op. Cit.*, p. 127. y LIIKANEN, Elina. *El papel de la literatura...*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁶¹⁸ «además de esta ocupación física del cuerpo por la memoria de un lugar geográfico, el cuerpo en sí alberga pequeños lugares propios que comparten muchas de las mismas características que sus contrapartes geográficas. (...) no importa a dónde vayamos, siempre estamos en algún lugar y siempre llevamos nuestros microterritorios corpóreos con nosotros». (Traducción de la autora). CASEY, Edward S. «Between Geography and Philosophy...», *Op. Cit.*, p. 683.

⁶¹⁹ CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology...», *Op. Cit.*

⁶²⁰ DOÑA, Juana. *Desde la noche y la niebla...*, *Op. Cit.*

de exrepresaliados la capacidad de vincular «the spirit world to the death»⁶²¹. Así, de acuerdo con la perspectiva de Brandon LaBelle: «sound proposes that what lies underneath or still silent, may also at times come to life»⁶²²

Transferencias de los repertorios de extramuros a intramuros y viceversa

Finalmente, la última parte de este capítulo se ocupa de las relaciones de intercambio establecidas tanto por la población penal como por las redes de apoyo del exterior. Antes de comenzar es indispensable tener presente que los circuitos que siguieron las prácticas musicales no fueron, ni mucho menos, constantes, sino que estos se caracterizaron por su discontinuidad en el tiempo. Además, estuvieron fuertemente condicionados por la solidez y fluidez de las vías de comunicación con el exterior. Por esta razón, no es lo mismo hablar de las relaciones que la comunidad represaliada mantuvo con el exterior en estos primeros años en los que la actividad subversiva de los partidos políticos tanto a extramuros como en el exilio se encontraban en un proceso de reorganización, que en décadas posteriores en las que embajadas de países como Francia e Inglaterra intervinieron activamente en la consolidación de estas redes⁶²³.

Por otro lado, estos circuitos pueden ser analizados desde diferentes perspectivas atendiendo a:

- 1.- El sentido de las mismas:
 - a. Entrada/Salida.
 - b. Salida-Entrada.
- 2.- El nivel:
 - a. Intramural.
 - b. Intermural.
 - c. Extramural:
 - c.1. Ámbito nacional.
 - c.2. Ámbito internacional.
- 3.- El contenido:
 - a. Utilería.

⁶²¹ «(...) el mundo de los espíritus a la muerte». (Traducción de la autora) LABELLE, Brandon. «[On Listening](#)». *B-Post Kunstjournalen*, n.º. 12(1), (2012), [s.p.], (Consultado: junio 2020).

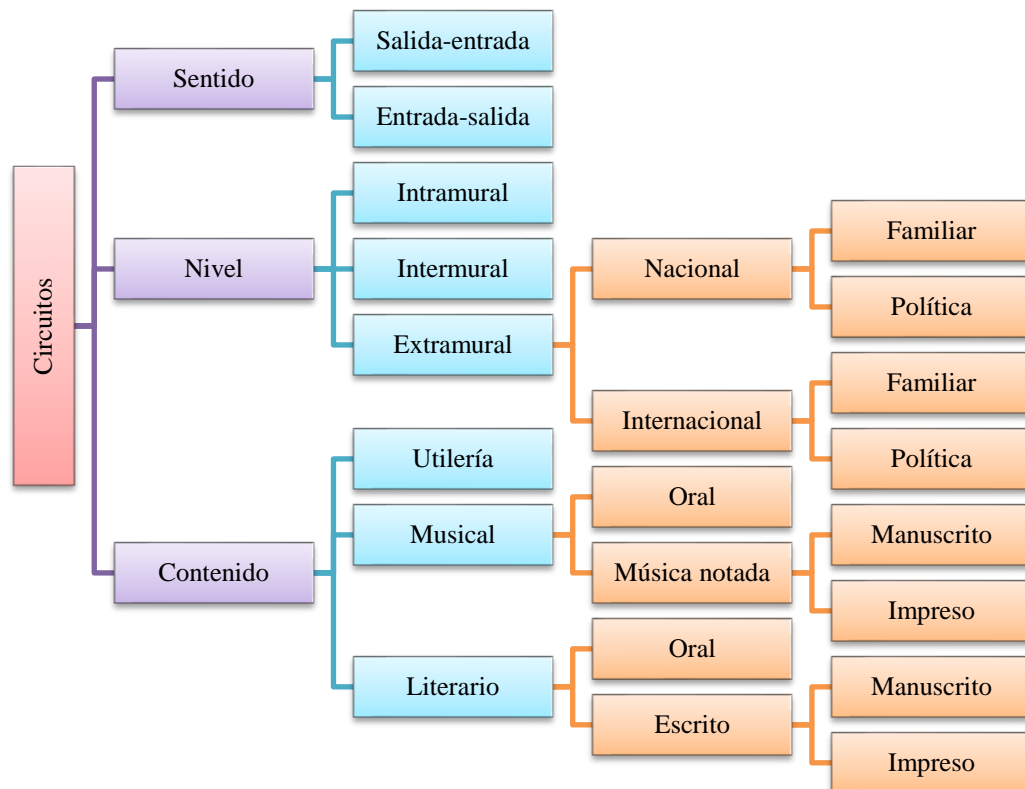
⁶²² « (...) el sonido propone que lo que se encuentra oculto o todavía en silencio, también puede a veces llegar a la vida». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

⁶²³ Este aspecto se aprecia espacialmente en los archivos de las siguientes instituciones: Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH): Archivo Personal de Carlos Esplá, serie Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), subserie Jurisdicción Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo (1939-1966), sig.: ES/7. British Library (BL): Lord Chamberlain Office Collection, sig.: LCP/1937/16; Western Manuscripts Collection, sig.: Add MS/89073/4/1/6. People History Museum (PHM): Labour Party International Department, serie Basque Children, sig.: SCD/47-57; NMLH/MISCI/01; NMLH/MISCI/05-06; serie Bob Edwards, sig.: BE/5/1-BE/5/7. Archives Nationales de la France (siège Pierrefite) (ANF-Pierrefite): Archive du Parti Communiste Espagnol, sig.: 19960325/9-10. Université Paris-Nanterre (UP-N): Archive de l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne, sig.: F/Delta/1114; Archive du Comité de Solidarité avec l'Espagne, sig.: F/Delta/Res/0882/1/1/4 ; F/Delta/Res/0882/1/1/14 ; 4/Delta/1678 ; Archive du Comité National de Défense des Victimes du Franquisme, sig.: 4/Delta/0106; 4/Delta/0927; 4/Delta/Res/0174.

- b. Musical.
 - b.1. Repertorio oral.
 - b.2. Repertorio escrito:
 - b.2.1. Manuscrito.
 - b.2.2. Impreso.
- c. Literario:
 - c.1. Repertorio oral.
 - c.2. Repertorio escrito:
 - c.2.1. Manuscrito.
 - c.2.2. Impreso.

El cuadro sinóptico que sigue recoge las diferentes perspectivas de análisis de estas redes:

Fig. 44. Naturaleza de los circuitos asociados a las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁶²⁴



⁶²⁴ Cuadro de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

Deteniéndose en primer lugar sobre las vías de salida/entrada y entrada/salida, en relación con el tipo de material circulante, las fuentes consultadas permiten responder a preguntas como qué entró, cómo lo hizo y por qué; y qué salió, cómo lo hizo y por qué. En respuesta a la primera cuestión, puede diferenciarse entre:

- Material para las representaciones teatro-musicales.
- Contenido musical: por ejemplo las partituras que presos como José Bernal⁶²⁵, Ángel Bernat⁶²⁶, Ánxel Jóhan⁶²⁷ o Ricard Lamote de Grignon enviaron al exterior. En este grupo entran también las canciones como *Es la Pepa una gachí [I]*⁶²⁸ y *[II]*⁶²⁹ o *[¿Dónde vas con las barbas de chivo?]*⁶³⁰ que circularon oralmente entre prisiones. Dentro de esta categoría también se encuentra la entrada de material de escritura y estudio⁶³¹.
- Contenido literario: es el caso de los cancioneros que se enviaron de dentro a fuera y viceversa; textos que viajaron con sus portadores por el extenso mapa penitenciario para ser modificados y enriquecidos por las distintas poblaciones penales, entre otras.

Tanto el sentido de estos circuitos, como el contenido que presos y presas enviaron y recibieron, estuvo relacionado con los distintos niveles en que operaron estas redes. Por ejemplo, el modo de comunicar y transmitir materiales o conocimientos musicales no era igual dentro de una prisión entre las distintas galerías, que fuera de ella. Tampoco era igual el sentido circulante de las prácticas musicales entre prisiones a consecuencia de los continuos traslados a que era sometida la población penal, que aquellos materiales destinados a las familias o al aparato político del PCE en el extranjero.

⁶²⁵ *Aquí llevas una parejita* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5..., *Op. Cit. De un hogar venturoso* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

⁶²⁶ BERNAT, Ángel. *[Adelina]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *[Tania]...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Concordia...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!...*, *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. *Rayos de luz...*, *Op. Cit.*

⁶²⁷ JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos dun prisioneiro...*, *Op. Cit.*, p. 20.

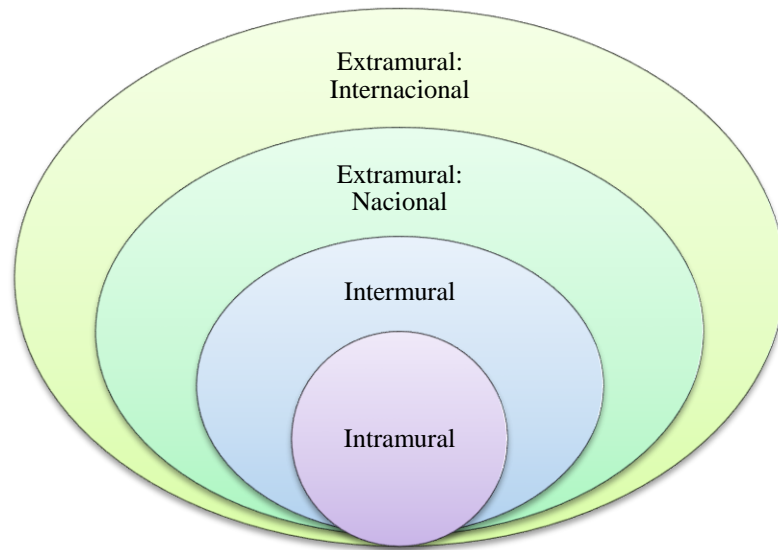
⁶²⁸ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶²⁹ *Ibidem.*

⁶³⁰ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.*

⁶³¹ EC/ER..., *Op. Cit.*

Fig. 45. Clasificación por niveles de los circuitos asociados a las prácticas musicales no oficiales registrados en las prisiones españolas entre 1938 y 1943⁶³²



Aunque, como se ha apuntado anteriormente, estas redes fueron maleables, dinámicas y estuvieron en constante transformación, a lo largo de esta etapa se han apreciado una serie de circuitos significativos sobre los cuales se profundiza a continuación:

- Intramurales: aquellas que tuvieron lugar en un mismo centro penitenciario.
- Intermurales: las producidas a resultas de la circulación de los presos y presas por las distintas instituciones.
- Extramurales de carácter nacional: fruto de la comunicación clandestina de presos y presas tanto con sus familias como con los respectivos comités de partido, especialmente el PCE⁶³³.

⁶³² Gráfico de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

⁶³³AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 12/2; 12/4-12/5; 12/7-12/8; 12/11; 12/27; 12/29-12/36; 13/1; 13/3; 13/15; 13/20; 42/2. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 39, carp. 1; caja 40, carp. 11; caja 161, carp.1-3; Jacq.14; 64; 112; 153-158; 170; 212-213; 343-350; 459; 482; 523; 563; 598; 697; 729-732; 782; 837; 858-859; 861; 886; 1089.

a. Relaciones intramurales

En el contexto de esta investigación, bajo esta denominación se enmarcaron todas las transferencias de las prácticas musicales no oficiales entre los miembros de un mismo centro. Para comprender el alcance de estas relaciones es fundamental acercarse a la prisión desde su dimensión social y a las manifestaciones culturales producidas por dicha sociedad como el resultado del proceso de *prisonización*⁶³⁴. Es decir, la adaptación del sujeto a su nueva condición de aislamiento exterior⁶³⁵. Citando al antropólogo Bruce Jackson: «the prison's material satisfies certain needs the outside material cannot satisfy»⁶³⁶.

Para solventar las problemáticas organizativas en el ámbito político, primero, y en el cultural y musical, después, los presos y presas idearon «emisoras radiofónicas». Algunos ejemplos de los que se tiene constancia proceden de penales como Burgos, Porlier y Zaragoza. De este modo se construyeron las primeras redes de comunicación entre la comunidad penitenciaria. Así, en las ondas de «Radio Petate» o «Radio Celda 14», no solo circularon noticias de interés político, sino también bulos destinados a levantar la moral, o incluso música. Por ejemplo, el recluso Manuel García Corachán, apuntaba lo siguiente:

Cualquier acontecimiento extraordinario daba lugar a las más fantásticas noticias. En aquella ocasión la suspensión de las comunicaciones y la entrada de paquetes hizo que la fantasía se desbordara, inventando absurdas causas como origen de tal noticia. Esos bulos, decíamos, eran transmitidos por «Radio Petate»⁶³⁷.

Sobre la misma «emisora», otro preso, Juan Molina, relataba:

Los presos tenemos las antenas invisibles de «Radio Petate» que captan las noticias a través de rejillas y muros y las emite por todos los rincones de la prisión. La mayoría de las veces son bulos que nadie cree, pero que todos muestran una viva impaciencia por conocer. El bulo circula, se extiende y vuelve al punto de partida, agigantado, deformado y adornado. Cada uno, al transmitirlo, pone un poco de su fantasía⁶³⁸.

El propio Molina daba cuenta, además, de otra de las fórmulas más eficaces en la construcción de redes de comunicación intramurales y que, después, se aplicaron también en las relaciones con el exterior: los boletines informativos o prensa clandestina⁶³⁹: «Diariamente se publica en la prisión un Boletín de Alianza (sección de interior de la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas). Es leído en voz alta –no tan alta como para que la oigan los funcionarios– en todos los departamentos de la

⁶³⁴ Véase este mismo epígrafe, secciones *b. Espacios creativos y performativos* y *c. Momentos creativos y performativos*.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ JACKSON, Bruce. «Prison Folklore...», *Op. Cit.*, p. 317.

⁶³⁷ GARCÍA, Manuel. *Memoria de un presidiario...*, *Op. Cit.* p. 218.

⁶³⁸ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁶³⁹ AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 12/2; 12/4-12/5; 12/7-12/8; 12/11; 12/27; 12/29-12/36; 13/1; 13/3; 13/15; 13/20; 42/2. Para un análisis en mayor profundidad acerca de este aspecto véase: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Y un “himno llena el mundo”...», *Op. Cit.*

prisión»⁶⁴⁰. En esta línea también se manifestaba Luis Pérez, quien, al respecto de su experiencia en el penal burgalés señalaba: «(...) en letra diminuta hacía un boletín que se llamaba “El Papelillo” (...) y se daba lectura pública»⁶⁴¹.

En lo que concierne a la práctica musical, de todos los ejemplos recopilados, el caso más singular fue «Radio Celda 14», de la que Pablo Uriel calificaba como «una iniciativa que recordarán todos los presos supervivientes de aquellos días inciertos»⁶⁴² y en la que a diario se entonaban «canciones improvisadas que eran coreadas por toda la prisión»⁶⁴³. El acompañamiento musical de tales «emisiones» llegó a ser de tal importancia que incluso, como ocurrió con «Radio Celda 14» se escribieron sintonías que precedían y cerraban dicha programación. Es el caso del cuplé *A una muchacha yo besé*, compuesto por Pablo Uriel en 1939 en la Prisión Provincial de Zaragoza, precisamente, para «Radio Celda 14»⁶⁴⁴.

b. Relaciones intermurales

Por relaciones intermurales se entienden los intercambios producidos entre las poblaciones reclusas de diferentes centros penales dentro del macrocosmos penitenciario español. Estos circuitos se establecieron, a su vez, a través de dos vías principales:

- 1.- A través del cauce familiar, que permitía poner en contacto a presos de dos penales distintos. A juzgar por los testimonios de mujeres esta práctica fue muy común entre matrimonios y parejas, pero también entre hermanos⁶⁴⁵ y padres e hijos⁶⁴⁶.
- 2.- Mediante la circulación de los presos y presas entre los distintos penales durante los primeros años de la dictadura⁶⁴⁷, fruto de la política de desarraigo impuesta por el Régimen. Sin embargo, la prohibición expresa del traslado de músicos a través de la *Orden de 23 de diciembre de 1943*⁶⁴⁸, implicó que después de ese año no fuesen los «músicos presos», ni los «presos músicos» quienes hicieron circular su repertorio, sino aquellos otros que eran espectadores, tanto de las prácticas oficiales, como de las no oficiales. En este sentido, fue mucho más habitual que los presos trasladados llevaran consigo piezas reivindicativas de carácter oral. Esto se debía a que estas no solo eran más fáciles de memorizar, sino que además aportaban valiosos datos acerca de

⁶⁴⁰ MOLINA, Juan M. Noche sobre España..., Op. Cit., p. 39.

⁶⁴¹ EC/LP..., Op. Cit.

⁶⁴² URIEL, Pablo. *Mi guerra civil...*, Op. Cit., p. 22.

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ *Ibidem*. Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección b.2. *Patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación*.

⁶⁴⁵ EC/DS..., Op. Cit.

⁶⁴⁶ ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo...*, Op. Cit.

⁶⁴⁷ Véase capítulo 1, epígrafes 1.2. y 1.3.

⁶⁴⁸ «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943 de la Dirección General prohibiendo a los Directores de las Prisiones que incluyan, en los traslados colectivos de reclusos, a profesionales de la enseñanza, directores de agrupaciones artísticas e instrumentistas». *BODGP*, año II, n.º. 47, (23 de septiembre de 1943), p. 8.

los «acontecimientos fundadores»⁶⁴⁹ de la población penitenciaria de procedencia del recién llegado.

No obstante, previamente a la disposición de 23 de septiembre de 1943⁶⁵⁰ los «músicos presos» también sufrieron las consecuencias de los traslados constantes, llevando consigo las piezas que habían compuesto fruto de su actividad musical. Un valioso ejemplo es Tomás Gil i Membrado⁶⁵¹, quien solo entre 1938 y 1943 cumplió condena hasta en tres centros diferentes. En todos ellos escribió música de distinta naturaleza, tanto en el ámbito oficial⁶⁵², como en el no oficial⁶⁵³.

Aunque, tal y como indica el propio autor en sus memorias⁶⁵⁴, todos los traslados los efectuó con las partituras, parece poco probable que las «obras antiguas» llegasen a interpretarse por las nuevas poblaciones penales en las que se integró, ya que formaban parte –a excepción de *Els Allunyats* (1938)⁶⁵⁵ –, del repertorio más personal del autor. A ello se unía, además la necesidad de instrumentos –por sencillos que fueran– que no estaban a su alcance en las prisiones de destino: Larrinaga, primero; y Figueirido, después⁶⁵⁶. En cuanto al himno *Els Allunyats* (1938)⁶⁵⁷ su contenido político, estaba dirigido a un grupo muy concreto –los presos catalanes de Santoña⁶⁵⁸–, lo que dificultaba que cualquier otra sociedad penal asimilase y se identificase con su contenido, sin mencionar la cuestión del idioma⁶⁵⁹.

Consecuencia de este tránsito intercarcelario son piezas como *Es la Pepa una gachi*⁶⁶⁰. Esta pieza compuesta en Madrid llegó a la Prisión Isla de San Simón, tal y como atestigua Diego San José⁶⁶¹, quien además sitúa allí otras piezas de origen madrileño: [*¿Dónde vas con las barbas de chivo?*]⁶⁶² y *Tango de la amnistía*⁶⁶³, escritas en Porlier y Ventas, respectivamente. En su testimonio, el escritor atribuye esta migración al dibujante José Robledano, quien dice «organizó, una función de cantos carcelarios acomodados a las circunstancias». Las palabras de San José no solo demuestran el evidente intercambio del repertorio como una consecuencia natural del traslado de los presos, sino del interés que existía por tejer redes de difusión del mismo,

⁶⁴⁹ RICOEUR, Paul. *La memoria...*, *Op. Cit.*, p. 106.

⁶⁵⁰ «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943...», *Op. Cit.*

⁶⁵¹ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

⁶⁵² Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.

⁶⁵³ *Ibidem*. En este periodo el autor escribió *Els Allunyats* (1938), *Ay Marino* (1939), *Sonatina para piano solo* y *Serenata para piano solo* (ambas de 1940), todas ellas en la Prisión Provincial de Santoña; *Autxo txikia regarrer dago* (1940), en la Prisión Provincial de Larrinaga; *Aires de España*, *Comida de estraperlo*, *Lamento y tragedia*, *Romança per a violí i piano* y [*Voldría tot seguir*] (todas de 1943), en la Prisión Central de Figueirido.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ *Ibid*, p. 95.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

⁶⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁶⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶⁶¹ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 171.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ EC/MA..., *Op. Cit.*

máxime cuando su contenido giraba alrededor de los referidos «acontecimientos fundadores»⁶⁶⁴.

Estos ejemplos no fueron únicos. Otras canciones que corrieron suerte similar en esta primera etapa fueron *El piojo verde* (1940)⁶⁶⁵, que pasó de Porlier a Burgos de mano de uno de sus autores, Marcos Ana, o *El Fuerte de San Cristóbal*⁶⁶⁶. Esta última en referencia a la fuga que tuvo lugar en mayo de 1938⁶⁶⁷ y que motivó la creación de numerosos títulos de diversa índole que circularon por los penales españoles.

Otro tipo de interacciones que prueban las relaciones intercarcelarias fueron las surgidas alrededor del entorno carcelario sin llegar a entrar en él, un ámbito fundamentalmente ocupado por las mujeres de preso. Un ejemplo de este tipo de producción es [*¿De dónde vienes morena?*] (1939)⁶⁶⁸, cuyo contenido alude específicamente a la Prisión Modelo de Barcelona y que, sin embargo, testimonios como el de Teresa Bielsa, sitúan en las inmediaciones del Reformatorio de Adultos de Ocaña⁶⁶⁹.

c. Relaciones extramurales

En el último eslabón de la cadena se situaron las relaciones extramurales, es decir, aquellas que la población penitenciaria mantuvo con el exterior, ya fuese en el ámbito nacional o en el internacional, de naturaleza familiar o política. En nuestro encuentro de 2016, Marcos Ana me describió el proceso habitual seguido por los presos en relación con estos intercambios: «(...) todo lo que hacíamos intentábamos sacarlo fuera porque dentro no lo podías tener. Entonces se lo mandabas a la familia y ellos a unas direcciones que tenían lo mandaban a París y luego ya, pues se publicaba y algunas veces volvía publicado a la cárcel»⁶⁷⁰. Del mismo modo, con respecto a su actividad en años posteriores, Eduardo Rincón señalaba: «Mis obras iban saliendo (...) cada vez que lograba sacar clandestinamente alguna (...)»⁶⁷¹.

Sin duda estas fueron las redes más complejas y las que mayores cambios experimentaron a lo largo de toda la dictadura en función de la propia evolución de los apoyos que los presos recibieron del exterior. Así, en los primeros años estas relaciones se circunscribieron en su mayoría al ámbito familiar o de amistad dentro del territorio nacional. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta en adelante estuvieron marcadas por la intervención de organismos internacionales en las diversas campañas pro-Amnistía⁶⁷². De esta suerte, la posibilidad de «sacar las

⁶⁶⁴ RICOEUR, Paul. *La memoria...*, *Op. Cit.*, p. 106.

⁶⁶⁵ EC/MA..., *Op. Cit.* y ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo...*, *Op. Cit.*, p. 20.

⁶⁶⁶ En 1938 sobre texto de Emilio Prados, Rodolfo Halffter compuso una partitura para canto y piano: HALFFTER, Rodolfo; PRADOS, Emilio. *Ay, ay, ¡hul!*. *Coplas del Fuerte de San Cristóbal*. Barcelona: Ediciones Españolas, 1938. MMLWS: Spanish Collection, sig.: Box 27/B/7.

⁶⁶⁷ ALFORJA, Iñaki; SIERRA, Félix. *El fuerte de San Cristóbal...*, *Op. Cit.*

⁶⁶⁸ EC/TB..., *Op. Cit.*

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶⁷¹ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁶⁷² [Informe del Ministerio de Información y Turismo, sobre los prisioneros de Burgos, 1961 agosto 17, Madrid, a Lord Windlesham]. BL: Western Manuscripts, sig.: AddMs 89073/4/117bis.

obras»⁶⁷³ interfirió en el significado otorgado por los presos y presas de dicha creación, así como a los procedimientos creativos y géneros musicales a los que recurrieron⁶⁷⁴.

En primer lugar, si se analizan los materiales y contenidos que presas y presos sacaron fuera de las cárceles, debe diferenciarse entre el repertorio más personal, de aquel de envergadura política. Atendiendo a ejemplos concretos, en el caso de la producción musical de dimensión moral que salió fuera de las prisiones por la vía del cauce familiar, dentro del ámbito nacional, destacan las obras de José Bernal⁶⁷⁵ y Ángel Bernat⁶⁷⁶. Ambos concibieron sus obras a modo de epístolas musicales dirigidas a miembros concretos de su familia. Ya sin intención epistolar, las piezas de Ánxel Jóhan⁶⁷⁷ y Ricard Lamote de Grignon⁶⁷⁸, siguieron una suerte parecida. Hasta la fecha no se han encontrado piezas que durante este periodo fuesen enviadas dentro del seno familiar al extranjero, por lo que se desconoce si este tipo de interacciones pudieron llegar a producirse.

En cuanto a las relaciones extramurales de salida que los penados mantuvieron con la estructura de partidos políticos, más concretamente del PCE⁶⁷⁹, en lo referente a estos años, solo se han encontrado ejemplos procedentes de la Prisión Central de Burgos⁶⁸⁰. Las fuentes procedentes de la Spanish Collection de la Marx Memorial Library & Worker's School Museum (MML), en su serie dedicada a los brigadistas parecen apuntar a que la relativa predisposición que este penal mostró a la hora de entablar este tipo de relaciones políticas con el exterior pudo estar favorecida por los presos procedentes de los cuerpos de Brigadistas Internacionales británicos⁶⁸¹. Así, los presos de Burgos tomaron ventaja sobre la correspondencia que estos mantuvieron,

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Véase capítulo 5, epígrafe 5.2.

⁶⁷⁵ *Aquí llevas una parejita* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5..., *Op. Cit. De un hogar venturoso* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

⁶⁷⁶ BERNAT, Ángel. [*Adelina*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Guadalupe*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Tania*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Concordia*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*¡Oh, libertad!*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Rayos de luz*]..., *Op. Cit.*

⁶⁷⁷ JÓHAN, Ánxel. [*Os cadernos dun prisioneiro*]..., *Op. Cit.*, p. 20.

⁶⁷⁸ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. [*Allegretto*]..., *Op. Cit.* LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. [*El convent dels peixós*]..., *Op. Cit.*

⁶⁷⁹ Fuera del marco cronológico de esta investigación, uno de los ejemplos más significativos de este tipo de relaciones se produjo en diciembre de 1963 cuando el grupo el colectivo de presos «La Aldaba» organizó en este penal una serie de representaciones teatrales y musicales clandestinas por las que cobraron entrada a los presos, recaudando hasta tres mil cuatrocientas noventa pesetas que fueron enviadas a la dirección del PCE a extramuros. Es decir, los presos pasaron de ser los sustentados a ser los sustentadores, tal y como refleja la carta enviada por este colectivo al Comité Central del PCE: «Si podéis imaginar el estado de absoluta ilegalidad que han rodeado estos actos, percibiréis la emoción que todos hemos experimentado en el homenaje que a media voz hemos rendido a *Nuestra ideas* [se refiere al panfleto político-subversivo que por aquellos años circulaba dentro y fuera de las cárceles]. En el centro mismo del terror, en las manos casi cerradas de la Dictadura, un grupo de hombres hemos “gritado en voz baja” nuestra solidaridad» ([Carta de «La Aldaba, frente de arte y literatura», 1963 diciembre, Prisión Central de Burgos, al Comité Central del Partido Comunista Español]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 3, hoja 6). Véase capítulo 5, epígrafe 5.2.1., sección b. *Prácticas musicales clandestinas*.

⁶⁸⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶⁸¹ Marx Memorial Library & Worker's School Museum (MML): Spanish Collection. Papers of the International Brigades, sig.: SC/IBA/8.1-SC/IBA/3/2. MML.

tanto con sus familias, como con sus respectivos partidos y embajadas para enviar material al exterior: desde solicitudes de intervención e intercesión por los presos españoles, hasta partituras y letras de canciones. Un ejemplo de estos circuitos son las copias manuscritas de los títulos: *Himno de la sexta división*⁶⁸², *Pelemos, pelemos*⁶⁸³ y *Vuestros cuerpos se queman cara al sol*⁶⁸⁴, que Pedro Garfías y Carlos Palacio enviaron aprovechando este cauce.

Del otro lado se encontraban todos aquellos materiales que las redes de apoyo del exterior enviaron tanto a las comunidades reclusas en su conjunto, como a los presos a título individual, para sustentar sus actividades culturales. De ello dan buena cuenta los testimonios de Manolita del Arco⁶⁸⁵, Julia Vigre⁶⁸⁶ y Eduardo Rincón en el ámbito nacional: «Carmen [se refiere a su primera pareja] se encargó de una forma u otra de proporcionarme el material necesario para lograr todos estos conocimientos»⁶⁸⁷; así como Marcos Ana, en el terreno internacional: «(...) las hacíamos [se refiere a las funciones clandestinas] con lo que teníamos allí (...) y con materiales que nos enviaban a veces desde fuera como María Teresa León».⁶⁸⁸ Gracias a estos intercambios, la población penitenciaria perseveró en la organización de actividades musicales en las prisiones al recibir utilería para sus funciones clandestinas⁶⁸⁹ o papel pautado y materiales didácticos diversos⁶⁹⁰, además de cancioneros subversivos⁶⁹¹.

3.3.3. Las prácticas musicales no oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria

El último parámetro que condicionó las prácticas musicales no oficiales en el ecosistema sonoro penitenciario fue el tiempo. Dado que los aspectos relativos al nivel macrocósmico ya han sido abordados en otros puntos de este capítulo no se incidirá de nuevo sobre ellos⁶⁹².

Apoyándose en la definición foucaultiana de «heterocronía»⁶⁹³ en el contexto penitenciario es posible hablar de las relaciones música/tiempo en base a cómo esta organizó el «tiempo real»⁶⁹⁴ y contribuyó a definir el «tiempo imaginado»⁶⁹⁵ en la

⁶⁸² PALACIO, Carlos; GARFIAS, Pedro. *Himno de la sexta división*. [Burgos: Prisión Provincial de Burgos, ca. 1940]. MML: Box 27a F/B-30.

⁶⁸³ PALACIO, Carlos; GARFIAS, Pedro. *Pelemos, pelemos*. [Burgos: Prisión Provincial de Burgos, ca. 1940]. MML: Box 27a /B-5.

⁶⁸⁴ PALACIO, Carlos; RAMOS, Félix. *Vuestros cuerpos se queman cara al sol*. [Burgos: Prisión Provincial de Burgos, ca. 1940]. MML: Box 27a F/B-36.

⁶⁸⁵ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*

⁶⁸⁶ BLANCO, Carlos; BALLESTEROS, Manuel; VIGRE, Julia. *Memoria viva...*, *Op. Cit.*

⁶⁸⁷ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁶⁸⁸ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶⁸⁹ [Informe del Ministerio de Información y Turismo..., *Op. Cit.*

⁶⁹⁰ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁶⁹¹ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁶⁹² Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., fig. 12. También fig. 19, fig. 27 y fig. 33.

⁶⁹³ *Ibidem.*

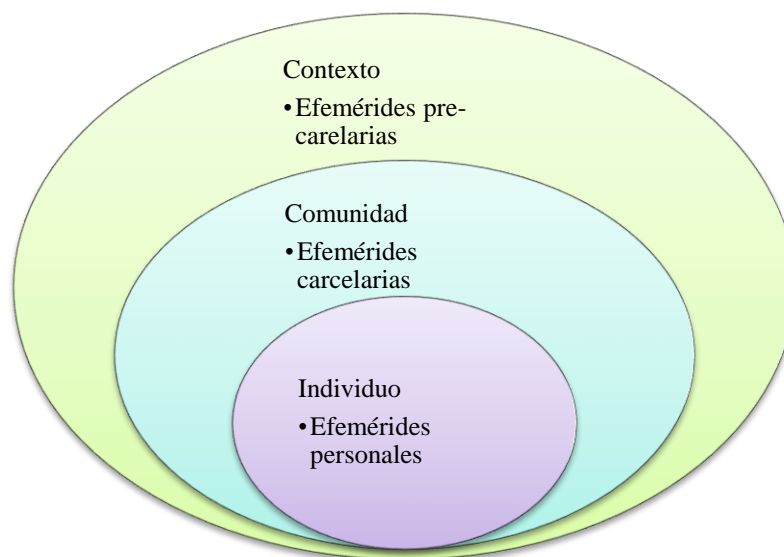
⁶⁹⁴ FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres...», *Op. Cit.*

⁶⁹⁵ *Ibidem.*

«construction du soi»⁶⁹⁶. Al igual que en lo referente a la categoría del espacio y, paralelamente a lo dispuesto por el PCRPT en el ámbito oficial, los momentos destinados por la población reclusa –tanto a nivel performativo, como compositivo–, estuvieron determinados por dos cuestiones fundamentales:

- 1.- El significado y función de la propia práctica, desde conmemoraciones hasta reivindicaciones políticas pasando por fechas relevantes para cada preso y presa a título individual.
- 2.- La organización de estas prácticas respondió a cuestiones pragmáticas en términos de disponibilidad de medios y espacios, así como la seguridad de la propia comunidad.

Fig. 46. Clasificación por niveles del «tiempo imaginado» en relación con el acto de rememorar y la «construction du soi»⁶⁹⁷ a través de las prácticas musicales desarrolladas por la población penal entre 1938 y 1943⁶⁹⁸



⁶⁹⁶ «(...) construcción del yo» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.* «Time is what defines us, what allows us, at each instant, to place ourselves, understand the outside world and build realities»⁶⁹⁶. «El tiempo es lo que nos define, lo que nos permite a cada instante ubicarnos a nosotros mismos, comprender el mundo exterior y construir realidades». GIANNINI, Gianluca. «The End of Time: New perspectives of self-identification for Man». *The concept of time in early Twentieth-Century philosophy*. (Flavia Santionianni, coord.). Switzerland: Springer, 2016, p. 243.

⁶⁹⁷ «(...) construcción del yo» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.*

⁶⁹⁸ Cuadro de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

Según Paul Ricoeur «(...) la fecha, como lugar en el tiempo, contribuye a la primera polarización de los fenómenos mnemónicos compartidos entre hábito y memoria propiamente dicha»⁶⁹⁹. Esto quiere decir que dentro del microcosmos penitenciario, por «tiempo real» se entiende el modo en que los presos y presas organizaron su calendario penal para vincular memoria e identidad. En este sentido, los límites entre el «tiempo real»⁷⁰⁰ y el «tiempo imaginado»⁷⁰¹ son mucho más difusos aún de lo que ya lo eran en la categoría del espacio. Así pues, la población penal configuró los momentos destinados a estas actividades en base al tiempo de que disponían –determinado siempre por la condena–. A ello se unió el conjunto de efemérides sobre el que proyectaban la construcción de su identidad, tanto individual, como colectiva. Este último aspecto estuvo también relacionado con la función del repertorio, estableciendo una relación bidireccional, en la que cada dimensión del mismo –política, protesta y moral⁷⁰²– tenía un emplazamiento concreto en el tiempo, y cada tiempo tenía una serie de piezas apropiadas. Por ejemplo, en relación con la distribución de las actividades culturales a lo largo del tiempo de condena, Luis Pérez apuntaba: «Cuando entraba un preso nuevo (...) calculábamos cuánto tiempo iba a estar (...) y organizábamos las clases con los profesores que teníamos»⁷⁰³.

De esta forma, según iban entrando en prisión, tanto presos como presas, se incorporaron a un calendario conformado en un primer nivel por efemérides pre-carcelarias como el 14 de abril, el 1 de mayo, el 25 de octubre, el 7 de noviembre; y de la contienda, 19 y 25 de julio. Así lo expresan los distintos testimonios: «Los presos cantábamos nuestros himnos tradicionales que evocan hechos pasados y presentes»⁷⁰⁴. A las palabras de Juan Molina se unen las de José Ajenjo, quien puntualizaba: «(...) en alguna ocasión especial cantábamos algo»⁷⁰⁵. Por su parte, Marcos Ana señalaba la importancia de los homenajes a distintos personajes de especial relevancia para el imaginario republicano, como Miguel Hernández: «Hacíamos homenajes a Miguel Hernández, a Rafael Alberti. El mejor fue a Miguel Hernández. (...) me acuerdo que uno empezaba así como de lejos, diciendo “Miguel ha muerto... Miguel ha muerto...” y se iba acercando y entonces ya empezaba a contar la historia»⁷⁰⁶. En la misma línea, Luis Pérez recordaba: «Hicimos muchas [canciones]. (...) Solíamos cantarlas en las reuniones y luego también en las fiestas»⁷⁰⁷. Dentro de este primer nivel se situaron todas las prácticas musicales contrapropagandísticas de dimensión política. Aquí se inscriben entre, otros, los ocho (8)⁷⁰⁸ himnos compuestos y/o centonzados entre 1938

⁶⁹⁹ RICOEUR, Paul. *La memoria...*, *Op. Cit.*, p. 58.

⁷⁰⁰ FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres...», *Op. Cit.*

⁷⁰¹ *Ibidem.*

⁷⁰² Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1.

⁷⁰³ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁷⁰⁴ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 65.

⁷⁰⁵ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁷⁰⁶ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁷⁰⁷ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁷⁰⁸ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

y 1943⁷⁰⁹, que respondían al «yo» alienado políticamente a consecuencia de los programas de adoctrinamiento del PCRPT.

A esta organización del calendario se sumaban además aquellos eventos del presente carcelario que la población penitenciaria integró progresivamente como resultado de la asimilación de su nueva condición o *prisonización*. Es el caso de los fusilamientos de personajes relevantes –como Las Trece Rosas–; o sucesos especialmente trágicos –como la fuga del Fuerte de San Cristóbal⁷¹⁰–; o huelgas de hambre –como las que los testimonios sitúan en Burgos, Porlier y Ventas, entre otras. La prueba más fehaciente de este nivel de efemérides en el cronograma penitenciario no oficial no son tanto los testimonios, como el propio repertorio compuesto exprofeso para recordar dichos eventos. Es el caso de las piezas *Fuerte de San Cristóbal* (1938)⁷¹¹; *A trece flores caídas* (1939), de Ángeles Ortega García-Madrid⁷¹²; o *Las trece rosas* (1939)⁷¹³. A las anteriores se unieron aquellas otras que reivindicaban la figura del héroe caído, como *Madrid ya tiene un barco* (1940), de Germán Alonso Pérez⁷¹⁴; *El cura de Ocaña* (1940)⁷¹⁵. Del mismo modo ocurría con aquellos títulos destinados a recordar las hazañas colectivas de la comunidad reclusa, como *Cárcel de Ventas* (1939), de Victoria Molinete García; *¡Somos las presas del 39!* o *La Cárcel de Ventas de Madrid* (ambas de 1939)⁷¹⁶, atribuidas a Las Trece Rosas⁷¹⁷.

Ambas fórmulas se desarrollaron como parte de la intrahistoria de dicha sociedad, contribuyendo a la consolidación de su identidad en tanto que presos y presas. Además, la dimensión protesta de la música como repositorio que recogía unas experiencias concretas, contribuyó a la conformación y difusión de los «acontecimientos fundadores»⁷¹⁸ de la población penal.

El tercer nivel –efemérides personales– es el que más próximo se encontraba al preso o presa como individuo. En el ámbito musical se manifestó a través de la actividad clandestina de dimensión moral. Dentro de esta categoría se enmarcan las veinte (20) piezas registradas entre 1938 y 1943⁷¹⁹. En el terreno de la creación, los

⁷⁰⁹ Me refiero aquí a los títulos: [*Cara al sol que me pongo enfermo*], [*Cara al sol te pondrás morena*], [*Cara al suelo*], [*Cara al suelo con la camisa rota*], [*Cara al sol promesa del mañana*] y [*Formaré junto a mis compañeros*] y *Els Allunyats*. Véase este mismo capítulo, epígrafe 3.2.1., sección a.1.1. *Dimensión política*.

⁷¹⁰ ALFORJA, Iñaki; SIERRA, Félix. *El fuerte de San Cristóbal, 1938: la gran fuga de las cárceles franquistas: (testimonios y documentos)*. Pamplona: Pamiela, 2005.

⁷¹¹ Alforja, Iñaki; Sierra, Félix. *El fuerte de San Cristóbal...*, *Op. Cit.*, p. 230.

⁷¹² Según el testimonio de Ángeles Ortega-García Madrid en: HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas...*, *Op. Cit.*, p. 230.

⁷¹³ «Las trece rosas». *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, pp. 402-403

⁷¹⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁷¹⁵ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres...*, *Op. Cit.*, p. 731.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ *Ibid*, pp. 731-750.

⁷¹⁸ «Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación, que se puede llamar original, con la guerra. Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son, en lo esencial, actos violentos legitimados después por un Estado». (RICOEUR, Paul. *La memoria...*, *Op. Cit.*, p. 106).

⁷¹⁹ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

autores produjeron obras que sirvieron para recordar cumpleaños, enlaces matrimoniales, aniversarios, nacimientos y defunciones, entre otras. Además este tipo de composición fortaleció la relación entre los miembros de una misma sociedad penal, ya que en más de una ocasión los «presos no músicos» acudieron a los «músicos presos» encargándoles la escritura de piezas musicales con motivo celebracional. Es el caso de la canción de labranza *Autxo txikia regarrer dago* que Tomás Gil i Membrado escribió en 1940 en la Prisión Provincial de Larrinaga⁷²⁰ a petición de un camarada. Para más inri, Gil i Membrado puntualiza en sus memorias que compuso la melodía sin llegar nunca a comprender el significado del texto sobre el que el recluso en cuestión le pidió que escribiese la música⁷²¹.

En este último eslabón se enmarcaron, además, todas aquellas partituras que fueron compuestas con motivo de una celebración íntima vinculada al círculo familiar del preso y que diferenciaban el «yo cautivo» del «nosotros familia». En este sentido la producción de autores como José Bernal⁷²² y Ángel Bernat⁷²³ ilustran muy bien la disolución de la línea divisoria que separaba la prisión de la privacidad familiar⁷²⁴.

Finalmente a los distintos planos del calendario penal se superpuso el emplazamiento de estas actividades en una franja horaria concreta del día. Este aspecto estuvo íntimamente ligado a las funciones que dichas prácticas desempeñaron. De modo similar a lo ocurrido en el caso de los espacios, el repertorio de dimensión política y protesta se desarrolló de forma simultánea a la actividad oficial. Por tanto, compartió los momentos asignados por el Patronato tal fin⁷²⁵.

Sin embargo, todo aquello que perteneció a la actividad clandestina se configuró como identidad cultural de oposición en relación con el binomio «nosotros/ellos», donde el «ellos» era todo aquello que ocurría «cara a sol», es decir, al descubierto, de día. Por el contrario, el plano del «nosotros» solo era posible fuera del foco de acción de «l'oeil qui voit tout»⁷²⁶. Así lo explican los distintos presos y presas en sus memorias y entrevistas. Por ejemplo, Julia Vigre afirmaba lo siguiente: «Las hacíamos por la noche, después del recuento, y estábamos hasta la una o las dos de la madrugada, hora en que se hacía el segundo recuento»⁷²⁷. En la misma línea, Diego San José apuntaba:

⁷²⁰ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁷²¹ *Ibidem*.

⁷²² *Aquí llevas una parejita* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5..., *Op. Cit. De un hogar venturoso* cit en: [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

⁷²³ BERNAT, Ángel. [*Adelina*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Guadalupe*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Tania*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Concordia*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*¡Oh, libertad!*]..., *Op. Cit.* BERNAT, Ángel. [*Rayos de luz*]..., *Op. Cit.*

⁷²⁴ CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology...», *Op. Cit.*

⁷²⁵ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.3.

⁷²⁶ «(...) el ojo que todo lo ve». (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir...*, *Op. Cit.*, p. 130.

⁷²⁷ BLANCO, Carlos; BALLESTEROS, Manuel; VIGRE, Julia. *Memoria viva...*, *Op. Cit.*, p. 83.

Luego de la cena hubo sobremesa en la que cada cual procuró ánimas con el aturdimiento de la charla y la gente joven, que estaba en mayoría, hasta con villancicos, algunos de ellos alusivos al momento político. Y como era inevitable, no hubo de faltar el lamentoso y lamentable canto flamenco y el mansurrón tango argentino⁷²⁸.

De igual modo, Melquesídes Rodríguez explicaba: «Nos juntamos por lo menos treinta para cenar (...). Comimos, hablamos y cantamos. Entonamos canciones regionales, pero también nuestros himnos»⁷²⁹. Por su parte, Marcos Ana insistía: «También hacíamos espectáculos por las noches (...). Tenía que ser por la noche, después de los recuentos»⁷³⁰. Luis Pérez señalaba, además, la noche como el momento para desarrollar otra serie de actividades también clandestinas, como escuchar la radio: «Yo escuchaba por las noches la Pirenaica, la BBC, Radio París (...)»⁷³¹. En sus memorias, Juan Molina también aportaba sendos detalles al respecto: «Noches atrás, uno de los intérpretes más puros de la guitarra que hoy existen en España [se refiere a Daniel Fortea⁷³²] –preso también– nos deleitó con un concierto. Durante tres cuartos de hora fuimos conmovidos por las armonías más puras de Sor, Tárrega, Falla y Albéniz»⁷³³, y proseguía:

De noche, en los dormitorios, siguen las clases, los estudios y las charlas instructivas. También hemos tenido conciertos musicales (...). Anteanoche un terceto de guitarra, bandurria y violín nos obsequió con un concierto en el que interpretaron entre otras obras, «España Cañí», «El Danubio Azul» y «La leyenda del beso»⁷³⁴.

Por tanto, la noche, en la franja horaria que iba desde el primer recuento nocturno –fijado entre las nueve y las diez⁷³⁵–, hasta el segundo recuento –en torno a las dos de la madrugada⁷³⁶–, los presos y presas desplegaron toda una «heterocronía»⁷³⁷ que les situaba en el pasado mediante el recuerdo, al mismo tiempo que les proyectaba en el futuro a través de la imaginación: «là [quand] je suis absent»⁷³⁸.

⁷²⁸ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* p. 242.

⁷²⁹ RODRÍGUEZ, Melquesídes. *24 años de cárcel...*, *Op. Cit.*, p. 56.

⁷³⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁷³¹ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁷³² Véase capítulo 4, epígrafe 4.4.

⁷³³ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁷³⁴ *Ibid*, p. 32.

⁷³⁵ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.3.

⁷³⁶ *Ídem*.

⁷³⁷ FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres...», *Op. Cit.*

⁷³⁸ «(...) allí [cuando] estoy ausente». (Traducción y adaptación de la autora). *Ibidem*.

CONCLUSIONES

BLOQUE I

Conclusiones al Bloque I

En relación con la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios, la práctica musical se instauró en las prisiones como un modelo de propaganda, en consonancia con el rescate moral del penado justificado por los conceptos de redención y penitencia. En este sentido la música estuvo presente en las prisiones a través de conciertos, pero no fue esta su única manifestación. Así, las representaciones teatrales, las misas, los festivales y las emisiones radiofónicas que conformaban los programas de propaganda patriótica, cultural y religiosa, también contaron con la participación musical.

El periodo que se extiende desde 1938 hasta 1943 puede considerarse el periodo de mayor productividad en el ámbito oficial debido, precisamente, a la alta densidad de la población penal. No obstante, dicha sobremasificación dificultó la organización de las agrupaciones según las normas establecidas por la Dirección General de Prisiones (DGP), que fueron adaptadas a la situación de cada centro por los directores y maestros de los penales. Según los datos del Régimen, durante este periodo, cerca de la mitad de los reclusos que redimían pena, lo hacía por actividades vinculadas a la música, hasta un total de seis mil seiscientos nueve presos (6.609).

Atendiendo al repertorio musical programado en las prisiones, este puede clasificarse en dos grupos atendiendo a su naturaleza. Por un lado, se encontraban las obras que habían sido producidas en las prisiones, un total de ciento diecinueve (119), de las que, hasta la fecha, se han localizado veinticinco (25) partituras. Todas estas piezas, a excepción del título *Carmela* (1940), de Aurora Cieza, fueron compuestas por hombres en las prisiones de Asturias, Barcelona, Murcia y Valencia. Esta producción mostró un desarrollo progresivo durante toda la etapa, hasta alcanzar el pico en 1942 (27). En relación con los géneros cultivados, destacaron los himnos, la música de temática religiosa y el teatro lírico breve, de acuerdo con las tres vertientes de la propaganda penitenciaria: patriótica, espiritual y cultural.

Del otro lado, se encontraba el repertorio importado a las prisiones para su incorporación a las prácticas musicales oficiales. En esta primera etapa, el Patronato priorizó la producción nacional (465), completando la selección de obras con autores del bloque austrohúngaro (28), italianos (25), alemanes (20) y franceses (20). Por otra parte, la incursión sonora en el ecosistema sonoro penitenciario oficial, de repertorio procedente de Estados Unidos, Reino Unido y Rusia vino determinada por la introducción de las primeras proyecciones cinematográficas en las prisiones, a finales de 1943.

Los géneros más programados, entre el repertorio procedente de extramuros se dividieron en música instrumental, vocal y escénica, destacando en la primera los géneros vinculados a las músicas populares, así como la adaptación de fragmentos sinfónicos. En el caso de la música vocal resaltó la fuerte presencia del repertorio religioso, mientras que en el ámbito escénico la zarzuela se impuso sobre el resto de representaciones escénicas con participación musical.

En lo tocante a los medios habilitados por la dictadura para el desarrollo de las actividades musicales en las prisiones, estos pueden dividirse en tres tipos: institucionales, materiales y humanos. En el terreno institucional, la dictadura generó un organigrama propio a través de la Dirección General de Prisiones de la que dependía el Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT) que, a su vez, dispuso a través de su Sección por el Esfuerzo Intelectual las distintas Secretarías Técnicas encargadas de las diferentes modalidades de propaganda administradas por las Juntas Técnicas Provinciales, entre ellas, la música. La cuestión de los recursos materiales suministrados por el PCRPT para la organización de las prácticas musicales oficiales es, sin duda, de las tres, la más controvertida.

En cuanto al capital humano que desempeñó esta actividad, este estuvo integrado, en primer lugar por los presos y presas, quienes desarrollaron tanto el rol de intérprete a través de su participación en las orquestas, orquestinas, bandas, rondallas, orfeones, coros y cuadros artísticos; como en el rol de compositor y público. Pese a todo, las restricciones del capital humano fueron una piedra angular a la hora de realizar la programación musical por lo que, en términos prácticos, «se tocaba lo que se podía» en lugar de «lo que se debía». Para lo cual, cada prisión configuró el repertorio desde un sentido pragmático de acuerdo a sus posibilidades técnicas.

En segundo lugar se encontraban el funcionariado de las prisiones, encargado de organizar y validar estas actividades, así como de cooperar con las mismas a través de tareas como la enseñanza, la dirección o incluso la composición. En el último peldaño se situaba la población civil, que contribuyó activamente a través de la escritura, –como por ejemplo Jacinto Benavente–, la dirección y la enseñanza, –como Juan Solano– o la interpretación, –como Joan Manén–. Los habitantes de las localidades donde se encontraban estos centros asistieron como público a las actuaciones musicales cuando estas se celebraron fuera de las prisiones, en los distintos espacios de sociabilidad, como plazas e iglesias, pero también mediante las emisiones radiofónicas que se hacían de estos programas desde la cárcel. Así, el estado promovió la circulación de músicos como una herramienta propagandística habitual, destacando la salida de los conjuntos de instituciones como las centrales de Bilbao, Valencia y Zaragoza y las provinciales de la Isla de San Simón y Palma de Mallorca.

Atendiendo al impacto de estas prácticas en la geografía penitenciaria del país en estos años, parece clara la predominancia de las jurisdicciones de los Tribunales Militares Territoriales 1º y 4º. Esto se debió, en el primer caso, a la intensa y extensa estructura penitenciaria de la zona central, junto con la densidad de la población penal. En el segundo caso, esta cuestión respondió a la amplitud de territorio que abarcó dicha jurisdicción, donde además se encontraban los penales de mayor envergadura, destinados al confinamiento de presos políticos: Burgos, El Dueso, Santoña y Saturrarán. En cuanto a la tipología de penales en los que se produjeron estas actividades, las prisiones centrales de Astorga, El Dueso, San Miguel de los Reyes, Totana y Ventas jugaron un papel fundamental, mientras que las provinciales de

Barcelona, Ciudad Real, Gerona, Palma de Mallorca, Pamplona, Porlier y Yeserías con su prolífica actividad, evidencian las políticas de dispersión de presos y presas.

Otro de los aspectos que el Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo reguló con especial ahínco fue la espacialización y temporalización de estas prácticas, normalizando el uso de espacios dentro de la prisión, atendiendo al tipo y función del repertorio interpretado, así como su organización en el calendario penal. Así, el Patronato diferenció entre espacios pre-musicales y musicales. Los primeros eran aquellos que albergaron actividad musical, a pesar de no ser esta su función principal. El caso más evidente es el de los patios, las galerías o las rotondas. Todas ellas destinadas a la propaganda política y cultural, en tanto que espacios de sociabilidad penitenciarios. Por el contrario, los espacios musicales eran aquellos que, por su naturaleza, fueron regulados por la Secretaría Técnica para el desarrollo de la práctica musical. Por ejemplo, los salones de actos, las celdas de ensayo o los talleres de copistería y reparación de instrumentos.

Por otro lado, la impronta del calendario festivo elaborado por el franquismo se hizo visible en las prisiones a través de una programación musical específica para cada día del año. Así, las festividades en las penitenciarías se clasificaron atendiendo a si su naturaleza era religiosa o patriótica y, en consecuencia, se configuraron los repertorios acordes para cada celebración. En este sentido, la celebración de Nuestra Señora de la Merced se convirtió, en tanto que patrona de estos centros, en la fecha en la que mayor número de intervenciones musicales se registraron a lo largo de los cuatro años. De igual forma, los días también aparecieron regidos por la actividad musical: desde el primer recuento a primera hora de la mañana, hasta el último a última hora de la noche, delimitando el trabajo, el rancho, el aseo, la misa, el ocio, la cultura y adoctrinamiento, e incluso las ejecuciones.

Finalmente, en lo que al perfil sociocultural y musical de la población penal se refiere, es posible diferencia entre dos tipos claros. Un primero integrado por «músicos presos», del que formaba parte la población penal que sí tenía nociones musicales, ya fuesen músicos de carrera (44%) o *amateur* (6%). Dentro de la segunda categoría «presos músicos», se encontraban aquellos que únicamente desarrollaron sus habilidades musicales bajo el amparo del Patronato como medio para la obtención de los beneficios de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Todos ellos constituyen el otro 50% de represaliados identificados que participaron en estas prácticas. La sexualización de las medidas punitivo-culturales adoptadas por el franquismo en materia de prisiones queda reflejada en el hecho de que de los noventa y un (91) autores localizados, solo una sea mujer, a pesar de que el Régimen siempre expresó cómo las presas fueron tan activas como sus homólogos varones, en estos términos.

En relación con la propia producción de los autores, la mayoría de ellos solo produjo un único título, a excepción de aquellos que respondían a la categoría de «músico preso» como Arturo Dúo-Vital, Tomás Gil i Membrado y Jaume Mestres, quienes a su vez demostraron una clara preferencia por el trabajo individual frente a la

creación colectiva de músicos *amateur* como Eusebio Heredero Clar y Juan Crespí Nicolau, por un lado; y Felipe Ribes y Ángel Pont Montaner, por el otro. Esto originó que los primeros obtuviesen un mayor número de días redimidos, en comparación con el resto, quienes además fueron excarcelados poco después de firmar obras de carácter religioso. Sin embargo, la reintegración de los «músicos presos» a su vida profesional tras su excarcelación fue heterogénea, desde casos como Agapito Marazuela Albornos que regresó a sus labores con relativa normalidad, hasta ejemplos como Antonio José Martínez Palacios, fusilado poco tiempo después de su detención.

En el otro lado de la balanza se situaron las reacciones de los presos y presas frente a la imposición de las prácticas oficiales, lo que determina, en buena medida, lo intrincado del ecosistema sonoro penitenciario, que respondió a tantas realidades como agentes activos participaron en él. En este sentido, el ecosistema sonoro no oficial fue un termómetro de la capacidad de los detenidos para medir sus propias competencias creativas con los recursos de que disponían, atendiendo así a una necesidad intelectual que, en cierto grado, buscaba alejarse de la alienación producida por el contexto penitenciario.

Por esta razón, las prácticas musicales no oficiales son susceptibles de ser clasificadas por su significado como prácticas musicales contrapropagandísticas o clandestinas, según si tenían contenido político o no. Dentro de las primeras se diferencia entre la dimensión política –si buscaba una confrontación ideológica fruto de la reacción frente a la imposición del himnario franquista– y la dimensión protesta –si su fin era la denuncia de las condiciones de vida de la población penal–. En el otro lado se situaban las prácticas musicales clandestinas, cuya ausencia de un contenido político específico respondía a la dimensión moral del repertorio, en tanto que exaltación del «yo creativo».

A su vez, cada función empleó unos procedimientos creativos específicos basados en la espontaneidad, o en la formalidad del proceso creativo. Así, por ejemplo, la producción contrapropagandística de dimensión política recurrió de forma frecuente a la centonización y el tropo, mientras que en el lado opuesto, la dimensión moral se sirvió de un proceso completo de nueva creación. Este hecho condicionó los géneros elegidos por los presos y presas. Por ejemplo, en el caso de la centonización de dimensión política fue muy frecuente el empleo del himno, mientras que la dimensión protesta se apoyó sobre la canción de tono elegíaco. Caso aparte lo constituyó la dimensión moral, para la que la composición musical, a menudo, se presentó como una vía de comunicación interpersonal con los familiares que estaban fuera de la prisión. Por tanto, la canción, en sus diferentes modalidades, con la estructura constante de voz y acompañamiento instrumental (normalmente piano), constituyó el género idóneo para tal fin.

Entre 1938 y 1943, la población penal produjo un total de cincuenta y cinco (55) títulos vinculados a la actividad no oficial. De estos, diez (10) pertenecen a la dimensión política, veinticinco (25) a la dimensión protesta –la de mayor envergadura en estos años– y veinte (20) a la dimensión moral. Todas estas piezas fueron firmadas

por treinta y tres (33) autores, de los cuales se ha logrado identificar a dieciocho (18). Las quince (15) restantes, son mujeres, tal y como ilumina el hecho de que esta producción se produjese en los penales femeninos. A pesar de la compleja situación de las presas en los penales españoles, en todos los ámbitos de la vida penitenciaria, pero especialmente en el terreno intelectual, las mujeres participaron activamente en este tipo de prácticas, especialmente en la dimensión política y protesta del repertorio, donde supusieron el 81% y el 54 % de cada categoría, respectivamente.

El impacto de esta producción fue desigual a lo largo de todo el territorio español, destacando el área geográfica de Madrid, debido, entre otras cuestiones, al mayor número de presos registrados en la ciudad. En la misma línea, los años más productivos coinciden también con los de mayor represión, siendo estos 1939 (24) y 1940 (20).

Este repertorio se articuló, en cada dimensión, alrededor de una serie de descriptores temáticos que contribuyeron a la creación del «nosotros» frente al «ellos». Así por ejemplo, en la dimensión protesta, eran recurrentes temas como el hambre, la higiene, la falta de espacio, la muerte, la esperanza, la tristeza, la amnistía, la identidad política o la esperanza, mientras que en la dimensión moral eran comunes las canciones que hablaban de la familia, o incluso del sexo.

En relación con los procedimientos creativos, entre 1938 y 1943 la comunidad carcelaria recurrió tanto al tropo y la centonización como al repertorio de nueva creación en una proporción del 25% frente al 75%. En este sentido, la centonización se reservó al repertorio de índole política. Para ello los presos y presas aprovecharon el capital propagandístico de himnos, tanto franquistas, como comunistas, socialistas o anarquistas; piezas ligadas a la religiosidad popular, como el villancico; escenas de teatro musical; y melodías de canción ligera, como la canción, el cuplé, el pasodoble o el tango, entre otros. A pesar de la variedad de géneros musicales de las que se nutrieron, a menudo las piezas resultantes solían ser himnos que contribuyeron al enriquecimiento del himnario de resistencia de la población penal.

Por otro lado, en el repertorio de nueva creación cultivaron fundamentalmente géneros breves como la canción reivindicativa, la canción de concierto, la canción erótica, la canción infantil, la canción de labranza, el cuplé, el himno, el pasodoble, la sardana y otras formas breves como la romanza o la serenata para instrumento solista. En estos años, el modelo de escucha de la población penal estaba compuesto por varios puntos de acción:

1. Su bagaje musical previo a su encarcelamiento, bien por su formación, en el caso de los «músicos presos», bien por su consumo, en el caso de los «presos músicos».
2. El nuevo contexto sonoro en el que se encontraban, es decir la prisión y el ecosistema sonoro penitenciario, tanto en su vertiente oficial como no oficial.
3. Las influencias que recibían del exterior, ya fuese por la vía estatal o subrepticia. Esto determinó las formas de escritura más comunes que,

en el ámbito de la dimensión moral fueron tan heterogéneas como autores se han registrado.

En cuanto a los recursos de que dispusieron los presos y presas para la articulación de su ecosistema sonoro, estos son susceptibles de dividirse también en las categorías de medios institucionales, materiales y humanos. El plano institucional estuvo estrechamente relacionado con las redes que las y los represaliados mantuvieron con el exterior, las cuales pueden ser clasificadas atendiendo a su sentido, nivel y contenido. Este tejido no se mantuvo inmutable a lo largo de la dictadura, sino que su alcance e impacto se fue transformando, adaptándose a los diferentes contextos de la dictadura y, por tanto, de sus presos. De él dependía el abastecimiento material de las mismas. Al mismo tiempo, la población penal aprovechó los recursos del Patronato para su propio interés. El caso más evidente es la reutilización de los talleres de costura, en el caso de las prisiones femeninas, para la elaboración de utilería, o el ruido de las máquinas para encubrir el sonido de las actuaciones nocturnas.

Por otra parte, el capital humano vino determinado por la propia población penal, sus conocimientos musicales y su grado de implicación en unas prácticas que eran duramente reprimidas y perseguidas. En ocasiones, la DGP aprovechó estas prácticas para su propia causa, reapropiándose y resignificando las piezas compuestas por los presos y presas. Todo ello, con el consiguiente escarnio y humillación pública que suponía para los autores, ver sus obras anunciadas con honores en el semanario penitenciario *Redención*, tal y como demuestra, *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso.

La comunidad reclusa construyó una heterotopía alrededor de la práctica musical no oficial basada en preceptos pragmáticos y estratégicos, pero atendiendo también a la finalidad de dicha práctica, así como su simbolismo público y privado en la construcción del «yo represaliado». Por esta razón, la espacialización del ecosistema sonoro no oficial puede ser analizado atendiendo al «espacio real» –celdas, patios, talleres, lavabos, tapias del cementerio–, y el «espacio imaginado» –inspirado en el recuerdo del pasado y la proyección en el futuro–. Así, los presos y presas dejaron para los patios el repertorio político de carácter subversivo, como los himnos, mientras que las celdas y lavabos eran preferidos para las representaciones –ya de dimensión protesta, ya de dimensión moral–, nocturnas. Por su parte, a consecuencia del aislamiento sufrido en las celdas de castigo, estas fueron aprovechadas por la población encarcelada para la creación íntima y personal, lo que contribuyó a regenerar su identidad a la par que estimular su mente.

Un caso singular fueron las tapias del cementerio como último lugar de resistencia de los condenados a muerte que se dirigían al paredón cantando himnos socialistas, comunistas y anarquistas a quienes se imponía el silencio de la muerte. La ritualización de las tapias del cementerio continúa hoy vigente en los actos de memoria de los fusilados, tal y como ocurre cada 5 de agosto en las tapias del madrileño cementerio de La Almudena en honor a Las Trece Rosas.

Asimismo, la población penal, en mimesis con lo desarrollado por el Patronato, organizó un calendario alrededor del cual se distribuyeron estas prácticas. Dicho cronograma estaba estructurado en base al «tiempo real» –año, mes, semana, día–, pero respondía al «tiempo imaginado» en el que se insertaba la «identidad perdida». Este «tiempo imaginado» se dividía, a su vez, en el recuerdo de efemérides pre-carcelarias, –de naturaleza política–, efemérides carcelarias –que servían para recordar el valor de los presos y presas en diversos actos de resistencia, como huelgas de hambre y fugas– y efemérides personales –colectivas o individuales–, que relacionaban a los reclusos con su entorno. A ello se unió la preferencia de la noche frente al día en el desarrollo de la contracultura penitenciaria, por oposición a todo aquello que el Régimen desarrollaba «cara al sol». Las prácticas musicales clandestinas se articularon alrededor de las horas de recuento nocturnas, mientras que el repertorio político de confrontación, como por ejemplo la centonización de los himnos, se interpretaba simultáneamente a la práctica oficial.

Bloque II. Prácticas musicales penitenciarias entre la promulgación del Código Penal y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1944-1948)

Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido penitenciario y sus circuitos

Conclusiones al Bloque II

BLOQUE II. PRÁCTICAS MUSICALES PENITENCIARIAS DESDE LA PROMULGACIÓN DEL CÓDIGO PENAL HASTA LA PUBLICACIÓN DEL REGLAMENTO INTERNO DE LOS SERVICIOS DE PRISIONES (1944-1948)

A lo largo del bloque anterior se ha analizado la configuración del ecosistema sonoro penitenciario durante los primeros años de posguerra. Para ello se ha profundizado por separado en la actividad oficial y la actividad no oficial a fin de ofrecer una reconstrucción lo más completa posible de la práctica musical carcelaria así como para adoptar la metodología de la forma más adecuada a la diversa naturaleza de las fuentes. Esta misma división entre oficialidad y no oficialidad es la que rige este segundo bloque en el que se ha atendido al impacto que la nueva legislación publicada en 1944 y 1948, en materia de prisiones, tuvo sobre las prácticas musicales penitenciarias, tanto oficiales como no oficiales. En este sentido, no puede olvidarse cómo las políticas adoptadas por el Régimen en el ámbito penal incidieron también en la actividad subversiva supeditándola a la oficialidad en aspectos tales como los medios, espacios y momentos creativos y de representación. Además, durante esta segunda etapa el recrudecimiento de las medidas represivas contra determinados sectores poblacionales, como los miembros de la guerrilla, tuvieron un reflejo directo en la creación de piezas musicales contrapropagandísticas, modificando y enriqueciendo el repertorio no oficial.

Para ello se ha tomado como punto de partida la hipótesis de que en materia musical, tanto el Código Penal (1944)¹ como el Reglamento Interno de Prisiones (1948)² se limitaron a recoger todas aquellas prácticas que ya habían sido puestas en marcha durante la etapa anterior, sin aportar grandes cambios a las mismas. Para reforzar este supuesto, en lo que a prácticas oficiales se refiere, las fuentes consultadas han sido las mismas que las ya referidas en el bloque anterior³. Por tanto la metodología adoptada para su interpretación corre paralela a lo ya desarrollado hasta ahora a este respecto⁴.

En la segunda parte del bloque se aborda la consolidación de la estructura musical propagandística de intramuros y su interacción con la actividad musical no oficial. Para esta parte, además de las fuentes ya citadas en la Introducción, ha sido necesario recurrir a documentos específicos del resultado de la actividad contrapropagandística y clandestina: los archivos históricos del Partido Comunista

¹ «Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente». *BOE*, nº. 204, (22 de julio de 1944), p. 5580.

² «Decreto de 5 de Marzo de 1948 por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prisiones». *BOE*, nº. 136-169, (15 de mayo–10 de junio de 1948), pp. 1902-2388.

³ En alusión a las distintas fuentes enumeradas en este capítulo se recomienda ver Introducción, sección *Fuentes*. Véase también capítulo 2.

⁴ Véanse capítulos 2 y 3.

Español (PCE) en Madrid⁵ y París⁶. De esta misma ciudad se han consultado también los archivos correspondientes a la Union des Femmes Antifascistes d'Espagne⁷, el Comité de Solidarité avec l'Espagne⁸ y el Comité National de Défense des Victimes du Franquisme⁹. Este análisis se ha completado con otros documentos procedentes de los archivos personales de los presos y presas tales como partituras, recortes de prensa clandestina, diarios, memorias, autobiografías, así como testimonios. Todo ello permite analizar la configuración del repertorio no oficial adoptando los mismos parámetros de estudio que en el bloque anterior: función del repertorio, procedencia y procedimiento creativo.

Por otro lado, los acontecimientos políticos de extramuros tuvieron su reflejo en las prácticas musicales penitenciarias de intramuros. Por ejemplo, durante este periodo la nueva legislación proveyó al Estado de un aparato específico para la represión de los miembros de los grupos de la resistencia armada contra el Régimen. En este sentido, el Estado recrudesció su persecución a través del *Decreto-Ley de 18 de abril de 1947*¹⁰. Este hecho, aparentemente extramusical, tuvo un impacto inmediato sobre la actividad musical no oficial en las transferencias e hibridaciones que sufrieron ambas prácticas con la adopción del repertorio guerrillero por parte de los presos en los penales a los que fueron conducidos los «maquis»¹¹.

Finalmente, el contexto sociopolítico europeo también repercutió en la producción musical no oficial. Así surgieron piezas que hablaban de la II Guerra Mundial (1945), la visita de Eva Perón a España (1947) o los Pactos de Madrid (1948), entre otros temas. El reastreo de este desarrollo se ha apoyado en documentos procedentes de las redes de apoyo del exterior que recibieron los presos y presas tanto en Francia como México a través de organismos como la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE)¹² o las ya citadas Union des femmes antifascistes

⁵ Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE): Publicaciones periódicas, sig.: 12/2; 12/4-12/5; 12/7-12/8; 12/11; 12/27; 12/29-12/36; 13/1; 13/3; 13/15; 13/20; 42/2. AHPCE: Represión franquista, sig.: Caja 39, carp. 1; caja 40, carp. 11; caja 161, carp.1-3; Jacq.14; 64; 112; 153-158; 170; 212-213; 343-350; 459; 482; 523; 563; 598; 697; 729-732; 782; 837; 858-859; 861; 886; 1089.

⁶ Archives Nationales de la France (siège Pierrefite) (ANF-Pierrefite): Archive du Parti Communiste Espagnol, sig.: 19960325/9-10.

⁷ Université Paris-Nanterre (UP-N): Archive de l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne, sig.: F/Delta/1114.

⁸ UP-N: Archive du Comité de Solidarité avec l'Espagne, sig.: F/Delta/Res/0882/1/1/4; F/Delta/Res/0882/1/14; 4/Delta/1678.

⁹ UP-N: Archive du Comité National de Défense des Victimes du Franquisme, sig.: 4/Delta/0106; 4/Delta/0927; 4/Delta/Res/0174.

¹⁰ «Decreto-Ley (rectificado) de 18 de abril de 1947 sobre represión de los delitos de bandidaje y terrorismo». *BOE*, n.º. 126, (6 de mayo de 1947), p. 2686-2687.

¹¹ Esto puede apreciarse en las publicaciones periódicas clandestinas de diversos grupos guerrilleros que circularon por las prisiones españolas: *Loitando. Órgano mural del Dto. Lister*, (20/08/1948-01/01/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6. *Tras d'os penedos. Periódico mural del Distrito de A. Cortizas*, (01/04/1948-20/04/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15. *El patriota*, n.º. 2 (23/03/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/19.

¹² [Actas (2) de la Comisión Administradora del Fondo para el Auxilio a los Republicanos Españoles (CAFARE), 1942-1945, Paris-México]. Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH): Archivo de Carlos Esplá Rizo, sig.: ES.37274.CDMH/9.27.3

Bloque II.

d'Espagne¹³, Comité de solidarité avec l'Espagne¹⁴ y Comité Nacional de Défense des Victimes du Franquisme¹⁵, entre otras.

¹³ [Mouvements d'opposition au gouvernement espagnol en France, 1944-1974, Paris]. UP-N: Archive de l' Union des femmes antifascistes d'Espagne, sig.: F/Delta/1114.

¹⁴ [Textes militantes du Comité pour la libération de tous les emprisonnés politiques et syndicaux, 1964, Paris] UP-N: Archive du Comité de solidarité avec l'Espagne, sig.: F/Delta/Res/0882/1/1/4.

¹⁵ [Opposition et répression]. UP-N: Archive du Comité National de défense du franquisme, sig.: F/Delta/0106.

Capítulo 4. El impacto del código penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

«Hoy cerradas las heridas, cancelada la gran deuda que los hijos descarriados contrajeron con la Patria y hecha la paz entre todos los españoles de buena voluntad, la obra de este Patronato se nos muestra como una de las más bellas realizaciones del Régimen» **Patronato de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual**, 1945 cit. en: *La obra de Redención de Penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1945, p. VII



ROBLEDANO, José. [Noche de saca]. *Serie Prisión Franquista de Porlier*. Pieza expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Edificio Sabatini, 27 de abril - 26 de septiembre de 2016.

Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Siguiendo lo expuesto en la introducción de este segundo bloque, en este capítulo se ha continuado con la estructura de análisis del capítulo 2¹. Para ello, entre otras cuestiones, se ha comparado la tipología de eventos con participación musical programados en las cárceles españolas en estos años con la etapa previa. De la misma manera, se ha prestado especial atención a la configuración del repertorio en base a su función y procedimiento creativo, así como a otras cuestiones por ejemplo los recursos materiales dispuestos por el Estado para el desarrollo de estas prácticas, atendiendo a los medios económicos, materiales, humanos e institucionales, la localización geográfica y perimetral de estas prácticas tanto dentro como fuera de las prisiones, así como su organización temporal de acuerdo con el ceremonial franquista.

En último lugar, se han analizado las biografías, así como el impacto de la prisión en las mismas, de los «músicos presos», lo que ha permitido profundizar en los niveles de la represión que en estos años se ejerció sobre este sector poblacional.

4.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las prisiones españolas

Como en el capítulo 2², el estudio de la tipología de eventos con participación musical programados entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas se ha apoyado en los números del semanario *Redención* publicados en estos años³. Estos datos se han completado, además, con las Memorias⁴ del PCRPT y se han cruzado con los recogidos por el Instituto Nacional de Estadística (INE) en el *Anuario Estadístico de España*⁵.

Durante el periodo 1944-1948, la música estuvo presente en conciertos, representaciones teatrales, festivales, actos religiosos, proyecciones cinematográficas y cuantas actividades lúdicas tuvieron lugar en el marco oficial de la cotidianeidad penitenciaria. Así lo prueban, entre otras las Memorias de 1947 en su resumen anual de actividades:

La música es otra de las artes que en las Prisiones tiene numerosos adeptos. Donde es posible se forman coros o bandas y con ello encuentra el penado su mejor distracción, a la vez que se va capacitando en un arte útil al recuperar su libertad. Hay orfeones, bandas de música, cuadros teatrales, que van agrupando a los penados que sienten afición a cada especialidad, en la que realizan una noble tarea que, a la vez, sirve en las festividades para distracción de sus compañeros de cárcel. (...) Cuando se trata de obras, la mayoría de ellas, no siendo las escritas

¹ Véase capítulo 2, epígrafes 2.1 y 2.2.

² Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

³ PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, años v-x, nº. 251-501 (15/01/1944-13/11/1948).

⁴ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1944-1948.

⁵ [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1944-1948](#). (Consultado: febrero 2020).

expresamente por la galería salesiana, donde figuran mujeres, se arreglan porque nunca falta el aficionado aspirante a autor teatral capaz de transformar, no ya los personajes de una comedia, sino de hacerla toda ella y hasta superarla (...). El arte, en sus variadas manifestaciones, constituye uno de los grandes alicientes con que cuenta el penado, y por ello, el Patronato de Nuestra Señora de la Merced procura estimularlo, incluso con redenciones extraordinarias, a los que más se significan en ello⁶.

Ya en el capítulo 1⁷ se comentaron las características principales de los textos que delimitaron este periodo: el Código Penal de 1944⁸ y el posterior Reglamento Interno de Prisiones de 1948⁹. Mientras que el Código Penal¹⁰ incidió en una mayor concreción de la definición de las relaciones sujeto/objeto sobre los que se ejecutaron estas prácticas –la población penal–; el Reglamento Interno de Prisiones de 1948¹¹ prestó atención al desarrollo de dichas prácticas como parte inherente a la pena. En este sentido, fueron pocas o ninguna las novedades o modificaciones que el Código Penal¹² añadió al ámbito de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, a la que solamente se refería, aunque no de manera explícita, en el art. 100 al hablar de las condiciones de la ejecución de las penas en relación con la reducción de las condenas¹³. Cabría entonces preguntarse por qué el Régimen publicó un texto que, como se ha visto en capítulos anteriores¹⁴, apenas se preocupó de revisar las medidas que hasta entonces se habían adoptado en materia penitenciaria o qué valor tuvo este en términos musicales como para constituir el inicio de una «nueva etapa».

A la primera cuestión se ha dado respuesta en el capítulo 1¹⁵ al explicar que el Código Penal de 1944¹⁶ bien puede ser entendido como una consolidación de todos los textos que a este respecto se habían publicado hasta la fecha y cuya función no fue tanto pragmática –a nivel de política interior– como respuesta a los acontecimientos exteriores: final de la II Guerra Mundial. Tal y como han estudiado otros autores¹⁷, todo ello no hacía sino responder a los condicionantes que el nuevo contexto europeo marcaron como punto de inflexión en los órganos de persuasión del Régimen, tal y como han estudiado otros autores. Según Stanley G. Payne¹⁸, la publicación del Código Penal¹⁹, respondía a la campaña continuista de la dictadura para perpetuarse en el poder tras la caída de los fascismos europeos. Para ello recurrió a la introducción

⁶ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1947, pp. 22-26.

⁷ Véase capítulo 1, epígrafe 1.3.

⁸ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

⁹ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

¹⁰ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

¹¹ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

¹² «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

¹³ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.* Título III. De las penas, capítulo V. De la ejecución de las penas, sección V. Redención de penas por el trabajo, art. 100, p. 438.

¹⁴ Véase capítulo 1, epígrafe 1.3.

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

¹⁷ «BIESCAS, José Antonio; TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Historia de España*, vol X: España bajo la dictadura franquista (1939-1975). Barcelona: Labor, 1980, p. 467.

¹⁸ PAYNE, Stanley G. *El régimen de Franco, 1936-1975*. Madrid: Alianza, 1987, p. 362.

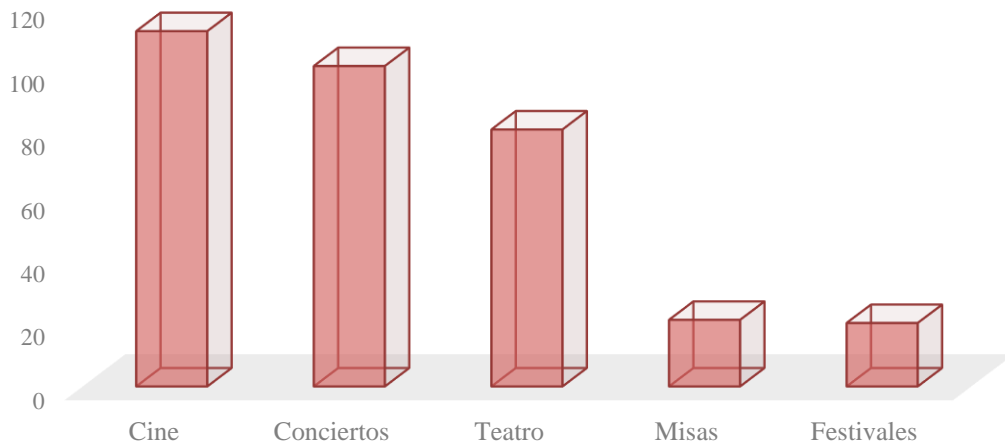
¹⁹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

de textos legales que produjesen un marco jurídico con aparentes garantías en temática de derechos civiles básicos.

Por otro lado, la redefinición del alcance de la represión política, así como de los términos y causas del encarcelamiento, modificó el perfil sociocultural de la población penal²⁰. Este hecho no solo repercutió en las prácticas musicales oficiales sino que, como se estudia en el capítulo 5²¹, modificó asimismo las prácticas musicales no oficiales.

También en esta etapa la música estuvo presente en forma de conciertos, representaciones teatrales, emisiones radiofónicas, festivales y actos religiosos. En el siguiente gráfico puede observarse cómo de toda la selección de eventos de los que participó la música, el mayor porcentaje correspondía a los conciertos entre 1938 y 1944, mientras que entre 1944 y 1948 el peso de la programación penitenciaria recayó sobre las proyecciones cinematográficas (192)²², seguidas de los conciertos (101), las representaciones teatrales (81), las misas (21) y los festivales artísticos (20), tal y como puede apreciarse en el detalle de la siguiente ilustración:

Fig. 1. Clasificación de las actividades culturales programadas con participación musical entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas²³.



²⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.4.

²¹ Véase capítulo 5, epígrafes 5.1. y 5.2.2.

²² Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

²³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, n.º. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

Haciendo una lectura del gráfico anterior puede observarse cómo a pesar de la elevada partida presupuestaria destinada a la implantación de aparatos radiofónicos en las prisiones durante el periodo anterior²⁴, las emisiones radiofónicas quedaron suprimidas, o al menos eso es lo que apunta la ausencia total de referencias tanto en el semanario²⁵ como en las Memorias²⁶. Las fuentes parecen apuntar a que esto pudo ser debido a varias cuestiones:

- 1.- El creciente aparente desinterés de la radio frente al cine, para lo cual las prisiones también fueron provistas de los equipos necesarios²⁷.
- 2.- La normalización e integración de la escucha radiofónica en la cotidianeidad carcelaria así como de otras actividades tales como el recuento, los desfiles o las propias misas, por el otro. De haber sido este último caso, no existía una necesidad real de registrar tales datos, salvo en el caso de aquellos celebrados con motivos extraordinarios. A juzgar por las informaciones recogidas por *Redención*²⁸ en periodos posteriores la radio se mantuvo presente en las prisiones durante toda la dictadura.

De esta manera, las emisiones radiofónicas, transitaron de ser una actividad obligatoria a ser una práctica permitida. Las grandes instalaciones vieron reducido su uso a los actos oficiales y la «escucha» pasó a girar en torno a un pequeño aparato alrededor del cual se congregaban los reclusos y reclusas, tal y como venía sucediendo en la práctica clandestina. Por todo ello, la programación a la que tenían acceso los penados se limitaban a las audiciones musicales: «Había una radio en el patio a nuestra libre disposición –creo recordar–. Si alguna quería, la encendía (siempre dentro del horario en el que estábamos por el patio, claro). Se escuchaba, sobre todo, música (...) la música que entraba por la radio en aquellos años»²⁹.

Por otro lado, en el caso de las proyecciones cinematográficas, el PCRPT buscó y priorizó la amortización de la inversión realizada en los nuevos equipos a través del cobro de la entrada a los presos:

De las pocas cosas que merecen nuestro elogio hay una muy simpática, el cine en las prisiones. Si no en todas, en algunas prisiones de España se hacen semanalmente proyecciones cinematográficas. Con algunas condiciones tales como pagar la entrada y sufrir la censura de los capellanes que han de autorizar la proyección, a pesar de que en la calle han sufrido una primera censura; pero, al fin y al cabo, tenemos cine. Con gran éxito, pues es tanta la novedad, siempre

²⁴ Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

²⁵ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, nº. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

²⁶ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.* 1944-1948.

²⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

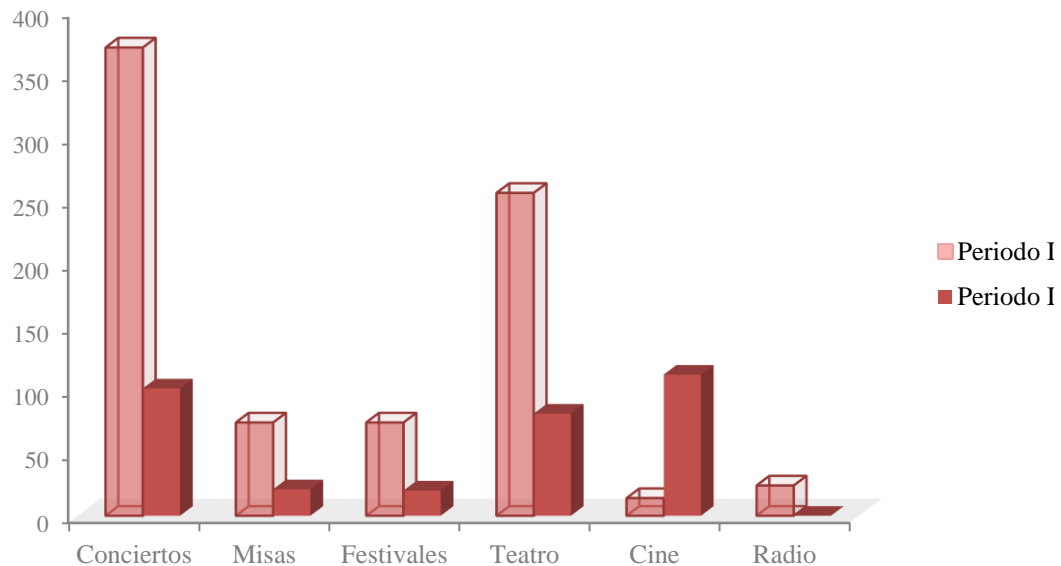
²⁸ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, nº. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

²⁹ Entrevista a Pilar Aguilar Carrasco por correo electrónico llevada a cabo el 26 de noviembre de 2014 en relación con su biografía *No quise bailar lo que tocaban*. Madrid: Añil, 2014. Agradezco a Pilar que respondiese tan amablemente mis preguntas acerca de su experiencia carcelaria en relación con la práctica musical en los inicios de mi investigación. En lo sucesivo: EC/PA (Madrid, 26/11/2014).

renovada, que asistimos dos y hasta tres veces a la proyección de la misma película³⁰.

Para obtener una mayor perspectiva de la evolución de los distintos tipos de actividades propagandísticas y culturales de las que participó la música es necesario relacionar los datos de ambas etapas. Como se ha señalado más arriba, entre 1944 y 1948 las páginas de *Redención*³¹ se hicieron eco de un total de trescientos treinta y cinco (335)³² eventos con participación musical. Esto es, cuatrocientos setenta y ocho espectáculos (478)³³ menos que el periodo anterior. La ostensible diferencia entre uno y otro periodo puede verse en el gráfico que sigue:

Fig. 2. Comparativa de la tipología de las actividades culturales con participación musical programadas en los periodos I (1939-1943) y II (1944-1948) en las prisiones españolas³⁴



³⁰ MOLINA, Juan. M. *Noche sobre España. Siete años en las prisiones de Franco*. México: Libro Mex Editores, 1958, p. 120. El autor estuvo en prisión entre 1944 y 1951. La cárcel a la que hace referencia en esta cita es la Central de San Miguel de los Reyes.

³¹ *Ibidem*.

³² Datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, n°. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

³³ *Ídem*: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años, I-V, n° 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

³⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-X, n°. 1-501 (01/04/1939-13/11/1948).

Aunque, la disminución de las actividades culturales y propagandísticas en las prisiones tuvo consecuencias muy claras y directas sobre la música, esta se reubicó en las nuevas propuestas que el PCRPT programó en las prisiones, como por ejemplo el cine. Esta nueva distribución de la práctica musical oficial repercutió en la configuración del repertorio.

4.2. Configuración y clasificación del repertorio musical oficial

En la introducción a este capítulo se advirtió sobre la importancia, en el contexto de este trabajo, de adoptar unos parámetros de análisis que permitiesen construir un discurso continuo del que extraer una serie de conclusiones al comparar lo dispuesto por el Estado en temática de música en las prisiones. Por esta razón, en lo que a configuración del repertorio musical se refiere, en este epígrafe se atiende a las cuestiones ya descritas en el capítulo 2³⁵: naturaleza del repertorio, dividiendo entre la composición de intramuros y la de extramuros y distinguiendo a su vez en esta la nacionalidad de los autores del exterior programados en las prisiones. Este último aspecto es indispensable a la hora de contextualizar las prácticas musicales penitenciarias en el terreno musical español, relacionándolas con los cambios que autores como Gemma Pérez Zalduondo señalan que se produjeron y comprobando si estas modificaciones en la escena musical de extramuros tuvieron o no correspondencia en el ámbito de intramuros³⁶.

Según los datos de que se dispone hasta la fecha³⁷, entre 1944 y 1948 se programaron en las prisiones españolas hasta un total de trescientos seis (306) títulos musicales³⁸, es decir, trescientos treinta y uno (331) menos –cerca de la mitad– con respecto a la etapa anterior. De estas, cuarenta (40) piezas correspondían a «músicos presos», lo que implicó una bajada del 60,4%. Por su parte, el repertorio importado de fuera de las prisiones también sufrió un descenso del 72,5%.

³⁵ Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

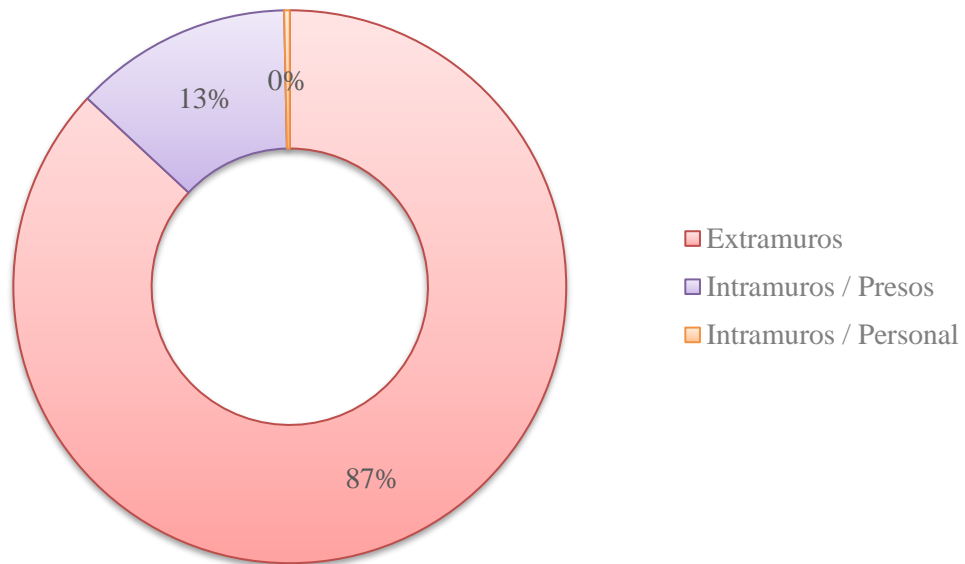
³⁶ PÉREZ, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 2001.

³⁷ Los títulos relacionados en este capítulo fueron revisados por última vez el 1 de mayo de 2021.

³⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 3. Naturaleza del repertorio interpretado como parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas³⁹

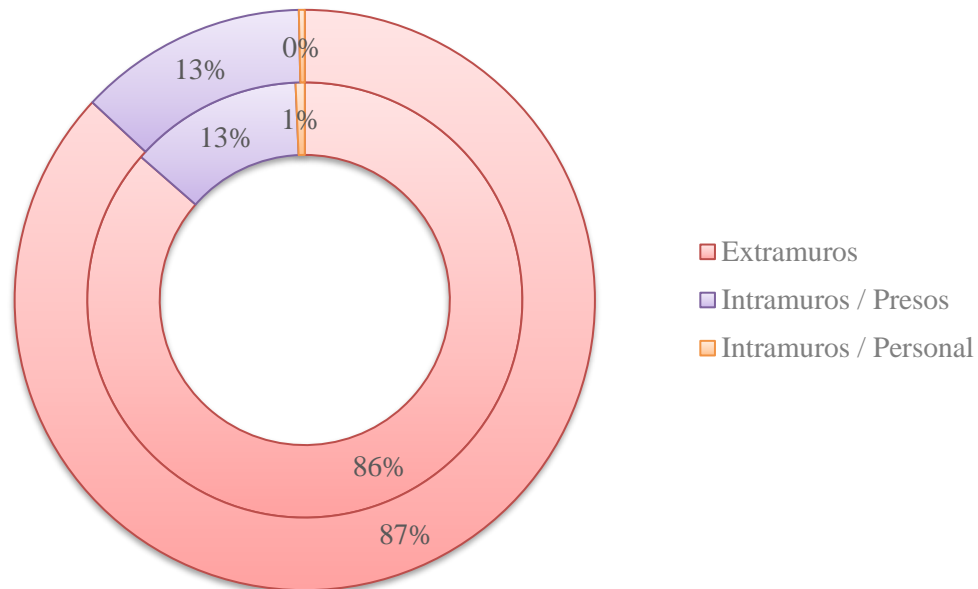


Sin embargo, las cifras ofrecidas en estos términos por el PCRPT aportan un dato interesante ya que, pese a la drástica reducción del número de piezas musicales, tanto importadas desde fuera de las prisiones, como escritas dentro, demuestran que las proporciones con que ambas naturalezas del repertorio musical convivieron en las cárceles se mantuvieron estables:

³⁹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 4. Comparativa de la naturaleza del repertorio interpretado como parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre los periodos I (1938-1943) [circunferencia exterior] y II (1944-1948) [circunferencia interior] en las cárceles españolas⁴⁰



Prosiguiendo con el análisis de la naturaleza de dicho repertorio, las siguientes líneas atienden a la casuística del mismo, diferenciando para ello aquellas piezas que fueron escritas en las prisiones, de aquellas otras que se importaron desde fuera:

a. Repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones españolas

Aunque como se ha visto en capítulos anteriores⁴¹ el franquismo no manifestó de manera explícita la intención de construir un discurso musical de raíz política, en el ámbito penitenciario la recurrencia con que programó obras o priorizó a autores de ciertas nacionalidades frente a otros invita a pensar que, además de la cuestión pragmática que caracterizó estos programas, también operó cierto sentido de reconocimiento ya ideológico, ya estético y/o emocional con sus países vecinos.

En este sentido la programación musical penitenciaria, cuando no procedía del ámbito de intramuros, continuó estando polarizada entre el repertorio español y aquel otro de origen extranjero. Los títulos patrios continuaron dominando la escena musical penitenciaria ocupando un 60%⁴² del total de piezas programadas.

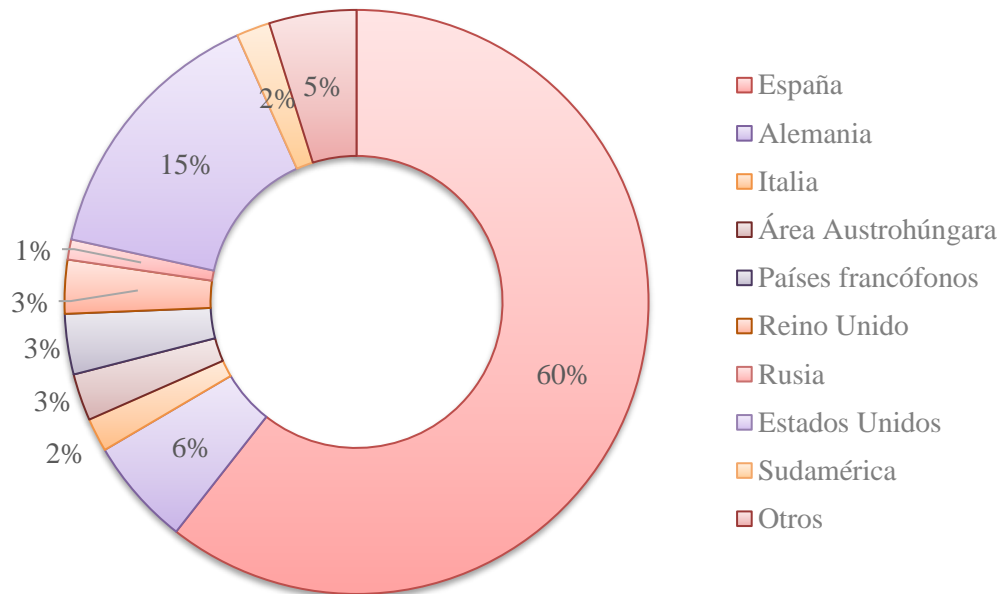
⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Véase capítulo 1. También capítulo 2, epígrafe 2.2.

⁴² Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 5. Procedencia del repertorio de extramuros programado entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas⁴³

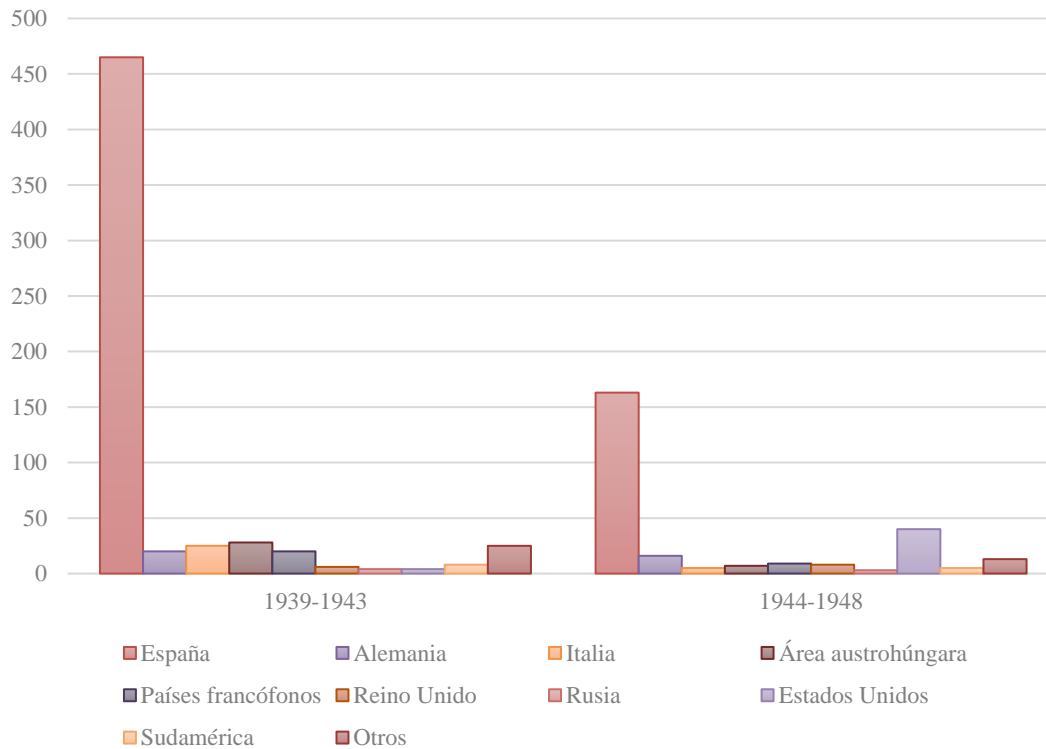


Sin embargo, a esta predominancia no le siguieron los mismos cambios que otros autores como Gemma Pérez Zalduondo⁴⁴ han observado acerca del panorama musical de extramuros en estos años. En el caso del repertorio internacional seleccionado para ser interpretado en las prisiones, el gráfico anterior muestra cómo progresivamente los programas musicales se abrieron a otras nacionalidades. Es decir, la propuesta penitenciaria se enriqueció en detrimento de aquellos otros países que hasta el momento habían venido siendo los más representados.

⁴³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

⁴⁴ PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, Op. Cit.

Fig. 6. Comparativa de la procedencia del repertorio de extramuros programado entre los periodos I (1938-1943) y II (1944-1948) en las cárceles españolas⁴⁵



a.1. Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional

Como ya se ha señalado en las líneas anteriores⁴⁶ el final de la II Guerra Mundial obligó al franquismo a reformular su discurso ideológico e institucional⁴⁷. Esta nueva situación tuvo también consecuencias en el terreno musical, más allá de la reformulación que, con un sentido de «modernidad», se trasladó al organigrama cultural⁴⁸. Así, a nivel estético surgieron corrientes que poco a poco trataron de abandonar la esencia tardorromántica para aventurarse en el ámbito de las vanguardias que, con cierta levedad, comenzaron a trabajar autores como Salvador Comellas, Oscar Esplá, Jesús Guridi, Rodolfo Halffter, Federico Mompou, Federico Moreno Torroba, José Muñoz Molleda, o Pablo Sorozábal, entre otros⁴⁹. En cierto modo, estos fueron los años que precedieron al cambio en la conciencia musical de los compositores del momento y que cerró toda una etapa creativa que en el terreno musical estuvo delimitada por las muertes de Manuel de Falla en 1946 y Joaquín Turina en 1949⁵⁰.

⁴⁵ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

⁴⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.1.

⁴⁷ CAZORLA, Antonio. «“They shall not pass”. How the experience of violence reshaped political values in Franco’s Spain». *Journal of Contemporary History*, vol. 40, nº. 3, (2005), pp. 503-520.

⁴⁸ PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, Op. Cit.

⁴⁹ VALLS, Manuel. *La música española después de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, p. 28.

⁵⁰ *Ibidem*.

Sin embargo, esta aparente renovación que según autores como Gemma Pérez Zaldondo ya comenzó a hacerse presente hacia 1945⁵¹ no encontró reflejo en la programación penitenciaria. Así, las Memorias de 1945 señalaban como piezas clave del repertorio penitenciario obras como *Pan y Toros* o *El Huésped del Sevillano*⁵², mientras que las de 1946 citaba entre la factura de compositores nacionales programados en las prisiones a «Eslava, Más, Serracant, Otaño, Vives, (...), Morera, Masbenat, Monasterio, Veiga, José María Franco, Serrano, Usandizagam, Alonso, Conrado del Campo, Sagastizábal»⁵³. En 1947 el mismo texto volvía a señalar a Serrano como uno de los autores más populares entre el repertorio de extramuros⁵⁴ a la vez que precisaba que la elección de autores se hacía sobre los «españoles y extranjeros de mayor fama»⁵⁵. En lo referente a la actividad de 1948, obras como *La Tempestad*, *La Verbena de la Paloma*, *Marina* y *El Baile de Luis Alonso* continuaban entre las más interpretadas mientras que autores como «Vives, Padre Otaño, Luna, Albéniz [y] Granados»⁵⁶ seguían protagonizando la escena carcelaria.

Los datos recogidos por las Memorias al respecto de la programación musical penitenciaria apuntan a un interesante fenómeno relacionado con la dualidad intramuros/extramuros: la ruptura de las relaciones entre ambos ecosistemas sonoros. Hasta 1944 el desarrollo propagandístico y cultural penitenciario, a nivel general y, de forma más específica, musical, corrió paralelo a la normativa dispuesta por el Régimen en el ámbito de extramuros⁵⁷. A partir de 1944 esta sincronía entre la política musical general y la propuesta musical penitenciaria comenzó a fragmentarse, entre otras causas por la imposibilidad de los conjuntos musicales de prisiones de asumir la renovación estética que, por aquellos años, comenzaba a vislumbrarse, aún de manera incierta. Como se verá más adelante⁵⁸, la cada vez más débil situación de los conjuntos musicales penitenciarios no dejaba lugar a la experimentación sonora que la obra de ciertos autores requería. Una experimentación que, en algunos casos, incluso se dio de manera clandestina como en el caso del Club 49 de Barcelona⁵⁹ y la cual en sus inicios no recibió el soporte institucional del que otras fórmulas y estilos sí gozaron.

Por esta razón, en términos prácticos, era más sencillo continuar alimentando a estos conjuntos con un repertorio popularizado, del que ya se disponían los materiales adaptados –partituras– a las casuísticas de cada grupo. Además, este repertorio ya formaba parte del imaginario colectivo de la población penal por lo que su memorización era más fácil. Todo ello sin olvidar que la antigua propuesta musical contaba con unos lazos emocionales más profundos y útiles en términos de propaganda

⁵¹ PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, Op. Cit.

⁵² PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1945, p. 20.

⁵³ *Ibid*, 1946, p. 29.

⁵⁴ *Ibid*, 1947, p. 133.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibid*, 1948, p. 127.

⁵⁷ Véase capítulo 1. Véase también capítulo 2, epígrafes 2.1. y 2.2.

⁵⁸ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

⁵⁹ MEDINA, Ángel. «Primeras oleadas vanguardísticas en el área de Madrid». *España en la música de Occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 e octubre-de noviembre de 1985*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 369-398.

que recurrir a aquellas nuevas fórmulas que técnica y afectivamente podían tener dudosos resultados en el ámbito penitenciario. En otras palabras, el sentido pragmático del PCRPT convirtió a las prisiones en una cápsula temporal de lo que hasta 1944 se había venido desarrollando en temática musical en el país, con dos salvedades: la promoción del género lírico y el cine.

Así pues, no es casual que el aumento en la programación de obras musicales escénicas en prisiones de la mano de autores como Francisco Asenjo Barbieri, Tomás Bretón, Ruperto Chapí o José Serrano corriese paralelo al empujón que el Régimen trató de dar a este tipo de manifestaciones a través de la convocatoria de concursos anuales, argumentando que «la ilustre tradición de la escena española como instrumento formativo de la conciencia popular aconseja estimular todas aquellas aportaciones que signifiquen un noble esfuerzo para mantener vivo el elevado nivel de sus valores culturales artísticos y literarios»⁶⁰. Sin embargo, los esfuerzos de la dictadura por evitar la caída del género lírico, al cual otorgó el papel de transmisor de los valores morales del Nacional-Catolicismo, en favor de otras formas breves menos aceptadas, no tuvo el mismo éxito fuera de las prisiones del que obtuvo dentro. Mientras que autores como Gemma Pérez Zalduondo⁶¹ han abordado la progresiva disminución de este género en la cartelera entre 1944 y 1948 esta se mantuvo invariable en la programación penitenciaria y, en todo caso, cualquier descenso en las cifras a este respecto solo puede achacarse a las dificultades que atravesaron los cuadros artísticos de prisiones en estos años⁶².

Por otro lado, los acuerdos entre la DGP y Filmoteca Nacional⁶³ favorecieron, junto con el despliegue técnico⁶⁴, la entrada de música nacional por otra vía distinta a las hasta entonces conocidas: el audiovisual. En este sentido, la proyección de películas españolas no introdujo grandes novedades en el ecosistema sonoro oficial, ni tampoco resultó disruptiva conforme a lo que a este mismo respecto se venía practicando fuera. En relación con el cine, las verdaderas novedades en el entorno penitenciario llegaron de la mano de las películas estadounidenses⁶⁵.

a.2. Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional

Si la aparente modernización que experimentó la escena musical nacional de extramuros no se vio reflejada en las prisiones, esta sí se hizo notar en lo tocante al repertorio de origen internacional. En el capítulo 2⁶⁶ se ha explicado cómo a pesar de que el franquismo no se pronunció de forma explícita acerca de un discurso diplomático-musical, las fuentes tratadas en relación con la cuestión penitenciaria invitan a pensar que, además de por aspectos pragmáticos, técnicos y de utilidad

⁶⁰ «Orden de 26 de febrero de 1947 por la que se establecen los Premios Nacionales de Teatro». *BOE*, nº. 59, (28 de febrero de 1947), pp. 1431-1432.

⁶¹ PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, *Op. Cit.*

⁶² Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

⁶³ Véase capítulo 2, epígrafe 2.2.

⁶⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

⁶⁵ Véase este mismo epígrafe, sección a.2. *Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional*.

⁶⁶ Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

propagandística el PCRPT manifestó cierta tendencia a programar obras de autores que procedían de países con los que España guardaba lazos comunes a nivel político, ideológico, afectivo y/o histórico. Es el caso de Alemania, Italia o América Latina – teniendo en cuenta la diversidad de actitudes que estos países mostraron, a título individual, hacia Franco⁶⁷.

El final de la II Guerra Mundial obligó a la dictadura a buscar y renovar sus nexos culturales a fin de completar aquellos extremos a los que la producción nacional no alcanzaba a cubrir. Siguiendo esta lógica el repertorio musical que durante esta nueva etapa se interpretó en las prisiones se abrió a países como Francia y Reino Unido cuya presencia creció en detrimento de Alemania e Italia que hasta entonces habían liderado este tipo de programas.

El síntoma más llamativo de este aperturismo fue la rápida ascendencia del repertorio estadounidense que pasó a multiplicarse por diez entre 1944 y 1948⁶⁸, de cuatro (4) títulos en la etapa anterior a cuarenta (40) en estos años. Paradójicamente, las Memorias del PCRPT apenas aportan datos referentes a este tipo de programas, lo que en cierta medida pudo deberse a que o bien no fueron recibidas o generaron disensiones internas en la dirección del PCRPT, o simplemente que partieron de propuestas individuales que no siempre fueron consensuadas a nivel general. Todo ello dificulta el desarrollo de un análisis en mayor profundidad al respecto, el cual es posible llevar a cabo de un modo más superficial si se cruzan los datos aportados por otros aparatos de propaganda del PCRPT como el semanario *Redención* con aquellos otros ofrecidos por los propios presos en sus memorias. Por ejemplo, en su diario personal, el recluso Juan Molina señalaba lo siguiente al referirse a las sesiones de cine:

Nos hemos familiarizado con los realizadores más geniales, con las obras, con sus intérpretes: *¡Qué verde era mi valle!*, *Sé fiel a ti mismo*, *El renegado*, *Ana y el Rey de Siam*, *La ciudad de los muchachos*, *Vinieron las lluvias*, *Las rocas blandas de Dower*, *Murieron con las botas puestas*, *El puente de Waterloo*, etc. son films cuyo argumento estamos comentando mucho tiempo, así como la interpretación casi siempre de Ingrid Bergman, Greer Garson, Jean Fontaine, Olivia Havilland, Gene, Tierney, Irene Dunne, Tyrone Power, E.G. Robinson, Paul Muni, Laurence Olivier, Ronald Colman, Gregory Peck, Charles Boyer y Spencer Tracy⁶⁹.

En la descripción de *Redención* acerca del repertorio cinematográfico estadounidense proyectado en las cárceles, hace referencia a las bandas sonoras – musicales– que acompañaron la proyección de dichos films. Entre ellos sobresale una fuerte presencia de la producción animada de Disney, así como comedias y dramas musicales o con alta participación musical. Destacan títulos como *No, no Nanette*

⁶⁷ Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.

⁶⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

⁶⁹ MOLINA, Juan. M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 120.

(1930), de Clarence G. Badger⁷⁰; *Svengali* (1931), de Archi Mayo⁷¹; *¡Contigo a la estratosfera!* (1932) de Max Neufeld⁷²; *Cocktail de celos* (1936) de Milton Rosmer⁷³; *El alegre bandolero* (1936) de Rouben Mamoulian⁷⁴; *Por otro querer* (1938), de Sidney Landfield⁷⁵; *Ocho mujeres y un crimen* (1938), de Leigh Jason⁷⁶; *Fast company* (1938) de Edward Buzzell⁷⁷; *El juez Harvey y sus hijos* (1938) de Georg B. Seitz⁷⁸; *La muchacha de la quinta avenida* (1940) de Gregory la Cava⁷⁹; *Corazón de fuego* (1940), de Helbert Sepin⁸⁰; *Raffles* (1940) de Sam Wood⁸¹; *Tosca* (1940) de Carl Koch y Jean Renoir⁸²; *El hermano orquídea* (1940), de Lloyd Bacon⁸³; *Sangre vienesa* (1942) de Willi Forst⁸⁴; *Ruta sin fin* (1942) de Marcel L'Herbier⁸⁵; *La calle 44* (1942), de Alfred E. Green⁸⁶; *Forja de corazones* (1943), de Lewis Seiler⁸⁷; y *La canción de Bernardette* (1943), de Henry King⁸⁸, entre otros. En efecto, entre 1944 y 1948 *Redención* registró un total de ochenta y cinco (85) números en los que daba cuenta de la proyección de diversas películas en los distintos penales que componían el mapa penitenciario español⁸⁹.

⁷⁰ Título y año de estreno en España procedente de: [«No, no, Nanette». Filmaffinity](#). (Consultado: marzo 2020).

⁷¹ *Idem.* [«Svengali». Ibid.](#)

⁷² *Idem.* [«¡Contigo a la estratosfera!». Cineymax](#). (Consultado: marzo 2020).

⁷³ *Idem.* [«Cocktail de celos». International Movie Poster](#). (Consultado: marzo 2020)

⁷⁴ *Idem.* [«El alegre bandolero». Filmaffinity..., Op. Cit.](#)

⁷⁵ *Idem.* [«Por otro querer». Ibid.](#)

⁷⁶ *Idem.* [«Ocho mujeres y un crimen». Ibid.](#)

⁷⁷ *Idem.* [«Fast Company». Ibid.](#)

⁷⁸ *Idem.* [«El juez Harvey y sus hijos». Ibid.](#)

⁷⁹ *Idem.* [«La muchacha de la quinta avenida». Ibid.](#)

⁸⁰ *Idem.* [«Corazón de fuego». Cine.com](#). (Consultado: marzo 2020).

⁸¹ *Idem.* [«Raffles». Filmaffinity..., Op. Cit.](#)

⁸² *Idem.* [«Tosca». Ibid.](#)

⁸³ *Idem.* [«El hermano orquídea». Ibid.](#)

⁸⁴ *Idem.* [«Sangre vienesa». Ibid.](#)

⁸⁵ *Idem.* [«Ruta sin fin». Ibid.](#)

⁸⁶ *Idem.* [«La calle 44». Ibid.](#)

⁸⁷ *Idem.* [«Forja de corazones». Ibid.](#)

⁸⁸ *Idem.* [«La canción de Bernardette». Ibid.](#)

⁸⁹ Las sesiones cinematográficas programadas entre 1944 y 1948 aparecen citadas en los siguientes números: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año V, n.º 251, (15/01/1944); año V, n.º 253, (29/01/1944); año V, n.º 255, (12/02/1944); año V, n.º 266, (29/04/1944); año V, n.º 267, (06/05/1944); año V, n.º 269, (22/05/1944); año V, n.º 271, (03/06/1944); año V, n.º 272, (10/06/1944); año V, n.º 274, (24/06/1944); año V, n.º 275, (01/07/1944); año V, n.º 276, (08/07/1944); año V, n.º 277, (15/07/1944); año V, n.º 278, (29/07/1944); año V, n.º 281, (12/01/1944); año V, n.º 282, (19/08/1944); año V, n.º 283, (26/08/1944); año V, n.º 285, (09/09/1944); año V, n.º 287, (23/09/1944); año V, n.º 288, (30/09/1944); año V, n.º 290, (14/10/1944); año V, n.º 291, (21/10/1944); año V, n.º 292, (28/10/1944); año V, n.º 294, (11/11/1944); año V, n.º 295, (18/11/1944); año V, n.º 299, (16/12/1944); año V, n.º 300, (23/12/1944); año VI, n.º 302, (06/01/1945); año VI, n.º 304, (20/01/1945); año VI, n.º 306, (03/02/1945); año VI, n.º 307, (10/02/1945); año VI, n.º 308, (17/02/1945); año VI, n.º 309, (24/02/1945); año VI, n.º 311, (10/03/1945); año VI, n.º 312, (17/03/1945); año VI, n.º 316, (14/04/1945); año VI, n.º 318, (28/04/1945); año VI, n.º 319, (05/05/1945); año VI, n.º 321, (19/05/1945); año VI, n.º 322, (26/05/1945); año VI, n.º 331, (28/07/1945); año VI, n.º 333, (11/08/1945); año VI, n.º 334, (18/08/1945); año VI, n.º 337, (08/09/1945); año VI, n.º 339, (22/09/1945); año VI, n.º 350, (08/12/1945); año VII, n.º 354, (12/01/1946); año VII, n.º 355, (19/01/1946); año VII, n.º 356, (26/01/1946); año VII, n.º 357, (02/02/1946); año VII, n.º 359, (16/02/1946); año VII, n.º 360, (23/02/1946); año VII, n.º 361, (02/03/1946); año VII, n.º 362, (02/03/1946); año VII, n.º 364, (23/03/1946); año VII, n.º 365, (30/03/1946); año VII, n.º 366, (06/04/1946); año VII, n.º 368, (20/04/1946); año VII, n.º 369, (27/04/1946); año VII, n.º 370,

a.3. Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones

En esta segunda etapa, la construcción de los programas musicales penitenciarios oficiales continuó apoyándose en la plantilla desarrollada en el periodo anterior en relación con los géneros musicales, que quedaron divididos en música instrumental, vocal y escénica, tal y como se puede observar en la tabla del anexo I, capítulo 4, fig. 7.

Sin embargo, las problemáticas específicas a las que tuvieron que hacer frente los conjuntos carcelarios⁹⁰ redujo la variedad de géneros interpretados. Tal fue el caso de la música vocal de ámbito religioso, cuya propuesta quedó limitada a la música litúrgica, en detrimento de géneros como los motetes o los dramas litúrgicos que progresivamente desaparecieron de la escena carcelaria. Un ejemplo del tipo de obras que, a partir de 1944, integraron estos programas es la selección de «cantos litúrgicos antiguos y de autores contemporáneos»⁹¹ que el Director de la Prisión Provincial de Zaragoza envió durante 1944 a la DGP para recibir su aprobación. En ella figura títulos como *Misa Pontificalis I^a*, de Perossi; la *Misa Angelis*; los motetes *Ternuras*, de Juan Valdés; *¡Oh divino corazón!*, de Molera; *Hostia Divina*, de Ugarte; *Prisionero de amor*, de Campillo; *¡Oh bone Jesus!*, de Palestrina; *Tota Pulchra*⁹²; *Himno eucarístico*, de J. Busca; *Verbum caro*, de Bach; *Adoramus te*, de Haller; *Ave Verum y Bone Pastor*, de Eslava; *Alma de Cristo*, de Otaño; *Ave María y Plegaria*, de Sancho Marraco⁹³; *Tantum ergo*, *Adorote o Panis Calice*, *Adorote Devote*, *O esos Riatorum*; *Stabat Mater*, *O Santissima*, *O Gloriosa*, *Ave Maris Stella*, *O Salutaris Hostia*, *Ave Verum Corpus*, de Fr. Hamma, entre otras⁹⁴.

(04/05/1946); año VII, n.º. 371, (11/05/1946); año VII, n.º. 372, (18/05/1946); año VII, n.º. 376, (21/09/1946); año VII, n.º. 377, (22/06/1946); año VII, n.º. 378, (29/06/1946); año VII, n.º. 385, (17/08/1946); año VII, n.º. 386, (24/08/1946); año VII, n.º. 390, (21/09/1946); año VII, n.º. 391, (28/09/1946); año VII, n.º. 394, (19/10/1946); año VII, n.º. 395, (26/10/1946); año VII, n.º. 398, (16/11/1946); año VII, n.º. 402, (14/12/1946); año VII, n.º. 404, (01/01/1947); año VIII, n.º. 405, (11/01/1947); año VIII, n.º. 407, (25/01/1947); año VIII, n.º. 408, (01/02/1947); año VIII, n.º. 414, (15/03/1947); año VIII, n.º. 445, (18/10/1947); año X, n.º. 469, (03/04/1948); año X, n.º. 494, (25/09/1948); año X, n.º. 495, (02/10/1948); año X, n.º. 496, (09/10/1948); año X, n.º. 497, (16/10/1948); año X, n.º. 499, (30/10/1948).

⁹⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

⁹¹ *Ibid*, 1949, p. 127.

⁹² [Relación de obras a interpretar por el Orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza durante el trimestre de abril a junio de 1944, de Eduardo Pérez (Director artístico la Prisión Provincial de Zaragoza), 1944 marzo 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Isaías Castellanos Sánchez (Director de la Prisión Provincial de Zaragoza)]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_076.

⁹³ [Relación de obras a interpretar por el Orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza durante el trimestre de julio a septiembre de 1944, de Eduardo Pérez, Director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 junio 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_084.

⁹⁴ [Relación de obras a interpretar por el Orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza durante el trimestre de enero a marzo de 1945, de Eduardo Pérez, Director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 diciembre 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_088.

La desaparición de los autos sacramentales estuvo condicionada, además, por los acontecimientos de extramuros. Si ya en el capítulo 2⁹⁵ se analizó cómo la presencia de este género en las prisiones era un fiel reflejo de la corriente más tradicionalista del Régimen, la renovación que, a partir de 1945, efectuó la dictadura en relación con los nuevos acontecimientos exteriores, motivaron el abandono de unos géneros en favor de otros. Así, frente a la caída de los dramas litúrgicos proliferaron otras piezas vinculadas a la religiosidad popular como los villancicos. Precisamente es, tanto en este género como en aquellos otros vinculados al folklore, donde se aprecian los paralelismos existentes entre el ámbito de extramuros y el de intramuros como una continuación de las políticas de construcción de la identidad nacional dispuestas en el periodo anterior⁹⁶ y fortalecidos a partir de 1945⁹⁷.

Más levemente en el ámbito vocal del repertorio oficial carcelario se introdujeron modificaciones con la aparición de géneros que hasta entonces no habían hecho acto de presencia y que, poco a poco, pasaron a conformar, a través de los distintos procesos de resignificación la nueva identidad sonora del franquismo. Es lo que sucedió con géneros musicales como la copla, la canción ligera o los propios espectáculos de flamenco, cuya presencia en las prisiones, a pesar de la controversia inicial a la que hicieron frente en los primeros años⁹⁸, se incrementó en esta segunda etapa.

Por su parte, la música institucional de ámbito vocal, representada por himnos y marchas, fue el único espacio del repertorio que no se vio alterado por las dificultades que marcaron la práctica musical penitenciaria en estos años⁹⁹. Una problemática que sí se hizo evidente en la práctica instrumental donde no solo disminuyó la variedad de géneros interpretados, sino que se redujo prácticamente en su totalidad a la programación de fragmentos de grandes piezas adaptadas a la casuística del conjunto encargado de la interpretación en cuestión. En este sentido, en la línea de lo ya explicado anteriormente¹⁰⁰, el repertorio sinfónico romántico de ascendencia europea continuó protagonizando la programación musical carcelaria, por dos cuestiones:

- 1.- Por aunar el ideal del pasado común de España en el contexto europeo: tradición.
- 2.- Por estar integrado por piezas que ya eran populares en el imaginario de los futuros intérpretes, lo que facilitaba la labor propagandística del Régimen en las prisiones¹⁰¹.

⁹⁵ Véase capítulo 2. epígrafe 2.2.1., sección a.3. *Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones.*

⁹⁶ Véase capítulo 2, epígrafe 2.2.1.

⁹⁷ Véase este mismo epígrafe, sección a.1. *Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional.*

⁹⁸ Véase capítulo 2, epígrafe 2.1.1., sección a.3. *Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones.*

⁹⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

¹⁰⁰ Véase este mismo epígrafe, sección a.1. *Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional y sección a.2. Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional.*

¹⁰¹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.2.1., sección a.3. *Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones.*

De forma similar, la música escénica también vio reducido el abanico de géneros. Así, además de desaparecer los dramas litúrgicos, dejaron de programarse fragmentos y adaptaciones de óperas. En cambio, se potenció el género lírico nacional a través de las zarzuelas y estampas, una cuestión que no hacía sino recoger la postura adoptada por el gobierno franquista al respecto de la promoción del teatro musical durante estos años¹⁰².

De la comparación de ambas etapas, en cuanto a géneros musicales programados en las prisiones españolas, puede extraerse que el Código Penal promulgado en 1944¹⁰³ no repercutió en la selección musical. Esto no solo se debió a que el citado texto no tratase este aspecto de forma directa, sino a que en lo concerniente al repertorio musical de extramuros, este siguió las pautas marcadas por las autoridades que a partir de 1945 abandonaron la línea más tradicionalista en favor de una campaña de promoción del folklore y el género lírico nacional. A todo ello se unió el hecho de que las diversas problemáticas de gestión a las que tuvieron que hacer frente este tipo de conjuntos musicales, tampoco permitieron una renovación completa de la cartelera de los espectáculos penitenciarios¹⁰⁴.

b. Repertorio musical compuesto en las prisiones españolas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual

A la propuesta musical oficial que el PCRPT articuló en estos años en las prisiones se sumó el repertorio que compusieron los propios presos como parte de su filiación al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En el marco de este sistema se han localizado hasta la fecha cuarenta y un (41)¹⁰⁵ títulos escritos por reclusos entre 1944 y 1948. A ellos se suman las cinco (5) obras firmadas por Tomás Gil i Membrado durante la extinción de su condena en el campo de trabajo de Algeciras, sobre las cuales no se profundizará al no ajustarse al contexto de estudio de la presente investigación: *Jardín del General*, *Tu ru ru rú*, *Chupy Rupy*, *Vals Gibraltareño*, *¿Dónde estás?*¹⁰⁶. Por su parte, el compositor Juan Solano¹⁰⁷, quien por aquellos años desempeñaba como funcionario de prisiones el cargo de director de la Prisión-Escuela de Yeserías, escribió en 1945 la pieza de teatro musical: *Nochevieja en Yeserías*. La relación completa de títulos puede consultarse en el anexo I, capítulo 4, fig. 8¹⁰⁸.

¹⁰² Véase este mismo epígrafe, sección a.1. *Repertorio musical de extramuros de ámbito nacional* y sección a.2. *Repertorio musical de extramuros de ámbito internacional*.

¹⁰³ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

¹⁰⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

¹⁰⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹⁰⁶ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 153.

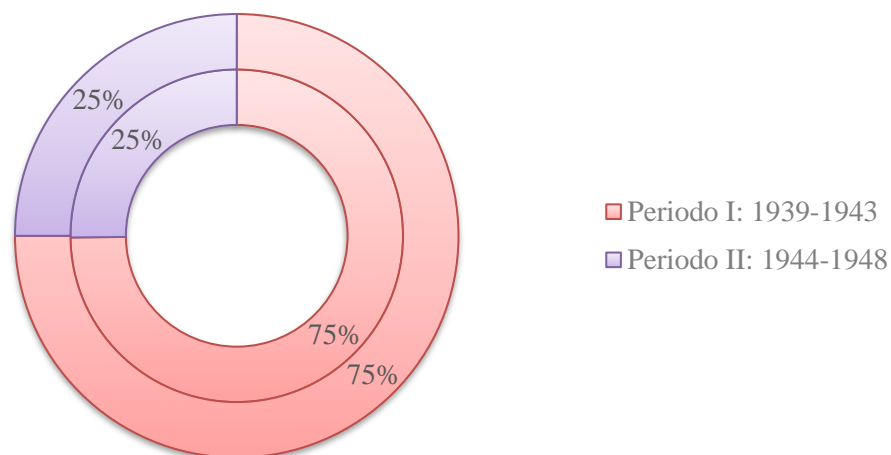
¹⁰⁷ Véase anexo III.

¹⁰⁸ Véase anexo I, capítulo 4, fig. 8.

Lamentablemente, a excepción de la producción del sardanista Gil i Membrado, no ha sido posible localizar las partituras correspondientes a los títulos recogidos en la citada relación. Sin embargo, en un reducido número de casos –ocho (8)¹⁰⁹– sí se han localizado materiales relacionados como, por ejemplo, los textos que fueron publicados en *Redención* entre 1944 y 1948¹¹⁰ en el caso de las canciones y coplas escritas por los presos. Los títulos de estas piezas han sido recogidas en el anexo I, capítulo 4, fig. 9¹¹¹. En la citada tabla, aparece además del autor o autora, el año y prisión en que fueron escritas estas obras.

Confrontados los datos anteriores, uno de los primeros aspectos que llaman la atención es la evidente disminución de este tipo de producción, afectada por la progresiva reducción del número de población penal. En el siguiente gráfico se comparan ambas etapas:

Fig. 10. Comparativa de la producción musical de intramuros antes y después de la publicación del Código Penal: Periodos I (1939-1943) y II (1944-1948)¹¹²



¹⁰⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n°. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹¹⁰ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n°. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948).

¹¹¹ Véase anexo I, capítulo 4, fig. 9.

¹¹² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

A la hora de atender a la ubicación de estas prácticas en el mapa penitenciario español destacan dos cuestiones:

En primer lugar, se observa una tendencia al desarrollo por círculos concéntricos de esta actividad en cuyo centro se sitúa la Prisión-Escuela de Yeserías con veintitrés (23)¹¹³ de las cuarenta y una (41) piezas localizadas. A ella le siguen el penal de San Miguel de los Reyes (5), la Prisión Celular de Valencia (2), la Prisión Provincial de Carabanchel (1), la Prisión Provincial de Alcalá de Henares (1), la Prisión Provincial de Murcia (1), la Prisión Provincial de Puerto de Santa María (1), los Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares (1) y la Prisión Central de Mujeres de Málaga (1). La siguiente tabla recoge la distribución de este tipo de creación por penal:

Fig. 11. Clasificación de obras compuestas entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas dentro del Programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, atendiendo al tipo de penal y género de la población penitenciaria¹¹⁴

Establecimiento penitenciario	Obras producidas entre 1944 y 1948	Género de la población penitenciaria
Prisión Celular de Valencia	2	Masculina
Prisión Central de Mujeres de Málaga	1	Femenina
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	5	Masculina
Prisión Central del Puerto de Santa María	1	Masculina
Prisión Provincial de Alcalá de Henares	1	Masculina
Prisión Provincial de Alicante	1	Masculina
Prisión Provincial de Carabanchel	1	Masculina
Prisión Provincial de Murcia	1	Masculina
Prisión Provincial de Puerto de Santa María	1	Masculina
Prisión Provincial de Zaragoza	2	Masculina
Prisión-Escuela de Yeserías	23	Masculina
Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares	1	Masculina

Aunque sobre la geolocalización de las prácticas musicales oficiales se profundiza en el siguiente epígrafe¹¹⁵, todo parece indicar que la política penitenciaria y su impacto en los medios de propaganda del Régimen fueron tanto más efectivas en los penales más cercanos al poder central, mientras que los puntos periféricos muestran cierta disolución. Esto se manifestó con especial intensidad en el norte del país¹¹⁶, donde hasta cierto punto, la necesidad de hacer sostenible el sistema y flexibilizó/omitió algunos aspectos del mismo¹¹⁷. Los datos procedentes del semanario *Redención*¹¹⁸ consultados, revelan que la Prisión-Escuela de Yeserías funcionó como centro piloto en el ámbito de la Redención de Penas.

¹¹³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹¹⁴ Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes: *Ídem*.

¹¹⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.2., sección *b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de los centros penales*.

¹¹⁶ SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.

¹¹⁷ Esta idea aparece relacionada con la depuración del profesorado del conservatorio en: PÉREZ, Gemma. *La música en España...*, *Op. Cit.*

¹¹⁸ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, nº. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

En segundo lugar, de las cuarenta y una (41)¹¹⁹ piezas localizadas hasta la fecha compuestas como resultado de la promoción de la escritura musical como medio para la reducción de condena, solo una –*Canto al arroyo risueño* (1948), de Mercedes Nogueira¹²⁰– aparece firmada por una mujer. En otras palabras, a causa de la política de sexualización de las prácticas musicales oficiales donde las mujeres presas no tenían permitido redimir condena por el Esfuerzo Intelectual¹²¹, los medios de propaganda penitenciaria –*Redención*¹²² y las Memorias¹²³– omitieron cualquier posible acto de creación femenina. Precisamente es esta cuestión la que convierte a *Canto al arroyo risueño* (1948)¹²⁴ en un caso excepcional, aunque con el paso del tiempo no se convirtió en el único. Esto se debió al fortalecimiento que, a partir de 1948, experimentaron las Escuelas de Hogar en los grandes penales de mujeres, especialmente las Centrales de Málaga, de donde procede esta pieza, y Segovia. Así lo expresaba la *Orden de 8 de abril de 1948*¹²⁵ que instalaba definitivamente al mando de las prisiones a las Escuelas de Hogar:

(...) En las Prisiones Centrales de Mujeres de Málaga y Segovia se establecerán Escuelas de Hogar en las que se darán enseñanzas teórico prácticas de cocina, trabajos manuales, corte y confección, labores, economía doméstica y música (...). Para las enseñanzas de hogar dispondrá la Escuela de un Jefe y Profesoras de cocina, trabajos manuales, corte y confección, labores, economía doméstica y música¹²⁶.

Estas incitaron, dentro de sus programas re-educativos destinados a las mujeres, la escritura de pequeñas piezas de aire popular que, inspiradas en motivos folklóricos, recogiesen tópicos como el *Beatus ille* y que, al mismo tiempo, ensalzaran la naturaleza que tan vinculada estuvo en la construcción de la feminidad. Naturaleza que, por supuesto, tenía que ser pasiva y contemplativa: «Naturaleza entera / le adora y envía sus besos»¹²⁷.

¹¹⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n°. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹²⁰ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año x, n°. 485, (24/07/1948), p. 4.

¹²¹ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

¹²² PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, n°. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

¹²³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹²⁴ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año x, n°. 485, (24/07/1948), p. 4.

¹²⁵ «Orden de 8 de abril de 1948 creando Escuelas de Hogar en las Prisiones Centrales de Málaga y Segovia». *BODGP*, año VII, n°. 285, (15 de abril de 1948), p. 2.

¹²⁶ FERNÁNDEZ, Valentín. «Orden de 8 de abril de 1948...», *Op. Cit.*

¹²⁷ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año x, n°. 485, (24/07/1948), p. 4. El texto completo puede consultarse en: anexo I, capítulo 4, fig. 12.

La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias

Atendiendo en primer lugar al ámbito de la creación, entre 1944 y 1948 el PCRPT mantuvo las propuestas de redención extraordinaria a través de concursos como forma de reconocer al penado «reconciliado con la sociedad y merecedor de que cese ese estado de desconfianza que establece el delito entre la sociedad y el que lo ha cometido»¹²⁸. En estos años, las redenciones extraordinarias continuaron formando parte de la «política de perdón»¹²⁹. En este sentido, el Régimen continuó confiando en esta fórmula y su capacidad propagandística como el medio por el cual liquidar el «problema penitenciario»¹³⁰, desahogando el sistema mediante un «procedimiento más práctico y noble que el de las amnistías»¹³¹.

Así por ejemplo, en 1944 «El Patronato quiso conmemorar la festividad [refiriéndose a la Virgen de la Merced] tomando el acuerdo de conceder quince días de redención extraordinaria a la totalidad de los reclusos que redimían pena»¹³². A este respecto, las Memorias de 1945 manifestaban:

Durante su permanencia en la Prisión varios reclusos han escrito obras científicas, literarias y artísticas, algunas de ellas muy estimables. El Patronato les ha proporcionado los medios necesarios para llevar a cabo estos trabajos y ha concedido a sus autores los beneficios de redención extraordinaria cuando aquellos han reunido méritos suficientes (...). Entre las literarias: *La ley suprema*, de Ramón Perelló y Ramón del Valle, de Yeserías¹³³; *Un gitano en la audiencia*¹³⁴, de Ramón Perelló; *Lo que puede la jota*¹³⁵, de Mario Abad, de la Provincial de Zaragoza; *El milagro de Currito*, de José María Enebra, del Reformatorio de Adultos de Alicante; *Estudio literario sobre diversas obras clásicas*, *Historia del teatro* y *Valor del libro en las Prisiones*, de Antonio Ayora Catalán, de la Central de Burgos.

Entre las artísticas y de otro carácter: una composición musical de Diego Sánchez Cortés, de la Provincial de Murcia; un trabajo sobre escultura debido a Fernando Castro Martín, de los Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares; otro de la misma materia, de Luis Abad Solivares, de la Celular de Valencia, y varios dibujos, muy notables de Enrique Pena Vila, de la Provincial de La Coruña¹³⁶.

Más adelante, el mismo texto continuaba:

En el orden moral e intelectual, aparte del hecho de haber tenido lugar en diferentes Prisiones numerosas conferencias sobre temas religiosos, culturales, políticos y científicos, merece señalarse la copiosa producción por parte de los reclusos, de obras científicas, literarias y artísticas, algunas de mérito relevante,

¹²⁸ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 281.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ FERNÁNDEZ, Valentín. «Regeneración del preso»..., *Op. Cit.*, p. 4.

¹³² PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1944, p. 16.

¹³³ Esta obra fue estrenada como obra de teatro musical según PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, nº. 251. (05/01/1944), p. 4.

¹³⁴ Esta obra fue estrenada con el título *Un gitano en el banquillo* y presentada como teatro musical según: *Ibidem*.

¹³⁵ Esta obra fue estrenada como canción según: *Ibidem*.

¹³⁶ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1945, p. 13.

que han merecido por el Patronato propuestas de redención extraordinaria a favor de sus autores¹³⁷.

En 1946, el PCRPT se jactaba de la extensión de las redenciones extraordinarias a cualquier ámbito de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. A su vez aportaba datos concretos acerca de los presos que obtuvieron dichos reconocimientos:

(...) Y la redención (...) se aplica, no solamente al trabajador manual, sino a las labores en las que predomina el espíritu, e incluso se conceden también redenciones extraordinarias por trabajos artísticos, de ornamentación, composiciones de música y labores intelectuales (...). Redenciones extraordinarias concedidas: Al recluso de la Central de Yeserías, Ramón Serra Sociés, por sus trabajos de ornamentación en la Prisión, cuatro meses. Al recluso de la Colonia Penitenciaria del Dueso, Cecilio Oyonarte Aparicio, por un curso de contabilidad, seis meses. Al recluso de la Celular de Valencia, Ramón Martínez Segura, por dos composiciones musicales, un mes (...) ¹³⁸.

Además, la citada Memoria ofrecía información acerca de los títulos musicales por los que los presos músicos habían obtenido los beneficios de la redención:

(...) Los autores noveles han tenido oportunidad de probar su capacidad literaria y artística adaptando obras clásicas o bien estrenando las suyas propias por medio de los Cuadros Artísticos de las respectivas Prisiones. Tenemos que señalar, como adaptaciones muy dignas de estimación, las hechas en la Central del Puerto de Santa María de las obras benaventinas *Los intereses creados* y *La ciudad alegre y confiada*; la adaptación de la zarzuela *Las hilanderas*, realizada por el recluso de la Central de San Miguel de los Reyes J. Llopis Establier, y dos obras musicales de bastante mérito presentadas por el recluso del mismo Establecimiento Penitenciario Vicente Momplet Jimeno¹³⁹.

Tan solo un año más tarde, en 1947, el PCRPT justificaba la promoción de la concesión de los beneficios de redención extraordinaria a estas actividades, de esta manera: «El arte en sus variadas manifestaciones, constituye uno de los grandes alicientes con que cuenta el penado y por ello el Patronato de Nuestra Señora de la Merced procura estimularlo, incluso con redenciones extraordinarias, a los que más se significan en ello»¹⁴⁰. En este sentido, las Memorias del PCRPT explicaban en 1948, el mismo año en que se publicó el Reglamento Interno de Prisiones¹⁴¹ a quiénes iban dirigidas estas acciones dentro del terreno intelectual:

Y se estimula, asimismo la aplicación de redenciones por el esfuerzo intelectual, a los penados auxiliares de los Maestros, a los que pertenecen a las agrupaciones artísticas y a cuantos realicen algún trabajo en cualquiera de las manifestaciones del Arte: pintura, escultura, literatura, música y arquitectura, y también a los dibujantes y colaboradores literarios y corresponsales del periódico *Redención*¹⁴².

¹³⁷ *Ibid*, p. 112.

¹³⁸ *Ibid*, 1946, 166-168.

¹³⁹ *Ibid*, p. 30.

¹⁴⁰ *Ibid*, 1947, p. 26

¹⁴¹ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

¹⁴² *Ibid*, 1948, p. 25.

A diferencia de los años anteriores, durante este periodo los concursos y redenciones extraordinarias quedaron vinculadas y limitadas a dos festividades concretas del calendario ceremonial penitenciario: Navidad y la Merced:

Con el mayor esplendor se celebra en todas las Prisiones de España las fiestas de Navidad y Reyes, con formación de Belenes y cánticos de villancicos, la festividad de Nuestra Señora de la Merced y, en donde las condiciones del local, lo permiten, los cultos litúrgicos de la Semana Santa. En algunas Prisiones (...) se practican especiales actos de piedad, tales como primeros viernes de mes, jueves eucarísticos, mes de María y del Sagrado Corazón, novenario de Nuestra Señora de la Merced, etc.¹⁴³.

En el anexo I, capítulo 4, fig. 13 se muestra la relación total de títulos localizados hasta la fecha –ocho (8)¹⁴⁴– que fueron compuestos en las prisiones españolas bajo el amparo del PCRPT en el marco de las redenciones extraordinarias¹⁴⁵. De ella conviene comentar una serie de cuestiones o hitos relevantes:

En 1944 la convocatoria de un concurso general para la presentación de obras artísticas para la concesión de redenciones extraordinarias a propuesta de la Junta de Régimen y Administración fue respondida por Ramón Perelló i Ródenas, quien desde el penal de Yeserías escribió los títulos de teatro lírico breve *La ley suprema* (1944) – esta en colaboración con Ramón del Valle Alvira¹⁴⁶– y *Un gitano en el banquillo* (1944). Por su parte, el «preso músico» Mario Abad Vega, desde la Prisión Provincial de Zaragoza, contribuyó a las bases del concurso con su pieza –también de teatro musical–, *Lo que puede la jota* (1944)¹⁴⁷ por la que obtuvo dos meses de redención extraordinaria que se sumaron al tiempo ya obtenido por su asidua participación en la banda del centro¹⁴⁸. En la misma línea, Diego Sánchez-Cortés Martínez, recluido en la provincial de Murcia presentó dos obras sin titular¹⁴⁹.

Nuevamente, en 1946, las Memorias se hacían eco de la convocatoria de un concurso para la obtención de redención extraordinaria por actividades artísticas. En esta ocasión el galardonado fue el preso y músico de banda Ramón Martínez Segura de la Prisión Celular de Valencia, en concepto de dos obras cuyo título el PCRPT no registró. Por ellas obtuvo un mes en la reducción de su condena¹⁵⁰. Ese mismo año las Memorias cifraban en dos mil novecientos cuarenta y siete (2.947) el total de días reducidos fruto de las redenciones extraordinarias¹⁵¹ por participación en actividades musicales. Este número es algo más de la mitad del total de cinco mil novecientos cuarenta (5.940) días que el PCRPT concedió como parte de las redenciones

¹⁴³ *Ibid*, p. 13

¹⁴⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹⁴⁵ Véase anexo I, capítulo 4, fig. 13.

¹⁴⁶ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1945, p. 19.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ [Propuesta Extraordinaria de Redención..., *Op. Cit.*

¹⁴⁹ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1945, p. 19.

¹⁵⁰ *Ibid*, 1946, p. 168.

¹⁵¹ *Ibid*, 1946, p. 146.

extraordinarias para ese año, lo que se traduce en un 11'8% del total de días redimidos por los presos ese mismo año¹⁵².

Contando con la aprobación de la DGP, el PCRPT propuso en 1948 que las obras artísticas y musicales presentadas a los concursos de redención extraordinaria fuesen premiadas con un máximo de hasta seis (6) meses¹⁵³. Este hecho coincide con un declive en la producción musical¹⁵⁴. A ello se sumó la disminución del número de presos con conocimientos musicales que –junto con un incremento del *amateurismo* así como un mayor desinterés de la población reclusa a participar de estos programas en favor del fortalecimiento de las redes clandestinas– dio como resultado un empobrecimiento cuantitativo y cualitativo del repertorio¹⁵⁵. Por esta razón, el PCRPT buscó «estimula[r] (...) la aplicación de redenciones por el esfuerzo intelectual a los penados auxiliares de los Maestros, a los que pertenecen a las agrupaciones artísticas y a cuantos realicen algún trabajo en cualquiera de las manifestaciones del Arte»¹⁵⁶.

4.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el Régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales

Ya en el capítulo 1¹⁵⁷ se profundizó en la normativa dispuesta por el Estado para la articulación de programación musical oficial. En el capítulo 2 se dio respuesta a cómo dicha propuesta se llevó a la práctica¹⁵⁸ en los primeros años de la posguerra a través de la creación de instituciones específicas encargadas de su control y la gestión del capital económico y humano. Al mismo tiempo, se atendió al valor simbólico y ritual que dichas prácticas adquirieron en el contexto penitenciario a la hora de organizar los tiempos de la condena y los espacios y arquitectura punitiva.

Continuando con esta misma división el presente epígrafe aborda todos estos aspectos y plantea una comparación entre las dos etapas estudiadas en el presente trabajo. De la confrontación de datos de ambos periodos se extraen una serie de apuntes generales que responden al grado de incidencia que sobre estas prácticas tuvieron, tanto el Código Penal (1944)¹⁵⁹, como el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948)¹⁶⁰.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibid.*, 1948, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ Véase capítulo 1, epígrafes 1.1. y 1.2.

¹⁵⁸ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.

¹⁵⁹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

¹⁶⁰ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

4.3.1. *Medios económicos, materiales y humanos*

a. Gestión de los recursos económicos y materiales dispuestos por el PCRPT

La consecuencia más inmediata que tuvo la promulgación del Código Penal¹⁶¹ sobre las prácticas musicales penitenciarias en términos oficiales fue un incremento en la partida presupuestaria diaria destinada a cada preso, que pasó de ser de una peseta en 1939 a ascender a tres (3) pesetas¹⁶². Las Memorias de 1945 señalaban que según los datos ofrecidos por el Ministerio de Hacienda, la distribución de recursos económicos destinados a prisiones era la siguiente: «10 por 100 Gastos generales; 5 por 100. Mutualidad benéfica; 10 por 100. Fondo industrial; 20 por 100. Junta administrativa; 60 por 100. Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo; 20 por 100. Fondo para reclusos»¹⁶³. De hecho, solo hasta noviembre de ese año, el total invertido en los penales fue de quinientos setenta millones ochocientos ochenta y nueve mil trescientas noventa (570.849.390) pesetas¹⁶⁴. En otras palabras, esto implicaba un aumento de trescientos ochenta y ocho millones seiscientos cuarenta y cuatro mil ochocientos diecinueve (388.644.819) pesetas más que en 1940¹⁶⁵. Sin embargo, del total anterior, solo el diez por ciento (10%), es decir, cincuenta y siete millones ochenta y ocho mil novecientos treinta y nueve (57.088.939) pesetas fueron destinadas al mantenimiento físico de los presos: alimentación, vestuario, sanidad. Si se divide esta cantidad entre el número de presos y presas políticos que según el INE permanecía en las cárceles, a efectos prácticos este incremento implicaba que en los detenidos no se invirtieron más que dos (2) pesetas diarias para su sustento. Esto es que la DGP ni siquiera llegó a cubrir el mínimo establecido por el propio Régimen en su normativa para garantizar la subsistencia física de los represaliados.

Por el contrario, el PCRPT recibió trescientos cuarenta y dos millones quinientas treinta y tres mil seiscientos treinta y cuatro (342.533.634) pesetas que, repartidas entre los veintiséis mil quinientos diecinueve (26.519) presos de los que se tiene constancia que redimían pena, hacían un total de treinta y cinco (35) pesetas por recluso y día. Esto significaba que el dinero destinado a la organización de los distintos programas del PCRPT, superó en treinta y tres (33) pesetas a la cantidad invertida en la supervivencia física de los reclusos.

¹⁶¹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

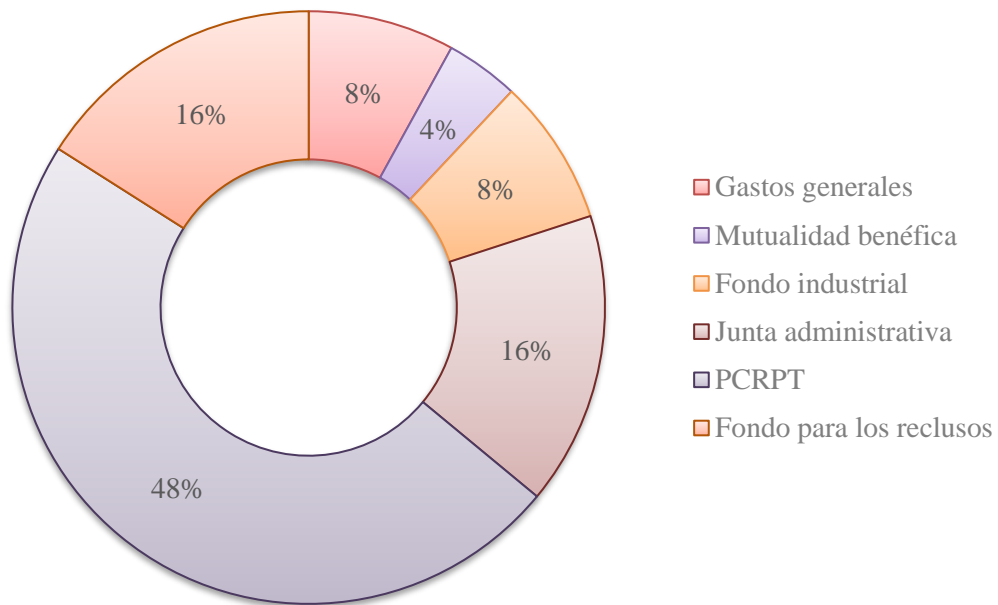
¹⁶² PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1945, p. 129.

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de: [Anuario Estadístico de España...](#), *Op. Cit.*, 1944-1945, p. 1093. (Consultado: febrero 2020).

¹⁶⁵ Según los datos facilitados por José Manuel Sabín en: *Prisión y muerte en la España de Posguerra*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1996. Para profundizar acerca de esta cuestión véase el capítulo 2 del presente trabajo.

Fig. 14. Distribución porcentual de los presupuestos destinados a la Dirección General de Prisiones en 1944¹⁶⁶



A pesar de lo claro que, en términos económicos, fue el PCRPT en este campo, llama la atención que ninguna de las fuentes consultadas recoja una partida presupuestaria fija para el mantenimiento anual de estas actividades. En este sentido, no pasa inadvertida la incongruencia entre el procedimiento habitual seguido por la DGP y lo dispuesto por la normativa en la *Circular de 7 de marzo de 1946*¹⁶⁷:

Para la más adecuada distribución de las cantidades que se han de ordenar librar trimestralmente a los Establecimientos Penitenciarios con destino a la adquisición de material para la enseñanza en las Escuelas de la Prisiones, aumento y conservación de los fondos de sus Bibliotecas y sostenimiento de Agrupaciones artísticas. Esta Dirección General ha tenido a bien disponer (...): En los días de los meses de enero, abril, julio y octubre de cada año, los Maestros, o los Funcionarios que estén encargados de la enseñanza en las Prisiones donde no haya Maestro, entregarán a los Directores presupuesto, por duplicado, en el que detallarán el material que estimen necesario para atender a la Escuela, Biblioteca y Agrupaciones Artísticas, durante el trimestre, por un importe aproximado a la cantidad que para este servicio ha venido percibiendo, haciendo constar los precios por unidad y los totales de cada artículo, y si figuraran obras para la Biblioteca, el título, el autor, y Boletín o fecha y número del oficio en que fueron

¹⁶⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1945, p. 129.

¹⁶⁷ «Circular de 7 de marzo de 1946, con normas aclaratorias y complementarias de las que regulan la adquisición de material escolar y bajas de obras en las Bibliotecas». *BODGP*, año V, nº. 175, (7 de marzo de 1946), p. 7.

autorizadas, pero certificando al final del presupuesto, cuando destinen cantidades para Agrupaciones Artísticas, que con el material que figura en el mismo queden atendidas debidamente las necesidades de la Escuela. Los Directores remitirán los dos ejemplares de presupuesto a este Centro Directivo (Inspección de Educación) antes del día 10 de los meses indicados, al enviar el estado demostrativo del movimiento habido en la Escuela y Biblioteca correspondiente al mes anterior. La Inspección de Educación, teniendo en cuenta el número de alumnos, las necesidades de la Escuela, de la biblioteca y de las Agrupaciones Artísticas, estudiará dichos presupuestos, devolviendo uno de los ejemplares con su conformidad o con las modificaciones que estime convenientes, el cual se archivará en la Escuela, uniendo copia del mismo a la cuenta de Instalaciones (...)¹⁶⁸.

La primera pista en relación con la gestión económica que llevaban aparejadas estas actividades, la ofrecen las Memorias de 1946 cuando apuntaban: «Para el cumplimiento de sus fines, las Delegaciones Locales no disponen de ninguna asignación en Presupuestos, de suerte que realizan su hermosa obra sin originar el más pequeño gasto al Estado»¹⁶⁹. Todo parece señalar que, con el fin de salvar la contradicción de instar a los maestros de las prisiones a entregar «(...) al Director (...) presupuesto (...) del material necesario para la escuela y biblioteca (...) acompañando certificación (...) con destino a la adquisición de material artístico»¹⁷⁰; y la no disposición de una partida fija por parte del Estado, el Patronato estableció una fórmula económica basada en la beneficencia. De esta suerte, de la asignación de treinta y cinco (35)¹⁷¹ pesetas diarias destinadas al PCRPT por cada preso que redimía pena, ésta se destinó íntegramente a la Redención por el trabajo manual. Así, las actividades vinculadas a la propaganda cultural fueron financiadas con donativos y subvenciones procedentes tanto de entidades públicas como privadas¹⁷².

Volviendo sobre las Memorias de 1946: «(...) En principio se puede decir que viven con las aportaciones de la caridad privada y la cooperación de las instituciones de beneficencia ya mencionadas que tienen fines análogos: Conferencias de San Vicente, Auxilio Social, Asociaciones de Acción Católica, etc.»¹⁷³. El mismo documento aportaba datos más exactos acerca de las sumas donadas por los organismos públicos:

Muchos ayuntamientos, que comprenden los beneficios que las Delegaciones reportan en sus términos municipales, las [sic] facilitan un local para sus oficinas y material para sus atenciones administrativas y aún las [sic] subvencionan, consignando en sus presupuestos determinadas cantidades: la de Barcelona percibe del Ayuntamiento 12000 pesetas anuales; la de Valencia 6000; la de Santa Cruz de Tenerife, 6000; la de Alcoy 3000, (...). También reciben ayuda de algunas Diputaciones, así como de los Gobiernos civiles: Zaragoza recibe del

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.* 1946, p. 159.

¹⁷⁰ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*, art. 523, nº. 159, (7 de junio de 1948), p. 2338.

¹⁷¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹⁷² PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.* 1946, p. 159.

¹⁷³ *Ibidem*.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Gobernador Civil la subvención anual de 6000; Santa Cruz de Tenerife la de 4000; Sevilla, la de 3000, etc. Además los Gobernadores Civiles suelen entregarlas en metálico en fiestas señaladas como la de Nuestra Señora de la Merced, 18 de julio, Navidad (...) ¹⁷⁴.

Con vistas a garantizar la participación civil en el sufragio de estas actividades, el PCRPT exhortó a los altos cargos de la administración para que colaborasen como mecenas de las mismas. Otro ejemplo de este sistema de beneficencia lo recogen las Memorias de 1945, al especificar las contribuciones de diversas cajas de ahorros locales para la adquisición de material:

Además de la subvención de 12.000 pesetas anuales que dejamos consignada por parte del Ayuntamiento de Valencia, cuyo Ayuntamiento la [sic] entrega 6.000 pesetas, la Diputación 1.000 y la Caja de Ahorros otros 2.000. Añadamos la de 3.000 pesetas para Alicante, Alcoy, etc. y expresamos a todos la gratitud del Patronato de Nuestra Señora de la Merced, por lo que significan esas subvenciones a los elevados fines de regeneración (...) En Badajoz, el Ayuntamiento subvenciona a la Delegación con 500 pesetas, la Diputación con 100, la Caja Rural de Ahorros y Préstamos, la Caja Agrícola de Badajoz y Cámara Oficial de Comercio con otras 100 cada una. En La Coruña se cuenta con la subvención anual de 2.000 pesetas del Ayuntamiento y otra de igual cantidad de la Diputación. En el pasado año se ha recibido un donativo de 250 pesetas del excelentísimo señor Gobernador Civil de la provincia; dos donativos del Ayuntamiento, de 200 y 500 pesetas (este último con motivo de la Fiesta de la Merced). Otro de 250 pesetas de la Caja de Ahorros y dos de particulares por un importe de 55 pesetas. Los ingresos de la Delegación han sumado 6.085 pesetas. Las aportaciones particulares también figuran, como en Guadix, por un importe de 1.000 pesetas anuales, y alguna que otra vez la subvención del Ayuntamiento, por otras 1.000 pesetas. Dichas cantidades las invierte la Delegación en material de escritorio, bautizos, matrimonios, socorros, fiestas de Reyes, fiesta de la titular del Patronato y de las Prisiones de España y otras atenciones varias ¹⁷⁵.

No obstante, la contribución civil al sustento económico y material de las actividades del programa de Redención de Penas, no se limitó a la administración pública. Igualmente importantes fueron las sumas entregadas por la ciudadanía a título individual, a través de las cuales demostraron su adhesión al Movimiento. A este respecto el Director de las escuelas de «Cristo Rey» de Valladolid notificaba en las Memorias de 1944, lo siguiente: «Ya tenemos una hermosa banda de cornetas y tambores y ahora preparamos una orquesta. Ya hemos conseguido diez instrumentos y llevamos gastado en ellos 6.000 pesetas. Nos faltan otros siete y el importe de ellos; pero esperamos que la caridad no se haga esperar mucho» ¹⁷⁶.

Debido a que en la mayoría de las ocasiones estos donativos se realizaron en el anonimato, no es posible determinar si éstas se llevaron a cabo de *motu proprio* por los donantes o si, por el contrario, estos fueron obligados a pagar dichas retribuciones en concepto de multa. En este sentido, cabe suponer que podría haberse dado el caso de que parte del capital requisado a consecuencia del Tribunal de Responsabilidades

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 160.

¹⁷⁵ *Ibid*, 1945, p. 96.

¹⁷⁶ *Ibid*, 1944, p. 214.

Políticas, encargado de valorar económicamente los delitos de los condenados¹⁷⁷, fuese a parar a la adquisición de material para estas actividades. Lamentablemente, no se han localizado datos en las fuentes consultadas que confirmen esta hipótesis. Del mismo modo podría haber sucedido con el dinero producido por los presos y presas como resultado de la venta de los productos manufacturados en los talleres penitenciarios¹⁷⁸. Aun así, se desconoce el impacto económico que la industrialización de los penales tuvo sobre las prácticas culturales y musicales desarrolladas en los mismos.

Por otro lado, la implantación de un sistema de beneficencia local estableció un reparto desigual en la adquisición de material musical. El principal motivo para ello fue que el presupuesto venía limitado por la capacidad económica de los organismos e individuos donantes, así como por el número de los mismos y su participación en la política cultural penitenciaria. Con todo, las sumas recaudadas por cada una de las Delegaciones Provinciales del PCRPT fueron utilizadas para adquirir materiales tanto para las bandas, orfeones, coros, orquestas y orquestinas, como para la instalación de nuevas tecnologías en las prisiones. De nuevo se desconoce aquí el principio rector por el cual se invirtió en uno u otro aspecto de las actividades musicales. En este sentido, las fuentes consultadas invitan a pensar que la forma en que se distribuyó el capital económico de cada prisión respondió a las iniciativas individuales de cada establecimiento dentro de unos principios que se regían por una política común. Un ejemplo de esta situación fue la instalación de proyectores para las sesiones de cine, los cuales fueron progresivamente fueron desplazando a la radio:

(...) hay algunas Prisiones con instalaciones de aparatos cinematográficos y aparatos de radio, con auxilio de altavoces para las distintas dependencias. Las sesiones que con tales elementos se celebran tienen lugar en días festivos, a las horas y con la organización que la Junta del Régimen y Administración acuerda, siempre con sujeción a las normas que reciba con respecto al carácter de la cinta que haya de proyectarse a la naturaleza de los programas hablados o musicales que puedan transmitirse a la población reclusa, ya que estos elementos se utilizan, principalmente, con un fin educativo¹⁷⁹.

¹⁷⁷ «Ley de 9 de Febrero de 1939, de Responsabilidades Políticas». *BOE*, nº. 44, (13/02/1939), pp. 824-847.

¹⁷⁸ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

¹⁷⁹ *Ibid*, 1948, p.118.

b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales

El capital económico no fue el único recurso que preocupó al Estado a la hora de organizar las actividades musicales en las prisiones. Otra cuestión tanto o incluso más importante fue el factor humano. La reificación¹⁸⁰ de los presos y presas permitió al franquismo establecer una estructura que definiese la articulación y difusión de las prácticas musicales. Como ya se ha explicado en el capítulo 2¹⁸¹, sobre los presos y presas recayeron los roles de intérprete, productor, compositor, decorador y público. Así lo hicieron constar las Memorias de 1946 al referir que: «La población reclusa tiene con ello un estímulo constante en el ensayo, la preparación del decorado, la orquesta y hasta el público, que después ofrece su sincero aplauso por la interpretación más o menos acertada, pero siempre con los mejores deseos de agradar»¹⁸².

Aunque a nivel específico la nueva normativa¹⁸³ no introdujo modificaciones sobre la estructura cultural, propagandística y musical prefijada en 1942¹⁸⁴ por lo que «los cuadros artísticos, bandas, rondallas, orfeones y coros siguieron actuando en las prisiones»¹⁸⁵, la extensión de los beneficios del programa de Redención de Penas «a todas las manifestaciones laborables del preso»¹⁸⁶ alteró la composición de los conjuntos musicales penitenciarios. Durante esta segunda etapa, una de las principales problemáticas a las que tuvieron que hacer frente las agrupaciones artísticas en las prisiones fue la progresiva disminución de la población penal. Si bien cabría pensar que la organización de estas actividades como «aliciente para el penado en la práctica de su profesión y, a la vez, una expansión cultural y artística para sus compañeros de cárcel»¹⁸⁷ extendieron los beneficios de la práctica musical a más penados, lo cierto es que no fue así. De los datos se deduce que la población penal y, por consiguiente, el número de músicos presos disminuyó perjudicando el desarrollo de estas actividades.

¹⁸⁰ Aquí el término «reificación» se ha utilizado según el concepto filosófico *Verdinglichung*, siguiendo el análisis que Herbert Marcuse hace en referencia al estado de alienación y/o cosificación de los humanos y las relaciones humanas según el modelo capitalista por el cual a las personas se les aplican atributos humanos sin reconocerlos como tal. Es decir, apelando a un sentido humanista, el PCRPT instauró la práctica musical penitenciaria de la que debían participar los presos al mismo tiempo que negaba su capacidad de decisión para involucrarse en las mismas. En este sentido, la música fue utilizada como arma de alienación con el pretexto de ser una práctica humana. Del mismo modo las reclusas fueron objeto de una doble reificación, por un lado ideológica y por otro sexual: «Independence of thought, autonomy, and the right to political opposition are being deprived of their basic critical function in a society which seems increasingly capable of satisfying the needs of the individuals through the way in which it is organized». «La independencia de pensamiento, autonomía y el derecho a la oposición política son arrebatados de su función crítica básica en una sociedad que parece cada vez más capaz de satisfacer las necesidades de pensamiento de los individuos que la componen» (Traducción de la autora). MARCUSE, Herbert. *One dimensional man*, London: Routledge, 2002, p. 4.

¹⁸¹ Véase capítulo 2, epígrafes 2.3.1. y 2.4.

¹⁸² PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit. 1946, p. 24.

¹⁸³ «Ley de 19 de Julio de 1944...», Op. Cit. «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», Op. Cit.

¹⁸⁴ Véase anexo I, capítulo 2, fig. 2.

¹⁸⁵ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit. 1944, p. 29.

¹⁸⁶ *Ibid*, 1947, p. 144.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 27.

Por ejemplo, de los cincuenta y cuatro mil setenta y dos (54.072) presos contabilizados en 1945¹⁸⁸, dos mil doscientos ochenta y dos (2.282) –de los cuales dos mil sesenta y cinco (2.075) eran hombres y doscientas diecisiete (217) mujeres– cumplían condena en prisiones centrales, mientras que seis mil once (6.011) –de los cuales cinco mil quinientos sesenta y dos (5.562) eran hombres y cuatrocientas cuarenta y nueve (449) mujeres– permanecían en prisiones provinciales. Los veinticinco mil doscientos nueve (25.209) presos restantes, algo más de la mitad de la población penal total, se encontraba en paradero desconocido.

Algo similar era la situación en 1946¹⁸⁹. Del total de cuarenta y tres mil ochocientos doce (43.812) reclusos, veinticuatro mil setecientos ochenta (24.780) no estaban censados en ningún centro, mientras que los diecinueve mil treinta y dos (19.032) restantes cumplían condena distribuidos en proporción de diez mil ciento noventa (10.190) –de los cuales nueve mil ochocientos veinticinco (9.825) eran hombres y trescientas sesenta y cinco (365) mujeres– en prisiones centrales; y ocho mil ochocientos cuarenta y dos (8.842). De estos, mil seiscientos treinta y nueve (7.639) eran hombres y ochocientos cuarenta y tres mujeres (843) en prisiones provinciales.

En 1947 de los treinta y seis mil trescientos setenta y nueve presos (36.369)¹⁹⁰, únicamente se conocía el centro de adscripción de nueve mil ochocientos ocho (9.808), permaneciendo desaparecidos veintiséis mil quinientos sesenta y dos (26.562) presos. De aquellos cuyo paradero se conocía, se dividían en prisiones centrales, tres mil quinientos ocho (3.508) –de los cuales tres mil quinientos cuatro (3.504) eran hombres y cuatro mujeres (4)–; y prisiones provinciales, seis mil setecientos cincuenta y nueve (6.709). De estos seis mil doscientos cincuenta y seis (6.256) eran hombres y quinientas tres (503) mujeres.

Finalmente, 1948 se saldaba con treinta y ocho mil ciento treinta y ocho (38.138)¹⁹¹ presos divididos en centrales, cuatro mil setecientos nueve (4.709) –de los cuales cuatro mil trescientos treinta y cinco (4.335) eran hombres y trescientas cincuenta y cuatro (354) mujeres–; y provinciales –de los que siete mil ciento veintitrés (7.123) eran hombres y setecientos cincuenta y cinco (755) mujeres–. De los veinticinco mil quinientos cincuenta y dos (25.552) presos restantes no se conoce su localización.

¹⁸⁸ Todas las cifras sucesivas relativas al censo de población penal procedentes de: *Ibid*, 1945.

¹⁸⁹ *Ídem: Ibid*, 1946.

¹⁹⁰ *Ídem: Ibid*, 1947.

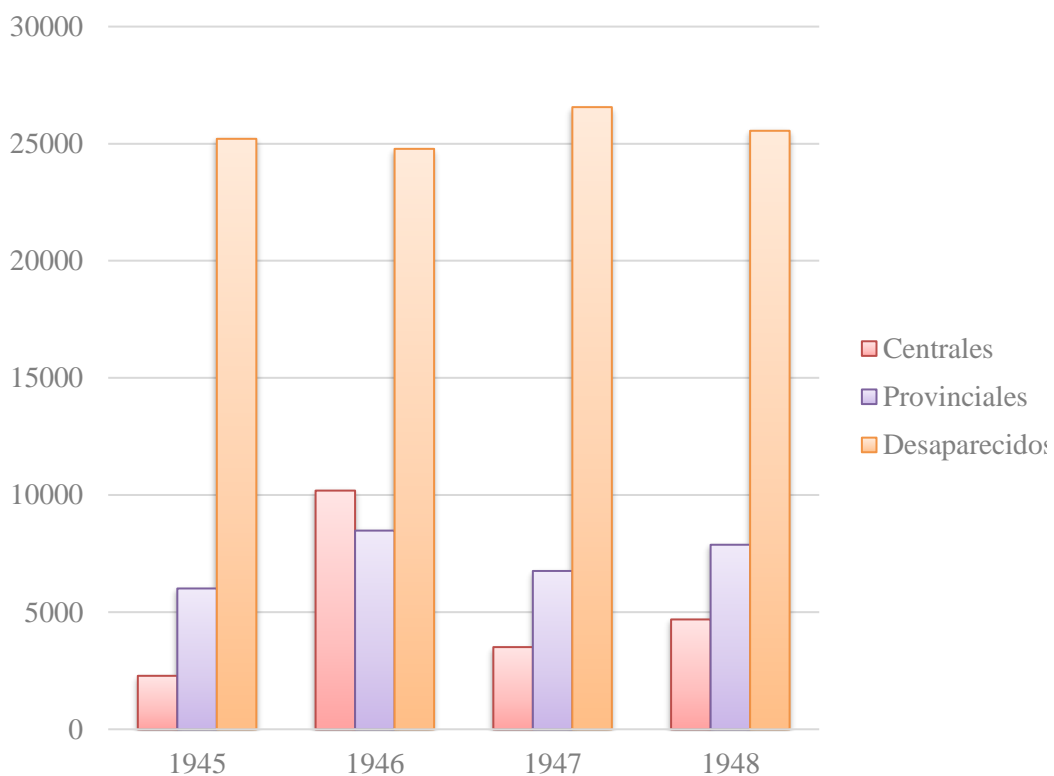
¹⁹¹ *Ídem: Ibid*, 1948.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 15. Censo de la población penal española entre 1944 y 1948 distribuida por tipo de centro¹⁹²

	1945		1946		1947		1948	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
Centrales	2.065	217	9.825	365	3.504	4	4.335	354
Provinciales	5.562	449	7.639	843	6.256	503	7.123	755
Desaparecidos	25.209		24.780		26.562		25.552	

Fig. 16. Gráfico de la distribución por tipo de penal de la población penitenciaria española entre 1944 y 1948¹⁹³



Dado que el marco de estudio de esta investigación se circunscribe a las prisiones centrales, provinciales, de partido y habilitadas. Por tanto, en este epígrafe se abordará la proporción en que tras la publicación del Código Penal¹⁹⁴ y el Reglamento Interno del Servicio de Prisiones¹⁹⁵, las prácticas musicales oficiales se distribuyeron a lo largo de los distintos tipos de penales en función de su naturaleza.

¹⁹² Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1944-1948.](#) (Consultado: febrero 2020).

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

¹⁹⁵ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Según los datos recogidos en las Memorias del PCRPT¹⁹⁶ en referencia a la actividad propagandística y cultural, de los setenta y cuatro mil noventa y cinco (74.095) reclusos que el INE databa ese mismo año, de los cuales veintiséis mil quinientos diecinueve (26.519) redimían pena por actividades musicales se redimieron un millón trescientos noventa y ocho mil setecientos setenta días (1.398.760)¹⁹⁷:

189.450 corresponden a los maestros auxiliares; 43.890, a los bibliotecarios; 273.530 a los lectores; 933.200 a los oyentes de lectura; 4.380.835 a los alumnos de Religión; 9.741.110, a los oyentes de cultura general; 1.036.920 a los analfabetos; 1.506.090, a los de clases especiales; 195.720, a los de artes y oficios; 220.050, a los de las Escuelas del Hogar, y 1.398.770, a los que forman parte de las agrupaciones artísticas¹⁹⁸.

A pesar del llamativo descenso el número de «músicos presos», con las consiguientes dificultades técnicas, los números señalan que la participación de los reclusos en estos programas continuó siendo elevada. Así en 1944¹⁹⁹, el total de miembros de agrupaciones artísticas que integraron las prácticas del PCRPT era de siete mil doscientos treinta (7.230), en coros; dos mil ciento tres (2.103), en bandas; mil ciento cuarenta y dos (1.142), en rondallas; y setecientos treinta y siete (737), en orquestas. Todas ellas ofrecieron un total de mil novecientos ochenta y siete (1.987) conciertos donde se estrenaron hasta setenta y tres (73) obras musicales compuestas por reclusos.

¹⁹⁶ *Ibid*, 1945, p. 17.

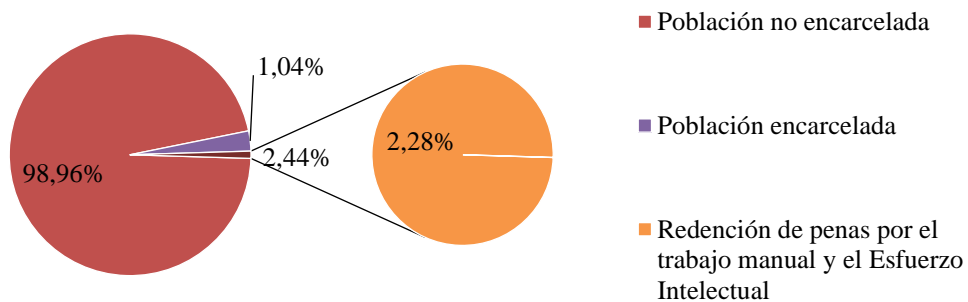
¹⁹⁷ Datos procedentes de: [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1944](#). (Consultado: febrero 2020).

¹⁹⁸ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...., Op. Cit.*, 1945, p. 17.

¹⁹⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de: *Ibid*, 1944, p. 33.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 17. Gráfico de la distribución de la población penal que redimía penas por las prácticas musicales en las prisiones españolas en 1944 según los datos aportados por el INE²⁰⁰



Conviene subrayar que cuando el INE contabiliza en estos años a las mujeres que redimieron pena por el Esfuerzo Intelectual no se refiere a actividades creativas como la escritura o la composición musical, sino a funciones manufactureras que contribuían al desarrollo de los espectáculos musicales, como por ejemplo la confección del vestuario. Así lo ilustraban las Memorias de 1946: «En esta Prisión de Segovia se ha montado un taller en el que se han instalado 30 máquinas de coser, marca “Singer”, en los que realizan sus labores 90 penados confeccionando vestuario para las distintas cárceles»²⁰¹.

En 1945 de los cincuenta y cuatro mil setenta y dos (54.072) presos de los cuales cuarenta y ocho mil ochocientos doce (48.812) era hombres y cinco mil doscientos sesenta (5.260) mujeres, diecisiete mil ciento sesenta y dos (17.162) redimieron pena produciendo cuatro millones quinientos quince mil (4.515.000) días redimidos, de los cuales dos mil novecientos cuarenta y siete (2.947) fueron producidos por agrupaciones artísticas:

A partir de este año el PCRPT dejó de aportar datos acerca de cuántos presos suscribieron los distintos tipos de Redención de Penas, impidiendo una mayor profundización en el análisis. No obstante, comenzó a clasificar a la población penal

²⁰⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1944, p. 274 y *Anuario Estadístico de España...*, Op. Cit., 1944-1945, p. 1093. (Consultado: febrero 2020).

²⁰¹ *Ibidem*. Nótese el empleo deliberado del género masculino para hablar de las presas como una forma de dessexualizarlas en tanto que políticas. A pesar de que está hablando de un penal femenino y de una de las tareas que el franquismo encomendó a las reclusas a través de los talleres de Sección Femenina –corte y confección– el texto se refiere a ellas en masculino.

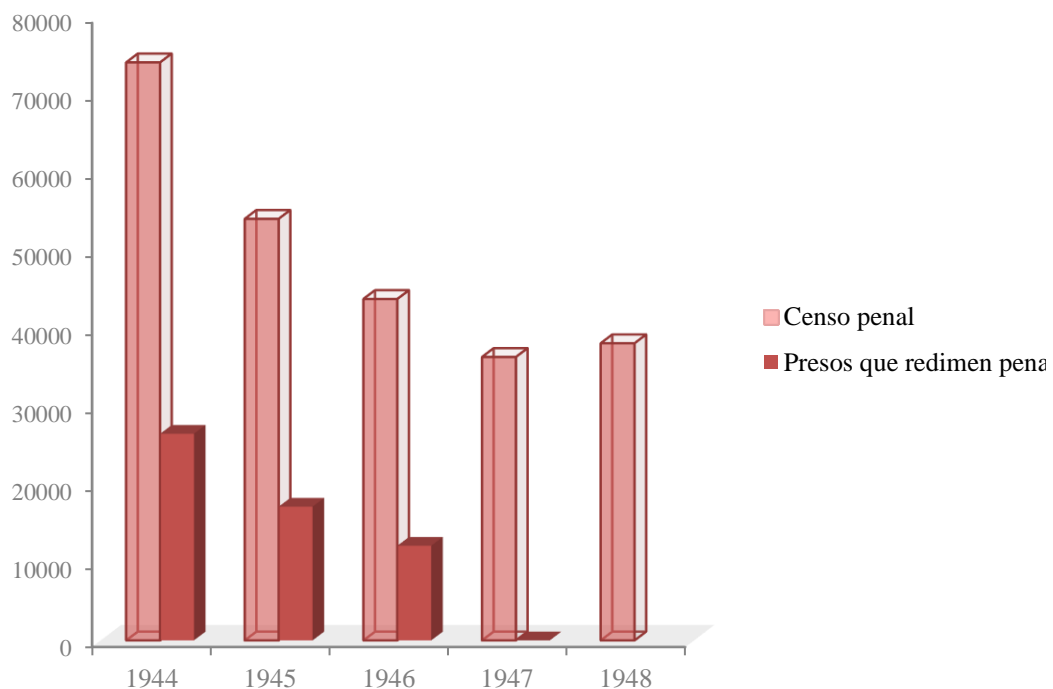
por tipos de centro lo cual facilita el estudio de la distribución de las prácticas musicales a lo largo de la geografía penitenciaria española²⁰².

Por ejemplo, en 1946 con cuarenta y tres mil ochocientos doce (43.812) presos, fueron doce mil ciento cuarenta y cinco (12.145) los que redimieron pena, mientras que en 1947, de los treinta y seis mil trescientos setenta y nueve (36.369), no se conservan datos de cuántos suscribieron estos programas. Como puede observarse, existió una tendencia a la baja entre los afiliados al PCRPT, a consecuencia de la disminución de la población penal. Sin embargo, en 1948 se aprecia un pico en el número de encarcelados que se situó en treinta y ocho mil ciento treinta y nueve (38.149)²⁰³.

Ese mismo año, las memorias explicaban lo siguiente:

El preso, con su trabajo, no solamente distrae más las horas de su cautiverio, sino que, a la vez, acorta su condena. Y de su conducta, como de su trabajo, dependen en gran parte que los años de sentencia fijados con la frialdad de los artículos del Código, se aminoren en un porcentaje altamente importante que le lleve a gozar de los beneficios de libertad condicional que las leyes generosas que el Estado español le ofrecen²⁰⁴.

Fig. 18. Progresión de la población penitenciaria española y número de reclusos suscritos al PCRPT entre 1944 y 1948²⁰⁵.



²⁰² Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.2.

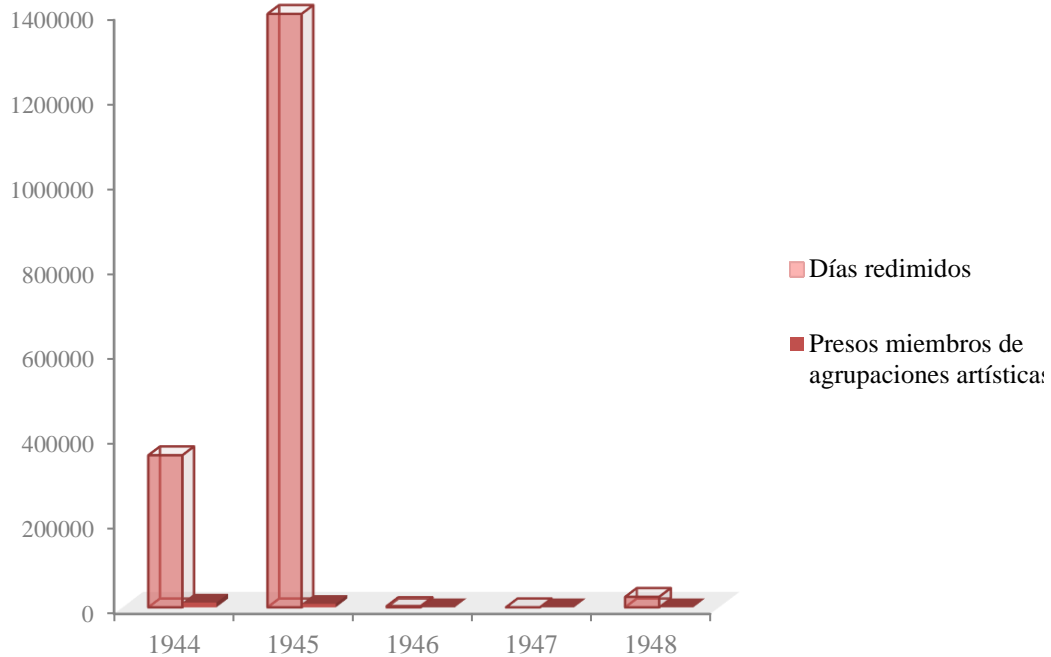
²⁰³ *Anuario Estadístico de España...*, Op. Cit., 1948, p. 1051. (Consultado: febrero 2020).

²⁰⁴ *Ibid*, 1946, p. 137.

²⁰⁵ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1944-1948 y *Anuario Estadístico de España...*, Op. Cit., 1944-1948. (Consultado: febrero 2020). Las fuentes consultadas no aportan datos acerca del número de presos que redimieron pena en 1947 y 1948.

Comparando las relaciones de días redimidos por actividad intelectual con el número de presos suscritos al PCRPT:

Fig. 19. Comparativa de los días redimidos por los presos pertenecientes a las agrupaciones artísticas en relación con el número de miembros suscritos al PCRPT en las prisiones españolas entre 1944 y 1948²⁰⁶.



A la luz de lo expuesto, la incongruencia en los datos aportados por la DGP en relación con la población penal es más que evidente. Por ejemplo, de los cincuenta y cuatro mil setenta y dos (54.072) reclusos de que daba cuenta en 1945 el INE²⁰⁷, dos mil doscientos ochenta y cinco (2.285) estaban en las prisiones centrales y seis mil once (6.011) en las provinciales, desconociéndose el paradero de veinticinco mil doscientos nueve presos (25.209). Este aspecto se hace extensivo a las agrupaciones artísticas. Así, en 1948 experimentaron un notable descenso en su número de integrantes, solo ciento veintinueve (129), que, sin embargo, redujeron sus condenas en veinticuatro mil seiscientos sesenta y cuatro días (24.664). Una cifra desproporcionada si se compara el número de reclusos suscritos a otras actividades y cuya cantidad de días redimidos es proporcionalmente más elevada. Sin ir más lejos, en la enseñanza graduada participaron tres mil seiscientos cuarenta y dos (3.640) alumnos que redimieron seiscientos ochenta mil cuatrocientos (680.400) días. Otro caso es el de los lectores en común, que de doscientos noventa y un (291) miembros,

²⁰⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1946-1947, p. 17 y *Anuario Estadístico de España...*, Op. Cit., 1946-1947, p. 1240. (Consultado: febrero 2020).

²⁰⁷ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados procedentes de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1948, p. 118 y *Anuario Estadístico de España...*, Op. Cit., 1948, p. 1051. (Consultado: febrero 2020).

redimieron cincuenta y tres mil quinientos seis (53.506) días. Quizá el caso más llamativo es el de aquellos que redimieron por cursos de religión, seiscientos sesenta y cuatro (664) alumnos que descontaron de sus penas un total de cincuenta y seis mil cuarenta y dos (56.042) días.

Del análisis de los datos recogidos en las Memorias se extrae cómo a medida que la población penitenciaria descendía el franquismo otorgó mayor importancia a las actividades culturales específicas y/o especializadas que a las genéricas. El ejemplo más notable eran las clases de religión ya que esta era una materia condicionante para pertenecer, entre otras, a las agrupaciones musicales. Por este motivo pertenecer a un coro, orquesta, orfeón, banda, rondalla, orquestina o cuadro escénico aparece remunerado con un mayor número de días redimidos. Para el PRCPT adquirió tanto más valor que los reclusos que componían las agrupaciones fueran profesionales, como que debido a su participación en las mismas alcanzasen un considerable grado de destreza. Un ejemplo son las Memorias de 1946 al referir casos concretos de reclusos como Enrique de Pedro, de quien señalaba cómo a pesar de que «(...) no tenía conocimientos musicales de instrumento alguno, ha logrado el dominio completo de la trompeta»²⁰⁸. Se trataba, por tanto, de garantizar la supervivencia de los conjuntos musicales a la par que proporcionar la práctica musical.

Esta nueva situación dio lugar al intercambio de reproches y ciertas tensiones en la relación entre los directores de las prisiones y la DGP. Por ejemplo, el 1 de marzo de 1944, cumpliendo con la norma del PCRPT de enviar por adelantado la programación musical trimestral²⁰⁹ para su aprobación y censura, el Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, Isaías Castellanos, enviaba a la DGP la «relación de obras que han de ser aprendidas por las Agrupaciones Artísticas de este Establecimiento durante el segundo trimestre del año actual»²¹⁰. Tan solo seis días después de la primera misiva, el 7 de marzo, el presidente del PCRPT reprendía en tono severo la «poca altura musical» del repertorio seleccionado, instando al director de la prisión a, en lo sucesivo, «incluir por lo menos alguna obra de mayor envergadura, por lo que esa agrupación merezca la redención que por este trabajo se les concede»²¹¹. El 1 de junio de ese mismo año, Isaías Castellanos respondía del siguiente modo a la DGP:

²⁰⁸ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1946, p. 19.

²⁰⁹ SENTÍS, José María. «Circular recordando a los Directores de los Establecimientos Penitenciarios donde existan Agrupaciones Artísticas la obligación que tienen los directores de éstas de confeccionar los programas trimestrales para su previa aprobación por el Centro Directivo». *BODGP*, año I, n.º. 5, (20 de noviembre de 1942), p. 9.

²¹⁰ [Carta de Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 marzo 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a la Dirección General de Prisiones]. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ): Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_5718_0001_073].

²¹¹ [Carta de Juan Casanova, Presidente del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo – Sección Esfuerzo Intelectual, 1944 marzo 7, Dirección General de Prisiones – Ministerio de Justicia, a Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_078].

Como ya exponía a V.I. en mi escrito del 23 pasado, las sucesivas libertades y traslados han producido una disminución en los componentes de las Agrupaciones Artísticas, por lo que las obras a estudiar no pueden ser de tanta envergadura como si se tratase de un conjunto más importante; no obstante, entre los componentes de la Banda y de la Rondalla, se ha formado una Orquesta que supliendo las naturales deficiencias interpreta programas aceptables, acompaña al Orfeón en sus audiciones durante la misa y veladas artísticas y sirve de enseñanza para varios educandos²¹².

Precisamente, debido a la progresiva pérdida de músculo musical de intramuros, la DGP recurrió al tejido musical de extramuros para completar aquellos aspectos que, debido a la nueva circunstancia, de algún modo habían quedado vacíos o debilitados en la práctica penitenciaria. Es decir, las relaciones entre los ámbitos de intramuros y extramuros volvieron a hacerse evidentes una vez más. Sin embargo, en esta ocasión fue de forma inversa a como se había venido desarrollando hasta entonces. Si durante los primeros años el Régimen acudió a las agrupaciones penitenciarias para solventar la empobrecida propuesta musical de extramuros²¹³, entre 1944 y 1948 el recorrido fue en sentido contrario. En esta etapa fueron los músicos de extramuros los que facilitaron la continuidad de estos programas en las prisiones. En este sentido, puede hablarse de la prisión como una célula que funcionó por ósmosis integrando o liberando músicos en función de las demandas culturales y propagandísticas del medio, tanto interno, como externo. Entre 1944 y 1948 se celebraron en las cárceles españolas cuarenta y cinco (45)²¹⁴ conciertos en los que intervinieron diversas agrupaciones. La relación completa de estas actuaciones puede consultarse en el anexo I, capítulo 4, fig. 20²¹⁵.

En la citada relación puede observarse cómo con motivo de estos conciertos no solo se permitió la entrada de bandas municipales y orquestas locales sino que, además, el PCRPT organizó conjuntos exprofeso para tales ocasiones²¹⁶. Tal fue el caso del coro de niñas que actuó en los Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares el 10 de enero de 1948²¹⁷, donde todas las integrantes eran hijas de reclusas tuteladas por el Patronato Nacional de San Pablo²¹⁸. Otro ejemplo similar fue el de la Banda Infantil formada por hijos de represaliados que fueron internados en diversos colegios del Patronato, fotografiados para las Memorias de 1946²¹⁹. En ambas ocasiones el empleo de los hijos de los reclusos y reclusas en la organización de este tipo de actividades formó parte de las medidas punitivas psicológicas y morales adoptadas por la dictadura contra sus presos y presas políticos. Citando a otros especialistas en la materia como

²¹² [Carta de Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 junio 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Juan Casanova, Director de la Dirección General de Prisiones]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_081.

²¹³ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2, sección *c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen.*

²¹⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

²¹⁵ Véase también anexo I, capítulo 4, fig. 20, 21, 22, 23 y 24.

²¹⁶ Ídem.,

²¹⁷ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año x, nº. 457, (10/01/1948), p. 4.

²¹⁸ *Ibidem*

²¹⁹ *Ibid*, 1946, p. 152. Véase anexo I, capítulo 4, fig. 21, 22, 23 y 24.

Mirta Núñez: «los hijos e hijas de los presos políticos constituían un objetivo propagandístico nada desdeñable para el nuevo régimen»²²⁰.

Junto a las agrupaciones infantiles compartieron escenario otras sub-entidades de la dictadura como los Coros y Rondallas de Educación y Descanso, los Coros de Sección Femenina y Acción Católica, así como los cuadros artísticos de Juventudes Católicas. A ellos se unieron además destacados intérpretes como Joan Manén, quien actuó en la Prisión Celular de Barcelona el 22 de julio de 1944²²¹. El recital del violinista fue recibido con tan sumo agrado por parte de los presos del penal que uno de ellos le hizo llegar una ilustración a carboncillo «en testimonio de gratitud al recital que hizo olvidar su situación a los que escuchamos su magnífico violín»²²².

El de Manén no fue el único ejemplo de actuación en solitario en los penales durante este periodo. La soprano Magdalena Romero²²³ y el cantante Roberto Font²²⁴, actuaron el 13 de enero de 1945 en la Prisión Provincial de Cádiz²²⁵ y los días 1 y 11 de enero de 1947 en los Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares²²⁶, respectivamente. Un caso singular lo constituye el grupo dirigido por Juan Solano y formado por el barítono Manuel Hernández García y los cantaores Cruz Martínez y Mariano Arce que actuó el 16 de febrero de 1946 en la Prisión Escuela de Yeserías²²⁷. Esta actuación en concreto destacó sobre las demás porque el propio Juan Solano ejerció, en calidad de personal de prisiones, de compositor y director de la orquesta y banda de dicha prisión. Es más, en 1945 escribió para el cuadro artístico de la misma: *Nochevieja en Yeserías*²²⁸.

En resumen, puede apreciarse un claro predominio de los conciertos de grandes conjuntos (40)²²⁹ frente a los recitales en solitario (5). Es decir, un 85% frente a un 11% de artistas solistas. Del mismo modo conviene señalar la presencia de grupos procedentes directamente de entidades vinculadas al Régimen como Sección Femenina (8) –que actuaron indistintamente en penales femeninos y masculinos indistintamente–, Educación y Descanso (4), Frente de Juventudes (3) o Acción Católica (2), entre otras. Las bandas municipales como parte de la administración civil, también estuvieron muy presentes en este tipo de programas (8). En último lugar se encontraban aquellos conjuntos de artistas que, sin formar parte manifiestamente de la estructura del franquismo, participaron activamente en los espectáculos programados

²²⁰ NÚÑEZ, Mirta. «La infancia “redimida”: el último eslabón del sistema penitenciario franquista». *Historia y Comunicación Social*, n.º. 6, (2001), p. 137.

²²¹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año V, n.º. 278, (22/07/1944), p. 4.

²²² [Ilustración a carboncillo de los presos de la Prisión Celular de Barcelona, 1944 julio 25, Prisión Celular de Barcelona, a Joan Manén]. BNE: Archivo Personal de Joan Manén, sin signatura. Véase anexo I, capítulo 4, fig. 24.

²²³ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4.

²²⁴ *Ibid*, año VIII, n.º. 404 – 405, (01/01/1947 – 11/01/1947), p. 4.

²²⁵ *Ibid*, año VI, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4.

²²⁶ *Ibid*, año VIII, n.º. 404 – 405, (01/01/1947 – 11/01/1947), p. 4.

²²⁷ *Ibid*, año VI, n.º. 359, (16/02/1946), p. 4.

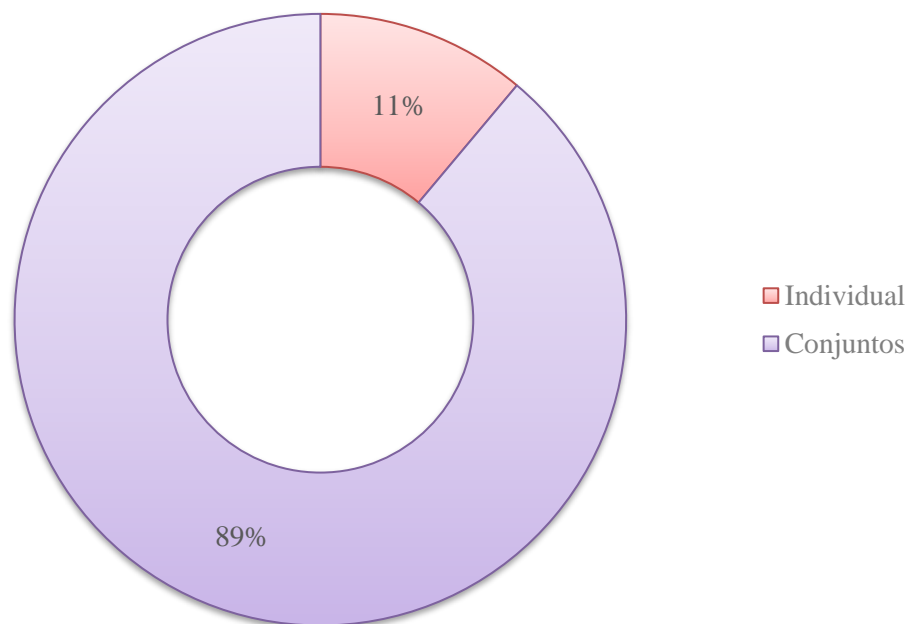
²²⁸ *Ibid*, año VI, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4.

²²⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

como parte de la propaganda musical dispuesta por la DGP entre 1944 y 1948²³⁰. Tal fue el caso del Grupo Chávarri del Circo Price –Prisión Provincial de Porlier, 6 de enero de 1944²³¹–; las orquestas Sur y Canaro –Prisión Provincial de Alicante, 13 de enero de 1945²³² y Prisión-Escuela de Yeseñas, 24 de marzo de 1945²³³, respectivamente–; la Orquesta Ritmo –Prisión-Escuela de Yeseñas, 23 de marzo de 1946²³⁴–; las orquestas Oberena y Amigos del Arte – Prisión Provincial de Pamplona, 17 de enero de 1948²³⁵–; o la Orquesta Capitol –Prisión Provincial de Gijón, 2 de octubre de 1948²³⁶–.

Fig. 25. Comparativa de la naturaleza individual o colectiva de las actuaciones que tuvieron lugar entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas²³⁷



²³⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit. 1944-1948.

²³¹ *Ibid*, año V, n.º. 250, (08/01/1944), p. 4.

²³² *Ibid*, año VI, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4.

²³³ *Ibid*, año VI, n.º. 313, (24/03/1945), p. 4.

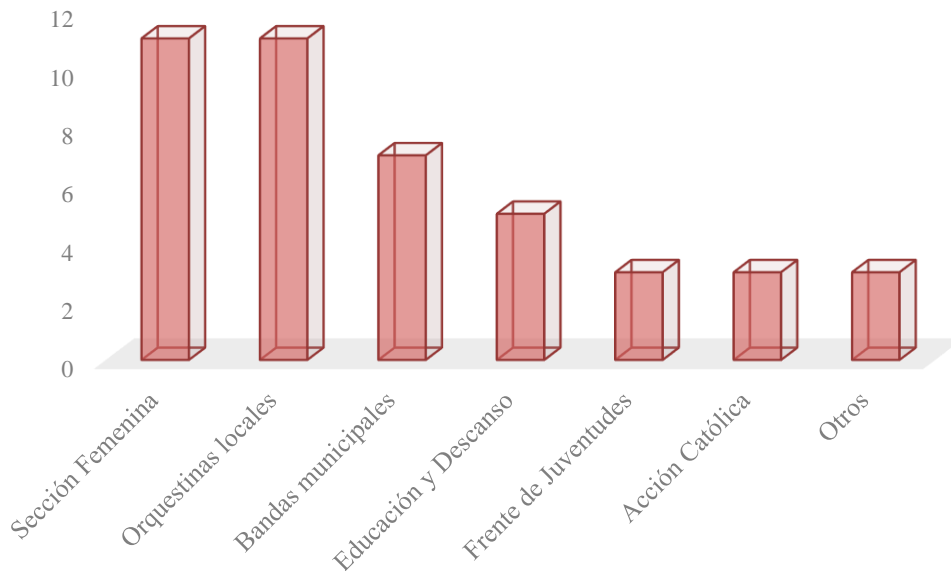
²³⁴ *Ibid*, año VII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.

²³⁵ *Ibid*, año X, n.º. 458, (17/01/1948), p. 4.

²³⁶ *Ibid*, año Xn.º. 500, (02/10/1948), p. 4.

²³⁷ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, Op. Cit., años V-X, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4

Fig. 26. Detalle de la naturaleza de las entidades organizadoras de las actuaciones que tuvieron lugar entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas²³⁸



Finalmente, la labor del PCRPT en la osmotización de las prisiones no quedó aquí. Como ya se ha visto en el capítulo 2²³⁹, el Régimen promocionó la reubicación laboral de aquellos sujetos cuya adaptación a los programas del PCRPT resultó especialmente significativa y simbólica. De este proceso dan cuenta, aunque sin remitirse a ejemplos concretos, las Memorias de 1945:

(...) a través del Frente de Juventudes y de su influencia en los organismos oficiales procura facilitarles las oportunas colocaciones. (...) se tiende a proporcionarles los medios oportunos habiendo conseguido colocaciones y puestos en orfeones del Frente de Juventudes, Ayuntamiento y Banda de Música²⁴⁰.

4.3.2. Topografía y arquitectura penitenciaria

Las líneas que siguen atienden a la espacialización que la DGP hizo de la práctica musical penitenciaria, para ello se ha continuado con la fórmula de análisis adoptada en el capítulo 2²⁴¹ en base a la estructura tripartita con que estas tuvieron lugar. Así, del mismo modo que lo desarrollado hasta ahora, la descripción de la conceptualización de las prácticas musicales conforme a su localización y ubicación, se ha articulado diferenciando entre los espacios que éstas ocuparon dentro del panóptico penitenciario, la extensión geográfica que abarcaron en el mapa penitenciario español y el impacto, recepción y participación de las mismas fuera de

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4., sección b.1.1. *Músicas amateur que continuaron con su carrera tras la prisión*.

²⁴⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1945, p. 102.

²⁴¹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2.

los establecimientos penitenciarios. La comparación de las fórmulas empleadas a este respecto por la DGP en las dos etapas estudiadas en el presente trabajo, han permitido responder a la cuestión acerca de la repercusión de los textos legales de 1944²⁴² y 1948²⁴³ en las relaciones música y espacio en el ecosistema sonoro oficial.

a. Prácticas musicales de intramuros dentro del panóptico carcelario: categorización de los espacios dentro de la prisión

Si bien es cierto que el Código Penal²⁴⁴ no incorporó ninguna modificación específica sobre la construcción del espacio en torno a la práctica musical, todo parece apuntar a que, desde su adopción en 1942²⁴⁵ el modelo manjoniano continuó vigente en la conceptualización de la prisión como lugar de re-educación. Así lo demuestra el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones al hablar en su art. 255 de la cárcel como una escuela integral cuya labor se extendía más allá del espacio físico destinado a ella:

Todos los funcionarios de cada establecimiento se hallan obligados, como principio fundamental que informa el tratamiento reformador del penado, a cooperar a la labor educativa del recluso, conceptuando como Escuela, no tan solo el local donde se proporciona la enseñanza literaria, sino todo el edificio de la prisión²⁴⁶.

En contraposición al periodo comprendido entre 1938 y 1943 donde, a consecuencia del elevado número de reclusos, la inadecuación de espacios dentro de la prisión²⁴⁷ dificultó la organización rigurosa de actividades y conjuntos musicales, en los años siguientes destacó una política de acondicionamiento y mejora de estos establecimientos con tal fin. Ejemplo de ello fue la modificación en su estructura de los espacios tanto musicales propiamente dichos –escuelas, celdas de ensayo, salones de actos–, como aquellos que no lo eran *a priori* aunque desempeñasen tal función –pasillos, rotondas, patios, talleres–, dando como resultado de la instalación de proyectores cinematográficos. La práctica musical que, a pesar de las diversas problemáticas a las que tuvo que hacer frente en los primeros años, en la mayoría de las prisiones había encontrado un espacio propio, pasó a ser relegada por otra serie de actividades a una suerte de sala o salas de usos múltiples donde se emplazaron todas las prácticas culturales que integraron la propaganda del PCRPT. De esta forma, la introducción del cine en las cárceles se tradujo en una invasión física de los salones de actos ya que, a diferencia de su predecesora, la radio, que destacó por su ubicuidad en el panóptico penitenciario –los altavoces permitían que sus emisiones se escucharan desde cualquier parte del penal–, las sesiones de cine sí requerían de un lugar físico fijo: los salones de actos²⁴⁸. La modernización de la propuesta propagandística de la

²⁴² «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁴³ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.*

²⁴⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁴⁵ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2.

²⁴⁶ «Decreto de 5 de Marzo de 1948...», *Op. Cit.* art. 255, nº. 148, (25 de mayo de 1948, p. 2127).

²⁴⁷ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2., sección a. *Prácticas musicales de intramuros dentro del panóptico carcelario: categorización de los espacios dentro de la prisión.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

DGP implicó un amplio dispositivo de instalación y una importante inversión económica²⁴⁹. Por ejemplo, en relación con la reconstrucción y adaptación del departamento correccional de la Prisión Celular de Barcelona, las Memorias de 1945 aportaban los siguientes datos económicos:

(...) una idea de las obras realizadas es la de haber invertido en ellas la cantidad de 898.895,18 pesetas, habiéndose instalado en sus departamentos de aglomeración el sistema de «camarillas» y habilitándose en las plantas bajas grandes naves para talleres con una ventilación y aireación perfecta²⁵⁰.

Este reformismo que la DGP implementó en los centros penales no se detuvo aquí. Aprovechando la mano de obra reclusa, la dictadura promovió un *boom* urbanístico en el terreno penal que concluyó con la construcción de veinticinco (25)²⁵¹ centros penales nuevos repartidos por todo el país, así como reformando al menos otros cuatro (4) penales, entre ellos: la Colonia Penitenciaria de El Dueso, la Prisión Celular de Barcelona, Prisión Provincial de Lugo y el Sanatorio Antituberculoso de Cuéllar²⁵². Entre los centros de nueva construcción destacaron las prisiones provinciales de Badajoz, Córdoba, Huesca, León, Madrid, Pontevedra, San Sebastián y Tarragona; y las de partido de Antequera, Ceuta, Marchena, Martos, Mula, Plasencia, Ponferrada y Requena; además del Sanatorio-Psiquiátrico Penitenciario de Madrid y la Prisión de madres lactantes de la misma ciudad²⁵³.

De esta forma, la actividad intelectual en las prisiones pasó a estar integrada físicamente en la arquitectura penitenciaria. Así lo expresaban las citadas Memorias de 1945 cuando atribuían este celo inmobiliario a la pretensión de atender con el «mayor cuidado de que todos los locales destinados a la Escuela reúnan las condiciones que aconsejan las normas pedagógicas y dotados del más moderno mobiliario y del material necesario para su normal funcionamiento»²⁵⁴. Esta nueva distribución del panóptico penitenciario respondía tanto a la consolidación de los programas de Redención de Penas, como a la progresiva reubicación de la población penal. Retomando las Memorias de 1945, estas explicaban con mayor profundidad la disposición de estos espacios en la recién inaugurada Prisión Provincial de Madrid:

Uno de los acontecimientos del año último lo constituyó, sin duda, la inauguración de la Nueva Prisión de Madrid, instalada, como se sabe, en el término de Carabanchel (...). El amplio edificio, una vez se encuentre completamente acabado, podrá señalarse como auténtico modelo entre los de su clase, ya que en él se han recogido, además de las últimas y recientes orientaciones en materia penitenciaria, cuantas mejoras y adelantos existen en los Establecimientos Penales de las naciones más avanzadas. Tendrá una capacidad, cuando esté terminada, para 2000 reclusos en régimen de aislamiento (departamento celular), vida en común (dormitorios generales), talleres y demás servicios inherentes, contando cada departamento o servicio con sus patios lo

²⁴⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 50.

²⁵¹ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibid*, p 109.

suficientemente amplios, zonas cubiertas para resguardarse de las inclemencias del tiempo en días de lluvia, etc., etc. (...) Consta el edificio de ocho galerías radiales convergentes en un gran centro de vigilancia octogonal, en las que se distribuyen, con una especialísima y cuidada atención los servicios no ya solo de reclusión, sino de tratamiento y asilamiento y de clasificación por celdas que requiere una Prisión de esta naturaleza. Además, en la parte posterior del edificio existe el departamento llamado de «Corrección», con sus talleres para los distintos periodos de la población penal²⁵⁵.

En la misma línea, se pronunciaba acerca de la nueva Prisión Provincial de Córdoba:

(...) existen también en este edificio, además de los departamentos que quedan reseñados a grandes rasgos, amplios locales para la instalación de talleres en los que se atiende a la formación profesional de la población reclusa y todos sus locales se hallan previstos de toda clase de servicios²⁵⁶.

b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de centros penales

Al inicio del presente trabajo²⁵⁷ se definió que el marco territorial de esta investigación estaba integrado por las prisiones centrales, provinciales, de partido y habilitadas, como los principales centros penales que junto con los campos de concentración, destacamentos penales, hospitales penitenciarios y reformatorios de adultos, conformaron el mapa penitenciario español. Una de las principales consecuencias de la promulgación del Código Penal²⁵⁸ fue la modificación de la geografía penitenciaria del país. La política adoptada en relación con la reubicación de la población carcelaria en los grandes establecimientos, en parte motivada por el descenso del número de reclusos²⁵⁹, propició el desalojo de los edificios que hasta 1944 habían sido habilitados por el Estado para ser utilizados como centros de detención, en respuesta a los encarcelamientos masivos.

De esta forma, a partir de 1944 aquellas construcciones que pertenecían a la Iglesia, en su mayoría conventos, que hasta entonces habían funcionado como prisiones gestionadas por la comunidad religiosa titular, recuperaron su papel principal. Consecuentemente, disminuyó la cantidad de centros penales activos en el país. En 1945, las Memorias informaban acerca de esta progresiva devolución:

Relación de Prisiones Habilitadas suprimidas y entregadas a sus propietarios durante el año de 1944.

Albacete.- Hellín, «La Loma».

Almería.- «El Ingenio».

Gerona.- «Convento de adoratrices».

²⁵⁵ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.* 1945, pp. 47-48.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 48.

²⁵⁷ Véase Introducción, sección *Planteamiento y justificación*.

²⁵⁸ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁵⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales*.

Guipúzcoa.- «Motrico», «Convento de Saturrarán».
Madrid.- «Torrijos», «Porlier», «Boadilla del Monte».
Murcia.- «Convento de Agustinas», «Totana».²⁶⁰

Sin embargo, este aspecto no implicó tanto un drástico descenso en la población penal como una mayor concentración de presos y presas políticos en los establecimientos activos. A pesar de esta reordenación de la geografía penitenciaria, puede decirse que la proporción en que estos centros se distribuyeron conforme al modelo de estado provincial se mantuvo prácticamente invariable. Así por ejemplo, según los datos procedentes de las fuentes consultadas, el peso del entramado penal del país continuó recayendo sobre las prisiones provinciales que con un 73% no solo fueron el tipo de cárcel más común por aquellos años, sino también el más productivo en términos del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual.

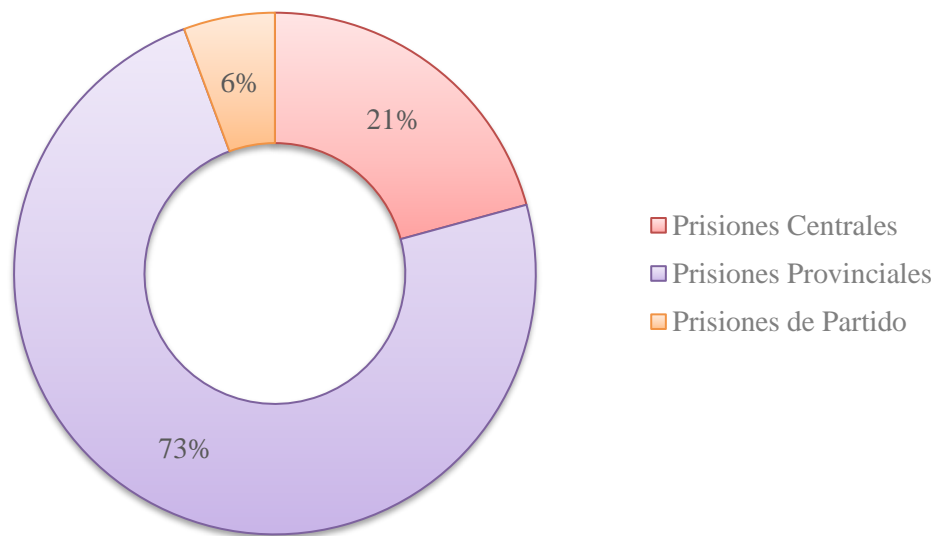
En el otro extremo se situaron las prisiones de partido que, con el tiempo, siguieron el mismo camino que las habilitadas, desapareciendo así del tejido urbanístico penal. A medio camino se situaron las prisiones centrales que, sin ser las más numerosas, sí fueron las que mayor número de presos y presas políticos albergaron entre sus muros, lo que provocó una intensificación de las acciones culturales y propagandísticas del PCRPT sobre ellas. La polarización entre las prisiones centrales y provinciales llegó a ser tal que son estos los dos únicos tipos de centros penales de los que el INE²⁶¹ recabó datos acerca del censo poblacional que las integraba²⁶².

²⁶⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1945, p. 57.

²⁶¹ [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1944-1948.](#) (Consultado: febrero 2020).

²⁶² Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección b. *Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.*

Fig. 27. Tipología de las prisiones españolas que presentaron actividades musicales entre 1944 y 1948²⁶³



Volviendo sobre la organización de las prácticas musicales en el ámbito penitenciario, las fuentes consultadas revelan cierta continuidad entre la primera etapa y los años posteriores a la promulgación del Código Penal²⁶⁴. Es decir, las prisiones provinciales destacaron sobre el resto por un mayor número de eventos en su programación. Sin embargo, en una lectura más profunda de estas cifras, aunque se dieron más actuaciones musicales en las prisiones provinciales que en el resto, fueron las centrales las que presentaron un mayor número de actividades musicales. En otras palabras, mientras que los programas de propaganda musical en las provinciales fueron extensivos, en las centrales fueron intensivos. Por ejemplo, mientras centros como las prisiones provinciales de Carabanchel, la Especial de Mujeres de Alcalá de Henares o la de Alicante registraron entre seis (6) y cinco (5) actuaciones, respectivamente²⁶⁵ entre 1944 y 1948, otras las centrales de San Miguel de los Reyes, Valencia o El Dueso anotaron diecisiete (17), trece (13) y ocho (8) eventos para el mismo periodo. La relación completa de actividades con participación musical celebradas entre 1944 y 1948 dividida por tipo de penal –central o provincial– y sexo de la población penitenciaria puede consultarse en el anexo I, capítulo 4, fig. 28²⁶⁶.

²⁶³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁶⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁶⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, n.º. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁶⁶ Véase anexo I, capítulo 4, fig. 28.

Otra cuestión a destacar en la distribución de las prácticas musicales oficiales a lo largo de la geografía penitenciaria española es la disminución en la representación de la programación musical en las instituciones femeninas que pasó de veintidós (22)²⁶⁷ entre 1938 y 1944 a ocho (8) entre 1944 y 1948. Cabe suponer que partiendo de una cifra inferior de centros femeninos que masculinos –ciento uno (101) frente a veintidós (22) entre 1938 y 1943; y cuarenta y cinco (45) frente a ocho (8) entre 1944 y 1948– se une el hecho de que durante la primera etapa las presas permanecieron retenidas en prisiones de partido y/o habilitadas como los centros de «Las Claras», Alcalá de Henares, Azpeitia, Ciudad Real, Figueras, Huesca o Torrelavega, entre otras. Como se ha señalado al principio de este epígrafe, la mayoría de estos establecimientos dejaron de funcionar como cárceles a partir de la implantación del Código Penal²⁶⁸. Además, una vez juzgadas, las mujeres solían ser hacinadas en los grandes complejos penitenciarios como Saturrarán o Ventas. Con todo ello, la representación de las prácticas musicales en los centros femeninos en el medio de propaganda penitenciaria, *Redención*²⁶⁹, es apenas un reflejo inexistente de lo que pudo llegar a ser esta actividad, máxime en un periodo en el que la DGP contempló la articulación e intervención de entidades destinadas a la reeducación de la mujer como las Escuelas de Hogar²⁷⁰.

En relación con lo anterior, la imprenta y redacción del semanario *Redención*, estuvo ubicada en estos años en la Prisión-Escuela de Yaserías, razón, entre otras, por las que el reflejo de eventos musicales de esta prisión es mayor que el de cualquier otro centro. Además, al tratarse de una institución masculina, se priorizó también la salida de noticias de penales también de hombres, a la sazón los únicos a quienes se concedían los beneficios de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual²⁷¹.

²⁶⁷ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria en las cárceles de mujeres, procedente de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, nº. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁶⁸ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

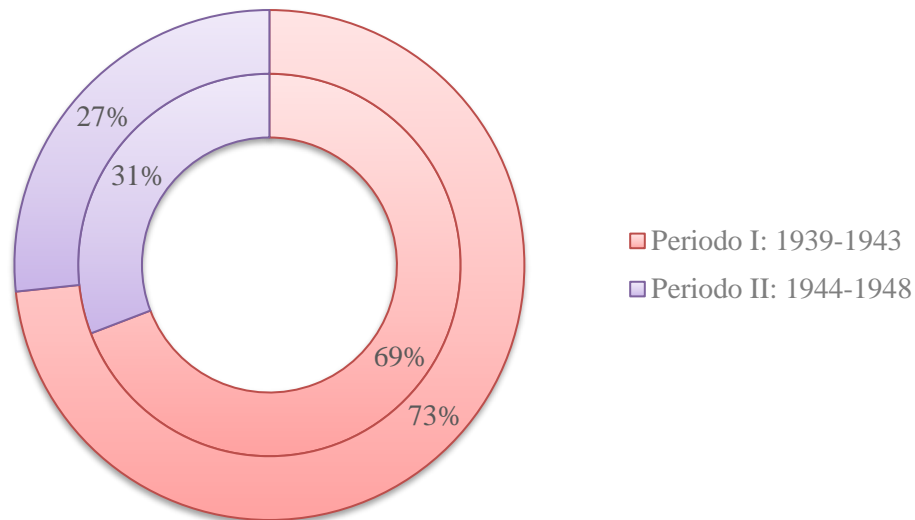
²⁶⁹ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, nº. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁷⁰ «Orden de 10 de enero de 1943, por la que se nombra Jefe de la Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual, del Patronato de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, a la Srta. Carmen Castro Cardús». *BODGP*, año II, nº. 10, (10 de enero de 1943), p. 3. Véase también capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

²⁷¹ *Ídem*.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 29. Comparativa de la evolución en la proporción de penales masculinos y femeninos que registraron actividad musical antes y después de la publicación del Código Penal: 1938-1943 (Periodo I) y 1944-1948 (Periodo II)²⁷²



Por otro lado, si se atiende a la distribución de estas prácticas conforme a la división territorial establecida por la jurisdicción militar²⁷³, puede observarse cómo el Tribunal Territorial Primero, con Madrid a la cabeza, mantuvo la tendencia de ser el área geográfica en la que más incidieron estas prácticas, tanto a nivel compositivo, como interpretativo. Tal es así que, a pesar de la disminución de centro penales activos –de dieciséis (16) entre 1938 y 1943²⁷⁴, a cinco (5) entre 1944 y 1948²⁷⁵–, el número de composiciones musicales experimentó un incremento de veintitrés (23) a veintiséis (26). No así el de eventos programados, que descendió de ciento cinco (105) a noventa y ocho (98).

²⁷² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948).

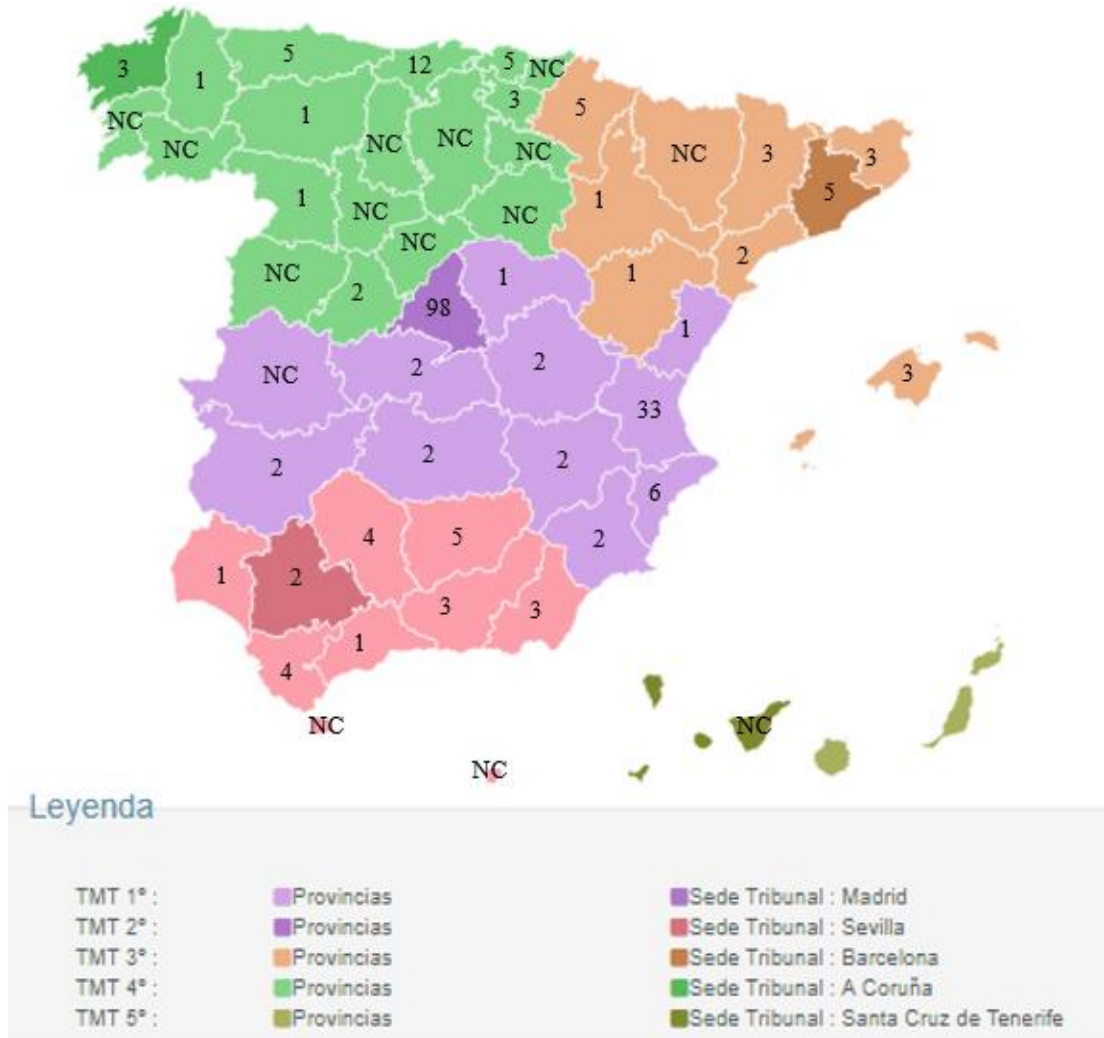
²⁷³ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2, sección b.

²⁷⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1943, procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-IV, n.º. 1-250 (01/04/1939-01/01/1944).

²⁷⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1944 y 1948, procedentes de: *Ibid.*, años V-X, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948).

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

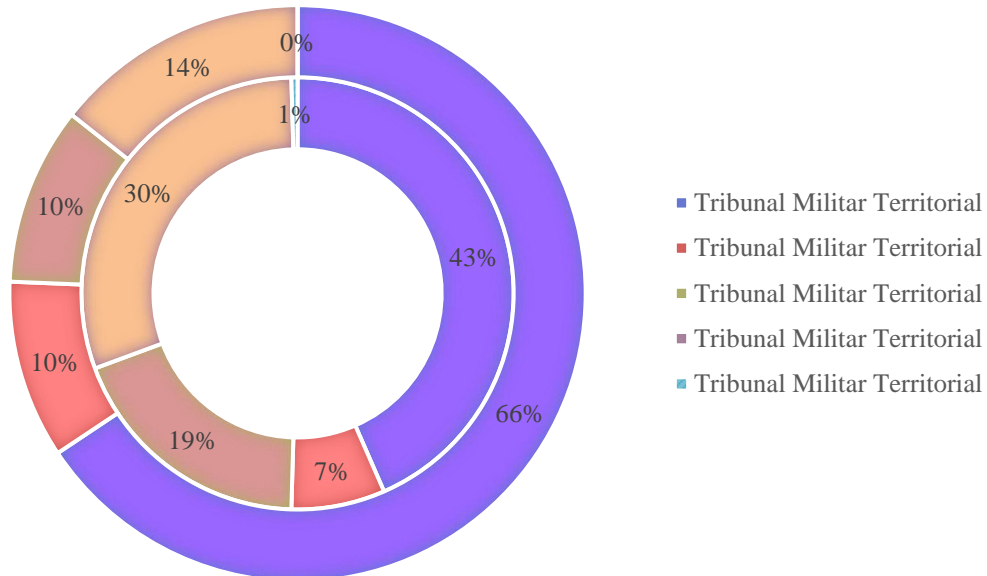
Fig. 30. Distribución geográfica de las prácticas musicales penitenciarias oficiales atendiendo a la Jurisdicción Territorial Militar y a las Juntas Locales Provinciales²⁷⁶



²⁷⁶ La imagen del mapa ha sido tomada de de: «Tribunales Militares Territoriales... Op. Cit. (Consultado: febrero 2020). Sobre él se han situado los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. Las provincias que aparecen identificadas con NC son aquellas de las que no se ha localizado dato alguno al respecto para el periodo estudiado.

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 31. Comparativa del porcentaje por jurisdicciones militares de la organización de actividades musicales oficiales en las prisiones españolas entre 1938 y 1943 (Periodo I) y 1944 y 1948 (Periodo II)²⁷⁷



De forma similar ocurrió en los centros de Castellón, Valencia y Alicante que aportaron ocho (8)²⁷⁸ obras de nueva creación en ambos periodos. A pesar de ello, su programación se vio fuertemente reducida a casi la mitad con respecto a los años anteriores –de sesenta y ocho (68) eventos programados entre 1938 y 1943²⁷⁹, a cuarenta (40) entre 1944 y 1948²⁸⁰–. En este sentido, conviene señalar que aumentó en una unidad el número de centros registrados, hecho que rompe la tendencia marcada por la política de reagrupación de presos adoptada a partir de 1944²⁸¹.

Por otra parte, las provincias andaluzas vinculadas al Tribunal Militar Territorial Segundo experimentaron una disminución del número de penales, pasando de veinte (20) entre 1938 y 1943, a nueve (9) entre 1944 y 1948. Este hecho no solo influyó en el número de eventos musicales programados, sino también en la cantidad

²⁷⁷ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados procedentes de: «[Tribunales Militares Territoriales](#)». *Jurisdicción Militar de España*, 2016. (Consultado: febrero 2020) y PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años I-X, n.º. 1-500 (01/04/1939-09/10/1948).

²⁷⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1948, procedentes de: *Ibid*, años I-X, n.º. 1-500 (01/04/1939-09/10/1948).

²⁷⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1943, procedentes de: *Ibid*, años I-IV, n.º. 1-250 (01/04/1939-01/01/1944).

²⁸⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1943, procedentes de: *Ibid*, años v-x, n.º. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁸¹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

de obras compuestas: tan solo una²⁸², en comparación con las cuatro (4) de la etapa previa²⁸³.

En cambio, otras zonas quedaron fuera de estos circuitos durante estos años. Por ejemplo, La Rioja que de cuatro (4)²⁸⁴ eventos repartidos en dos (2) penales en los años precedentes pasó a no registrar actividad en este segundo periodo. Caso similar es el de las Islas Canarias que de tres (3) actuaciones distribuidas en dos (2) centros, entre 1938 y 1943, quedó sin representación alguna entre 1944 y 1948. En la misma línea, comunidades extremadamente prolíficas en los años anteriores a la promulgación del Código Penal²⁸⁵, experimentaron una sensible disminución de la programación musical, no llegando a registrar obras de nueva creación en sus ficheros fisiotécnicos. Evidencia de ello son Asturias, Baleares, Cantabria, Castilla La-Mancha, Castilla y León, Cataluña, Extremadura, Galicia y el País Vasco. Por un lado, este hecho viene explicado por la disminución del número de reclusos músicos por alguna de las dos causas contempladas por la política penitenciaria: ejecución o excarcelación. Por el otro, a medida que la estructura clandestina de las distintas poblaciones penales se fue fortaleciendo, el aporte intelectual se dirigió a las actividades subversivas. Así zonas como Galicia y Castilla y León que vieron extinguida su creación musical en términos oficiales²⁸⁶, fueron altamente prolíficas en el ámbito no oficial, aspecto sobre el que se profundiza en la segunda mitad de este bloque²⁸⁷.

Así, del total de cuarenta y una (41)²⁸⁸ nueve piezas de nueva creación, dentro del ámbito compositivo oficial, registradas hasta la fecha, estas se distribuyeron en las prisiones de Madrid (26), Valencia (8), Murcia (2), Andalucía (1) y Aragón (1). Precisamente todas ellas coinciden con las zonas más activas según el mapa de incidencia de la fig. 30. No obstante, aunque las citadas áreas geográficas son las que destacan por presentar una mayor producción tanto creativa como de representación en el terreno de la música, tanto Andalucía, como Madrid y Valencia presentaron una actividad extensiva. En contraste, otras áreas con menor representación como Cantabria, Murcia o Baleares, concentraron de forma intensiva su actividad. Por ejemplo, Cantabria registró doce (12) actuaciones divididas en dos (2) penales –uno central y otro provincial–; Murcia contó con dos (2) actuaciones en una única institución provincial, mientras que Mallorca organizó tres (3) eventos en un único penal: la central de mujeres de la isla.

²⁸² Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1943, procedentes de: *Ibid*, años V-X, n.º. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁸³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1943, procedentes de: *Ibid*, años I-IV, n.º. 1-250 (01/04/1939-01/01/1944).

²⁸⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1938 y 1943, procedentes de: *Ibid*, años V-X, n.º. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

²⁸⁵ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁸⁶ *Ibidem*.

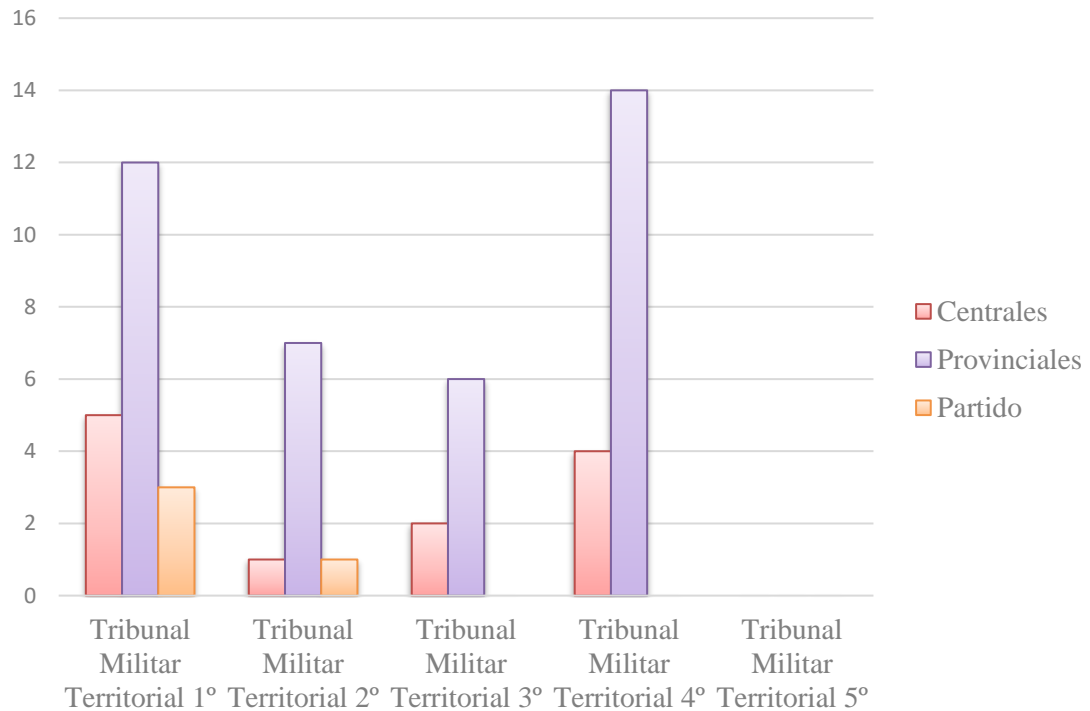
²⁸⁷ Véase capítulo 5.

²⁸⁸ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1944 y 1948, procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X, n.º. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Si se compara la evolución del número de eventos musicales programados en las prisiones españolas antes y después del Código Penal²⁸⁹, atendiendo al área geográfica y tipo de centro, el resultado es el siguiente:

Fig. 32. Clasificación por Jurisdicción Militar y tipo de prisión de la incidencia de los programas propagandísticos musicales en las prisiones entre 1944 y 1948²⁹⁰



²⁸⁹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁹⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* n.º. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 33. Detalle de las prácticas musicales oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948 atendiendo al tipo de actividad y jurisdicción militar en que se desarrolló²⁹¹

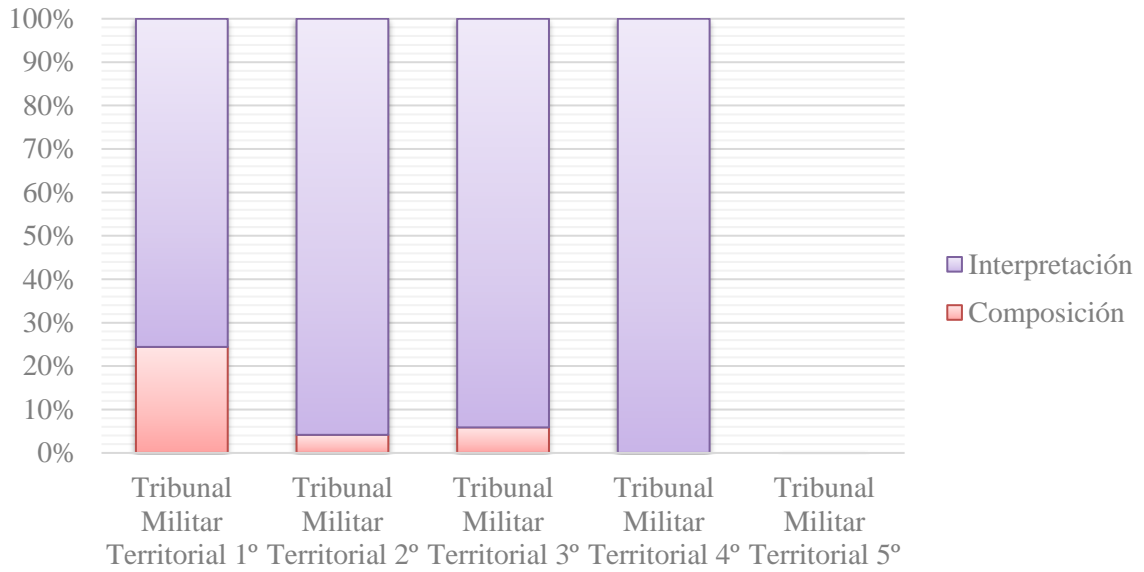


Fig. 34. Detalle de la evolución del número de eventos con participación musical programados en las prisiones españolas antes y después de la publicación del Código penal, atendiendo a la Jurisdicción Militar y la naturaleza del penal²⁹²

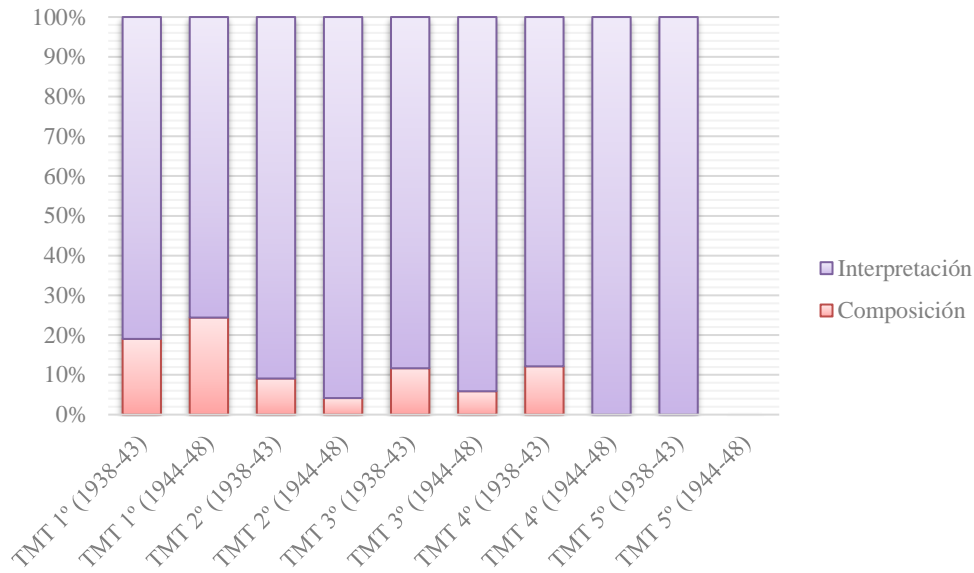


²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados procedentes de: «[Tribunales Militares Territoriales...](#), *Op. Cit.* y PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* n.º. 1-500 (01/04/1939-09/10/1948).

De igual forma ocurrió en los campos de la creación e interpretación:

Fig. 35. Detalle de la tendencia en la programación carcelaria española –creación e interpretación– antes (Periodo I) y después (Periodo II) de la publicación del Código Penal, atendiendo a la Jurisdicción Militar²⁹³



En definitiva, aunque la tendencia en la programación de las actividades musicales penitenciarias oficiales tras la publicación del Código Penal²⁹⁴ fue a la baja, la estructura territorial con que se dieron estas se mantuvo uniforme en ambas etapas. A ello contribuyó el desarrollo centralista de la DGP, cuyas Juntas Técnicas Locales eran más débiles cuanto más alejadas se encontraban de la sede central de cada uno de los Tribunales Territoriales que integraron la Jurisdicción Militar²⁹⁵.

c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del Régimen

Durante esta segunda etapa, todo parece apuntar a que las distintas problemáticas a que tuvieron que hacer frente los conjuntos musicales penitenciarios ante la pérdida tanto de «músicos presos» como de «presos músicos»²⁹⁶ a causa de la progresiva disminución de la población penal²⁹⁷ fue la razón de la práctica total desaparición de los conjuntos musicales de intramuros en las actividades musicales de extramuros. Tal es así que entre 1944 y 1948 únicamente se tiene constancia de una actuación llevada a cabo por el Orfeón de la Prisión Provincial de Astorga, frente a las

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²⁹⁵ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.2, sección b.

²⁹⁶ Véase Introducción, sección *Definiciones*.

²⁹⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección b. *Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.*

ciento cuarenta y seis (146)²⁹⁸ que el mismo conjunto ofreció en 1939. Dicha actuación se corresponde con la celebración del Primer Congreso Eucarístico de Vizcaya²⁹⁹.

Además del progresivo estigma con el que quedaron señalados los, cada vez más precarios, grupos musicales penitenciarios, tanto el tanto el Código Penal³⁰⁰, como el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones³⁰¹ promovieron la no trascendencia de la actividad musical penitenciaria, siguiendo lo ya dispuesto en 1941 por la DGP³⁰². Todas estas razones parecieron influir en la brusca desaparición de estas agrupaciones en la vida musical de intramuros en favor de la entrada de intérpretes que suplieran las carencias ya descritas en otros puntos de este trabajo³⁰³.

4.3.3. *Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria*

Tanto el Código Penal en 1944³⁰⁴ como el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones en 1948³⁰⁵ fueron continuistas con la línea establecida en los años anteriores³⁰⁶ en relación con los tiempos destinados a la práctica musical y la intervención de la misma en la articulación del tiempo en la condena. De esta forma, el PCRPT se ocupó de la organización de las prácticas musicales oficiales en base a su significado ritual y ceremonial en la pequeña, mediana y gran dimensión, tal y como ya había venido practicando desde 1938 en sincronía con la nomenclatura de las primeras festividades impuestas desde 1936³⁰⁷ y, posteriormente en 1940 con la normalización del calendario civil y religioso³⁰⁸.

La nueva normativa no hizo sino integrar lo que hasta entonces se había venido desarrollando en las relaciones música/tiempo/castigo³⁰⁹. Sin embargo, esto causó que, de forma indirecta, a nivel compositivo dentro del marco de Redención de Penas por

²⁹⁸ [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*

²⁹⁹ [Programa del Primer Congreso Eucarístico..., *Op. Cit.*

³⁰⁰ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

³⁰¹ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

³⁰² [Telegrama de la Dirección General de Prisiones, dando instrucciones acerca de la celebración de la festividad de la Merced en prisiones (II), 1941 septiembre 22, Madrid, Ministerio de Justicia, Dirección General de Prisiones, Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo – Sección Educación, a los Directores de las Prisiones], *cit. en: PCRPT. La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.* 1941, p. 249.

³⁰³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.*

³⁰⁴ «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

³⁰⁵ «Decreto de 5 de Marzo de 1948..., *Op. Cit.*

³⁰⁶ Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.3.

³⁰⁷ «Decreto 96, declarando festivo el día de la Inmaculada Concepción». *BOE*, nº. 51, (9 de diciembre de 1936), p. 355. «Decreto número 325, reconociendo como Patrón de España al Apóstol Santiago y declarando día de Fiesta Nacional el día 25 de julio de cada año». *BOE*, nº. 275, (22 de julio de 1937), p. 2482.

³⁰⁸ «Orden de 9 de marzo de 1940, disponiendo el Calendario de Fiestas Oficiales». *BOE*, nº. 73, (13 de marzo de 1940), p. 1767.

³⁰⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales.*

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

el Esfuerzo Intelectual, este periodo fuese más inestable que la etapa anterior, que destacó por un progresivo ascenso de estas actividades:

Fig. 36. Detalle de la productividad anual de las obras compuestas para el programa de Redención de Penas entre 1944 y 1948 en las prisiones españolas³¹⁰

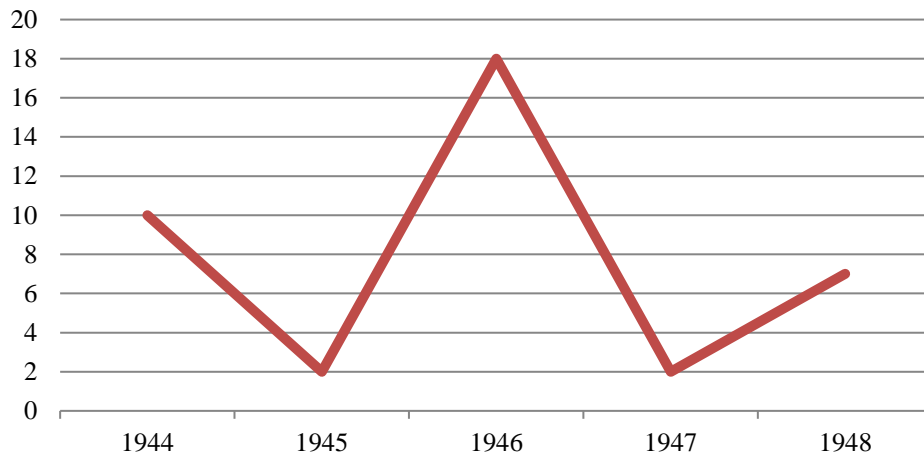
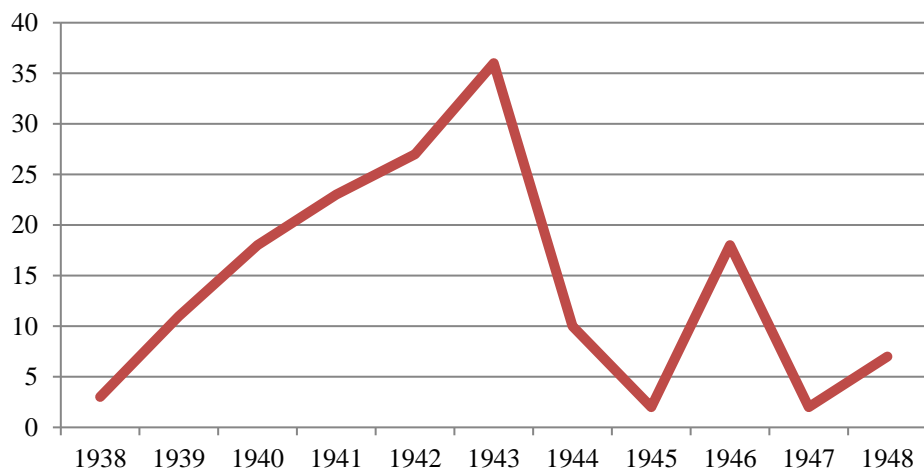


Fig. 37. Comparativa de la productividad anual de las obras compuestas para el programa de Redención de Penas entre 1938 y 1948 en las prisiones españolas³¹¹



³¹⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

³¹¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Así, la composición musical gozó de un periodo de estabilidad hasta 1944, momento del cual a raíz puede hablarse de los primeros decretos de concesión de libertad condicional³¹² unidos a la extensión de los beneficios de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, provocaron la disminución en el censo penal³¹³ y, consecuentemente, en el número de inscritos en estos programas. El final de la II Guerra Mundial llegó a las prisiones españolas con un total debilitamiento de las prácticas musicales oficiales. Este hecho, como se verá en el capítulo 5³¹⁴ corrió paralelo al fortalecimiento y renovación de la nueva estructura cultural disidente.

Las fuentes consultadas parecen indicar que ante la tranquilidad de la no intervención extranjera en España, el Régimen optó por impulsar su política punitiva, probablemente motivado por la toma de conciencia del deterioro en la propuesta propagandística y cultural. Por este motivo, el PCRPT celebró diversas redenciones extraordinarias a través de la organización de concursos de composición musical en las prisiones³¹⁵. Sin duda, la acogida de esta propuesta fue positiva para el PCRPT que pasó de registrar cuatro (4)³¹⁶ en 1945 a dieciocho (18) en 1946.

A un nivel más cotidiano, el calendario penal franquista y, por consiguiente, la organización de actividades musicales en base a este continuó la política ceremonial, ritual y festiva alrededor de las grandes fechas de signo Nacional-Católico. De esta continuidad daban fe la *Orden-Circular de 21 de diciembre de 1941*: «[El día de Navidad se celebrará en todas las Prisiones de España] con canto de villancicos por los coros y orquesta»³¹⁷. En 1945, las Memorias referían así las prácticas musicales que acompañaban a las fechas más emblemáticas del último trimestre del año: «se han celebrado con todo esplendor, en la totalidad de las Prisiones, las fiestas de la Natividad del Señor y Santos Reyes, destacándose en solemnidad la de la Patrona de Nuestra Señora de la Merced»³¹⁸.

Casi como un calco y en relación con las mismas festividades, las Memorias de 1948 señalaban lo siguiente:

A parte de los conciertos de carácter extraordinario celebrados en las fiestas religiosas, patrióticas y del Cuerpo de Prisiones, se han venido dando también una o dos veces por semana –generalmente jueves y domingos– en todas las cárceles donde hay organizadas Agrupaciones Artísticas de orquesta, banda, rondalla, coro y orfeón, así como también durante la Santa Misa y otros oficios

³¹² «Decreto-Ley de octubre de 1945 por el que se concede el indulto total a los condenados por delito de rebelión militar y otros cometidos hasta el 1º de Abril de 1939». *BOE*, nº. 293, (20 de octubre de 1945), pp. 2430-2431.

³¹³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales*.

³¹⁴ Véase capítulo 5, epígrafe 5.1.

³¹⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.2.1., sección *b.1. La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias*.

³¹⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria entre 1944 y 1948, procedentes de: PCRPT. *Redención...*, Op. Cit., años V-X, nº. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

³¹⁷ «Orden circular por la que se dispone que en todas las prisiones del territorio nacional se celebre la fiesta de conmemoración de la Navidad». *BODGP*, año III, nº. 112, (21 de diciembre de 1944), p. 2.

³¹⁸ PCRPT. *La obra de la Redención...*, Op. Cit., 1945, p. 12.

de carácter religioso que dichas Agrupaciones han realizado los divinos actos con obras clásicas y modernas³¹⁹.

Los mismos documentos desvelan, sin embargo, cómo con el devenir de los años, y aunque el PCRPT mantuvo todas las celebraciones vinculadas al ceremonial franquista, no todas las fechas se celebraron con la misma intensidad. Entre las más populares se situaron la Navidad, la Virgen de la Merced, el 18 de julio, o la Semana Santa. En realidad, a excepción de la Virgen de la Merced, por ser la patrona propia de las prisiones, esto no era sino el reflejo de lo que sucedía fuera de las cárceles³²⁰. Una vez superada la exaltación de la victoria y ante el periodo autárquico y de aislamiento internacional, el Régimen concentró sus esfuerzos propagandísticos en una serie de festividades que, además de con su signo católico, contaban con un amplio apoyo entre la población. Al mismo tiempo, aprovechaba así para alejar del calendario ritual aquellas otras fechas vinculadas a los sectores más reaccionarios. Tal y como han trabajado otros autores esta postura no implicó necesariamente que estas fiestas fuesen suprimidas, sino que fruto de la propia reformulación del franquismo, no recibieron la misma visibilidad³²¹.

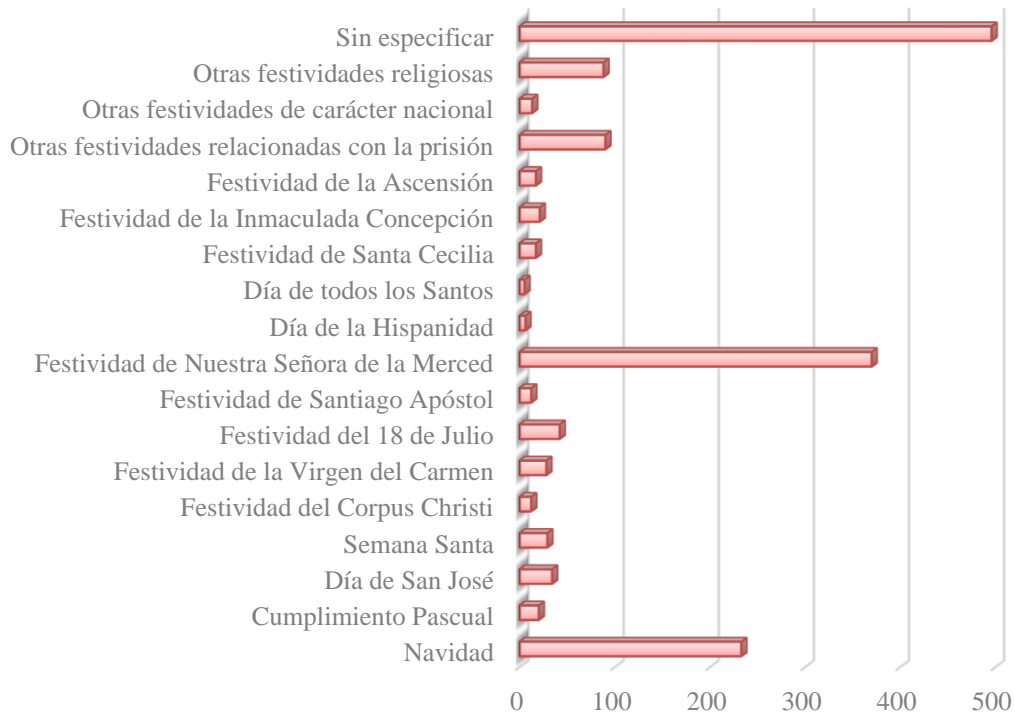
³¹⁹ *Ibid*, 1947, p. 143.

³²⁰ BOX, Zira. *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*. [Tesis doctoral dirigida por Fernando del Rey]. Madrid: Universidad Complutense, 2008, p. 196. De la misma autora, véase también: (a) «El calendario festivo franquista: tensiones y equilibrios en la configuración inicial de la identidad nacional del Régimen». *Construir España: nacionalismo español y procesos de nacionalización*. (Javier Moreno Luzón, coord.). España: Estudios Políticos y Constitucionales (España), 2007, pp. 263-288. (b) *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza, 2010.

³²¹ BOX, Zira. *La fundación de un régimen...*, *Op. Cit.*. De la misma autora, véase también: «El calendario festivo franquista...», *Op. Cit.*

Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 38. Detalle de las festividades en las que se programaron actividades musicales oficiales entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas³²²



Como ya venía sucediendo en los años anteriores, el PCRPT trató de vincular cada festividad a una sonoridad en concreto, para lo cual controló y revisó que los programas musicales de cada prisión fuesen los adecuados para la celebración de la fecha en cuestión. Por ejemplo, en 1944 el maestro de la Prisión Provincial de Zaragoza, Eduardo Pérez envió al capellán de la misma, Jesús Oliván, la propuesta de programación musical religiosa con motivo de la celebración de la Semana Santa. En la relación de títulos se incluían piezas como la «*Misa Pontificalis 1ª*, de Perossi [sic]; la *Misa Angelis*; el motete *Ternuras*, de Valdés; *¡Oh divino corazón!*, de Molera; *Hostia divina*, de Ugarte; *Prisionero de Amor*, de Campillo; *Oh bone Jesus*, de Palestrina; y *Tot pulchra est*»³²³.

Con motivo de la festividad de la Merced, la misma prisión aunó bajo un mismo programa la «música de estado» con el despliegue de las obras instrumentales españolas y europeas más popularizadas en las prácticas musicales penitenciarias: «*Gigantes y cabezudos*, de Caballero; *Bohemios*, de Vives; *Cavalleria rusticana*, de Mascagni; *Himno de la exposición de Valencia*, de Serrano; *La Dogaresa*, de Millán;

³²² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, Op. Cit., nº 250-501, (01/04/1939-20/12/1948).

³²³ [Carta de Eduardo Pérez, maestro de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 marzo 1, Zaragoza, Prisión Provincial de Zaragoza, a la Dirección General de Prisiones]. AHPZ: Archivo Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_00578_0001_076.

Palomita, de Camprubí; y *La Traviata*, de Verdi»³²⁴. A los títulos citados se sumó la pieza *Hispanidad*³²⁵, del recluso Florestán Povil quien por aquel entonces estaba suscrito al programa de redención de penas por su trabajo como director de la banda y orquesta del establecimiento. Para la misma fecha el programa de la banda incluía los títulos «*Carmen Boullosa*, de D. Vela; *Mujer*, de J. Franco; *Valencia*, de E. Suárez; *Coplas de Aragón*, de R. Borobia³²⁶; *Danza Gallega n.º 1*, de Dorado»³²⁷. En este caso, a la relación de títulos enviados por Eduardo Pérez e Isaac Castellanos, maestro y director de la prisión respectivamente, se sumaron las piezas que la Sección de Educación del PCRPT envió para completar «la altura musical»³²⁸ del programa: «*Himno eucarístico*, de J. Bosca; *Verbum caro*, de Bach; *Adoremus*, de Haller; *Ave Verum* y *Bone pastor*, de Eslava; *Alma de Cristo*, de Otaño; *Ave María* y *Plegaria*, de Sancho Marraco»³²⁹.

En el mismo centro, para la festividad de la Virgen del Pilar, la relación de obras religiosas escogidas fue: «*Salve Regina*, de Sancho Marraco; *Domine nom sum dignus*, de Verdi; *Mírame madre*, de Eranzquin; *O quam amabilis* y *Ecce Panis* de Otaño; *Tantum ergo*, de Ravello; *Ave Maris Stella*, de García Múñiz; *Ave verum corpus*, de Haller»³³⁰.

La labor del Patronato no se detuvo aquí, sino que a una escala menor gestionó la organización de las prácticas musicales oficiales en el día a día de la prisión. Con estas palabras lo referían las Memorias de 1947:

Como en años anteriores, se han celebrado con la mayor solemnidad litúrgica posible las tradicionales fiestas de Navidad y Reyes y los cultos de Semana Santa, en las Prisiones en que las capillas y locales lo han permitido. La fiesta de Nuestra Señora de la Merced ha revestido un esplendor extraordinario y en muchas Prisiones se han realizado otros actos de culto, primeros viernes, mes de María, etc, etc.³³¹

Aunque no se han encontrado más fuentes que hablen en mayor profundidad de estos procesos, todo parece apuntar a que, en relación con el tiempo como parámetro de las actividades musicales oficiales, el Régimen mantuvo todo lo desarrollado hasta la fecha, tanto para el ámbito de extramuros como de intramuros, por lo que los nuevos

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Se refiere a Ramón Borobia, director del Conservatorio y de la Banda Municipal de la ciudad: BOROBIA, Ramón. [Las secciones musicales de la Prisión Provincial de Zaragoza]. Zaragoza: Prisión Provincial de Zaragoza, 17 de septiembre de 1942. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0002_506.

³²⁷ [Carta de Eduardo Pérez, maestro de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 septiembre 1..., *Op. Cit.* sig.: AHPZ_A_0005718_0001_080.

³²⁸ [Carta de Juan Casanova..., *Op. Cit.*]

³²⁹ [Carta de Eduardo Pérez, maestro de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 septiembre 1..., *Op. Cit.* sig.: AHPZ_A_0005718_0001_084.

³³⁰ [Carta de Eduardo Pérez, maestro de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 septiembre 1..., *Op. Cit.*, sig.: AHPZ_A_00578_0001_154.

³³¹ PCRPT. *La obra de la Redención...*, *Op. Cit.*, 1948, p. 54.

textos no implicaron sino la constatación de una estructura ya existente y en constante retroalimentación por las prácticas de extramuros.

4.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT

En último lugar, para completar el estudio de las prácticas musicales oficiales debe atenderse al perfil sociocultural y musical de los presos que integraron estos programas, así como el impacto que su intervención –o no intervención– en ellas tuvo en su posterior desarrollo musical tras la prisión. En este sentido, al igual que en el capítulo 2³³² las bibliografías que aquí se presentan han sido abordadas conforme a tres parámetros. En primer lugar, se han tratado desde su relación con la música, distinguiendo así entre músicos profesionales y músicos *amateur* y, dentro de estos, diferenciando por ocupación entre compositores, directores, intérpretes y profesores. En segundo lugar, su implicación en los programas del PCRPT, dividiendo así entre quienes participaron y quienes no lo hicieron, sin desatender a la cuestión de cómo se han referido a ello en su biografía, es decir, si reconocen haber tomado parte o si, por el contrario, lo han mantenido oculto. Por último, se abordan las consecuencias de la prisión en su posterior desarrollo musical una vez fuera de ella³³³.

Además, para establecer un análisis secuencial de todo el periodo tratado en el presente trabajo se han comparado los datos cuantitativos de ambas etapas cuyos resultados se recogen en las conclusiones. Del mismo modo que en el capítulo 2, con el fin de facilitar y completar la lectura de este epígrafe, junto al nombre de cada autor aparece una cifra entre paréntesis que enlaza directamente con la entrada del mismo en el Anexo III. Puede accederse a este contenido adicional clicando sobre dicho número o bien acudiendo a la referencia correspondiente según el número-guía.

4.4.1. Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»

Una de las primeras cuestiones que llaman la atención en relación con el número de presos que se involucraron en las prácticas musicales desarrolladas por el PCRPT en estos años, en comparación con la etapa previa, es la reducción prácticamente a la cuarta parte del número de autores implicados en la creación del repertorio de intramuros. Así, mientras que entre 1938 y 1943 fueron noventa y tres (93)³³⁴ los autores que firmaron las ciento diecinueve (119) obras escritas en las prisiones en estos años, y de los cuales se ha identificado a cincuenta y nueve (59), siendo veintisiete (27) de ellos músicos profesionales o *amateur* antes de su detención³³⁵; en estos años

³³² Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.1, fig. 37.

³³³ Las semblanzas biográficas aquí tratadas aparecen desarrolladas en el anexo III.

³³⁴ Todas las cifras sucesivas relativas al perfil musical de los músicos detenidos procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

³³⁵ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.

solo participaron veinticinco (25)³³⁶, teniendo solamente ocho (8) de ellos conocimientos musicales antes de ser detenidos. De todos ellos solo una –Mercedes Nogueira– era mujer y no se tiene constancia de su formación previa³³⁷.

Tal y como se ha visto a lo largo de este capítulo³³⁸ esta ostensible reducción en el número de presos que participaron en las actividades organizadas estuvo condicionada por la disminución de la propia población penal. Debido a ello la cantidad de músicos –ya fuesen compositores o intérpretes– encarcelados bajo el delito de «adhesión a la rebelión», disminuyó considerablemente con respecto a los años anteriores, debido tanto a las ejecuciones como a las progresivas excarcelaciones. Por ejemplo, compositores como Ángel Bernat³³⁹, la pianista Amparo Barayón³⁴⁰, el folklorista y compositor Antonio José Martínez Palacios³⁴¹, el tenor Carlos Elizondo³⁴², el laudista Eudaldo Serrano³⁴³, Pere Boada Pedro³⁴⁴, fueron ejecutados.

Otros como Antonio Cabeza Borrego³⁴⁵, Eugenio Casals Fernández³⁴⁶, José del Castillo Díaz³⁴⁷, Emilio Cebrián Ruiz³⁴⁸, Arturo Dúo Vital³⁴⁹, Tomás Gil i

³³⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x nº. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

³³⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección *b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.*

³³⁸ *Ídem.*

³³⁹ [Expediente procesal de Ángel Bernat Beneyto, 1938-1939, Valencia, Prisión Celular de Valencia]. Archivo Histórico Nacional: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1380, exp. 3, folios 47-48, 60, 70, 125, 143-145 y 352.

³⁴⁰ [Expediente procesal de Amparo Barayón Miguel, 1936, Zamora, Prisión Provincial de Zamora-Prisión de Partido de Bermillo]. AGMI: Gobierno Civil de Zamora. Archivo de la Prisión Provincial de Zamora, sin signatura.

³⁴¹ [Expediente procesal de Antonio José Martínez Palacios, 1936, Burgos, Prisión Central de Burgos]. Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI): Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig. PCB, caja 240, exp. 21.

³⁴² RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén, 2003, p. 123.

³⁴³ [Expediente procesal de Eudaldo Serrano Recio, 1939-1941, Madrid, Prisión Provincial de Yeserías, Galería de Penados]. AGMI: sig.: 135.309 y EC/DS (París, 08/06/2016).

³⁴⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 108.

³⁴⁵ [Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego, 1945 junio 2, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 1] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-241.

³⁴⁶ [Expediente procesal de Eugenio Casals Fernández, 1940-1942, Madrid, Prisión-Escuela de Yeserías]. Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH): Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00242.

³⁴⁷ [Expediente procesal de José del Castillo Díaz, 1939-1943, Prisión Provincial de Madrid-Prisión Central de Burgos]. Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI): Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: 466/19/1.

³⁴⁸ [Expediente procesal de Emilio Cebrián Ruiz, 1939-1943, Sevilla, Tribunal Militar Territorial Segundo]. Archivo del Tribunal Militar Territorial Segundo: Auditoría de Guerra del Ejército de Operaciones del Sur, sig.: L-57-2272.

³⁴⁹ LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*. Santander: Fundación Botín, 2013.

Membrado³⁵⁰, Jaume Mestres Pérez³⁵¹, y Rafael Rodríguez Albert³⁵² fueron excarcelados durante los últimos meses de 1943 y los primeros de 1944. Algunos como Rafael Rodríguez Albert³⁵³ o José del Castillo³⁵⁴ fueron condenados a la pena de destierro, mientras que otros como Tomás Gil i Membrado³⁵⁵ fueron enviados a batallones de trabajadores. En ningún caso éstos cesaron con su actividad compositiva. Por ejemplo, mientras desde su destierro en Granada, Rodríguez Albert dio vida a su producción pianística más significativa donde firmó títulos como *Estampa andaluza: Homenaje a Falla* (1944)³⁵⁶, *Cant a la villa vella* (1944)³⁵⁷ y *Preludios para piano* (1945)³⁵⁸, entre otros³⁵⁹; Gil i Membrado pasó a dirigir la Orquesta General Barrón en el Campo de Algeciras, para la que compuso *Jardín del General*, *Tu ru ru rú*, *Chupy Rupy*, *Vals Gibraltareño* y *¿Dónde estás?*³⁶⁰. Bajo su batuta, el conjunto llegó a colaborar con las compañías líricas de Juanita Reina, Lola Flores o Manolo Caracol³⁶¹. Todos ellos no son más que una reducida imagen de cómo diversos autores continuaron su labor compositiva en otros centros del sistema penitenciario a partir de la promulgación en 1944 del Código Penal³⁶².

Entre 1944 y 1948 el ecosistema sonoro oficial de presidio se configuró alrededor de los músicos que, encarcelados al final de la guerra, continuaban cumpliendo condena. A ellos se sumaron aquellos otros detenidos a partir de 1944 acusados de intentar reorganizar la disidencia política exterior.

³⁵⁰ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 108.

³⁵¹ MESTRES, Jaume. [*Ntra. Señora de la Merced: Misa a tres voces sobre motivos de la elevación*] [Partitura autógrafa]. Barcelona: Prisión Celular de Barcelona, 1938. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona (CEDOA-SGAE Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres, sin signatura.

³⁵² [Decreto auditorial sumarísimo de urgencia nº 2506 contra Rafael Rodríguez Albert, 1940 septiembre 2, Juzgado Militar de Alicante], *cit. en*: VIVES, Francisco. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1987, p.60. Otros datos biográficos facilitados por Beatriz Rodríguez Albert, hija del compositor: [EC/BR (Madrid, 05/12/2018)]. La figura de Rodríguez Albert ha sido estudiada por, entre otros autores, María Palacios en: *Rafael Rodríguez Albert: canto profundo*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2013.

³⁵³ [Decreto auditorial sumarísimo de urgencia nº 2506..., *Op. Cit.* EC/BR (Madrid, 05/12/2018).

³⁵⁴ [Expediente procesal de José del Castillo Díaz..., *Op. Cit.*

³⁵⁵ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 153.

³⁵⁶ RODRÍGUEZ, Rafael. *Estampa andaluza: homenaje a Falla*. Granada: 1944. BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RAlbert/13/1.

³⁵⁷ RODRÍGUEZ, Rafael. *Cant a la Villavella* [sic]. Granada: 1944. BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RAlbert/51.

³⁵⁸ RODRÍGUEZ, Rafael. *Preludios para piano*. Granada: 1945. BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RAlbert/11.

³⁵⁹ IGLESIAS, Nieves; SOTO, José María; LOZANO, Isabel. *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2003, pp. 35-81.

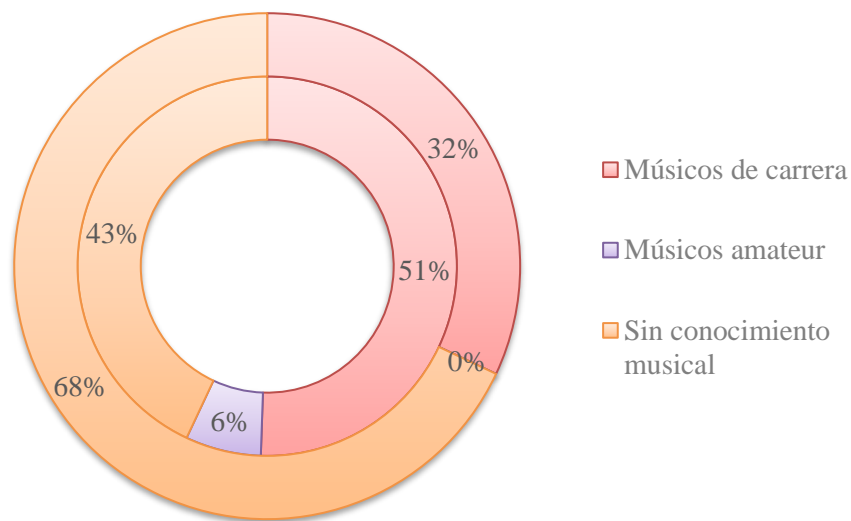
³⁶⁰ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 153.

³⁶¹ Según las notas de prensa de la cartelera de espectáculos de ABC de Sevilla entre 1943 y 1950 Lola Flores y Manolo Caracol coincidieron en diversos teatros de Cádiz con los espectáculos *Circuito Andaluza* (1943) —«Gacetillas». ABC (Sevilla), nº. 12466, (25/07/1943), p. 15—; *Zambra* (1948) —«Cartelera». ABC (Sevilla), nº. 14100, (05/11/1948), p. 11—; *Embrujo* (1949) —«Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas». ABC (Sevilla), nº. 14369, (07/09/1949), p. 12; y *La maravilla errante* (1950) —«Cartelera». ABC (Sevilla), nº. 14775, (27/12/1950), p. 22.

³⁶² «Ley de 19 de Julio de 1944..., *Op. Cit.*

Otro aspecto relevante de esta nueva configuración a la que el PCRPT tuvo que hacer frente dentro de sus propias políticas y que queda reflejada en el gráfico siguiente (fig. 40) fue la desaparición del *amateurismo* musical en las prisiones. Si bien este nunca fue un porcentaje excesivamente elevado, apenas un 6%³⁶³ de los hombres que participaron en las actividades musicales programadas con motivo oficial tenían este tipo de relación con la música, su adición al 51% de la población penitenciaria que fue obligada a tomar parte en estos programas y que sí tenía conocimientos profesionales, sirvió para reforzar la posición de los «músicos presos» –un 57%– frente a los «presos músicos» –un 43%–. En otras palabras, al ser mayor el número de «músicos presos» que el de «presos músicos» era posible un sistema sostenible en el que programar obras de cierta envergadura y, al mismo tiempo, manejar un razonable número de educandos –«presos músicos»– que redimieron pena a través del aprendizaje musical y su desempeño en obras más sencillas.

Fig. 40. Comparativa de la proporción de autores que participaron en los programas de Redención de Penas que contaban con conocimientos musicales previos a su encarcelamiento antes y después del Código Penal –Periodos I (1938-1943) y II (1944-1948)–³⁶⁴



³⁶³ Todas las cifras sucesivas relativas al perfil musical de los músicos detenidos procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

³⁶⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Por el contrario, entre 1944 y 1948 este perfil desapareció de las prisiones debido a las causas expuestas anteriormente³⁶⁵. Esto implicó que el peso de las actividades musicales penitenciarias programadas en estos años recayese sobre el 32%³⁶⁶ de los «músicos presos» frente al 58% de los «presos músicos» que formaron parte de ellas. Es decir, a partir de 1944 las prácticas musicales oficiales pasaron a estar integradas en su mayoría por presos con escaso o ningún conocimiento musical. Ante esta ausencia de maestros, el Régimen respondió dejando al cargo de las mismas a los músicos más veteranos que aún permanecían encarcelados y a los que trató de distribuir entre las prisiones cuyos conjuntos musicales pasaron a estar integrados, en exclusiva, por educandos. Tal fue el caso de Ramón del Valle Alvira³⁶⁷ en la Prisión-Escuela de Yeserías, quien coincidió entre 1944 y 1946 con la intervención del músico Juan Solano³⁶⁸. El músico extremeño era por aquel entonces un asalariado del Régimen contratado en respuesta a las necesidades artísticas y musicales del citado centro. Otro ejemplo es el de José Rodríguez Marcos «Maestro Romar» en la Prisión Provincial de Alicante³⁶⁹.

En este sentido, en los casos citados se trataba de «músicos presos» que, desde su detención en 1939 hasta 1944 se habían visto forzados a colaborar con el PCRPT en calidad de músicos profesionales. Sin embargo, a partir de 1944, las fuentes consultadas inducen a reflexionar acerca de cómo de violenta pudo volverse la práctica musical para estos presos a los que el Régimen les exigía, ya no solo participar en los programas musicales, sino que también debían inducir a otros presos a hacerlo. De esta forma, convirtiendo a los «músicos presos» en su altavoz, el PCRPT aspiraba a preparar a la futura generación de músicos que debía dar continuidad a estas actividades una vez excarcelado el último de los «músicos presos». Como resultado, entre 1944 y 1948, «the belliphonic environment»³⁷⁰ del panóptico penitenciario produjo diferentes tipos de víctimas y distintas formas de supervivencia vinculadas a la práctica musical.

³⁶⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 4.3.1., sección *b*. *Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales*.

³⁶⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

³⁶⁷ [Expediente procesal de Ramón del Valle Alvira, 1939-1949, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid/Prisión-Escuela de Yeserías, sig.: 44843. PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, n.º. 268, (13/05/1944), p. 2. PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, n.º. 279, (29/07/1944), p. 4. *Ibid*, año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4. *Ibid*, año X, n.º. 477, (29/05/1948), p. 4.

³⁶⁸ *Ibid*, año VII, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4.

³⁶⁹ [Expediente procesal de José Rodríguez Marcos, 1939-1963]. AHN: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00183. PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, n.º. 263, (08/04/1944), p. 4.

³⁷⁰ «(...) el entorno belifónico». (Traducción de la autora). DAUGHTRY, J. Martin. *Listening to war. Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 3.

Es decir, en contraposición a la etapa previa, durante estos años los «músicos presos» no solo fueron obligados a preservar las prácticas musicales del ecosistema sonoro oficial mediante la composición, adaptación e interpretación del repertorio, sino que todo parece apuntar a que el discurso proselitista y punitivo franquista se hizo más agresivo contra estos al obligarles a captar a nuevos integrantes para los conjuntos musicales, garantizando así la pervivencia de los mismos. En este sentido, no sería desacertado utilizar aquí la definición de Alberto Sucasas para señalar que los «músicos presos» en tanto que prolongación fragmentaria de la campaña propagandística del Régimen fueron obligados a «identificarse con su cuerpo como residuo identitario»³⁷¹ al mismo tiempo que «era[n] deportado[s] de él»³⁷².

Esta dualidad entre colaboracionistas –forzados– y resistentes contribuyó a la polarización que la población penitenciaria experimentó en estos años. Así, son numerosos los testimonios de expresos que critican con dureza a los penados que redimieron pena por el Esfuerzo Intelectual. Un ejemplo son las palabras que a este respecto dedicó Juan Molina en sus memorias: «Es el vertedero de las bajezas y humillaciones de los presos, que, traidores o vencidos, por cobardía o cálculo, reniegan de su pasado adulando a sus verdugos, cantando loas al régimen penitenciario, al Caudillo y a todas las Vírgenes y santos de la corte celestial»³⁷³. En consecuencia, en sus posteriores autobiografías son varios los «presos músicos» que niegan su participación en estos programas o que directamente los omiten de sus autobiografías.

Además, desde el plano emocional, los «músicos presos» que en este periodo continuaban siendo obligados a mostrar una actitud colaboracionista con el Régimen habían tenido que hacer frente a la paradoja de la excarcelación y/o ejecución de sus compañeros por ser a la vez pérdida pero también una de las «escasas situaciones [que podían] quebrar ese tiempo homogéneo e indistinto»³⁷⁴ que definía la detención forzosa.

En el caso de aquellos establecimientos en los que ante la ausencia de personal cualificado no fue posible apoyarse en los «músicos presos», el PCRPT recurrió a los educandos más longevos a quienes retribuyó con la concesión de redenciones extraordinarias. Tal fue el caso de Mario Abad Vega (n. 1910)³⁷⁵, oficinista zaragozano condenado a treinta años de reclusión mayor que cumplió en San Miguel de los Reyes, Yeserías y Zaragoza, donde dedicó grandes esfuerzos para nutrir a los conjuntos artísticos del centro con nuevo repertorio. Fruto de ello fueron los títulos *Lo que puede la jota* (1944)³⁷⁶, *Ladislao de buena te has librao* y *La canción de todos* (ambas de

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ *Ibidem.*

³⁷⁴ SUCASAS, Alberto. «Fenomenología de lo inmundo. Imre Kertész y la memoria de Auschwitz». *Las víctimas como precio necesario*. (José Zamora, Reyes Mate y Jordi Maisó, coords.). Madrid:Trotta, 2016, p. 42.

³⁷⁵ [Diligencias contra Mario Abad Vega, 1944 enero 26, Zaragoza, Audiencia Provincial]: AHPZ: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: AHPZ_J_005917_0001 PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, nº. 270, (27/05/1944), p. 4. *Ibid.*, año VIII, nº. 391, (28/09/1946), p. 3. Véase anexo III, autor 1.

³⁷⁶ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, nº. 270, (27/05/1944), p. 4.

1946)³⁷⁷. Otro ejemplo similar en la misma prisión fue el de Florestán Povil, quien a partir de 1942 asumió la dirección de la orquesta del mismo penal ante la ausencia de personal más especializado en la materia³⁷⁸. Así lo refería un año después, en 1943, el propio director del establecimiento, Isaías Castellanos en la carta que envió el 23 de junio a la sección de educación del PCRPT:

(...) el hecho de que las piezas que figuran para orquestina sean de sencilla ejecución, es debido (...) a que en realidad no existe organizada tal orquestina, sino que se trata de algunos elementos de la Banda que no están afectados por las últimas disposiciones de Libertad Condicional y se ha pretendido ir preparando algunos programas para el caso de que por causa de las libertades hubiese necesidad de disolver la banda³⁷⁹.

En consecuencia, en estos años fueron más los «presos músicos» que redimieron pena por la composición musical que los «músicos presos», tal y como puede verse en la relación del anexo I, capítulo 4, fig. 41³⁸⁰. Por otro lado, si se presta atención a cómo integraron los autores del repertorio de intramuros estas prácticas dentro del marco cronológico de su condena puede observarse cómo continuó la tendencia a la baja que este tipo de prácticas experimentaron desde 1940 –año de máxima producción con veintidós (22) títulos³⁸¹– hasta alcanzar los mínimos de 1947 y 1948 con cuatro (4) obras escritas³⁸²:

³⁷⁷ *Ibid*, año VIII, n.º. 391, (28/09/1946), p. 3.

³⁷⁸ [Carta de la Sección de Educación de la Dirección General de Prisiones, 1942 octubre 26, Madrid, Ministerio de Justicia, a Isaías Castellanos, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_103.

³⁷⁹ [Carta de Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1943 junio 23, Prisión Provincial de Zaragoza, a la Dirección General de Prisiones, Sección Esfuerzo Intelectual]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_00578_0001_067.

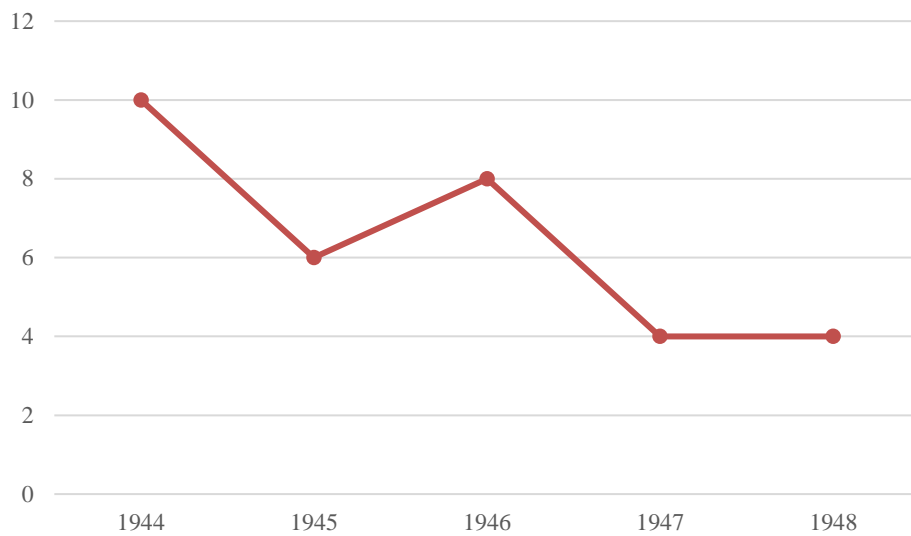
³⁸⁰ Véase anexo I, capítulo 4, fig. 41.

³⁸¹ Todas las cifras sucesivas relativas al perfil musical de los músicos detenidos procedentes de los datos cruzados de: semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

³⁸² Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical procedentes de los datos cruzados de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4. y PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1944-1948.

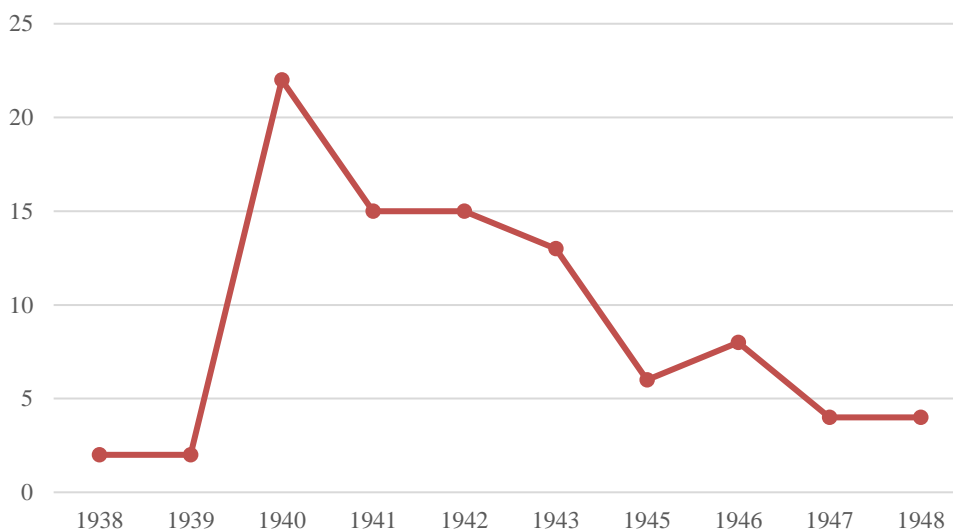
Bloque II. Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Fig. 42. Distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas³⁸³



Dibujando la trayectoria de esta progresión entre ambos periodos estudiados en este trabajo, la visión global es la que sigue:

Fig. 43. Progresión de la distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1939 y 1948 en las cárceles españolas³⁸⁴



³⁸³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem*.

³⁸⁴ *Idem*.

Precisamente, es en este descenso de la productividad anual de cada autor de los implicados donde se observan las consecuencias de la disminución del número de presos en el desarrollo de las prácticas musicales oficiales, puesto que la cifra de obras compuestas fue en sincronía con el número de «músicos presos». Esto quiere decir que, aunque los «presos músicos» de esta etapa llegaron a ser más productivos en términos de composición musical. Un ejemplo es el caso del telegrafista Joaquín Andrés Gutiérrez³⁸⁵, esta producción no logró suplir el vacío producido por los «músicos presos». Tampoco quiere esto decir que desde 1939 el Régimen no encarcelase a más músicos. Al contrario, las detenciones de músicos acusados de participar en la reorganización política clandestina continuaron produciéndose en los años siguientes tal y como demuestra el caso del guitarrista y pedagogo Daniel Fortea, encarcelado entre 1946 y 1947³⁸⁶. Sin embargo, estas no fueron tan numerosas como en los primeros años, entre otras causas porque la mayor parte de ellos ya había sido procesado por alguno de los instrumentos de depuración del Régimen, cuando no habían partido al exilio. Por tanto, cabe presumir que la cantidad de músicos desafectos a la dictadura que no habían sido ya controlados por la misma era bastante inferior en estos años que al terminar la guerra.

4.4.2. Análisis de los perfiles de los «músicos presos» que integraron los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, en la mayoría de casos de «músicos presos» enmarcados en este periodo se trataba de presos que prolongaban sus condenas. En la situación de aquellos que no eran músicos pero en los que el PCRPT delegó las labores de gestión, organización, interpretación y composición, eran perfiles que, aun sin bagaje musical específico, procedían del ámbito de las letras o las Bellas Artes. Algunos ejemplos de este tipo de perfil fueron del poeta periodista José Luis Gallego Fernández (1913-1980)³⁸⁷, quien junto a Marcos Ana es uno de los presos que más tiempo permaneció encarcelado de forma ininterrumpida y cuya participación en el terreno oficial fue más bien puntual, puesto que donde verdaderamente se prodigó fue en la escritura clandestina. Otro caso fue el del cenetista César Ordax-Avecilla Díaz (n. 1982)³⁸⁸, quien colaboró puntualmente con la actividad oficial mientras desarrollaba su tarea militante en la Prisión Provincial de Carabanchel.

Otra de las particularidades de este periodo a la hora de referirse a los perfiles de los «músicos presos» es que, como se ha apuntado anteriormente, la categoría *amateur* desapareció en estos años. Es decir, de las fuentes consultadas puede deducirse que para 1944 los músicos *amateur* que hasta entonces habían integrado los

³⁸⁵ Véase anexo III, autor 5.

³⁸⁶ [Expediente procesal de Daniel Fortea Guimerá, 1947-1948, Reformatorio de Adultos de Ocaña]. Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI): Reformatorio de Adultos de Ocaña, sig.: 2182.

³⁸⁷ Datos biográficos procedentes de: DUCCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme, vol. 2* [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 62. Véase anexo III, autor 31.

³⁸⁸ Datos biográficos procedentes de: [Expediente procesal de César Ordax-Avecilla Díaz, 1939-1945, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid/Prisión-Escuela de Yeseñas, sig.: 40.135 y 47.397. Véase anexo III, autor 47.

programas de Redención de Penas, bien habían liquidado sus condenas, bien habían sido ejecutados, o simplemente dejaron de participar de forma directa en estas prácticas, a excepción de José Fernández Campos «Richoly», de quien ya se ha hablado en el capítulo 2³⁸⁹, y que continuó de forma ya profesional con su actividad concertística.

Fernández Campos formaba parte de esos músicos que, encarcelados en 1939, continuaban cumpliendo condena y participando de las actividades musicales. En otras palabras, su práctica musical atravesó los dos periodos estudiados en el presente trabajo. Junto a él figuran nombres como Tomás Gil i Membrado, Agapito Marazuela Albornos, Ramón Martínez Segura, José Rodríguez Marcos y Ramón del Valle Alvira. Todos ellos han sido tratados en el capítulo 2³⁹⁰, por lo que no se volverá sobre ellos.

Por el contrario, en las siguientes líneas se tratan las notas biográficas – conforme a su implicación en las actividades del PCRPT y los significados de su paso por la cárcel en su posterior desarrollo profesional– de aquellos autores que bien fueron encarcelados en estos años o bien habían sido detenidos con anterioridad pero no hay registros anteriores a 1944 de su participación en estas prácticas.

Finalmente, dado lo reducido de la factura musical analizada para este periodo, las categorías analíticas adoptadas en el capítulo 2³⁹¹ para el estudio del perfil de los «músicos presos» involucrados en estos programas, también se han visto alterados. Así, junto al *amateurismo*, las fuentes consultadas desactivan en estos años las categorías referentes a los músicos profesionales que habiendo participaron en la propuesta del PCRPT vieron dañada su carrera tras la prisión. Esto resulta llamativo si se tiene en cuenta que lo que cabría esperar es que, precisamente la reintegración de los «músicos presos» a su actividad fuese tanto más difícil cuanto mayor fuese el tiempo que pasaron encarcelados. Sin embargo, los ejemplos analizados recogen cómo esto no fue así, lo que invita a pensar que pudo deberse a las demandas del público del ámbito al que pertenecían, tal y como se analiza en el epígrafe correspondiente a ello³⁹². Otra de las «etiquetas» desactivadas es la correspondiente a los músicos profesionales que no participaron en estas actividades y que, o bien no fueron capaces de regresar a su trabajo, o bien lo hicieron sin problemas. En este caso, los «músicos presos» que durante estos años no tomaron parte en estas prácticas o de los cuales no consta su participación, lograron retomar su actividad, no exenta de dificultades³⁹³.

³⁸⁹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.3., sección *b.1.1. Músicos amateur que continuaron con su carrera tras la prisión.*

³⁹⁰ *Ídem.*

³⁹¹ *Ídem.*

³⁹² Véase este mismo epígrafe, sección *a.1.1. Músicos que continuaron con su carrera tras la prisión.*

³⁹³ Véase este mismo epígrafe, sección *a.2.1. Músicos profesionales cuya carrera quedó fuertemente dañada tras la prisión.*

Músicos profesionales

a. Músicos profesionales que participaron activamente en la propuesta musical del PCRPT

a.1. Músicos profesionales que continuaron con su carrera tras la prisión

En las líneas anteriores se ha apuntado a la aparente contradicción que puede plantear el hecho de que tras un prolongado encarcelamiento ciertos músicos no experimentasen problemas aparentes –al menos no más dificultades que aquellos que habían sufrido condenas más breves– a la hora de retomar su actividad profesional. La clave para entender esta cuestión reside en dos puntos:

1.- La participación de estos en las actividades desarrolladas por el PCRPT que les convertía automáticamente en cómplices de su propio proceso represivo³⁹⁴.

2.- A su vez, para obtener garantías del éxito de estas prácticas, la DGP necesitaba contar con los músicos detenidos, puesto que eran ellos quienes poseían el conocimiento de la disciplina sobre la cual pretendían actuar. Para ello el Estado debía hacer una serie de concesiones que permitiesen la estabilidad y pervivencia del sistema. Una de ellas era no oponerse al reingreso de ciertos músicos a su actividad musical. Al menos no de aquellos de los que existía una gran demanda en su ámbito. Este fue, por tanto, el segundo requisito que permitió a algunos de los «músicos presos» que participaron en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, regresar a sus tareas musicales habituales. Tal fueron los casos de los compositores y letristas Ramón Perelló i Ródenas, Diego Sánchez-Cortés y Julián Sánchez Prieto, más conocido como «El Pastor Poeta».

Aunque todos ellos fueron encarcelados en 1939, no se tiene constancia de que hasta 1944 comenzasen a colaborar con el sistema de Redención de Penas. A pesar de que solo son tres los casos aquí expuestos, de esta coincidencia podría concluirse que, quizá, precisamente por esta razón, no fueron excarcelados antes, ya que el Régimen necesitaba una prueba fehaciente de la «asunción» de los preceptos del Movimiento, del mismo modo que operaban los procesos de depuración en el exterior de las prisiones³⁹⁵, para otorgar el «perdón». Esta «asunción» pasaba por la participación en estas actividades en el caso de aquellos detenidos por delitos intelectuales, es decir aquellos acusados de componer o interpretar piezas en favor de la II República, entre otros ejemplos.

Sin embargo, otros casos como los de los citados músicos Agapito Marazuela Albornos, Ramón Martínez Segura, José Rodríguez Marcos o Ramón del Valle Alvira, entre otros, que llevaban participando en las actividades musicales organizadas por el PCRPT desde el principio y que, por aquel entonces, continuaban encarcelados,

³⁹⁴ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.3., sección *a.1.1. Músicos profesionales que participaron activamente en la propuesta del PCRPT*.

³⁹⁵ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.

evidencian que según qué casos esta lógica no fue siempre así³⁹⁶. Es más, en lo que a la reintegración de los músicos encarcelados se refiere, todo parece apuntar a que el Régimen analizó cada caso de manera individual, según las propias necesidades del Estado que reabsorbió al sistema a aquellos autores e intérpretes que le eran útiles en la construcción de su identidad artística –a menudo motivado por la popularidad nacional o internacional de dicho autor–; y deshaciéndose de aquellos que le eran especialmente incómodos debido a su fuerte posicionamiento político. El resto, aquellos que ni resultaban imprescindibles a ojos del franquismo, pero cuyo planteamiento ideológico tampoco arriesgaba los cimientos del Estado, sencillamente fueron desechados, es decir fueron excarcelados, pero expulsados del sistema sin posibilidad de retornar a su profesión.

En cuanto a los tres autores citados que sí retomaron su actividad conviene subrayar que todos ellos pertenecía a la escena lírica breve y la canción española, un terreno que por aquellos años, a pesar de encontrarse en auge, demandaba nuevas piezas para los nuevos intérpretes que, además, comenzaban a debutar en el cine³⁹⁷.

Así por ejemplo, el letrista murciano Ramón Perelló i Ródenas (1903-1978)³⁹⁸, se introdujo por primera vez en el espectáculo de la mano de la *troupe* «Circo Royal Villani», con la que debutó en una gira por los cafés cantantes de Madrid. Fue precisamente en ese ambiente donde en 1933 coincidió con el compositor sevillano Juan Mostazo junto a quien firmó títulos *Mi Jaca*³⁹⁹, *La bien pagá*⁴⁰⁰, *Falsa monea*⁴⁰¹ o *Échale guindas al pavo*⁴⁰². Al estallar la guerra comenzó a colaborar con diversas publicaciones de significación anarquista como *Liberación* en Alicante y *El Diario de Cuenca*, donde solía publicar textos revolucionarios bajo el seudónimo «Romancillo». En estos años compuso títulos como *Gazpacho andaluz*, *Cancionero libertario* y *Romancero Libertario*⁴⁰³.

En 1939 fue detenido en Ciudad Real, donde fue juzgado y condenado a treinta años de reclusión mayor, de los cuales cumplió cinco en las prisiones de Uclés (1939), Santa Engracia (1940), Comendadoras (1940), Porlier (1943), Ocaña (1943), Yeserías (1944), Carabanchel (1944) y el Hospital Penitenciario de Madrid (1944)⁴⁰⁴. Durante su reclusión en la Prisión-Escuela de Yeserías, coincidiendo con el periodo del compositor Juan Solano como director de la orquesta y banda del penal, fue obligado

³⁹⁶ Véase capítulo 2, epígrafe 4.3.2.

³⁹⁷ JÓVER, Rafael. «Andalucía desde Berlín. Carmen la de Triana». *Andalucía: una civilización para el cine*. (Francisco Perales, coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pp. 13-34.

³⁹⁸ Datos biográficos procedentes de: RÓDENAS, Francisco J. «Vida y obra del autor de “Mi Jaca” y “La bien pagá”» [Texto de la conferencia pronunciada el viernes 8 de agosto de 2003, en el Salón de Actos del Museo Minero de La Unión, en el marco de las actividades culturales de la XLIII Edición del Festival Internacional del Cante de las Minas]. Murcia: XLIII Edición del Festival Internacional del Cante de las Minas, (08/08/2003). Véase anexo III, autor 52.

³⁹⁹ MOSTAZO, Juan; PERELLÓ, Ramón. *Mi Jaca*. Barcelona: Odeón, 1935.

⁴⁰⁰ MOSTAZO, Juan; PERELLÓ, Ramón. *La bien pagá*. Madrid: Editorial de Música Moderna, 1938.

⁴⁰¹ RÓDENAS, Francisco J. «Vida y obra del autor...», *Op. Cit.*

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Datos de la actividad política del autor, procedentes de: [Expediente procesal de Ramón Pérez Perelló, 1941-1944]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 42.02633.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

a participar en las actividades musicales de los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En este centro escribió los títulos de teatro musical *Ley suprema*, en colaboración del músico Ramón del Valle Alvira (1896-1949), también encarcelado por aquel entonces, y *Un gitano en el banquillo*⁴⁰⁵.

La situación penitenciaria de Pérelló i Ródenas denota la irregularidad con que la DGP se prodigó en la impartición de la justicia entre sus presos. Así por ejemplo, aunque el murciano fue declarado en libertad el 15 de abril de 1940 no fue excarcelado hasta el 17 de julio de 1944⁴⁰⁶.

Una de las claves que facilitaron el regreso de Ramón Perelló a su actividad musical fue el reconocimiento con el que contaban sus composiciones antes de ser encarcelado, siendo una figura clave en el desarrollo de la industria cinematográfica. Ya fuera de prisión, durante las décadas de los cincuenta y sesenta adaptó sus piezas a la nueva generación de intérpretes como Antonio Molina, Rafael Farina, Lola Flores o Manolo Escobar⁴⁰⁷. También su estilo se aclimató a las nuevas formas de consumo musical, para lo cual colaboró con la industria publicitaria a través de la creación de jingles como *Almacenes San Mateo*, *Anís Salzillo*, *Coñac Centenario Terry*, *Veterano Osborne*, *Nivea* y *Okal calmante vitaminado*, entre otros⁴⁰⁸.

Caso similar al anterior fue el del letrista y dramaturgo Julián Sánchez Prieto (1886-1979)⁴⁰⁹, quien se inició en el drama rural inspirado por la obra de José María Gabriel y Galán (1870-1905)⁴¹⁰, padre del también preso Jesús Gabriel y Galán (n. 1898)⁴¹¹. Precisamente fue esta filiación con los temas campesinos de gran tremendismo lo que le valió la aspereza de la crítica, así como la negativa de las compañías teatrales para representar sus obras. En 1935 debutó con su propia compañía teatral, con la cual se mantuvo en activo hasta su detención en 1939. Durante su cautiverio en la Prisión-Escuela de Yesserías fue forzado a colaborar con las actividades del PCRPT a través de la organización de lecturas musicadas entre las que destacó *Canto a la mujer cordobesa* en 1946. Una vez excarcelado continuó colaborando con autores como Juanito Valderrama y Antonio Molina.

Por último, Diego Sánchez Cortés (m. 1980)⁴¹² se desarrolló como director de la Banda de Caravaca de la Cruz, para la que escribió diversas marchas con motivo de

⁴⁰⁵ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, p. 4.

⁴⁰⁶ [Expediente procesal de Ramón Pérez Perelló..., *Op. Cit.*

⁴⁰⁷ [BURGOS, Antonio. «Ramón Perelló \(1903-1978\)». *El RedCuadro: la primera página de un columnista español en la red*. \(diciembre 2008\).](#) (Consultado: septiembre 2019).

⁴⁰⁸ RÓDENAS, Francisco J. «Vida y obra del autor...», *Op. Cit.*

⁴⁰⁹ Datos biográficos procedentes de: SANTIAGO, Rocío. «Julián Sánchez Prieto: los estrenos teatrales de un pastor-poeta». *UNED Revista Signa*, n.º. 26, (2007), pp. 559-584. Véase anexo III, autor 65.

⁴¹⁰ ACEVEDO GABRIEL Y GALÁN, José María. *José María Gabriel y Galán. Su vida. Su obra. Su tiempo*. Extremadura: Editoria Regional de Extremadura, 2004.

⁴¹¹ Véase anexo III, autor 30.

⁴¹² Datos biográficos procedentes de: *Caravaca de la Cruz y su música*. Valencia: Alberri Soart, 1995, p. 50. [Diligencias contra Diego Sánchez-Cortés Martínez, 1939-1943, Caravaca de la Cruz, Juzgado Instructor de Responsabilidades Políticas]. AGRM: Juzgado Instructor de Responsabilidades Políticas, fichero de causas y sentencias, fichero de procesados por responsabilidades políticas (Letras M-Z), sig.: ES.30030.AHP/70. Véase anexo III, autor 64.

la festividad de Moros y Cristianos: *Piropo Rifeño*, *Los caballeros del vino* y *El templario*. En 1936 se vio obligado a abandonar su cargo como director ante la interrupción de la actividad de la banda. En 1939 fue detenido, permaneciendo encarcelado en la Prisión Provincial de Murcia hasta 1945, donde se vio forzado a colaborar con el Régimen en la organización de las actividades musicales del establecimiento⁴¹³. Tras su excarcelación se incorporó a la nueva ola de canción andaluza y copla, poniendo letra a piezas de letristas destacadas del momento. Es más, a principios de los años sesenta ejerció de pianista en los primeros espectáculos de Rocío Jurado⁴¹⁴.

a.2. *Músicos profesionales que vieron interrumpida su carrera a causa de la prisión*

En el lado opuesto de la balanza se encontraban aquellos músicos de carrera quienes, pese a su participación en los programas de Redención de Penas no lograron regresar a su actividad profesional. Paradójicamente, los dos casos enmarcados en esta categoría, el compositor de pasodobles toreros Julio Fernández Barrejón y el violinista Eliseo Pérez Balín, procedían también de la escena lírica breve. Sin embargo, aunque activos y muy productivos en la etapa anterior a su encarcelamiento, ninguno de ellos alcanzó una proyección similar a la que ya gozaban los casos descritos anteriormente en el momento de su detención. Es más, a diferencia de Perelló i Ródenas, Sánchez Cortés o Sánchez Prieto, los datos conservados tras su excarcelación son apenas inexistentes.

El primero de ellos, Julio Fernández Barrejón (1919-2006)⁴¹⁵ se dedicó a la composición de pasodobles hasta su detención en 1939. Durante su encarcelamiento en la Prisión-Escuela de Yeserías fue forzado a colaborar con el Régimen en las actividades musicales. En 1944 escribió la pieza *Temple*⁴¹⁶, lo que le valió el indulto ese mismo año. Tras su salida de prisión trató, sin éxito, retomar su actividad musical.

Por otro lado, Eliseo Pérez Balín⁴¹⁷ se tituló en violín en la Escuela Nacional de Música y Declamación donde estudió desde 1927 hasta 1936, año en que recibió la especialización de música de salón. Precisamente fue dentro de este campo donde recibió mayores elogios en la década de los treinta, años en los que se recorrió diversos cafés cantantes, teatros y casas regionales⁴¹⁸.

Al terminar la guerra, fue acusado de pertenecer al «Batallón Alpino Rojo»⁴¹⁹, razón por la cual fue juzgado y encarcelado en la Prisión-Escuela de Yeserías. Debido

⁴¹³ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1945, p. 19.

⁴¹⁴ *Caravaca de la Cruz...*, *Op. Cit.*

⁴¹⁵ Datos biográficos procedentes de: «Orden de 4 de noviembre de 1944 por la que se concede la libertad condicional a noventa y nueve penados». *BOE*, nº. 350, (15 de diciembre de 1944), p. 9418. SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Fernández Barrejón, Julio». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 1. Madrid: SGAE, 1992, p. 7315. Véase anexo III, autor 26.

⁴¹⁶ PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año VI, nº. 259, (11/05/1944), p. 2.

⁴¹⁷ Datos biográficos procedentes de: [Expediente académico de Eliseo Pérez Balín, 1927-1936, Escuela Nacional de Música y Declamación]. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Expedientes de alumnos, sin signatura. Véase anexo III, autor 53.

⁴¹⁸ «Noticias diversas». *ABC* (Sevilla), (14/12/1932), p. 42.

⁴¹⁹ [Relación de inculpados. Eliseo Pérez Balín, 1939]. AHN: FC-CAUSA_GENERAL, 1504, exp. 4, p. 137.

a su formación musical fue requerido por las autoridades para participar en las actividades musicales del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, en el que participó como violinista de la orquesta del dicho penal, bajo la dirección del Maestro Juan Solano. Para la misma agrupación escribió en 1946 el poema sinfónico *Boceto sinfónico* y la marcha militar *Castilla y Aria* (ambas de 1946)⁴²⁰.

b. Músicos profesionales que no participaron en la propuesta musical del PCRPT:
impacto y consecuencias

En último lugar se encuentran aquellos músicos que lograron esquivar, o que se resistieron a participar en las actividades organizadas por el PCRPT. Las razones por las que esto fue así son diversas y lo cierto es que las fuentes consultadas no permiten establecer una idea clara al respecto. No obstante, en lo que respecta al único ejemplo que conforma esta categoría entre 1944 y 1948, el guitarrista Daniel Fortea i Guimerá, todo parece apuntar a que la institución en la que permaneció recluido, el Reformatorio de Adultos de Ocaña, no destacó en estos años por la fortaleza de su programa de actividades. En este sentido, el caso del guitarrista castellonense fue similar al del compositor Rafael Rodríguez Albert cuando fue enviado al Reformatorio de Adultos de Alicante⁴²¹.

El primer acercamiento a la música de Daniel Fortea i Guimerá (1878-1953)⁴²² le vino dado de la mano de su padre, quien se encargó de enseñarle solfeo. Años después entró a formar parte de la Banda Municipal de Benlloch, pero no fue hasta 1898 cuando comenzó a estudiar guitarra. Ese año se inició en el instrumento bajo la tutela de Francisco Tárrega, con quien permaneció hasta el fallecimiento de este en 1909, año en el cual se trasladó a Madrid. Hacia la década de los treinta se consolidó como intérprete de en la capital⁴²³.

Tras el estallido de la guerra civil logró mantener sus actividades, sin significarse políticamente. Sin embargo, en 1945 es detenido y juzgado junto al escritor Diego San José (1884-1962), acusado de participar en la reorganización clandestina de la disidencia política⁴²⁴. Gracias a la intervención de su discípulo, el también guitarrista Ramón Roncal Gonzalo obtuvo el favor del Ministerio de Justicia, siendo excarcelado ese mismo año⁴²⁵. Sin embargo, la detención marcó profundamente el ánimo del guitarrista, hasta su fallecimiento en 1953, además de condicionar su reincorporación a sus quehaceres profesionales⁴²⁶.

⁴²⁰ PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, *Op. Cit.*, 1946, p. 19.

⁴²¹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4.3., sección a.2.1. *Músicos profesionales cuya carrera quedó fuertemente dañada tras la prisión.*

⁴²² Datos biográficos procedentes de: [«Daniel Fortea Guimerá». Real Academia de la Historia.](#) (Consultado: septiembre 2020). Véase anexo III, autor 20.

⁴²³ PÉREZ, Antonio; RIPOLLÉS, Vicente. *Daniel Fortea, la guitarra*. Castellón de la Plana: Diputación de Castellón, 1989, p. 50.

⁴²⁴ [Expediente procesal de Daniel Fortea Guimerá, 1947-1948, Reformatorio de Adultos de Ocaña]. Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI): Reformatorio de Adultos de Ocaña, sig.: 2182.

⁴²⁵ PÉREZ, Antonio; RIPOLLÉS, Vicente. *Daniel Fortea, la guitarra...*, *Op. Cit.* p. 75.

⁴²⁶ *Ibidem.*

Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos

«No. España no está muerta. Solo herida / su corazón; su voz encadenada; / su pueblo desunido. / ¡Pero queda, aun así, pueblo en España! / ¡Abridle vuestro pecho a su latido / ardiente como el pulso de las águilas / y la fuerza de un toro desmedido / hasta el viento entre sus astas! / Que en su memoria rotunda, enfebrecida / clama en su vida y en su entraña clama / - agita sus banderas - un partido / Pastor de los Torrentes hacia el Alba» - Marcos Ana, 1963 cit en: *Desde los ojos de La Pasionaria*. Prisión Central de Burgos, 1963.



ROBLEDANO, José. [Esposados]. *Serie Prisión Franquista de Porlier*. Pieza expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Edificio Sabatini, 27 de abril - 26 de septiembre de 2016.

Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos

La normativa penitenciaria publicada entre 1944 y 1948, especialmente el Código Penal¹ y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones² afectó a la vida penitenciaria condicionando la consolidación del tejido cultural y musical no oficial. Precisamente una de las principales características que acompañaron a la actividad no oficial de estos años fue el carácter orgánico de la evolución de las mismas que pasaron de darse de forma aislada, como manifestaciones, en muchos casos espontánea, a formar parte de un entramado contrainstitucional que operó tanto dentro como fuera de la prisiones. En las líneas que siguen se profundiza en cómo las prácticas musicales no oficiales de estos años fueron parte de un todo en el que las cárceles se articularon como células de un organismo mayor: la resistencia antifranquista.

Para el estudio de los aspectos que rodearon a este nuevo tejido cultural penitenciario se ha recurrido al análisis de la experiencia musical que presos y presas han venido reflejando en las fuentes de la misma naturaleza que las trabajadas en los capítulos anteriores: bibliografía primaria, testimonios audiovisuales recogidos por otros investigadores, y entrevistas fruto del trabajo de campo de esta investigación³. Además del corpus documental descrito, se ha acudido a las publicaciones periódicas⁴, cartas, informes y otros escritos conservados⁵ en el Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE). En último lugar, se han consultado aquellos documentos que los represaliados y represaliadas consiguieron sacar de las cárceles hacia el exterior, dirigidas a diversos organismos políticos como la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE)⁶, la Oficina de la Embajada Británica⁷, el Labour Party (UK)⁸, l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne⁹, el Parti Communiste de

¹ «Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente». *BOE*, nº. 204, (22 de julio de 1944), p. 5580.

² «Decreto de 5 de Marzo de 1948 por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prisiones». *BOE*, nº. 148, art. 245, (27 de mayo de 1948), p. 2126.

³ En alusión a las distintas fuentes enumeradas en este capítulo se recomienda ver Introducción, sección *Fuentes*.

⁴ AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 12/2; 12/4-12/5; 12/7-12/8; 12/11; 12/27; 12/29-12/36; 13/1; 13/3; 13/15-13/16; 13/20; 42/2.

⁵ AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 39, carp. 1; caja 40, carp. 11; caja 161, carp. 1-3; Jacq. 14; 64; 112; 153-158; 170; 212-213; 343-350; 459; 482; 523; 563; 598; 697; 729-732; 782; 837; 858-859; 861; 886; 1089.

⁶ Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH): Archivo Personal de Carlos Esplá, serie Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), subserie Jurisdicción Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo (1939-1966), sig.: ES/7.

⁷ British Library (BL): Lord Chamberlain Office Collection, sig.: LOP/1937/16; Wester Manuscripts Collection, sig.: Add MS/89073/4/1/6.

⁸ People History Museum (PHM): Labour Party International Department, series Bob Edwards, sig.: BE/5/1-BE/5/7.

⁹ Université Paris-Nanterre (UP-N) : Archive de l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne, sig.: F/Delta/1114.

la France¹⁰, el Comité de Solidarité avec l'Espagne¹¹ y el Comité National de Défense des Victimes du Franquisme¹², entre otras.

El análisis de estas cuestiones se apoya en la teoría foucaultiana del estructuralismo social, en concreto en la noción de que «singular forms of experience may perfectly well harbour universal structures»¹³. De esta forma, el hecho de que los presos y presas se consagrasen a este tipo de prácticas puede ser entendido como una transformación de la conformación de su identidad individual pero, sobre todo, colectiva.

Consecuentemente, este capítulo se divide en cuatro puntos esenciales para comprender la evolución del tejido cultural y musical penitenciario no oficial:

- 1.- Descripción de las características del ecosistema sonoro no oficial en comparación con la etapa previa. Para ello se han relacionado estas modificaciones y condicionantes impuestas tanto por la normativa oficial como sobrevenidas de la evolución política y contrainstitucional.
- 2.- Consideración de las posibles novedades introducidas en dicho ecosistema como consecuencia del desarrollo de dicho tejido (contra)institucional.
- 3.- Estudio de la configuración del repertorio atendiendo a sus funciones y procedimientos creativos.
- 4.- Análisis de la relación de los circuitos y transferencias de extramuros a intramuros con la dimensión política del repertorio no oficial.

Así en la primera parte del capítulo se describe el nuevo ecosistema sonoro no oficial atendiendo a las similitudes y diferencias con respecto a los años precedentes. Del mismo modo se han dividido las relaciones de este ecosistema entre la propaganda que partidos políticos, especialmente el PCE enviaba al interior de las prisiones – contrapropaganda– y el repertorio musical de dimensión protesta y dimensión moral, que los presos y presas elaboraron en respuesta a la propaganda oficial.

La segunda parte del capítulo se apoya en los términos ya establecidos en el capítulo 3¹⁴: «no oficial», «práctica musical contrapropagandística», «práctica musical clandestina», «creación formal» y «creación espontánea». Este análisis está relacionado con la propia configuración del repertorio. Esto es, qué compusieron los represaliados, cómo lo hicieron –procedimientos creativos– y por qué –o más bien con

¹⁰ Archives Nationales de la France (siège Pierrefite) (ANF-Pierrefite) : sig.: 19960325/9-10.

¹¹ UP-N: Archive du Comité de Solidarité avec l'Espagne, sig.: F/Delta/Res/0882/1/1/4; F/Delta/Res/1/1/14; 4/Delta/1678.

¹² UP-N: Archive du Comité National de Défense des Victimes du Franquisme, sig.: 4/Delta/0106; 4/Delta/0927; 4/Delta/Res/0174.

¹³ «(...) Las formas singulares de experiencia pueden perfectamente albergar estructuras universales». (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Nietzsche, genealogy, history». *The Foucault reader*. (Paul Rabinow, ed.). New York: Pantheon, 1987, pp. 87-88, cit. en: HOY, David Couzens. «Critical resistance: Foucault and Bourdieu». *Perspectives on embodiment: the interaction of nature and culture*. (Gail Weiss; Honi Fern Haber, eds.). New York: Routledge, 1999, p. 24.

¹⁴ En alusión a los distintos conceptos abordados en este capítulo se recomienda ver Introducción, sección *Definiciones*.

qué intención– lo hicieron, es decir, qué funciones otorgó la comunidad reclusa a estas prácticas.

En último lugar, se ponen en valor los circuitos y transferencias de extramuros a intramuros en la dimensión política del repertorio musical no oficial. Para ello han sido tomados dos casos concretos:

1.- La entrada en las prisiones de la reedición de 1947¹⁵ del *Cancionero Revolucionario* (1925), de Armando Triviño¹⁶.

2.- El impacto del movimiento guerrillero sobre este tipo de repertorio a cuyo enriquecimiento contribuyeron tanto los guerrilleros detenidos a partir de 1947 por el *Decreto-Ley de 18 de abril de 1947*¹⁷, como la circulación de las publicaciones subversivas elaboradas por los distintos destacamentos guerrilleros. En este punto concreto se han tomado como muestras las publicaciones gallegas *Loitando*¹⁸, *Tras d'os penedos*¹⁹ y *El Patriota*²⁰. Todos estos aspectos son tratados en las líneas que siguen.

5.1. Características del nuevo ecosistema sonoro no oficial

A partir de 1944, con la publicación del Código Penal²¹ y más concretamente desde 1945 en adelante, presos y presas hicieron frente a una nueva situación: la consolidación de su condición de penados. Hasta el final de la II Guerra Mundial, la comunidad represaliada española volcó sus expectativas en que la victoria de los aliados pusiese fin a la dictadura y, por consiguiente, a su confinamiento. Así lo demuestran piezas como *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* (1945), de Carmen Caamaño y Julia Vigue: «Es nuestra lucha del mundo entero / el exterminio del fascio altero. / Por eso toda la humanidad / ya se libera de la crueldad»²².

En la misma línea, en nuestro encuentro de 2016, Marcos Ana comentaba lo siguiente: «Me acuerdo también que cuando la batalla de Stalingrado los guardianes (...) pues ya como que empezaron a cambiar su actitud frente a nosotros porque creían, todos creíamos que se iba a acabar»²³. Otros testimonios como los de Nieves Castro²⁴,

¹⁵ *Cancionero Revolucionario*. Bourdeaux: Tierra y Libertad, 1947. Biblioteca Nacional de España (BNE): sig.: 1/240477.

¹⁶ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario*. Santiago de Chile: Caupolicán, 1925. Biblioteca Nacional de Chile (BNCh): sig.: LCH 686.

¹⁷ «Decreto-Ley de 18 de abril de 1947, sobre represión de los delitos de bandidaje y terrorismo». *BOE*, n.º. 126, (6 de mayo de 1947), pp. 2686-2687.

¹⁸ *Loitando*. *Órgano mural do Dto. Lister*, (20/08/1947-01/01/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.

¹⁹ *Tras d'os penedos*. *Periódico mural do Distrito de A. Cortizas*, (01/04/1948-20/09/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

²⁰ *El Patriota*, n.º. 2, (23/03/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig. 13/19.

²¹ «Ley de 19 de Julio de 1944...», *Op. Cit.*

²² Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio recogido en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

²³ EC/MA..., *Op. Cit.*

²⁴ CASTRO, Nieves. *Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista*: Madrid: De la Torre, 1981.

Tomasa Cuevas²⁵, Juana Doña²⁶ o Julia Vigre²⁷ coinciden en la gran sensación de abandono por parte de la comunidad internacional a la que la población reclusa tuvo que hacer frente ante una situación que, en palabras de Diego San José «se extendía harto más de lo que presumíamos en los primeros días»²⁸. Ante este escenario y, como resultado de las distintas medidas represivas adoptadas por el régimen que desahogaron las prisiones de la masificación de la primera etapa²⁹, en 1940 la DGP censó a doscientos setenta mil setecientos diecinueve (270.219)³⁰ presos, frente a los setenta y cuatro mil noventa y cinco (74.095)³¹ de 1944. José Ajenjo describía así la diversa composición de la demografía penal durante su detención en la Prisión Provincial de Carabanchel: «los presos políticos estábamos en la sexta galería (...) allí había camaradas de Zaragoza, de las huelgas de Asturias, anarquistas, de muchos sitios»³². Por su parte, Luis Pérez apuntaba: «(...) hicimos una huelga de hambre por el aumento de las mujeres encarceladas. Esto lo organizamos desde el Comité Central [se refiere al Comité del Partido en la Prisión Central de Burgos] junto a dos anarquistas»³³.

Los testimonios anteriores apuntan cómo todos estos acontecimientos tuvieron un impacto directo en el modo en que las distintas comunidades reclusas se organizaron, tanto en términos de comunicación, como a nivel cultural. Presos como Marcos Ana puntualizaban esta redefinición señalando cómo afectó a la propia conceptualización de la práctica musical. Esto aparece evidenciado cuando en la citada entrevista³⁴ refería que en el caso del PCE, a partir de 1944 y, muy especialmente desde 1945 en adelante, coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial, fueron los propios Comités de Partido los que decidieron qué obras resignificar para ser exportados al exterior:

(...) estábamos muy organizados, teníamos una actividad clandestina [en el contexto de este trabajo «no oficial»] muy intensa (...) todo lo que hacíamos intentábamos sacarlo fuera (...) se lo mandábamos a la familia y ellos a unas direcciones que tenían lo mandaban a París y luego ya pues se publicaba y algunas veces volvía publicado a la cárcel³⁵.

²⁵ CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Siroco Books, 1985.

²⁶ DOÑA, Juana. *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid: De la Torre, 1978.

²⁷ BLANCO, Carlos; BALLESTEROS, Manuel; VIGRE, Julia. *Memoria viva de los exilios*. Madrid: Entinema, 2001.

²⁸ SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel*. Sada: Edición do Castro, 1988, p. 66.

²⁹ Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.

³⁰ Todas las cifras sucesivas relativas al censo penal procedentes de: [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1943 p. 1099](#). (Consultado: junio 2020).

³¹ *Ibid*, 1944, p. 1093. Véase capítulo 4, epígrafe 4.4.

³² EC/JA..., *Op. Cit.*

³³ EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

³⁵ *Ibidem*.

En este sentido, todo apunta hacia que a partir de ese año la práctica musical no oficial se vio potenciada por razones de aprovechamiento del capital propagandístico. Acerca del éxito o fracaso de esta propuesta se habla en los siguientes puntos de este trabajo³⁶.

A la hora de analizar esta transformación de las prácticas musicales no oficiales, presos como Marcos Ana comentaban lo siguiente:

El resto del tiempo lo pasábamos formándonos porque allí nos organizábamos y gente que no había tenido oportunidad de estudiar, yo por ejemplo que era de familia de labradores sin tierra, pues tenías clases de inglés, de francés, de política, escribíamos, hacíamos nuestras obras de teatro. Y claro todo aquello aprendías mucho (...) cuando no había nadie allí pues a lo mejor hablábamos del marxismo-leninismo y cuando aparecía el guardia había uno que avisaba y cambiábamos el tema a uno más sencillo (...). Había mucha actividad clandestina, escribíamos y sacábamos mensajes fuera. Había un librero (...) que cuando a lo mejor las familias lograban pasarnos un libro de los que estaban prohibidos, pues cogía uno de los que estaban permitidos de la biblioteca de la cárcel, buscaba uno del mismo tamaño y de las mismas características y entonces lo desencuadernaba y dejaba solo las pastas y las primeras páginas y luego ponía entremedias el libro prohibido³⁷.

Por su parte, Luis Pérez aportaba los siguientes datos:

Allí [se refiere a la Prisión Central de Burgos] nos organizábamos en comunas para repartir la comida, el dinero y todo lo que entraba. No todos participaban en ellas, no era obligatorio, aunque siempre facilitaba la convivencia y la supervivencia, porque no estabas solo, así siempre estabas apoyado cuando llegaba el bajón. (...) Allí [se refiere nuevamente a la Prisión Central de Burgos], fui miembro del Comité Central [del PCE] y organizábamos clases de formación con los profesores que allí había. Cuando entraba un preso nuevo, nosotros le hacíamos un pequeño juicio preguntándole por qué le habían detenido y qué querría aprender. Entonces en función del motivo de la detención, pues calculábamos cuanto tiempo iba a estar aproximadamente y organizábamos las clases con los profesores que teníamos. Si iba a estar poco tiempo, lo importante era el curso de política de forma muy rápida para que le sirviese cuando saliera fuera, pero si iba para largo se estudiaba desde economía política, geografía, historia, idiomas, incluso hicimos algún coro, pintábamos, etc. Lo importante de la comuna era mantenernos a nivel alimentario y formativo, porque íbamos a estar mucho tiempo y había que estar ocupado, y como mantenimiento de la identidad³⁸.

A nivel más específico, Pérez Lara hablaba de cómo los presos aprovechaban la detención de músicos, actores y dramaturgos para organizar actividades diversas que elevasen el sentido artístico de la formación que ellos mismos organizaban:

³⁶ Véase epígrafe 5.2. Configuración del repertorio.

³⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

³⁸ EC/LP..., *Op. Cit.*

En general las actividades que organizábamos en Carabanchel eran todas de un año de duración. Tratábamos de integrar a los profesionales que eran condenados porque era la única forma de aprender, no teníamos posibilidad de acceder a la enseñanza reglada. Tuvimos de profesores a gentes del teatro, actores, incluso directores de cine (...). Se trataba de un intercambio de conocimiento para dignificar al preso³⁹.

En tono similar Eduardo Rincón explicaba que esta no era sino una forma de reorganización del tejido cultural penitenciario no oficial, del que decía que se trataba de «ejercer una resistencia a las órdenes que quería imponer la dirección del penal»⁴⁰, ya que por esos años «el Partido Comunista, uno de los primeros que emprendieron la lucha clandestina, comprendió que la lucha armada en el interior era inútil (...) y recomenzó la organización pacífica del Partido»⁴¹. Precisamente esa reorganización condicionó los canales establecidos hasta entonces por la comunidad reclusa para desarrollar sus prácticas culturales, al mismo tiempo que resignificó a conveniencia el sentido de las mismas.

De los testimonios anteriores se extrae que desde 1944 en adelante toda manifestación de este tipo, independientemente de si presentaba contenido político o no, pasó a ser considerada una acción política. Crear significaba «resistir»⁴². Así lo relatan los reclusos en sus testimonios. Por ejemplo, Marcos Ana explicaba lo siguiente: «(...) en eso siempre les ganamos la partida porque ellos solo tenían el odio y el odio no es creativo, pero nosotros buscábamos la forma de seguir luchando y de ser libres y lo éramos (...)»⁴³. Es decir, mientras que entre 1938 y 1943 los presos y presas buscaron cauces individuales a través de los cuales comunicarse con el exterior y, por consiguiente, sacar de la cárcel todo cuanto producían⁴⁴; a partir de 1944, toda manifestación cultural no oficial adquirió un carácter colectivo y era producida o seleccionada para entrar en uno de los canales o vías de comunicación establecidos de antemano con el exterior. Dicha selección no era aleatoria, sino que dependía en última instancia de los Comités de Partido de cada prisión, encargados a su vez de regular la vida de las comunas en que los presos y presas organizaron su cotidianeidad. En otras palabras, en los primeros años el proceso por el cual se llevó a cabo la escritura musical seguía el camino «composición/salida», mientras que en las etapas posteriores, la consolidación de las redes con el exterior situó en primer lugar la salida de materiales y consecuentemente la relación que se estableció fue de «salida/composición/selección de piezas para tal fin».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² En el contexto de este trabajo el vocablo «resistir» se utiliza con el significado de: «Dicho de un cuerpo o de una fuerza: oponerse a la acción o violencia de otra», y como sinónimo de «pervivir»: «seguir viviendo a pesar del tiempo o de las dificultades». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Resistir». *Diccionario de la Lengua Española*, 23 ed. (Consultado: junio 2020).

⁴³ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁴⁴ Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.2., sección a. *Circuitos y transferencias de intramuros a extramuros y viceversa: interacción en intercambios de piezas.*

Fig. 1. Tejido cultural no oficial establecido por la población penitenciaria española entre 1938 y 1943⁴⁵

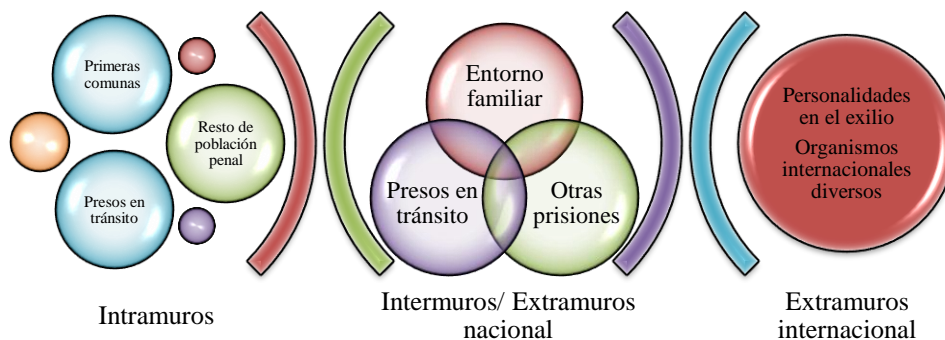
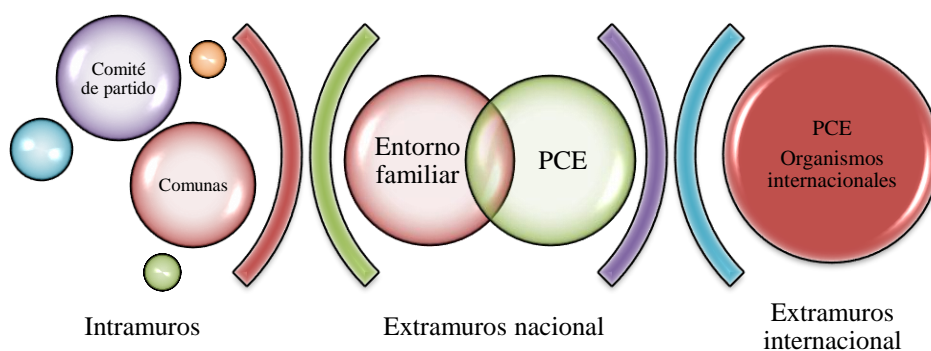


Fig. 2. Tejido cultural no oficial establecido por la población penitenciaria española entre 1944 y 1948⁴⁶



⁴⁵ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁴⁶ *Ídem.*

La principal diferencia entre uno y otro esquema reside en que, mientras que entre 1938 y 1943 los circuitos analizados fueron en su mayoría establecidos por los presos –de dentro hacia afuera⁴⁷–, entre 1944 y 1948 dichas líneas de contacto se establecieron en ambos sentidos. Con especial fuerza irrumpió el PCE en la redefinición de la estructura no oficial penitenciaria, incidiendo en los tres niveles de transferencias del repertorio musical no oficial: intramural, intermural y extramural.

Las figuras anteriores exponen una serie de relaciones intramurales/extramurales acerca de las cuales conviene detenerse:

5.1.1. Relaciones intramurales

En primer lugar, las sociedades carcelarias de los distintos penales pasaron a estar estructuradas tomando como centro las comunas que, a su vez, eran en cierto modo controladas por el Comité de Partido de cada prisión, el cual estaba también integrado por presos. De esta forma, se organizaba la cotidianeidad carcelaria, pero también la actividad cultural que debía responder a la finalidad política de la misma. Es decir, es en este momento en el que se comienza a gestar una contracultura como tal de forma definida y ordenada en relación con la identidad política de los presos y presas. En palabras de Luis Pérez:

Un día normal para nosotros consistía en levantarse, limpiar y hacer las camas, esto era muy importante y formaba parte de la disciplina de los presos (...). Después podías hacer gimnasia o algunas de las tareas alternativas de la comuna (...) venía muy bien para no atrofiarse, ni volverse loco tanto tiempo ahí dentro, porque la energía había que gastarla. Después de eso teníamos las clases (...). Yo escuchaba por las noches la Pirenaica, la BBC, Radio París y después en letra diminuta hacía un boletín (...). La verdad que se originaron unas relaciones internas muy provechosas⁴⁸.

La primera consecuencia de esta reorganización sobre la práctica musical no oficial que evidencian las fuentes consultadas fue que los presos y presas abandonaron la composición del repertorio de índole política. En consecuencia, no se ha localizado ninguna pieza de temática política escrita en el interior de las prisiones entre 1944 y 1948. Este hecho implicó que la población reclusa abandonara la centonización de los himnos y las consignas franquistas para retomar aquellas que les eran propias. Esto no significó, ni mucho menos, que la población penal abandonara la interpretación de este tipo de repertorio. Al contrario, este vino determinado por las vías extramuros/intramuros por indicaciones del PCE⁴⁹. Así, lo narran los testimonios de los represaliados quienes por aquellos años hablan de un auge en la interpretación de *La Internacional*. En 2016, José Ajenjo recordaba: «(...) terminamos cantando *La*

⁴⁷ Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.2., sección a. *Circuitos y transferencias de intramuros a extramuros y viceversa: interacción en intercambios de piezas.*

⁴⁸ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁴⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1.

Internacional, éramos ochenta personas en la cárcel cantando *La Internacional*»⁵⁰. Por su parte, Luis Pérez se extendía en la siguiente anécdota:

Una vez entró un chico (...) y empezó viniendo [se refiere a las reuniones clandestinas que los presos de la Prisión Provincial de Carabanchel llevaban a cabo por las noches] y al final siempre cantábamos *La Internacional* y ya un día le oigo que empieza a tararearla y pensé «¡Se la está aprendiendo!» y ya pasan los días y la siguiente reunión que tuvimos, nos ponemos a cantar y este levanta el puño y empieza a cantar a grito pelado⁵¹.

La reestructuración del entramado penitenciario en base a las relaciones intramurales no solo afectó a los procedimientos creativos⁵², así como a la configuración del repertorio en cuanto a su función⁵³, sino que también repercutió en aquellas otras formas de relación entre los presos y presas en los que también participaba la música. Es el caso de la imitación de las estaciones radiofónicas⁵⁴, como por ejemplo «Radio Petate»⁵⁵ o «Radio Celda 14»⁵⁶.

La ausencia de datos relativos a otros partidos y sindicatos como el PSOE o la CNT no permite conocer qué papel jugaron éstos en el tejido cultural y musical en las prisiones durante estos años. Sin embargo, las fuentes consultadas invitan a pensar que su actividad pudo integrarse en la del PCE. En este sentido, el historiador Fernando Hernández Holgado considera que las redes de solidaridad tejidas por los reclusos para garantizar su supervivencia trascendió cualquier base partidista, quedando resumida en una única premisa que delimitaba su identidad política: el acto de recordar. Citando a Hernández Holgado:

(...) la conservación de la memoria ha configurado su propia identidad a la vez que (...) se ha convertido en una forma de práctica política (...). La solidaridad que vertebraba el colectivo de presos, y que empezaba por las familias, suponía una forma de supervivencia y de resistencia que desbordaba el ámbito partidario por su base⁵⁷.

⁵⁰ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁵¹ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁵² Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.

⁵³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.1.

⁵⁴ Véase capítulo 3, epígrafe 3.5.1.

⁵⁵ GARCÍA, Manuel. *Memoria de un presidiario: (en las cárceles franquistas)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, p. 218.

⁵⁶ MOLINA, Juan M. *Noche sobre España...*, *Op. Cit.*, p. 66.

⁵⁷ HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo: 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 26 y p. 284.

5.1.2. Relaciones intermurales

El siguiente tipo de relaciones que se vieron afectadas fueron los circuitos intermurales que disminuyeron hasta desaparecer prácticamente en su totalidad. Esta situación vino determinada por dos factores de naturaleza totalmente opuesta y, sin embargo, complementarios en cuanto al resultado:

1.- En septiembre de 1943⁵⁸, la DGP prohibió los traslados de penal, tanto de los «músicos presos»⁵⁹, como de los «presos músicos»⁶⁰. Posteriormente, conforme se fue consolidando el tejido penal institucional, el régimen redujo progresivamente el «turismo penitenciario»⁶¹.

2.- La irrupción del PCE desde el exterior en la articulación de estos circuitos implicó por parte de este, una absorción de estos cauces con fines políticos.

Así, las distintas comunidades reclusas dejaron de necesitar saber de los camaradas de otras prisiones, dado que toda premisa ya venía articulada desde fuera. De esta forma, lo reflejan testimonios como el de José Ajenjo con frases como «el partido daba órdenes»⁶², «el partido nos dijo»⁶³, «recibíamos ayuda (...) del partido en otros países como Francia»⁶⁴, «venían a visitarnos gentes (...) que eran del partido»⁶⁵, «el partido no dejó nunca solos a los presos»⁶⁶, entre otras. Por tanto, la comunicación intercarcelaria, así como la interacción de las distintas prácticas musicales desapareció casi en su totalidad. Desde 1945 en adelante, cada presidio se desarrolló con independencia a nivel sonoro, pasando a formar parte de un bioma⁶⁷ que, en el ámbito fue homogeneizado por el PCE a través de la organización comunal.

⁵⁸ «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943 de la Dirección General prohibiendo a los Directores de las Prisiones que incluyan, en los traslados colectivos de reclusos, a profesionales de la enseñanza, directores de agrupaciones artísticas e instrumentistas». *BODGP*, año II, n.º. 47, (23 de septiembre de 1943), p. 8. Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.

⁵⁹ Véase capítulo 2, epígrafe 2.4. También capítulo 4, epígrafe 4.4.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Así se refieren algunos reclusos a sus numerosos traslados de penal. GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

⁶² EC/JA..., *Op. Cit.*

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ En el contexto de este trabajo se entiende por «bioma» el conjunto de ecosistemas sonoros repartidos por la geografía penitenciaria española entre 1938 y 1948, en adaptación del término «bioma» como «cada una de las grandes comunidades ecológicas en las que domina un tipo de vegetación». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «[Bioma](#)». *Diccionario de la Lengua...*, *Op. Cit.*

5.1.3. Relaciones extramurales

A través de los Comités de Partido, la población penal de cada prisión contactó, tanto con el PCE a nivel nacional como con el PCE en términos internacionales. De estos últimos recibieron, no solo instrucciones de comportamiento, tal y como revelaba el testimonio de José Ajenjo⁶⁸, sino también diversos materiales destinados a completar su formación política, incluida la música, tal y como demuestra la entrada del *Cancionero Revolucionario* de 1947⁶⁹. Sobre esta cuestión se profundiza en la última parte de este capítulo⁷⁰. Los materiales producidos por las comunidades penales –no solo los políticos, sino también literarios y musicales– eran enviados a los distintos organismos del PCE, que se encargaba de publicarlos, devolviéndolos tanto a la prisión, como remitiéndolos a distintos organismos internacionales, por ejemplo embajadas⁷¹, instituciones pro-presos⁷² y otras personalidades destacadas. Así lo prueban tanto los propios reclusos como los documentos correspondientes a diversas etapas conservadas en distintas organizaciones extranjeras, citadas en las líneas precedentes⁷³.

En la documentación conservada se aprecian dos tendencias:

- 1.- Los organismos internacionales –a excepción de individuos concretos– no solían responder a las comunidades represaliadas de forma directa.
- 2.- Del punto anterior se deduce que estos organismos eran tanto más sensibles a estas redes cuando era el PCE quien contactaba con ellos. A pesar de ello se produjeron iniciativas personales como la descrita por Marcos Ana en relación con María Teresa León y Rafael Alberti⁷⁴ o el de la tutela musical que Eduardo Rincón recibió por medio de Jean Wiener⁷⁵. Todas ellas contribuyeron al apoyo moral y creativo de la población penal⁷⁶.

A partir de 1944 las emisoras radiofónicas ficticias fueron sustituidas por la lectura aséptica de las novedades que llegaban del exterior, bien a través de la entrada clandestina de prensa que permitía la elaboración de boletines propios de noticias: «había que saber qué decían en los periódicos para luego elaborar *Mundo Obrero* [se refiere a la imitación de *Mundo Obrero* que los presos y presas elaboraban en cada penal con la finalidad de difundir por el interior de las prisiones las noticias que

⁶⁸ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁶⁹ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁷⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.3.1.

⁷¹ BL: Lord Chamberlain Office..., *Op. Cit.*; Wester Manuscripts Collection..., *Op. Cit.* PHM: Labour Party International..., *Op. Cit.*

⁷² UP-N : Archive de l'Union des Femmes..., *Op. Cit.*; Archive du Comité de Solidarité..., *Op. Cit.* ;

UP-N: Archive du Comité National de Défense..., *Op. Cit.*

⁷³ Lamentablemente, aunque es de suponer que estos no fueron los únicos organismos con los que contactaron los presos y presas españoles, el ámbito de esta investigación no ha permitido contabilizar, ni localizar la totalidad de las mismas, quedando este aspecto abierto a nuevos necesarios estudios de esta materia.

⁷⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

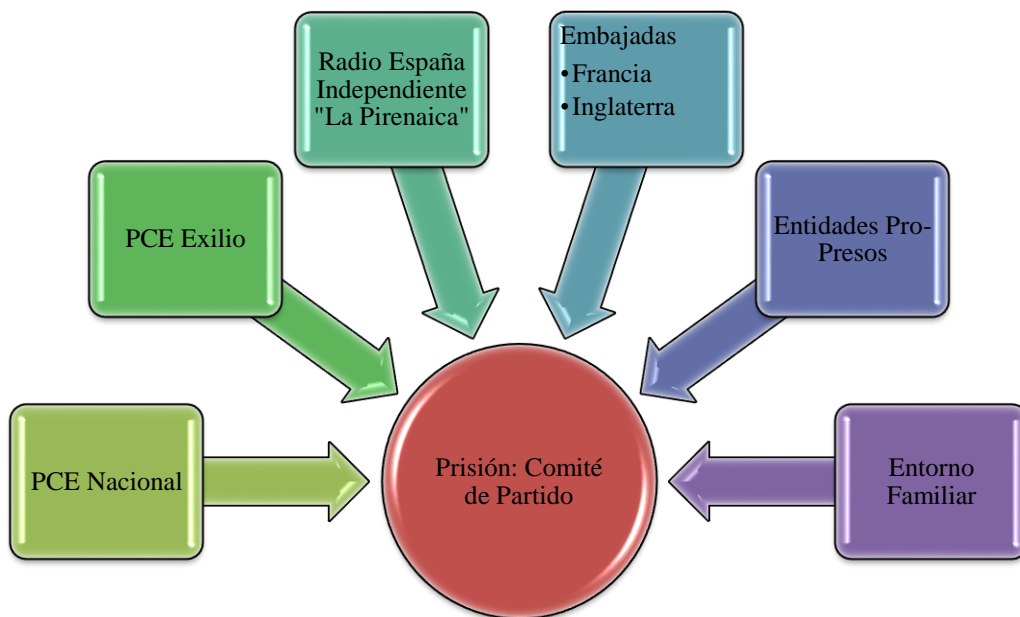
⁷⁵ EC/ER..., *Op. Cit.*

⁷⁶ Véase capítulo 3, epígrafes 3.4. y 3.5.3.

llegaban del exterior»⁷⁷; bien a través de la escucha de la radio: «(...) escuchaba la Pirenaica, la BBC, Radio París (...), nunca se dieron cuenta de que tuvimos una radio en la cárcel»⁷⁸.

Me acuerdo una vez que hicieron un registro en la cárcel de Burgos porque habían emitido en «La Pirenaica» una noticia que había pasado ese día en la cárcel y claro se pensaban que es que nosotros teníamos una radio en la cárcel y rajaron los petates y lo registraron todo y no encontraron nada, porque la radio estaba en Rumanía⁷⁹.

Fig. 3. Agentes que participaron en los circuitos asociados a las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948⁸⁰



La documentación conservada en el AHPCE⁸¹ sobre la programación de «Radio España Independiente», revela la fluidez comunicativa entre la emisora y los presos de Burgos que llegaron a tener una sección fija bautizada como «Antena de Burgos»⁸², en la que la música tuvo un papel destacado. Así por ejemplo, en los guiones que se conservan de este espacio relativos a dos emisiones sin identificar de 1948, figura la indicación: «Himno de la Joven Guardia»⁸³. Esta operación se produjo en años posteriores. Por ejemplo, la emisión del 9 de octubre de 1963 se acompañó de la

⁷⁷ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁷⁸ EC/LP..., *Op. Cit.*

⁷⁹ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁸⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948.

⁸¹ AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 39, carp. 1; caja 161, carp. 1.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1948, Radio España Independiente, Rumanía]. *Ibid*, caja 161, carp. 1, hojas 1 y 2.

marcha *Bajo la doble águila*, de Josef Franz Wagner⁸⁴; la correspondiente a día 6 de enero de 1964 lo hizo con el «fondo musical del 1^{er} tiempo de la 11 sinfonía de Shostakovich»⁸⁵; la del día 16 de marzo fue precedida de fragmentos del oratorio *Guardia de la Paz*, de Prokófiev⁸⁶; y el 1 de septiembre la emisión estuvo encabezada por la marcha *Las estrellas y barras para siempre*, de John Philip Sousa⁸⁷.

Finalmente, los presos y presas mantuvieron vivo el cauce de la red familiar que, a su vez, también sirvió para contactar tanto con las redes del partido, como con organismos nacionales e internacionales. Sin embargo, esta vía fue utilizada también para dar salida al repertorio de dimensión moral. Es el caso de las obras del villancico *La Joven Madre* (1945), de José Luis Gallego⁸⁸ y la *Balada, op. 47* (1947) de Daniel Fortea⁸⁹, ambas analizadas en otros puntos de este capítulo⁹⁰.

5.2. Configuración del repertorio

A consecuencia del nuevo escenario en que se enmarcaron las prácticas musicales no oficiales a partir de 1944, así como a la consolidación del tejido cultural, en lo que concierne al repertorio musical interpretado en el contexto penitenciario, debe diferenciarse entre las piezas que se produjeron en el ámbito de intramuros, y aquellas otras que, aun siendo interpretadas en las prisiones, fueron compuestas fuera de ellas. Este es el caso de aquellos títulos que, como los recogidos en el *Cancionero Revolucionario*⁹¹, atravesaron los muros como parte del soporte propagandístico que el PCE dirigió a las cárceles en estos años⁹². Dado que estos ejemplos son analizados en puntos posteriores⁹³, este epígrafe se ocupa exclusivamente del repertorio musical compuesto por los presos y presas en el interior de las prisiones. Para ello se han adoptado las mismas herramientas analíticas que en el capítulo 3⁹⁴. Por tanto, a la hora de hablar de la configuración del repertorio se han tratado tanto las funciones que la población penal le otorgó, como los procedimientos creativos en los que se apoyaron

⁸⁴ [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1963 octubre 9, Radio España Independiente, Rumanía]. *Ibid*, caja 161, carp. 1, hoja 3.

⁸⁵ [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1964 enero 6, Radio España Independiente, Rumanía]. *Ibid*, caja 161, carp. 1, hoja 6.

⁸⁶ [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1964 marzo 16, Radio España Independiente, Rumanía]. *Ibid*, caja 161, carp. 1, hoja 1.

⁸⁷ [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1964 septiembre 1, Radio España Independiente, Rumanía]. *Ibid*, caja 161, carp. 1, hoja 2.

⁸⁸ GALLEGO, José Luis. *Prometeo XX*. Barcelona: Saturno, 1970, .pp. 137-138. Al respecto de la pieza el propio autor indica: «Nota en febrero de 1946. De entonces a hoy, he leído varias veces este romancillo cantable –su música es la de un villancico popular, clásico en las rondas navideñas de los niños–; y siempre lo hallé algo... artificioso. Versos escritos “adrede” –pudiera decir de ellos–; pero versos que sin embargo, no he querido de dejar de incluir junto a los demás, por una viva razón sentimental, pese a saber que no son lo que se llama “un poema logrado”».

⁸⁹ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47*. [Partitura manuscrita]. Reformatorio de Adultos de Ocaña: 1947. Archivo Biblioteca Fortea: Archivo Personal Daniel Fortea. Partitura facilitada por los herederos de la Biblioteca Fortea.

⁹⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1., sección *a. Prácticas musicales clandestinas*.

⁹¹ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁹² Véase este mismo capítulo, epígrafes 5.1 y 5.2.2.

⁹³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.3.

⁹⁴ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.2.

los autores para su desempeño. De esta forma, se ha trazado una visión global de todo el marco cronológico estudiado en el presente trabajo, al mismo tiempo que se ha profundizado en las diferencias que caracterizaron cada uno de los dos periodos en que se divide el mismo.

Además, del examen cruzado de las funciones que desempeñó dicho acto creativo y performativo en el ecosistema sonoro no oficial y de los procedimientos creativos preferidos por los presos y presas, puede apreciarse, de un modo mucho más preciso que en la etapa anterior, el grado de imbricación de ambos parámetros. Es decir, la finalidad con que fueron compuestas estas piezas determinó la preferencia de unos métodos sobre otros. Del mismo modo que ciertos procedimientos suscribieron unas u otras dimensiones del repertorio.

Gracias a las fuentes consultadas, hasta la fecha⁹⁵ ha sido posible localizar nueve (9)⁹⁶ títulos compuestos en las prisiones en estos años. La relación completa, ordenada cronológicamente, así como por autor y función, puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 4⁹⁷.

La primera cuestión que llama la atención en relación con este tipo de producción es la flagrante disminución del repertorio registrado en estos años en relación con la etapa precedente, de cincuenta y cinco (55) títulos, a tan solo nueve (9). Sin embargo, contextualizando estos datos, conviene señalar que estas cifras estuvieron afectadas por diversas cuestiones:

1.- El fortalecimiento de las redes de apoyo con el exterior trajo consigo un aumento de la actividad política en el interior de las prisiones, en detrimento de otras prácticas. Por ejemplo, José Ajenjo respondía con estas palabras a la pregunta acerca del tipo de actividades musicales organizadas en la cárcel, respondía:

Aparte de la vez que cantamos *La Internacional* (...) recuerdo que tarareábamos algunas canciones (...) como el *Gallo Rojo* y eso (...) aunque no sabría decirte con exactitud (...) luego cada uno cantaba lo que le gustaba, pero no era algo organizado, teníamos muchas actividades a lo largo del día, estábamos demasiado ocupados⁹⁸.

2.- La politización de prácticamente la totalidad de las manifestaciones culturales no oficiales y, por ende musicales, multiplicó considerablemente los canales de salida del repertorio producido en las prisiones en estos años. Los datos recabados invitan a reflexionar que esta circunstancia ha repercutido negativamente en las posibilidades de localización de estos materiales⁹⁹.

⁹⁵ Los títulos relacionados en este capítulo fueron revisados por última vez el 1 de mayo de 2021.

⁹⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

⁹⁷ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 4.

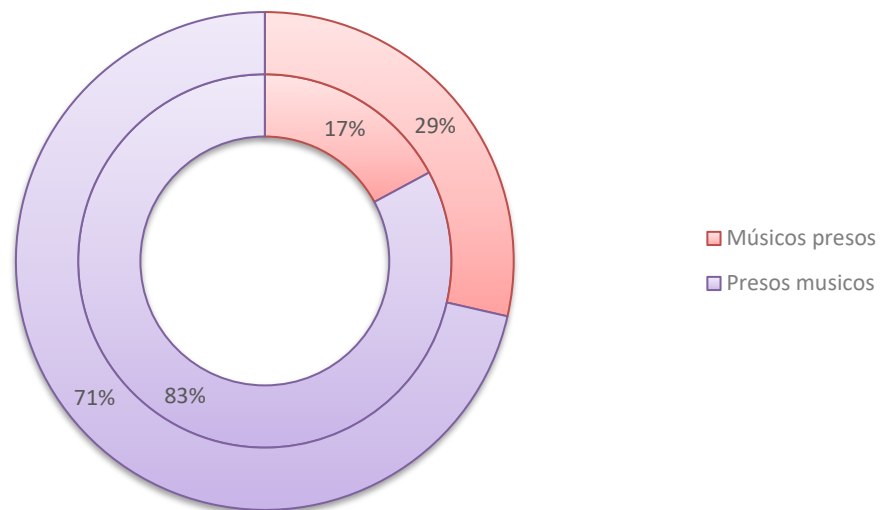
⁹⁸ EC/JA..., *Op. Cit.*

⁹⁹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

3.- La redefinición del tejido contracultural en el que el PCE se encargó de suministrar a los reclusos y reclusas el repertorio musical político a interpretar implicó el abandono progresivo de este tipo de escritura musical por parte de los presos y presas.

4.- La disminución en el número de «músicos presos»¹⁰⁰ implicó un irremediable descenso en las posibilidades compositivas de la población penal. De esta forma, la cifra de «músicos presos» descendió hasta dos (2)¹⁰¹ –Pere Capellá¹⁰² y Daniel Fortea Guimerá¹⁰³– entre 1944 y 1948, frente a los siete (7) de la etapa anterior:

Fig. 5. Comparativa del perfil musical de la población penal que participó de las prácticas musicales no oficiales organizadas en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]



El estudio del perfil de los autores que suscribieron este tipo de prácticas está estrechamente relacionado con el sexo de los mismos. A pesar de todas las diatribas enumeradas en las líneas precedentes –disminución de la población penal, dispersión

¹⁰⁰ Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.1., sección b. *Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales.*

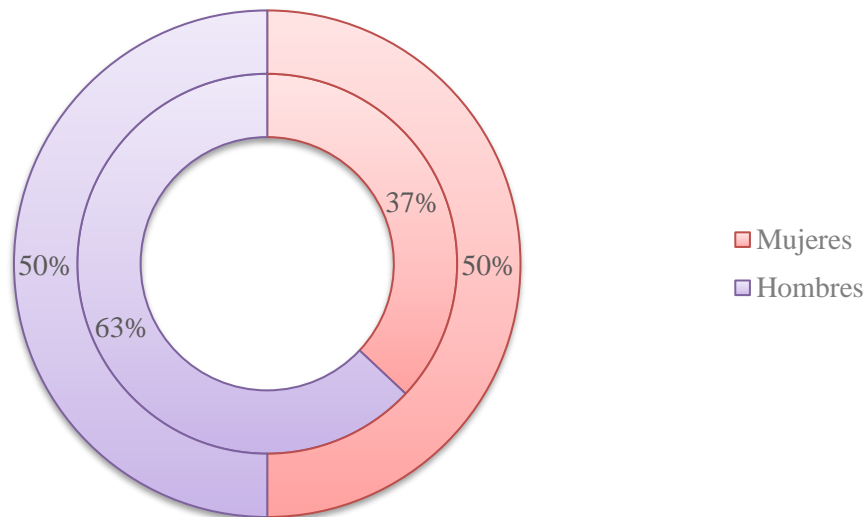
¹⁰¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁰² CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes; Poemes d'identitat i vida, guerra i presó.* Mallorca: Hora Nova, 2006.

¹⁰³ [Expediente procesal de Daniel Fortea Guimerá, 1947-1948, Reformatorio de Adultos de Ocaña]. Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI): Reformatorio de Adultos de Ocaña, sig.: 2182

de fuentes, menor número de piezas localizadas—, la proporción de autoras creció considerablemente con respecto a la etapa anterior. Aunque con un evidente menor número de autoras —únicamente tres (3)— la producción femenina alcanzó el 60%, gracias a las contribuciones de Carmen Caamaño¹⁰⁴, Julia Vigre¹⁰⁵ y La Ferina de Puerto Chico¹⁰⁶, además de la pieza no identificada *Coplas a la huelga de hambre* (1945), situada en la Prisión Central de Mujeres de Ventas¹⁰⁷. De esta forma se observa cómo, pese al empeño del PCRPT por sexualizar la propaganda musical, en algunos casos la participación femenina no oficial superó a la de sus homólogos varones.

Fig. 6. Comparativa por sexo del autor del repertorio musical no oficial escrito en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]¹⁰⁸



En último lugar, la productividad de los autores y autoras también se vio atravesada por todas estas cuestiones. A diferencia de los años precedentes donde era habitual que estos firmasen varios títulos, dando lugar a un mayor número de piezas, los autores localizados hasta la fecha, no firmaron más de dos (2)¹⁰⁹ títulos

¹⁰⁴ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis*. Barcelona: Espasa, 2008, p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana*. Madrid: Culturalibros, 2013, p. 408.

¹⁰⁷ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

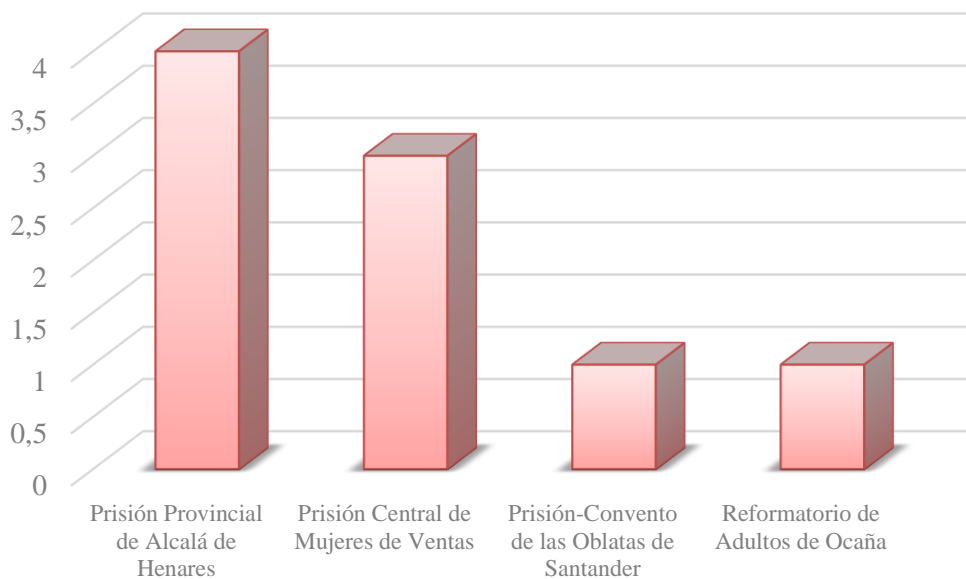
¹⁰⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo..

¹⁰⁹ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

consecutivos. Algunos ejemplos son Carmen Caamaño¹¹⁰ y Julia Vigre¹¹¹, Pere Capellá¹¹² y José Luis Gallego¹¹³.

Otro de los ámbitos relevantes a tener en cuenta es dónde se produjeron estas prácticas. En otras palabras, cuál fue su distribución geográfica dentro del extenso mapa penitenciario español. Por ejemplo, las nueve (9)¹¹⁴ obras citadas se repartieron fueron escritas en las prisiones de Alcalá de Henares (4), Ventas (3), Convento de las Oblatas de Santander (1) y el Reformatorio de Adultos de Ocaña (1). En el siguiente gráfico pueden observarse los índices de este reparto:

Fig. 7. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial entre 1944 y 1948¹¹⁵



A la luz de los datos recogidos en el gráfico anterior es posible trazar un mapa de incidencia de estas prácticas (fig. 7) en el que se observa cómo a pesar de la drástica disminución en la productividad, en comparación con la etapa previa, Madrid continuó a la cabeza de las mismas, con siete (7) títulos. Este dato revela una reducción de cerca del 50% con respecto a los años precedentes, pasando así de trece (13) registros, a siete (7).

¹¹⁰ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*

¹¹³ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.*, pp. 137-138.

¹¹⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹¹⁵ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Este aspecto está justificado por el hecho de que la capital continuase siendo una de las ciudades con mayor censo penal. Por ejemplo, según los datos facilitados por el régimen en 1944, el total de reclusos que cumplía condena en las prisiones centrales era de treinta y tres mil quinientos veintidós (33.522)¹¹⁶, –de los cuales treinta mil setecientos ochenta (30.780) eran hombres, y dos mil setecientos cuarenta y dos (2.742) mujeres. Por su parte, en las prisiones provinciales cumplían condena y treinta y dos mil quinientos sesenta y seis (32.566) en las prisiones provinciales, de los que treinta mil seiscientos setenta y dos (30.662) eran hombres y mil ochocientos noventa y cuatro (1.894) mujeres. De estos, mil doscientos treinta (1.230) cumplían condena en la Prisión Central de Alcalá de Henares y mil doscientos cincuenta y dos (1.252) en el Reformatorio de Adultos de Ocaña. Curiosamente la DGP omitió los datos relativos a los penales de Carabanchel, Ventas y Yeseñas, las principales instituciones de detención por aquellos años.

En relación con el resto de años que conformaron el periodo, en 1945 el número total de presos políticos era de veintiocho mil ochocientos ochenta y ocho (28.888)¹¹⁷, los cuales se repartían en la proporción de trece mil cuatrocientos veinticinco (13.425) –doce mil cuarenta y un (12.041) hombres y ochocientos noventa y seis (896) mujeres; y catorce mil ochocientos sesenta y tres (14.863) en las provinciales –trece mil ochocientos doce (13.812) hombres y mil ochenta y una (1.081) mujeres–. De esta población, seis mil ciento noventa y tres (6.193) se situaba en Madrid, de los cuales cuatrocientos cuarenta y uno (441) cumplían condena en la Prisión Central de Alcalá de Henares.

La proyección de 1946 alcanzó la cifra de dieciocho mil seiscientos setenta y dos (16.872)¹¹⁸, repartidos en diez mil ciento noventa (10.190) –nueve mil ochocientos veinticinco (9.825) hombres y trescientas sesenta y cinco mujeres (365)– en las prisiones centrales; y ocho mil cuatrocientos ochenta y dos (8.842) –siete mil seiscientos treinta y nueve (7.639) hombres y ochocientos cuarenta y tres (843) mujeres– en las provinciales. De ellos, cuatro mil trescientos setenta y dos (4.372) cumplían condena en Madrid.

Durante 1947 la población penal descendió hasta los cinco mil setecientos veintiún (5.721)¹¹⁹ penados repartidos entre prisiones centrales (3.004) –distribuidos entre dos mil cuatrocientos cincuenta y cinco (2.455) hombres y ciento veinticuatro (124) mujeres–; y provinciales (2.717) –de los cuales dos mil quinientos noventa

¹¹⁶ Todas las cifras sucesivas relativas al censo penal de 1944 procedentes de: [Anuario Estadístico de España..., Op. Cit. 1944, pp. 1098-1101](#). (Consultado: marzo 2020). Nótese cómo la suma de las cifras proporcionadas por el régimen es errónea, pues el total de presos ascendería a treinta y cuatro mil cuatrocientos sesenta (34.460).

¹¹⁷ *Idem*, 1945: [Anuario Estadístico de España..., Op. Cit. 1945, pp. 1246-1249](#). (Consultado: marzo 2020).

¹¹⁸ *Idem*, 1946: [Anuario Estadístico de España..., Op. Cit. 1946, pp. 1250-1253](#). (Consultado: marzo 2020).

¹¹⁹ *Idem*, 1947: [Anuario Estadístico de España..., Op. Cit. 1947, pp. 1056-159](#). (Consultado: marzo 2020).

(2.590) eran hombres y ciento veintisiete (127) mujeres-. Por ese año cumplían condena en Madrid cerca de mil ochocientos doce (1.812) reclusos.

Finalmente, en 1948, era tres mil seiscientos setenta y cinco (3.675)¹²⁰ el número de presos y presas divididos en prisiones centrales –de los cuales mil ochocientos ochenta y cinco (1.885) eran hombres y ochenta (80) mujeres–; y provinciales (1.710) –divididos entre mil seiscientos sesenta y seis (1.666) hombres y cuarenta y cuatro (44) mujeres-. Madrid albergaba en ese momento una población penal de mil ciento treinta y dos (1.132) reclusos, es decir, un 30,80% de la población penal del país.

Por tanto, a excepción de las piezas *Sardinas frescas* (1945), de La Ferina de Puerto Chico¹²¹, compuesta en la Prisión-Convento de las Oblatas de Santander; y *Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea¹²², escrita en el Reformatorio de Adultos de Ocaña, el resto de producción musical de este periodo tuvo lugar en Madrid. Por el contrario, otras áreas geográficas que en la etapa anterior destacaron por su alta productividad, quedaron fuera de estos circuitos. Es el caso de Barcelona, Canarias, Cantabria, Murcia, Pontevedra y Valencia¹²³.

¹²⁰ *Idem*, 1948: [Anuario Estadístico de España..., Op. Cit. 1948, pp. 1098-1101](#). (Consultado: marzo 2020).

¹²¹ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis...*, *Op. Cit.*, p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 408.

¹²² FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

¹²³ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.

Fig. 8. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948¹²⁴



Sobre estos datos incidió de forma determinante la sucesiva disminución de población penal con conocimientos musicales¹²⁵, así como el desplazamiento de las redes de solidaridad del exterior de unos ejes a otros¹²⁶. Elongando la visión a etapas posteriores, los testimonios¹²⁷ sitúan los penales de Burgos y Carabanchel como los principales puntos de acción de la actividad cultural subversiva.

Otro aspecto a tener en cuenta es la propia cronología de este tipo de prácticas que sitúan a 1945 (6)¹²⁸ como el año más productivo, seguido de 1944 (2)¹²⁹ y 1947 (1)¹³⁰.

¹²⁴ Mapa de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

¹²⁵ Véase capítulo 4, epígrafe 4.4.

¹²⁶ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

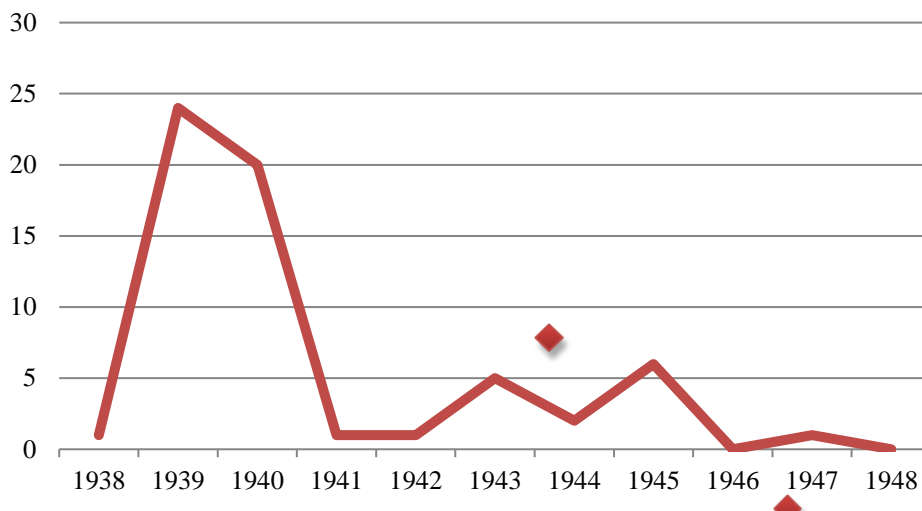
¹²⁷ EC/JA..., *Op. Cit.* EC/MA..., *Op. Cit.* EC/TB..., *Op. Cit.* EC/JE..., *Op. Cit.* EC/LP..., *Op. Cit.* EC/ER..., *Op. Cit.*

¹²⁸ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹²⁹ *Ídem.*

¹³⁰ *Ídem.*

Fig. 9. Detalle de la productividad anual del repertorio musical carcelario no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1948¹³¹



A resultas de estos datos, parece evidente que el final de la II Guerra Mundial fue un evento determinante en el impulso de unas prácticas que desde 1943 parecían haber entrado en recesión. Es más, tal y como puede apreciarse en el gráfico anterior (fig. 9), la actividad musical no oficial, a diferencia de la regulada por el PCPRT¹³² siguió una tendencia discontinua con explosiones eventuales debidas a iniciativas individuales que incrementaron la productividad de ambos periodos. Sin embargo, no volvería a verse un pico similar al de 1939 (24)¹³³ hasta 1964, año en el que Eduardo Rincón escribió sus catorce (14)¹³⁴ lieder y el *Cuarteto para cuerdas n.º 2*¹³⁵ durante su internamiento en Burgos¹³⁶.

5.2.1. Funciones del repertorio

Partiendo de la idea de que entre 1944 y 1948 toda manifestación cultural no oficial tenía una carga política, en tanto que acto de resistencia, las distintas funciones que puede considerarse la población penal otorgó a las prácticas musicales no oficiales respondieron al nuevo tejido cultural establecido por las comunidades penales en relación con las redes de apoyo del exterior. Para comprender mejor este aspecto se recomienda la consulta del anexo I, capítulo 5, fig 1 y fig. 2¹³⁷ y compararla con la fig. 10 del capítulo 3 del mismo anexo¹³⁸. De la lectura de ambos esquemas se observa cómo del mismo modo que en la primera etapa, entre 1944 y 1948 las prácticas

¹³¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹³² Véase capítulo 2, epígrafe 2.3.3. También capítulo 4, epígrafe 4.3.3.

¹³³ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1.

¹³⁴ CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Regenerados y redimidos...», *Op. Cit.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

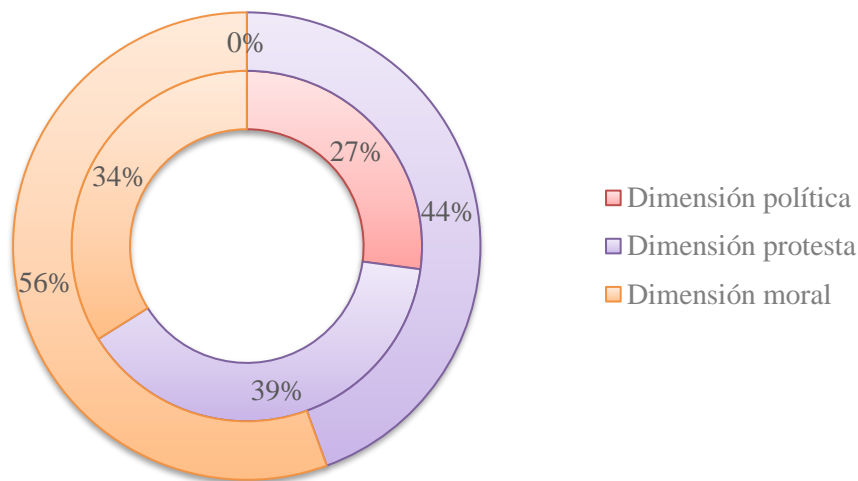
¹³⁷ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 1 y 2.

¹³⁸ *Ídem.*

musicales no oficiales continuaron respondiendo a una intención, bien contrapropagandística, bien moral.

Si en los primeros años, la ausencia de un tejido político subversivo –a la par que clandestino– en el exterior, propició un ecosistema sonoro no oficial en el que actividad política y personal aparecían bien diferenciadas –independientemente de los trasvases propios de la vivacidad del repertorio¹³⁹–, precisamente la consolidación de la contracultura del PCE invadió todos los aspectos de la producción musical oficial, tanto contrapropagandística, como clandestina¹⁴⁰.

Fig. 11. Comparativa por dimensión y periodo cronológico de la producción musical carcelaria no oficial compuesta en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]¹⁴¹



De las fuentes consultadas se deduce que, al contrario que en los primeros años de posguerra, la comunidad reclusa ya no tenía la urgencia¹⁴² de generar un repertorio de confrontación política, en respuesta a las prácticas musicales de la misma dimensión impuestas por el régimen. Tampoco parecía ya necesaria la celeridad en la homogeneización de las comunas a través del canto colectivo, puesto que, desde el exterior, el PCE se encargó de enviar los materiales necesarios para ello¹⁴³, así como también de comunicar instrucciones precisas al respecto¹⁴⁴. Llegados a este punto

¹³⁹ *Ídem*.

¹⁴⁰ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 1 y 2.

¹⁴¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁴² ÁLVAREZ, Nelly. «El teatro como un arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid 1936-1939)». *RUHM*, vol. 2, (2013), p. 64.

¹⁴³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1.

¹⁴⁴ Este aspecto queda evidenciado en los testimonios de José Ajenjo (EC/JA..., *Op. Cit.*), Marcos Ana (EC/MA..., *Op. Cit.*), Teresa Bielsa (EC/TB..., *Op. Cit.*), José Espinosa (EC/JE..., *Op. Cit.*), Luis Pérez (EC/LP..., *Op. Cit.*) y Eduardo Rincón (EC/ER..., *Op. Cit.*).

quizá cabría preguntarse cómo la consolidación de la contracultura penitenciaria afectó a la individualidad creativa de los autores. Es decir, si esta supuso un entorno seguro que incentivó, en este caso a la composición musical o si, por el contrario, ese carácter de arte comprometido y colectivo alienó las aspiraciones de estos autores en tanto que sujetos creadores¹⁴⁵.

La reducida muestra de ejemplos rescatados –tan solo nueve (9)¹⁴⁶– no es suficiente para determinar una conclusión clara al respecto. Aun así, la ostensible reducción de títulos localizados en comparación con el periodo anterior¹⁴⁷, ya parece ser un buen indicio de cómo en cierta medida la intensificación de la actividad política fagocitó la individualidad creativa en términos musicales. En este sentido, no fue hasta varias décadas después –en 1962– cuando surgieron propuestas que se adentraron un estilo más personal. Es el caso de Eduardo Rincón, quien entre 1962 y 1967, durante su tercer encarcelamiento, escribió hasta veintisiete (27) obras¹⁴⁸.

¹⁴⁵ «Moreover, going beyond the specific field of the Spanish Art, the forties, fifties and sixties were the most convulsive periods for Avant-garde Art. During these periods the relationships between artistic practice and culture as a whole were debated and radically redefined. The division and polarization of the world, as well as the rapid consolidation of western consumer society, were to force a drastic reconsideration of Avant-garde proposals and strategies. This period represented the consolidation of a modernity which was ideologically aligned with prevailing power structures and roots in strong central-peripheral logic. However, on the other hand, there was also a proliferation of “other” modernities. These specific, divergent modernities were resistant to being redirected toward a single artistic dimension, which was the reason for which they were marginalised from the official ideology of Art history and from museums». «Además, yendo más allá del campo específico del arte español, los años cuarenta, cincuenta y sesenta fueron los periodos más convulsos para el arte de vanguardia. Durante estos periodos, las relaciones entre la práctica artística y la cultura en su conjunto fueron debatidas y redefinidas radicalmente. La división y polarización del mundo, así como la rápida consolidación de la sociedad de consumo occidental, forzarían una reconsideración drástica de las propuestas y estrategias de vanguardia. Este período representó la consolidación de una modernidad que estaba ideológicamente alineada con las estructuras y raíces de poder prevalecientes en una lógica central-periférica fuerte. Sin embargo, por otro lado, también hubo una proliferación de “otras” modernidades. Estas modernidades específicas y divergentes se resistieron a ser redirigidas hacia una única dimensión artística, razón por la cual fueron marginados de la ideología oficial de la historia del arte y de los museos». (Traducción de la autora). (CARRILLO, Jesús; PEIRÓ, Rosario. «Introduction». *Is the war over? Art in a divided world*. (Sonsoles Espinosa y Ruth Gallego, coords.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 14. Acerca de la vinculación entre música y propaganda del lado comunista, véase: FROLOVA-WALKER, Marina. «“National in form, socialist in content”: musical nation-building in the Soviet Republics». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, n.º. 2, (2001), pp. 331-371. LÓPEZ, Lidia. «Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el periodo stalinista. El caso de la película Alexander Nevsky». *Artes, la revista*, n.º. 16, (2010), pp. 64-75. SCHMELZ, Peter J. «Andrey Volkosky and the beginnings of unofficial music in the Soviet Union». *Journal of the American... Op. Cit.*, vol. 58, n.º. 1, (2005), pp. 139-207.

¹⁴⁶ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁴⁷ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.

¹⁴⁸ EC/ER..., *Op. Cit.* Para un análisis en mayor profundidad acerca de la figura de Eduardo Rincón, véase: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Regenerados y redimidos: perfiles de músicos en las cárceles franquistas (1939-1975). Eduardo Rincón: de preso a compositor». *Música y represión política. De la Alemania Nazi a la España Franquista*. (Enrique Téllez Cenzano, coord.). Valencia: Edictoría, 2021, pp. 89-109.

A continuación, se analizan las dos dimensiones de las prácticas musicales no oficiales que tuvieron lugar en las prisiones españolas entre 1944 y 1948:

a. Prácticas musicales contrapropagandísticas: la dimensión protesta

Tal y como se ha señalado en las líneas anteriores, a partir de 1944 las prácticas musicales penitenciarias vinculadas a la actividad contrapropagandística se limitaron a la dimensión protesta. En las líneas que siguen se estudian las características de las cinco (5)¹⁴⁹ piezas, del total de nueve (9), localizadas hasta la fecha, que suscribieron la dimensión protesta de las prácticas musicales contrapropagandísticas compuestas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948.

Conviene recordar que, dentro de esta categoría se han aglutinado aquellas piezas cuya finalidad última era denunciar el estado de las prisiones españolas, incluyendo las condiciones de vida de los presos y presas políticos, lo que significa que se atiende al 55,55% de la producción total del periodo¹⁵⁰. Al mismo tiempo, a través de este repertorio, la comunidad reclusa definía el «nosotros» frente al «ellos» que tan importante era en la «construction du soi»¹⁵¹ de los represaliados. Mediante estas piezas, la población penal reclamaba para sí la categoría de «presos políticos» en tanto que objetores de conciencia. La relación de títulos por orden cronológico aparece detallada en el anexo I, capítulo 5, fig. 4¹⁵².

La primera cuestión sobre la que llamar la atención es la autoría de las piezas. A diferencia de lo practicado en la dimensión política, aquí se mantuvo la tendencia al autorreconocimiento. Por ejemplo, de los cinco (5)¹⁵³ títulos suscritos a esta dimensión, cuatro (4) tienen autoría reconocida: *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* y *El pasodoble de la cárcel* (ambas de 1945), de Carmen Caamaño y Julia Vigre¹⁵⁴; *La voz de España* (1945), de José Luis Gallego¹⁵⁵; *Sardinas frescas* (1945), de La Ferina de Puerto Chico¹⁵⁶. En este último caso no puede hablarse tanto de una autoría identificada, como reconocida. Aunque los testimonios¹⁵⁷ atribuyen la composición a La Ferina de Puerto Chico, una presa de etnia gitana —el único ejemplo que hasta la fecha relaciona este grupo social con la participación de

¹⁴⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁵⁰ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁵¹ «(...) construcción del yo» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.*

¹⁵² Véase anexo I, capítulo 5, fig. 4.

¹⁵³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁵⁴ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

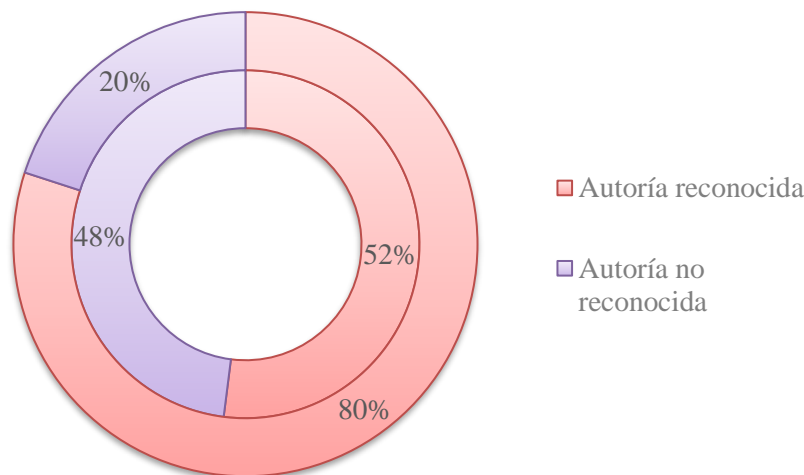
¹⁵⁵ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

¹⁵⁶ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis...*, *Op. Cit.*, p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 408.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

estas prácticas musicales–, este apelativo no deja de ser un seudónimo que no ha sido posible identificar. El título restante, *Coplas a la huelga de hambre* (1945)¹⁵⁸, aunque no presenta autoría reconocida, es susceptible de ser atribuido a la mano femenina, ya que la pieza se sitúa en el entorno de la Prisión Mujeres de Ventas:

Fig. 13. Comparativa de la autoría reconocida del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]¹⁵⁹



Por tanto, entre 1944 y 1948, un 80%¹⁶⁰ de la producción de dimensión protesta presenta autoría reconocida, frente al 52%¹⁶¹ –trece (13)¹⁶² piezas del total de veinticinco (25)¹⁶³– del periodo anterior. De estas, solo dos (2)¹⁶⁴ –las firmadas por Carmen Caamaño y Julia Vigre, *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* y *El pasodoble de la cárcel* (ambas de 1945)¹⁶⁵– fueron el resultado de una

¹⁵⁸ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁵⁹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁶⁰ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁶¹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.2. Dimensión protesta*.

¹⁶² *Ídem*.

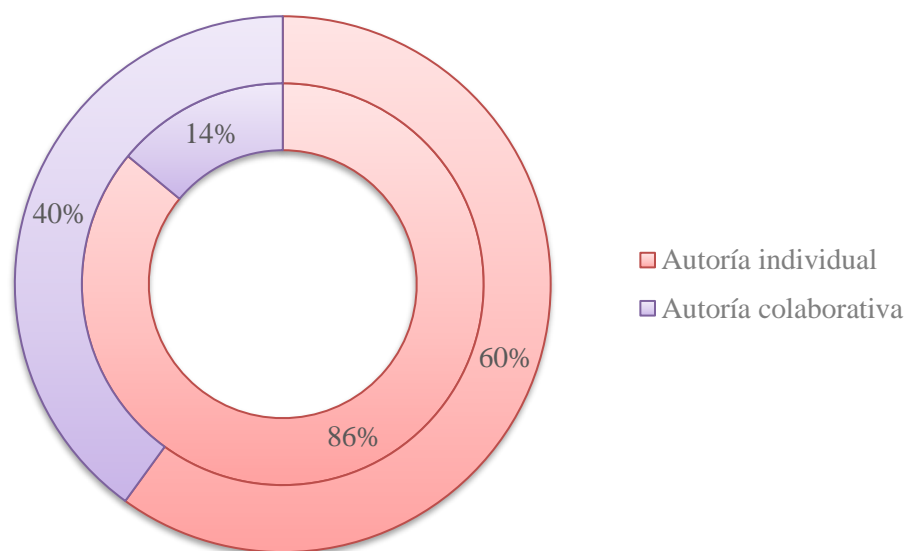
¹⁶³ *Ídem*.

¹⁶⁴ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁶⁵ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

colaboración. Es decir, fueron compuestas por dos o más autores. Esto constituye un 40%¹⁶⁶ del total, frente al 16%¹⁶⁷ de la etapa anterior:

Fig. 14. Comparativa de la autoría colaborativa del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]¹⁶⁸



Enlazando estos datos con el sexo de los autores pueden comentarse tres aspectos:

1.- Las presas continuaron dominando esta dimensión de la práctica musical contrapropagandística. Así, firmaron cuatro (4)¹⁶⁹ de los cinco (5) ejemplos localizados, siendo cinco (5) de los seis (6) autores participantes, es decir el 83,33% del total, frente al 53% de la etapa anterior.

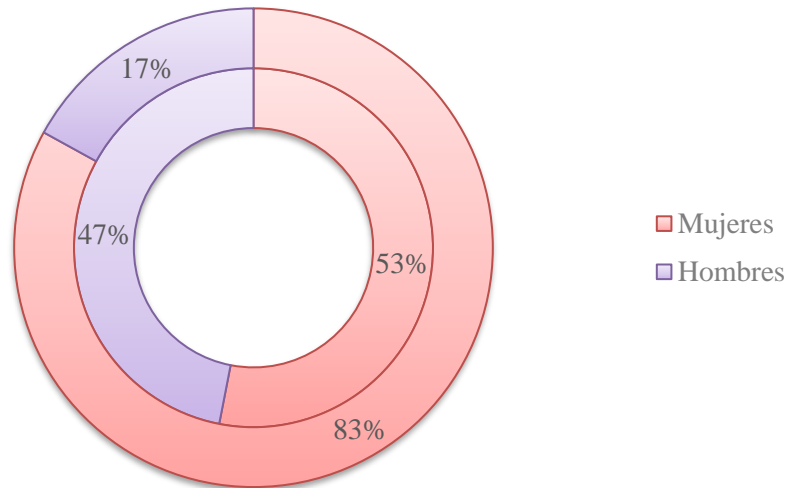
¹⁶⁶Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁶⁷ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.2. Dimensión protesta*.

¹⁶⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁶⁹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 15. Comparativa por sexo del autor del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]¹⁷⁰



2.- Las presas continuaron sacrificando su autoría individual en favor del sentido de grupo, razón por la cual, la única pieza no identificada es de autoría femenina: *Coplas a la huelga de hambre* (1945)¹⁷¹.

3.- La escritura musical compartida fue una práctica exclusivamente femenina tanto en uno como en otro periodo, a excepción de la revista musical *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso¹⁷². En este caso en concreto, la colaboración entre ambos autores responde a la propia naturaleza de la obra, pues al tratarse de teatro musical requería de la elaboración del libreto, por un lado; y de la partitura, por el otro.

Finalmente, atendiendo al perfil musical de los autores, en este periodo, no ha sido posible atribuirle a ninguno de ellos conocimientos musicales previos, a diferencia de los años precedentes, donde al menos tres (3)¹⁷³ de ellos –Tomás Gil i Membrado¹⁷⁴, M. Machado¹⁷⁵ y Álvaro de Retana¹⁷⁶–, un 33,33%¹⁷⁷ del total sí tenía formación musical específica:

¹⁷⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo..

¹⁷¹ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁷² MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*

¹⁷³ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a.1.2. *Dimensión protesta*.

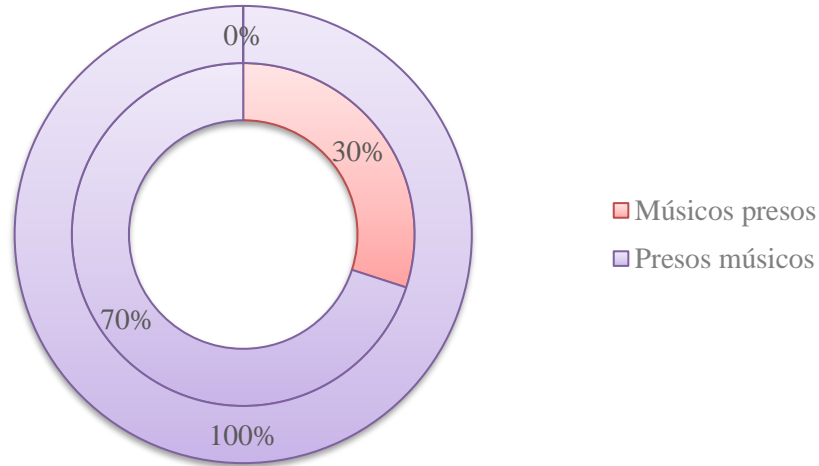
¹⁷⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

¹⁷⁵ EC/PH..., *Op. Cit.*

¹⁷⁶ RETANA, Álvaro. *Arte suntuario*. Fuerte de San Cristóbal, 1941. BNE: sig., DIB/18/1/9482; DIB/18/1/9483. El cuaderno relativo a los figurines producidos en Porlier permanece a día de hoy en una colección privada a la que no se ha logrado el acceso.

¹⁷⁷ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a.1.2. *Dimensión protesta*.

Fig. 16. Comparativa por perfil musical del autor del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]¹⁷⁸



En relación con el impacto geográfico de estas prácticas, a excepción de la pieza firmada por La Ferina de Puerto Chico, *Sardinas frescas* (1945)¹⁷⁹ en la Prisión-Convento de las Oblatas de Santander, todas se circunscribieron al ámbito madrileño –a consecuencia de las razones ya explicadas al inicio de este epígrafe¹⁸⁰–, repartidas en las prisiones Central de Mujeres de Ventas (3)¹⁸¹ y la Provincial de Alcalá de Henares (1)¹⁸².

¹⁷⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁷⁹ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis...*, *Op. Cit.*, p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 408.

¹⁸⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1.

¹⁸¹ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁸² *Ídem*.

Fig. 17. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registrada en las prisiones españolas entre 1944 y 1948¹⁸³

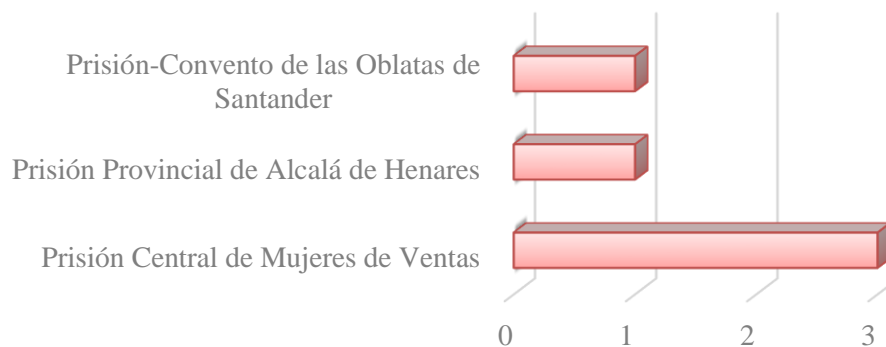


Fig. 18. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948¹⁸⁴

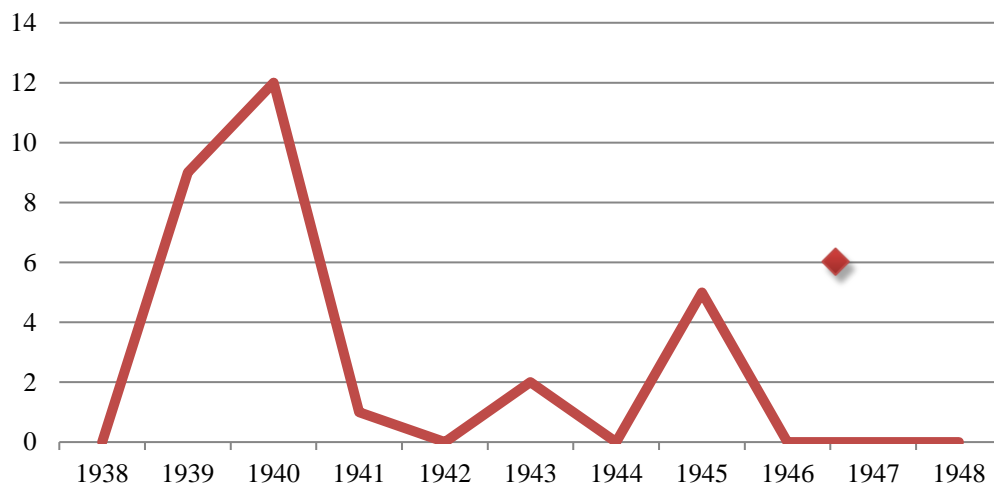


¹⁸³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁸⁴ *Ídem.*

En cuanto al marco cronológico, todas estas piezas –los cinco (5)¹⁸⁵ títulos– fueron escritos en 1945. El hecho de que toda la producción musical no oficial de dimensión protesta viese la luz este año, para extinguirse después o reubicarse hacia otras fórmulas de reivindicación política, es un buen indicador de hasta qué punto el final de la II Guerra Mundial alentó a la población penal a escribir piezas reivindicativas. En ellas hablaban, tanto de la situación de los presos y presas políticos españoles –*El pasodoble de la cárcel*, de Carmen Caamaño y Julia Vigre¹⁸⁶; *Sardinas frescas*, de La Ferina de Puerto Chico¹⁸⁷–, así como de la dureza de la represión en el país –*La voz de España*, de José Luis Gallego¹⁸⁸– y del apoyo de la comunidad reclusa al eje de los aliados –*Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial*, de Carmen Caamaño y Julia Vigre¹⁸⁹–. En este sentido, la comunidad penal trató de aprovechar el capital propagandístico de los acontecimientos exteriores visibilizarse ante la comunidad internacional. El siguiente gráfico traza la línea cronológica de la producción contrapropagandística de dimensión protesta:

Fig. 19. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1948¹⁹⁰



de estos años se caracterizó por su tono impersonal en favor del carácter colectivo. Es decir, la relación de piezas analizadas no recogía la voz individual de la experiencia

¹⁸⁵ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

¹⁸⁶ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁸⁷ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis...*, *Op. Cit.*, p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 408.

¹⁸⁸ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

¹⁸⁹ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁹⁰ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

carcelaria de sus autores, sino que dio prioridad a la denuncia grupal bajo una misma idea musical. En este sentido, aunque la principal forma de transmisión del repertorio fue la vía oral, se redujo el componente de transformación que hasta entonces había sido tan característico de este tipo de producción en los años anteriores¹⁹¹. En el anexo I, capítulo 5, fig. 20 pueden consultarse los descriptores temáticos del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948¹⁹².

A la luz de los datos recogidos en el cuadro anterior resulta evidente cómo los dos ejes temáticos principales –descripción de la vida carcelaria y libertad– se mantuvieron invariables a un nivel macrocósmico. Sin embargo, profundizando en ellas puede observarse cómo la diversidad de temas abordados por la población penal en los años anteriores se redujo considerablemente. Así, del lado de la descripción de la vida carcelaria, desaparecieron las líneas vinculadas a la falta de espacio o la mujer de preso, mientras que el hambre, la higiene y la muerte siguieron siendo un *leitmotiv* en la dimensión protesta. A estas se unió otro puntal encaminado a describir las acciones políticas de la comunidad carcelaria en el interior de las prisiones como, por ejemplo, las huelgas de hambre.

Del lado de la libertad desaparecieron las piezas de índole más personal que abordaban el asunto familiar. Por el contrario, la tristeza y el abatimiento se instalaron como la expresión del recluso víctima del confinamiento. A ello se sumó la esperanza de que el final de la II Guerra Mundial trajese la amnistía de los represaliados, permitiéndoles así recobrar su identidad política, acentuada aún más si cabe en este tipo de producción.

En último lugar, el tono de las piezas continuó estrechamente ligado a la suscripción de las mismas en una u otra categoría. En otras palabras, no era lo mismo hablar del hambre o la higiene que de la tristeza o la muerte, como tampoco lo eran las reivindicaciones políticas. De este modo se distinguen tres tonos principales que atendían a cada una de las subtemáticas correspondientes: satírico, melancólico y combativo. Por ejemplo la sátira continuó siendo una herramienta indispensable en aquellas piezas destinadas a la denuncia de las condiciones de la vida penitenciaria. Es el caso de títulos como *Sardinas frescas* (1945), de la Ferina de Puerto Chico¹⁹³, con versos como: «¡El día de la Merced nos dieron extraordinario / porque nos dieron para postre higos pasos»¹⁹⁴; *Coplas a la huelga de hambre* (1945)¹⁹⁵: «El Ignacio por aquí / la Meri por allá / se desviven pa'lograr / que todo salga bien / y aquí ha pasao [sic] ná [sic]»¹⁹⁶; o *El pasodoble de la cárcel* (1945)¹⁹⁷, de Carmen Caamaño y Julia Vigre:

¹⁹¹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.2. Dimensión protesta*.

¹⁹² Véase anexo I, capítulo 5, fig. 20.

¹⁹³ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis...*, *Op. Cit.*, p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 408.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

«Generalísimo piensa en tus presos / que la justicia no se haga esperar / que la sarna empieza hacer estragos / y es un mal general, general»¹⁹⁸. Conviene señalar cómo la ironía fue una herramienta literaria recurrente en la escritura femenina durante todo el marco cronológico abarcado en este estudio.

El carácter melancólico también hizo aparición con especial gravedad en este repertorio. Una nota nostálgica cuya acentuación aparece explicada por el contexto social europeo. Esta característica se aprecia muy bien en títulos como *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* (1945) de Carmen Caamaño y Julia Vigre¹⁹⁹ cuando dice: «No hay alegría en España / ni el sol en su cielo brilla / porque apagó sus fulgores / los negros terrores / que a España acribilla»²⁰⁰. Algo similar a lo que ocurre en *La voz de España* (1945), de José Luis Gallego²⁰¹: «(...) pero marzo tendrá su día último... / y entonces se sabrá / -ya, marzo humo... -»²⁰².

Sin embargo, mientras que el tono melancólico de autoría masculina mantiene una atmósfera de abatimiento e incertidumbre -«(...) la duda en marzo (...)»²⁰³-; los títulos de igual carácter firmados por las presas añaden una connotación combativa, como por ejemplo en las *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* (1945), de Carmen Caamaño y Julia Vigre²⁰⁴: «Es nuestra lucha del mundo entero / el exterminio del fascio altero»²⁰⁵; o «(...) rescatada por los rojos / las presas de Ventas / esperamos verte»²⁰⁶. En esta última categoría de piezas destaca además la personificación que los autores hacen sobre el sujeto España: «España que sufre y llora / bajo una losa de muerte»²⁰⁷, como ocurre en *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* (1945)²⁰⁸.

A consecuencia de la consolidación del tejido cultural penitenciario y, ante la perspectiva de que dicho repertorio pudiese salir de la cárcel a través de los cauces de comunicación establecidos con el exterior²⁰⁹, la comunidad reclusa redujo las líneas temáticas de su repertorio protesta buscando concentrarse en aquellas problemáticas que eran inherentes, continuas y comunes a su condición de presos y presas políticas. Todo ello, independientemente del penal en el que cumpliesen condena, su sexo, situación personal, incluso, convicción política.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio recogido en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ Véase este Introducción, sección *Definiciones*.

b. Prácticas musicales clandestinas

Del otro lado de las prácticas musicales no oficiales se encontraba la actividad clandestina, es decir toda manifestación cultural –ya fuese compositiva o performativa– desarrollada de espaldas al régimen pero sin un contenido político específico²¹⁰. Mientras que en la etapa previa las prácticas musicales clandestinas solo atendieron a la dimensión moral de la misma –categoría bajo la cual se agruparon aquellas piezas que fueron fruto de las necesidades creativas y expresivas así como de esparcimiento de los represaliados, en tanto que «exaltación del yo»²¹¹, a partir de 1944 la politización de toda expresión cultural como acto de resistencia²¹² incidió en la organización de este repertorio musical. En el marco de esta investigación, esta mutación ha sido denominada como dimensión moral «escenificada». Esto es, aquellas expresiones que, a diferencia del «chant intime»²¹³ que caracterizó a la dimensión moral «pura», buscaban ser representadas en el ámbito de extramuros.

En cuanto a las prácticas musicales clandestinas registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948, hasta la fecha se han localizado cuatro (4)²¹⁴ títulos, una cifra cinco (5) veces inferior con respecto al periodo anterior. La relación completa de títulos puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 21²¹⁵. Esta aparece ordenada cronológicamente, seguida de su autor, el sexo del mismo y la dimensión –moral «pura» o moral «escenificada»– que ocupó del ecosistema sonoro no oficial, así como el género musical al que pertenecen.

Estas cuatro (4) obras suponen el 44,44% de la producción musical no oficial registrada en las prisiones españolas, frente al 36,36% que representaban las veinte (20) piezas del periodo anterior. De ellas, un 50% –los títulos *La joven madre* (1945), de José Luis Gallego²¹⁶ y *Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea²¹⁷– pertenecen a la dimensión moral del mismo carácter de los años previos. En lo sucesivo esta categoría es denominada como dimensión moral «pura», para diferenciarla del otro tipo de obras que pertenecían a la dimensión moral «escenificada». El otro 50% está cubierto por la aportación de Pere Capellá, *Mari Luz* y *El camino del rosal* (ambas escritas en 1944)²¹⁸ al ámbito de la incipiente dimensión moral «escenificada», como ya se verá más adelante²¹⁹.

²¹⁰ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a.2. *Prácticas musicales clandestinas*.

²¹¹ DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 20.

²¹² Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

²¹³ DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes...*, *Op. Cit.*

²¹⁴ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

²¹⁵ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 21.

²¹⁶ GALLEGO, José Luis. *La voz última... Op. Cit.*, pp. 137-138.

²¹⁷ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

²¹⁸ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*

²¹⁹ Véase este mismo epígrafe, sección b.2. *Dimensión moral escenificada*.

Aunque cada una de las obras poseyó una serie de características propias de la categoría a la que perteneció, existen una serie de parámetros que conviene apreciar en su conjunto:

La primera cuestión a tener en cuenta es la autoría. Así en continuidad con lo desarrollado en los años precedentes para este tipo de producción, todas las piezas presentan una autoría reconocida que, según los ejemplos localizados, parece que fue siempre masculina. La ausencia de autoras no deja de ser sorprendente, incluso inquietante si se toma en consideración que, tal y como se ha analizado en otros puntos del trabajo²²⁰, las mujeres fueron una pieza esencial en el desarrollo del repertorio contrapropagandístico. Así, tal y como se ha comentado en capítulos anteriores²²¹, de las fuentes consultadas se deduce que este vacío estuvo atravesado por cuestiones de la cotidianidad carcelaria que solo afectaron a las presas. Por ejemplo, la ausencia de material de escritura²²² que les empujó a priorizar la transmisión oral o la elevada tasa de analfabetismo que volvía la escritura musical innecesaria²²³. Por otro lado, aunque el contenido musical tuviese una intención política, de las fuentes se extrae que este mantuvo las formas propias de la dimensión moral. Esto es, entre otras cuestiones, la firma del autor de la obra. En otros puntos de este trabajo²²⁴ se ha explicado cómo a diferencia de sus homólogos varones, las presas no solían firmar sus obras a título individual en beneficio de la identidad colectiva.

Cabría aquí interrogarse acerca del lugar en que quedaron las prisiones femeninas dentro del nuevo tejido cultural penitenciario en sus relaciones con el exterior en un entramado que no parecía responder a los *hándicaps* a los que se enfrentaron las reclusas en estos años. Lamentablemente, más allá de los propios testimonios de las represaliadas que sí hablan de la asiduidad de este tipo de representaciones²²⁵, las fuentes localizadas al respecto no aclaran esta cuestión. No

²²⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.1., sección *a.1.1. Dimensión protesta*. Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.2. Dimensión protesta*.

²²¹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1, secciones *a.1.2 Dimensión política* y *a.2. Dimensión protesta*. También este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1., sección *a.1.1. Dimensión protesta*. Para un análisis en mayor profundidad acerca de la intervención femenina en las prácticas musicales no oficiales, véase: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «“There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind”. Being a woman in Franco’s prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. (Laura Hamer and Helen Manor, eds.). London: Routledge, 2021, (work in progress).

²²² Véase capítulo 1, epígrafe 1.2.2.

²²³ En esta década la tasa de alfabetización femenina en la población de dieciséis a veinte años era del 81,01%, de veintitún años a veinticinco ascendía hasta el 82,35% para descender después hasta el 78,32% en el rango de veintiséis a treinta años, lo que suponía un 2,65%, un 8,96% y un 11,15% de diferencia frente a la tasa de alfabetización femenina para las mismas franjas de edad. Conviene tener presente además que las ratios de semialfabetizados no siempre estuvieron normalizadas incluyéndose indistintamente en las categorías de alfabetizados y no alfabetizados. (GABRIEL, Narciso de. «Alfabetización y escolarización en España (1887-1950)». *Revista de Educación*, n.º. 314, (1997), pp. 217-243. (Consultado: junio 2020)

²²⁴ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1, secciones *a.1.2 Dimensión política* y *a.2. Dimensión protesta*. También este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1., sección *a.1.1. Dimensión protesta*.

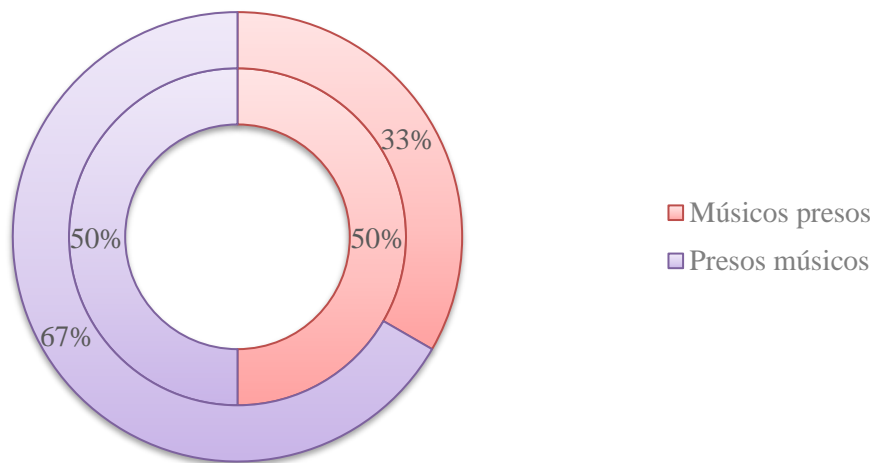
²²⁵ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.2.1. Dimensión moral*.

obstante, en ninguna de ellas se menciona la salida de estas piezas por los cauces descritos al inicio del capítulo.

Otra de las características comunes presentes en este repertorio es que, se trata de piezas escritas por un único autor. Esta constante, que se mantuvo en ambos periodos²²⁶, vino justificada por el propio perfil musical de los autores, especialmente de aquellos que se consagraron a la dimensión moral «pura», en tanto que «exaltación del yo creativo»²²⁷. Sin embargo, este perfil era más evidente en los autores de los primeros años, donde tres (3)²²⁸ de los seis (6) localizados, eran «músicos presos».

Por el contrario, entre 1944 y 1948, de los tres (3) autores que cultivaron este tipo de composición solo Daniel Fortea²²⁹ era reconocido por su trayectoria musical, mientras que los otros dos (2), José Luis Gallego²³⁰ y Pere Capellá²³¹, eran escritores que solo se habían acercado de manera tangencial a la práctica musical. Esto significa que mientras que entre 1938 y 1943 un 50% de los autores del repertorio de dimensión moral eran músicos, entre 1944 y 1948 solo un 33,33% tenía esta profesión. Dato que, entre otras consideraciones, estuvo determinado por la progresiva disminución de la población penal²³².

Fig. 22. Comparativa por perfil musical del autor del repertorio musical no oficial de carácter clandestino compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]²³³



²²⁶ *Ídem.*

²²⁷ DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 20.

²²⁸ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a.2.1. *Dimensión moral*.

²²⁹ PÉREZ, Antonio; RIPOLLÉS, Vicente. *Daniel Fortea, la guitarra*. Castellón de la Plana: Diputación de Castellón, 1989.

²³⁰ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.*

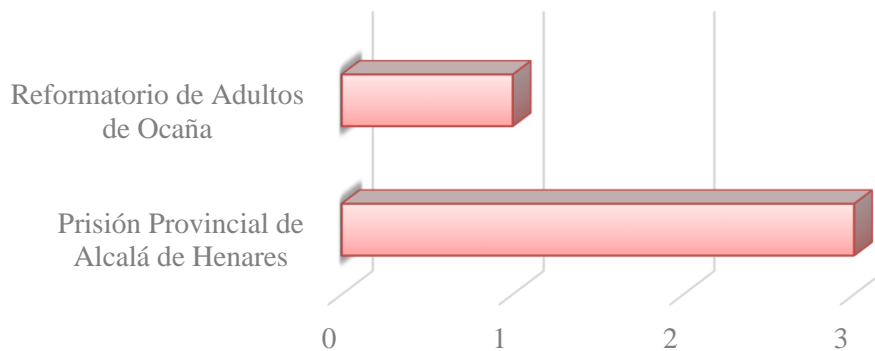
²³¹ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*

²³² Véase capítulo 4, epígrafe 4.3.

²³³ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Si se atiende al impacto geográfico de estas prácticas, de las fuentes consultadas se extrae que estas estuvieron más distribuidas por el territorio de lo que lo estuvieron las prácticas contrapropagandísticas. No obstante, debido a las razones aducidas al inicio de este epígrafe²³⁴, Madrid, con la Prisión Provincial de Alcalá de Henares, continuó liderando la actividad musical no oficial, registrando tres (3) de los cuatro (4) ejemplos aquí localizados. La pieza restante, *Balada op. 47* (1947), de Daniel Fortea²³⁵ fue producida en el Reformatorio de Adultos de Ocaña.

Fig. 23. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial de carácter clandestino registrada en las prisiones españolas entre 1944 y 1948²³⁶



²³⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1., sección a. *Prácticas musicales contrapropagandísticas*.

²³⁵ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

²³⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 24. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter clandestino protesta registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948²³⁷



En lo que al marco cronológico se refiere, los cuatro (4)²³⁸ títulos registrados se repartieron de forma más o menos homogénea a lo largo del periodo estudiado. No obstante, no se trató de una etapa especialmente productiva en estos términos. Mientras que 1946 y 1948 no registraron ninguna actividad, 1945 y 1947 anotaron una pieza cada uno. El pico se produjo en 1944 con la finalización de los títulos de Pere Capella, *Mari Luz*²³⁹ y *El camino del rosal*²⁴⁰. Extrapolando estos datos a la línea cronológica completa abarcada en esta investigación se aprecia un perfil irregular en el que a pesar de los diversos intentos llevados a cabo por los presos, este tipo de repertorio no logró estabilizarse del mismo modo en que sí lo hizo entre 1939 y 1940²⁴¹. Por esta razón, más que de una práctica común, entre 1944 y 1948 puede hablarse de manifestaciones concretas más propias de hechos aislados que tuvieron lugar en penales determinados:

²³⁷ *Ídem.*

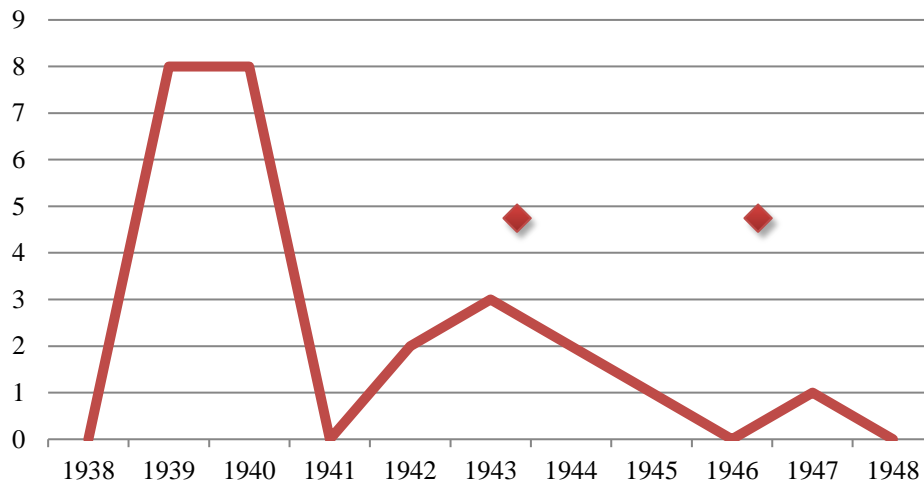
²³⁸ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

²³⁹ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*, p. 99.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a.2.1. *Dimensión moral.*

Fig. 25. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter clandestino producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1948²⁴²



A continuación se profundiza en cada una de las dos dimensiones de la producción musical clandestina atendiendo a las características concretas del repertorio que las integró:

b.1. Dimensión moral «pura»

Conforme a los criterios de análisis del presente trabajo, dentro de esta categoría se encuadran dos (2)²⁴³ de los títulos registrados hasta la fecha: *La joven madre* (1945), de José Luis Gallego²⁴⁴ y *Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea²⁴⁵. Ambas piezas son un claro ejemplo de la diversidad de propuestas que cada preso adoptó para dar lugar a sus propuestas musicales. Así, mientras *La joven madre* (1945), de José Luis Gallego²⁴⁶ es, según la descripción que de la obra hace el propio autor, un villancico²⁴⁷ cuya persona narrativa es una mujer que le canta una nana a su hijo; *Balada, op.47* (1947), de Daniel Fortea²⁴⁸, es, como su título indica, una pieza breve para guitarra solista. *A priori*, tanto una como la otra no solo son piezas muy dispares, incluso podría considerarse que opuestas en tanto que la primera pertenece al ámbito vocal y la segunda al instrumental. Sin embargo, las dos (2) presentan una serie de similitudes a saber:

²⁴² Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

²⁴³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

²⁴⁴ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

²⁴⁵ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

²⁴⁶ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

²⁴⁷ «es un romancillo cantable (...). Un villancico popular, clásico, en las rondas navideñas de los niños». *Ibidem*.

²⁴⁸ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

En primer lugar, ambas piezas destacan por la brevedad. Su interpretación no supera los dos minutos. Este aspecto, que no es exclusivo de estos ejemplos, sino que se enmarca en la tendencia de otros autores de los años precedentes. Por ejemplo, *La joven madre* (1945), de José Luis Gallego se relaciona con la producción de José Bernal –*Aquí llevas una parejita* y *De un hogar venturoso* (ambas de 1940)²⁴⁹– y Ánxel Jóhan –*Dos canciones* y *Rumba* (las dos de 1940)²⁵⁰–. Precisamente todas estas piezas destacan por la predominancia del texto frente al componente musical, razón por la cual se ha conservado un mayor número de textos que de partituras o elementos musicales. Aunque en el caso concreto de José Luis Gallego se desconoce si envió esta pieza a través de su correspondencia, todo parece apuntar a que pudo ser así, a juzgar por lo que el autor venía desarrollando desde 1940, cuando comenzó a enviar a su familia sus poemas²⁵¹.

Entrando en el contenido del texto, la pieza de Gallego adopta una voz femenina y entona una nana integrando el estilo hernandiano²⁵². En este sentido, se aprecia un claro paralelismo entre las piezas de José Bernal del periodo anterior y esta que aquí se presenta:

Fig. 26. Comparativa de los textos *De un hogar venturoso* (1940), de José Bernal²⁵³ y *La joven madre* (1945), de José Luis Gallego²⁵⁴

<i>De un hogar venturoso</i> (1940), de José Bernal ²⁵⁵	<i>La joven madre</i> (1945), de José Luis Gallego ²⁵⁶
De un hogar venturoso se han fugado estos pequeños por mandato de Melchor para darte muchos besos.	A la nanita, nana, Nanita, ea...
Hasta Huelva van alfombrando el sendero con rosas de ilusión y de inocencia.	Ruy-señor, dile al sueño suyo que venga.
Es una ruta de versos y ellos se han engalanado de esperanzas y consuelos	Que la tome en sus brazos de hierbabuena, y le ponga en sus ojos sus dos violetas.
¿Verdad que huele a verbena con farolillos de besos?	Quiere ser ciudadana de su ancha tierra; recorrer sus montañas como viajera
La niña se ha enfadado un poco porque quiere llegar primero pero, el niño es más ligero y quiere llevarte antes mi primavera de anhelos.	-suaves pies incansables-;
Yo creo que llegarán a ti a tiempo; porque el romance de mis besos son luminarias de gloria con resplandor de lucero.	Por sus veredas ser pastora de tréboles y en sus florestas danzar (blanca de luna, rubia de estrellas).
	Cuando tañe la alondra su flauta eterna,

²⁴⁹ [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5..., *Op. Cit.* [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

²⁵⁰ JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos dun prisioneiro...*, *Op. Cit.*, p. 20.

²⁵¹ DUCELLIER, Aurore. *Les voix résilientes...*, *Op. Cit.*, p. 378.

²⁵² HERNÁNDEZ, Miguel. *Nanas de la cebolla*. Prisión Provincial de Torrijos, 1939.

²⁵³ [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

²⁵⁴ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

²⁵⁵ [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

²⁵⁶ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

llamando a la mañana
yo os haré señas
con el leve pañuelo
de mi cabeza,
para que de una barca
le hagáis remera;
Y legando a la orilla
del día pueda,
coronada de azules
irse a la fiesta.
Que el Sol dé en los jardines
-¡verde belleza!-,
en honor de los niños.
Nanita, ea...
Ruy-señor
dile al sueño
suyo ¡que venga!

Pese a las referidas similitudes, también son evidentes las diferencias entre ambas propuestas. Por ejemplo, aunque ambos textos se centran alrededor del mensaje amoroso hacia un destinatario infantil, la propuesta de Bernal es más directa, ya que deja claro, a través del empleo de la primera y segunda persona –«llevarte antes mi primavera de anhelos»²⁵⁷– quién es la destinataria de la pieza, en este caso su hija. Por el contrario, Gallego establece una relación de distancia entre su «yo creador», la destinataria –«la joven madre»–, y el receptor –«el niño que duerme»–: «dile al sueño suyo que venga»²⁵⁸. La relación de Gallego con el sujeto «niño» se sitúa en una posición de idealismo con respecto a la madre. Sin embargo, este posicionamiento, a diferencia del modelo hernandiano, es expuesta desde la distancia: «En la cuna del hambre / mi niño estaba»²⁵⁹. En cierta medida, este hecho está directamente relacionado con la abstracción de la «matria» en tanto que madre y seno sobre el que regresar, síntoma de la influencia que tuvo la entrada del repertorio guerrillero en las prisiones, tal y como se analiza más adelante²⁶⁰.

Por otro lado, el referido título se aleja del entorno carcelario, contribuyendo a la evasión y elevación moral del autor como forma de resiliencia y reivindicación del yo individual frente a la resistencia colectiva organizada por los Comités del Partido en las cárceles²⁶¹. Esto responde a una forma de: «(...) revendiquer la solitude peut devenir une posture pour résister au découragement qui succède aux moments collectifs, et s'appropriier la solitude peut être vécu comme une forme de résilience»²⁶².

²⁵⁷ [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

²⁵⁸ GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

²⁵⁹ HERNÁNDEZ, Miguel. *Nanas de la cebolla...*, *Op. Cit.*

²⁶⁰ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.3.2.

²⁶¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

²⁶² «(...) reclamar la soledad puede convertirse en una postura para resistir el desánimo que sigue a los momentos colectivos, y apropiarse de la soledad puede experimentarse como una forma de resiliencia». (Traducción de la autora). DUCELLIER, Aurore. *Les voix résilientes...*, *Op. Cit.*, p. 263.

El otro caso a comentar es la *Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea²⁶³. La pieza en cuestión se insertó en la corriente de obras instrumentales breves que ya habían desarrollado autores como Tomás Gil i Membrado –*Serenata para violín y piano, Sonatina para piano* (ambas de 1940)²⁶⁴ y *Romança per a violí i piano* (1943)²⁶⁵–, y Ricard Lamote de Grignon –*Allegretto* (1940)²⁶⁶. Todos ellos fueron títulos de corta duración escritas por «músicos presos», bien para instrumento solista –*Sonatina para piano* (1940), de Tomás Gil i Membrado²⁶⁷; y *Allegretto* (1940), de Ricard Lamote de Grignon²⁶⁸–, bien para instrumento solista y acompañamiento –*Serenata para violín y piano* (1940)²⁶⁹ y *Romança i dansa per a violí i piano* (1943)²⁷⁰, de Tomás Gil i Membrado–.

Otra de las características fundamentales de este repertorio era la ausencia de un título programático, en favor de denominaciones que hacían referencia a la forma musical a la que respondían. Esta era otra de las formas con que experimentaron los presos para desvincular su producción de la temática penitenciaria indagando en formas y expresiones que les eran conocidas. En el caso de la producción instrumental, estas obras nacieron más como fruto del ejercicio musical de los autores que como obras independientes. Ejemplo de ello es que la *Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea²⁷¹ fuese publicada en 1976²⁷², cerca de dos décadas después de su fallecimiento en 1953²⁷³.

De esta forma, a diferencia de las epístolas musicales, la producción instrumental a menudo formó parte de un ámbito mucho más personal de los autores, ya que eran una forma de ejercitar sus capacidades musicales. Podría decirse que del mismo modo que durante su confinamiento los presos y presas trataron de fortalecer su cuerpo evitando la atrofia de sus músculos²⁷⁴, los «músicos presos» trabajaron por preservar su «músculo musical», de ahí que estas piezas no se presentaran de forma cuidada como las epístolas musicales, sino como meros borradores susceptibles de ser

²⁶³ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

²⁶⁴ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Allegretto*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Barcelona, 1940. Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon. Partitura facilitada por los herederos de Joan y Ricard Lamote de Grignon, Nuria Lamote de Grignon y David Craven-Bartle.

²⁶⁷ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

²⁶⁸ LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Allegretto...*, *Op. Cit.*

²⁶⁹ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 95.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

²⁷² FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47*. [Edición de Biblioteca Fortea]. Madrid: Biblioteca Fortea, 1976.

²⁷³ En 1976 la editorial Fortea, que fue dirigida por el autor desde 1909 hasta 1953 –a excepción de los años que permaneció encarcelado (1939-1949)– rescató el borrador de la obra, apenas legible y lo publicó bajo su sello editorial, acometiendo los arreglos pertinentes. (PÉREZ, Antonio; RIPOLLÉS, Vicente. *Daniel Fortea...*, *Op. Cit.*). Véase anexo I, capítulo 5, fig. 27. Algo similar sucedió con la pieza de Ricard Lamote de Grignon, *Allegretto* (1940), publicada en 1999 por sus herederos junto a otras obras del autor de igual naturaleza, tres décadas después del fallecimiento del autor en 1962. (LAMOTE DE GRIGNON, Joan; LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Imatges: album per a piano*. Valencia: Clivis, 1999, p. 4) Véase anexo I, capítulo 5, fig. 28.

²⁷⁴ EC/LP..., *Op. Cit.*

destruidos. Así lo explican testimonios como el de Eduardo Rincón: «(...) copié los que me interesaban y los que no, los destruí»²⁷⁵.

Sin embargo, todas estas obras eran asimismo ejemplo de la frustración a la que diariamente tuvieron que hacer frente los «músicos presos». Apartados de la sociedad, pero también de su profesión y de las múltiples formas de expresión asociadas a esta, la alienación consciente que los autores sufrieron al observar cómo poco a poco perdían facultades musicales fue otra de las causas que les motivó a esconder y destruir su patrimonio musical carcelario: «Conservo algún original, pero muy poco. Algunas obras las destruí años después. Eran de muy mala calidad»²⁷⁶. Por esta razón, la fijación de la obra a un texto contribuyó a afianzar desde el «chant intime»²⁷⁷, la relación de los autores con su entorno exterior, a menudo familiar, a través de la indagación en las relaciones personales, mientras que en el caso del repertorio instrumental, este tipo de creación rara vez trascendió la línea de la prisión para romper la barrera entre lo público y lo privado. Cuando esta situación se produjo fue a través de la reapropiación de terceros agentes sobre dichas obras, como sucedió en el caso de las publicaciones póstumas.

Por último, conviene señalar que durante estos años, muchos autores se vieron obligados, además a destruir su trabajo ya que mientras que los textos podían ser revisados y censurados por las autoridades de la prisión, en caso de ser interceptados²⁷⁸; la notación musical fue considerada una forma de comunicación subversiva duramente perseguida por el PCRPT. Son numerosos los testimonios que manifiestan la reacción de las autoridades frente a un tipo de escritura que no podían descifrar. Por ejemplo, en sus memorias, Eduardo Rincón señala: «Los papeles de música me los devolvieron cuando llevaba meses en la cárcel “porque habían tenido que ser examinados por un técnico, jefe de la banda militar de Oviedo”, quien había determinado que aquello “sonaba”, es decir, que no eran criminales anotaciones en clave»²⁷⁹. El mismo autor proseguía bromeando acerca de esta cuestión: «Unos meses más tarde comencé a escribir música dodecafónica, y si los apuntes confiscados lo hubieran sido de este método, a estas horas todavía estarían en estudio sus secretos, archivados en cualquier viejo cajón en espera de ser descubiertos»²⁸⁰.

²⁷⁵ EC/ER..., *Op. Cit.*

²⁷⁶ EC/ER..., *Op. Cit.*

²⁷⁷ « (...) canto íntimo». (Traducción de la autora). DUCCELLIER, Aurore. *Les voix resilientes...*, *Op. Cit.*

²⁷⁸ en este sentido no dejaban de tener un carácter de intimidad pública contra la que diversos autores, como el propio José Luis Gallego, se opusieron a través de la escritura en otros idiomas (DUCCELLIER, Aurore. *Les voix resilientes...*, *Op. Cit.*, p. 263).

²⁷⁹ RINCÓN, Eduardo. *Cuando los pasos se alejan...*, *Op. Cit.*, p. 183.

²⁸⁰ *Ibidem*. Otros músicos represaliados como Ángel Bernat (EC/VS..., *Op. Cit.*), Tomás Gil i Membrado (GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*) y Ricard Lamote de Grignon (EC/DC-B..., *Op. Cit.*) también denunciaban esta situación.

b.2. Dimensión moral «escenificada»

La dimensión moral «escenificada» fue una nueva forma de aproximación de los reclusos a la práctica musical clandestina que comenzó a fraguarse a partir de 1944 y, muy especialmente, desde 1945 en adelante. Este modelo fue, en gran medida, resultado de la nueva estructura que configuró el tejido cultural penitenciario²⁸¹. Aunque los inicios de estas prácticas pueden situarse en estos años, su auge no se produjo hasta la década de los sesenta. Por este motivo, las obras aquí presentadas pueden considerarse como la bisagra que unió la dimensión moral «pura» –el arte por el arte– con la dimensión moral «escenificada» en tanto que «el arte al servicio de». Conviene tener presente que en el contexto penal, la asunción «el arte al servicio de» no implicaba tanto «el arte al servicio de la población reclusa» como «el arte al servicio del Partido», por y desde los presos, para y hacia el exterior.

A través de esta dimensión la comunidad penal –liderada en estos años por los Comités de Partido en las prisiones– buscó utilizar los procedimientos y recursos creativos para articular una propuesta contracultural, en este caso de índole musical, pero con una base teatral. Por esta razón, gran parte del repertorio²⁸² se sirvió, tanto del teatro con participación musical –teatro declamado con introducción de música incidental²⁸³– como del teatro musical –con introducción de cantables compuestos exprofeso para la obra en concreto. Este es el caso de las obras analizadas en este epígrafe, *Mari Luz* y, más concretamente, *El camino del rosal* (ambas de 1944), de Pere Capellá²⁸⁴. Debido a que la producción de Pere Capellá está a medio camino entre una y otra dimensión, no presenta características que en años posteriores fueron incuestionables en el repertorio de esta naturaleza. Un ejemplo era la obligación de que el argumento se hiciese eco del contenido ideológico, entre otros recursos²⁸⁵. Por el contrario, sí bebe de elementos que eran propios de la dimensión moral «pura». Tal es el caso del trasunto familiar mediante la construcción de un argumento de ficción inspirado en las redes personales del autor.

Si se ha decidido encasillar *Mari Luz*²⁸⁶ y *El camino del rosal*²⁸⁷ en esta categoría es porque sus respectivos subtextos contienen un simbolismo, si no de corte político, sí al menos relacionado con los elementos básicos de la ideología del autor, factor que hasta entonces no había estado presente en la dimensión moral «pura»²⁸⁸. Hasta entonces, como mucho, los autores estaban polarizados entre aquellos que no lograban trascender los muros creativos de la prisión, la cual siempre aparecía presente

²⁸¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

²⁸² Me refiero aquí a todas las piezas localizadas a la horquilla temporal de 1944 y 1948 y un número importante de las registradas en etapas posteriores.

²⁸³ Me refiero aquí a los títulos *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández* (1961) y *Desde los ojos de la Pasionaria* (1963) (ANA, Marcos, et al. *Sino sangriento...*, Op. Cit. PROMETEO ENCADENADO. *Desde los ojos...*, Op. Cit.

²⁸⁴ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, Op. Cit., p. 99.

²⁸⁵ ANA, Marcos, et al. *Sino sangriento...*, Op. Cit. PROMETEO ENCADENADO. *Desde los ojos...*, Op. Cit.

²⁸⁶ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, Op. Cit., p. 99.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Véase este mismo epígrafe, sección a.2.1. *Dimensión moral «pura»*. También capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a.2.1. *Dimensión moral*.

de uno u otro modo en sus obras y, aquellos otros, cuyos títulos transgredían estos límites, obviando o negando su condición de reclusos. Así, dentro del primer grupo se encontraban las obras de José Bernal²⁸⁹, Ángel Bernat²⁹⁰, Tomás Gil i Membrado²⁹¹ y Ricard Lamote de Grignon. A la segunda subcategoría pertenecían otros títulos como la *Balada op. 47* (1947) de Daniel Fortea²⁹².

En contraposición a todos ellos, las obras de Pere Capellá trascendieron la temática de la prisión solo en parte. En 1951, ya excarcelado, y apenas tres años antes de fallecer²⁹³, Capellá retomó sus borradores carcelarios, entre los que se encontraban *Mari Luz*²⁹⁴ y *El camino del rosal*²⁹⁵. Ambas obras, que nacieron en el penal alcalaíno, tenían por germen una canción escrita en dicha cárcel, dirigida a su pareja María Fornés: *El carrer de la Rosa* (1943)²⁹⁶:

Amb sang de las meves venes,
sang ardorosa, sang noble,
vaig donar nom a un carrer,
que és el carrer de la Rosa.

Qui vulgui borrar aquest nom,
que va esser amb sang meva escrit.
Primer m'haurà d'obrir el pit
per fer-me a trosos el cor.

Carrer de la Rosa
de les meves cançons,
carrer dels meus amors,
carrer a on va néixer
el meu millor afany;
sol de la meva vida
que no s'apagui mai.

Carrer de la Rosa
no n'hi ha cap com tu,
tot ple de recordances
vibrants de joventut.

Si un dia vas de passada
pel meu carrer de la Rosa,
pelegrí treu-te el capell
davant aquella rajola.

El nom d'aquel carrer diu
un romanç d'amor de foc
que és cada di més viu
i és cada dia més fort.

Carrer de la Rosa
de les meves cançons,
carrer de la Rosa,
carrer dels meus amors;
carrer on va néixer
el meu millor afany,
sol de la meva vida
que no s'apagui mai.

Carrer de la Rosa
no n'hi cap com tu
tot ple de recordances
vibrants de joventut

²⁸⁹ Me refiero aquí a los títulos *Aquí llevas una parejita* y *De un hogar venturoso*.

²⁹⁰ Me refiero aquí a los títulos *Concordia*, [*Guadalupe*], *¡Oh, Libertad!* y *Rayos de luz*.

²⁹¹ Me refiero aquí a los títulos *Lamento y tragedia* y [*Voldria tot seguir*].

²⁹² FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibid*, p. 99.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ «Con sangre de mis venas, / sangre ardorosa, sangre noble, / di nombre a una calle, / que es la calle de la Rosa. / Quien quiera borrar este nombre, / que ser con sangre mi escrito. / Primero me habrá de abrir el pecho / para hacerme a trozos el corazón. / Calle de la Rosa / de mis canciones / calle de mis amores, / calle donde nació / mi mejor empeño; / sol de mi vida / que no se apague nunca. / Calle de la Rosa / no hay otra como tú, / todo lleno de remembranzas / vibrantes de juventud. / Si un día vas de paso / por mi calle de la Rosa, / peregrino quítate el sombrero / ante aquella baldosa. / El nombre de este calle dice / un romance de amor de fuego / que es cada di más vivo / y es cada día más fuerte. / Calle de la Rosa / de mis canciones, / calle de la Rosa, / calle de mis amores; / calle donde nació / mi mejor empeño, / sol de mi vida / que no se apague nunca. / Calle de la Rosa / no hay ninguno como tú / todo lleno de remembranzas / vibrantes de juventud». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

La pieza anterior resulta clave por tres cuestiones:

- 1.- La base sobre la cual el autor asienta sus dos nuevas obras es, precisamente, una epístola musical. Es decir, pertenece a la dimensión moral «pura».
- 2.- El carácter público, que desde su excarcelación, el autor quiso otorgar a estas piezas, sin negar su procedencia, aun cuando la dictadura seguía vigente. Es decir, tiene un claro componente de compromiso político y, por tanto, de dimensión moral «escenificada».
- 3.- El idioma que sirve tanto, para la epístola, como para la performance, es el catalán, lengua y cultura que fueron duramente reprimidas por el franquismo. Desde su posición como autor, Capellá reivindica su «mallorquinidad»²⁹⁷ a través del idioma, del mismo modo que Tomás Gil i Membrado hacía lo propio con su «catalanidad» a través del himno *Els Allunyats* (1938)²⁹⁸.

No obstante, estos no son los únicos aspectos a tener en cuenta. Por ejemplo, el texto de *El Carrer de la Rosa* (1943)²⁹⁹ resulta interesante por sí mismo, ya que alude a un lugar físico, del ámbito de extramuros –el Carrer de la Rosa (Calle de la Rosa)³⁰⁰– donde nació su pareja sentimental, María Fornés: «Carrer de la Rosa / de les meves cançons / Carrer de la Rosa / carrer dels meus amors / carrero n va néixer / el meu millor afany / sol de la meva vida»³⁰¹. Sin embargo, no se detuvo aquí el autor, quien fue más allá proyectándose en el pasado como fórmula de exaltación de la identidad³⁰² a través de los versos: «Carrer de la Rosa / no n’hi cap com tu / tot ple de recordances / vibrants de joventut»³⁰³.

Es más, el autor llegó incluso a referirse al momento en que la dictadura renombró diversas calles, bien sustituyendo nombres de políticos por generales, bien castellanizando los nombres, en el caso específico del catalán. Capellá se posicionaba además ante la perspectiva de que esto pudiera sucederle al Carrer de la Rosa, describiendo con ello la pérdida de identidad aparejada a tal situación: «Amb sang de les meves venes / sang ardorosa, sang noble / vaig donar nom a un carrer / que es el

²⁹⁷ Recuérdese había nacido en Mallorca, donde contribuyó al desarrollo de las letras mallorquinas con su producción teatral, lo que le hizo ser considerado uno de los autores más comprometidos con la identidad mallorquina. (*Ibid*, pp. 9-18.)

²⁹⁸ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*, p. 99. Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.1, sección *a.1. Dimensión política*.

²⁹⁹ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*, p. 99.

³⁰⁰ En la actualidad el edificio al que hace referencia el autor ha sido declarado Bien de Interés Cultural Local por el Gobierno Catalán («[Carrer de la Rosa, 12, 14-24](#)». *Inventari del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya*. [Catalunya: Direcció General del Patrimoni Cultural](#). (Consultado: junio 2020).

³⁰¹ «Calle de la Rosa / de mis canciones / Calle de la rosa / calle de mis amores / calle donde nació / mi mejor empeño; / sol de mi vida». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

³⁰² Véase capítulo 3, epígrafe 3.4.2.

³⁰³ «Calle de la Rosa / no hay otra como tú, / todo lleno de reminiscencias / vibrantes de Juventud». (Traducción de la autora). CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*, p. 99.

Carrer de la Rosa»³⁰⁴; y prosigue: «Qui vulgui borrar aquest nom / que va esser amb sang meva escrit. / Primer m'haura d'obrir el pit / per fer-me a trossos el cor»³⁰⁵.

A todo lo descrito anteriormente, se une además, el simbolismo de la rosa, vinculado al socialismo. A pesar de que según señala Alfonso Guerra en *Diccionario de la Izquierda*, no fue hasta 1976 cuando se instituyó como logo oficial del Partido Socialista Obrero Español³⁰⁶, por aquel entonces su uso ya era frecuente para referirse a las mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), en honor a Rosa de Luxemburgo, como así lo demuestra el caso de Las Trece Rosas³⁰⁷. De esta forma, el autor insta al oyente a que haga una reverencia al pasar por esta calle en memoria, tanto de los caídos, como de la suya propia, en tanto que identidad perdida. Precisamente, es el verso «si un dia vas de pasada / pel meu carrer de la Rosa / Pelegrí treu-te el capell / davant aquella rajda»³⁰⁸, el que enlaza con ese carácter de homenaje performativo —el acto de quitarse el sombrero en signo de solidaridad íntima y a la vez pública—, tan característico de la dimensión moral «escenificada».

Según el testimonio del mallorquín, esta pieza dio lugar a dos obras iniciadas en prisión: *Mari Luz* y *El camino del rosal* (ambas de 1944)³⁰⁹. De la primera no se conserva rastro alguno³¹⁰. Sin embargo, de la segunda se conoce que sufrió un cambio de título —y posiblemente de idioma—, pasando a ser *El Carrer de Les Tres Roses* (1944-1952)³¹¹. Lamentablemente a día de hoy no se ha logrado localizar la partitura de la obra que fue firmada por Pere Deyá Palerm (1912-1983), un compositor también mallorquín³¹². El autor musical desplegó una partitura en dieciséis (16) números musicales y tres actos. La canción anterior fue incluida en el tercer acto de la obra. El listado de íncipits textuales de cada una de las escenas puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 29³¹³.

Profundizando en el texto de la obra, a través de la reutilización de *El Carrer de la Rosa* (1943)³¹⁴, el autor construye una trama en la que narra las consecuencias de la Guerra del Rif sobre su familia: «En Llorenç va anar la guerra / per terres de

³⁰⁴ «Con sangre de mis venas / sangre ardorosa, sangre noble / di nombre a una calle, / que es la calle de la Rosa». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

³⁰⁵ «Quien quiera borrar este nombre, / que ser con sangre mi escrito. / Primero me habrá de abrir el pecho / para hacerme a trozos el corazón». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

³⁰⁶ GUERRA, Alfonso. *Diccionario de la Izquierda*. España: Planeta, 1998.

³⁰⁷ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

³⁰⁸ «Si un día vas de paso / por mi calle de la Rosa, / peregrino quítate el sombrero / ante aquella baldosa». (Traducción de la autora). CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes..., Op. Cit.*, p. 99.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ CAPELLÁ, Pere. «El Carrer de Les Tres Roses». *Obres completes, vol. II (1952)*. Mallorca: Moll, 2006, pp. 45-162.

³¹² Pere Deyá i Palerm (1912-1983) fue un compositor mallorquín licenciado en piano y pedagogía musical por el Conservatorio de Valencia y entre cuyos cargos más reconocidos se encuentra el de asesor del Concurso Internacional de Guitarra Francisco Tárrega y el de director de la Orquesta Sinfónica de Manacor. (MAS I VIVES, Joan. *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, vol. I. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 2003, p. 224).

³¹³ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 29.

³¹⁴ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes..., Op. Cit.*, p. 99.

Moreria»³¹⁵. Atendiendo a los descriptores temáticos de la obra, los cuales pueden consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 30³¹⁶, puede observarse cómo esta aborda temas diversos que, estructurados alrededor de un eje cronológico «antes/durante/después de la guerra», incluyen desde el hambre, la tristeza, la gallardía o la patria, un amplio abanico con el que el autor trata de emplazar una trama de ambiente familiar.

A través de todas las líneas temáticas anteriores, el autor dibuja una genealogía de su familia como ofrenda en clave de añoranza —«El Carrer de Les Tres Roses / és el més ric de la vila. / Tres poncelles, tres esposes / d'es roser d'una pubila»³¹⁷—, pero sin dejar atrás la nota de humor: «(...) lo únic que no faria / és comprar-vos na Maria³¹⁸»; «(...) diu un refrany mallorquí; / que està bé es que és fadrí / que s'ho passa sense sogra»³¹⁹; «Sa madona de Can Bou / amb sa netedat disfruta / i per no veure aigua bruta / només se renta quan plou»³²⁰. Todos estos recursos sirven al autor para proyectarse individual y colectivamente en el pasado, a través de la imaginación y el recuerdo³²¹ hacia lugares físicos que forman parte de su identidad y a los que rinde culto con una obra que trasciende el ámbito personal para posicionarse del lado colectivo. En otras palabras, con esta propuesta, Capellá reivindica la identidad de una calle, ya no solo por el valor ideológico que pudiese tener en sí misma la rosa, sino que eleva a identidad común la suma de las narraciones individuales de quienes la habitaron³²². En este sentido, la calle no es calle *per sé* simplemente por sus atributos físicos y jurídicos, sino que son los habitantes con sus historias personales quienes hacen la calle y la memoria colectiva.

Todas estas razones son suficientes para considerar a Pere Capellá uno de los primeros autores en sumergirse en esta nueva función del repertorio musical no oficial. Debido a que el autor salió en prisión en 1944 no tuvo oportunidad de profundizar a nivel colectivo el nuevo tejido de la contracultura penitenciaria. No obstante, en los diez años que transcurrieron desde su excarcelación hasta su muerte buscó abrirse paso en el ámbito escénico con su repertorio de presidio. Este acto de colectivización fue un denominador común en el repertorio de dimensión moral «escenificada» los años posteriores, ya que solo a través de la organización de la población penal como un

³¹⁵ CAPELLÁ, Pere. «El Carrer de Les Tres Roses... *Op. Cit.* Escena 7, p. 63.

³¹⁶ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 30.

³¹⁷ «La Calle de Las Tres Rosas / es la más rica de todas. / Tres capullos, tres esposas / del rosal de una pubila». (Traducción de la autora). *Ibid.*, «Escena 1. El Carrer de Les Tres Roses», p. 48.

³¹⁸ «(...) lo único que no haría / sería compraros a usted María». (Traducción de la autora). *Ibid.*, «Escena 5. Llorenç ido diu així», p. 55.

³¹⁹ «(...) así dice un refrán mallorquí; / que está bien el que está soltero / que bien lo pasa sin suegra». (Traducción de la autora). *Ibid.*, «Escena 15. Fan festes», pp. 102-103.

³²⁰ «Su mujer de Can Bou / con su limpieza disfruta / y por no ver el agua sucia / solo se lava cuando llueve». (Traducción de la autora). *Ibidem.*

³²¹ Véase capítulo 3, epígrafes 3.4.2. y 3.4.3.

³²² En este sentido podría apuntarse que el autor sigue el proceso inverso al que en 1886 Federico Chueca empleó para *La Gran Vía*, donde el enlace con la audiencia parte precisamente de la personificación de las calles (CHUECA, Federico. *La Gran Vía: zarzuela en un acto*. Madrid: Pablo Martín, 1886. Biblioteca Nacional de España (BNE): sig.: M/4230.

único sujeto era posible que subsistiera el nuevo entramado contracultural en sus relaciones con el exterior.

En resumen, las obras que son susceptibles de ser encasilladas como parte de la dimensión moral «escenificada» tenían una finalidad bien distinta a la desarrollada por aquellas otras de los años previos. Su objetivo último sí era ser interpretadas o representadas, pero no de cualquier manera. Para su elaboración los presos tuvieron presentes una serie de cuestiones:

1.- El acto performativo debía reunir al mayor número posible de encarcelados. De ahí que el género preferido para tal fin fuese el teatro, bien musical, bien declamado con introducción de números cantables. Esta constante se aprecia en los testimonios de los reclusos y reclusas como por ejemplo Marcos Ana: «(...) escribíamos y hacíamos nuestras obras de teatro»³²³; Manolita del Arco: «(...) también hacíamos obras de teatro, a menudo de temática política»³²⁴; Consuelo García: «(...) se proponía (...) hacer una obra de teatro. Se hacían ensayos, se hacían los escenarios, los trajes (...)»³²⁵; o Luis Pérez: «(...) hubo un intento de teatro (...)»³²⁶.

2.- Dado que el acto performativo debía integrar al mayor número posible de presos y presas, la obra en cuestión debía tener un mensaje concreto. Este era las más de las veces de naturaleza pseudopolítica, ya que sin ser un contenido contestatario, sí debía ilustrar los ideales que suscribía. Dos ejemplos, aunque fuera del marco cronológico de este trabajo, son los títulos *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández* (1961)³²⁷ y *Desde los ojos de la Pasionaria* (1963)³²⁸. Ambas piezas fueron firmadas por el colectivo «La Aldaba» de la Prisión Central de Burgos³²⁹ y sintetizan las características de un repertorio que se sirvió de los recursos de la producción clandestina de dimensión moral. Sin embargo, a pesar de tratarse de homenajes en este caso concreto, no abandonaron su esencia política. La nueva situación alentó la reformulación de los procesos de elaboración de consignas políticas, para lo cual los reclusos se apropiaron y resignificaron las prácticas que, por aquel entonces, eran comunes en la dinámica de las prácticas musicales clandestinas.

3.- Todo lo anterior hubiese carecido de sentido si los Comités de Partido de los centros penales en que se dio este tipo de producción no hubiesen encontrado la forma de dar noticia a las redes del partido, así como otros organismos, en el exterior.

³²³ EC/MA..., *Op. Cit.*

³²⁴ HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio..., *Op. Cit.*, p. 11

³²⁵ GARCÍA, Consuelo. *Las cárceles de Soledad Real: una vida*. Madrid: Alfaguara, 1982, p. 165.

³²⁶ EC/LP..., *Op. Cit.*

³²⁷ ANA, Marcos, *et al.* *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández*. Madrid: Grupo Marte, 2007.

³²⁸ PROMETEO ENCADENADO. *Desde los ojos de la Pasionaria*. Prisión Central de Burgos, ca. 1961-1963. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 2.

³²⁹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.

Según apuntan los testimonios, para alcanzar tales objetivos, los autores pusieron a al servicio de este propósito sus capacidades creativas³³⁰. El público a quien iban dirigidos estos actos no eran tanto los propios presos, como la comunidad exterior, de quien se esperaba recibir apoyo. Por esta razón, tan importante fue la celebración de eventos de esta naturaleza, como la notificación de los mismos a las redes clandestinas³³¹. Solo en este contexto se entiende esta carta enviada años después, en 1963, al respecto de las actuaciones de este tipo celebradas por el colectivo de intelectuales presos de la Prisión Central de Burgos³³²:

Estimados amigos.

Haciéndonos eco de vuestro llamamiento insertado en el n.º. 6 de *Nuestras ideas*, hemos procedido a recoger, de forma original, este poco dinero que os enviaremos.

3.490 pesetas no os sacarán de apuros, pero tened la seguridad de que esta modesta cantidad lleva un gran esfuerzo, el sacrificio y la solidaridad más profunda.

Tan pronto como leímos vuestra llamada, decidimos responder y buscamos el mejor camino. Acordamos celebrar una «Jornada de Solidaridad» con *Nuestras ideas*, durante la cual se cumpliera un doble propósito: procurar el apoyo económico y divulgar la importancia de la revista como «tribuna del pensamiento avanzado español».

La jornada comenzó el 1º de octubre, aniversario de la proclamación de la República Popular de China, y terminó el 30 de noviembre, con una rifa popular de objetos artísticos: óleos, tallas, obras literarias y otras curiosidades que crearon y ofrecieron gratuitamente los artistas de «La Aldaba» (este es el nombre que tiene aquí nuestro frente de arte y literatura).

Previamente habíamos confeccionado un programa de mano explicando lo que iba a significar y en qué consistía la jornada (...). El éxito fue extraordinario. Las papeletas se agotaron y hubo que doblar su número. No toméis como medida de este éxito la modestísima cantidad que os enviamos, sino las necesidades que padecemos (...).

Durante la jornada celebramos actos musicales y literarios ofrecidos por «La Aldaba» en nombre de *Nuestras ideas*. En las condiciones en que estos tenían que realizarse resultaban muy emotivos. Se abrían con el *Himno de la Amistad*, de Shostakovich, y se cerraba con *Canto de Fe*. En ellos se recitaron poemas de Machado, Lorca, Hernández, León, Alberti y Pablo Neruda. El último acto que clausuró la Jornada, estuvo dedicado a España, y se leyeron poemas inspirados en ese palpitante tema, de Eugenio de Nora, Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya, Blas de Otero y Marcos Ana.

Si podéis imaginar el estado de absoluta ilegalidad que han rodeado estos actos, percibiréis la emoción que todos hemos experimentado en el homenaje que, a media voz hemos rendido a *Nuestras ideas*. En el centro mismo del terror, en las manos casi cerradas de la Dictadura, un grupo de hombres hemos «gritado en voz baja» nuestra solidaridad (...)³³³.

³³⁰ EC/MA..., *Op. Cit.*

³³¹ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1.

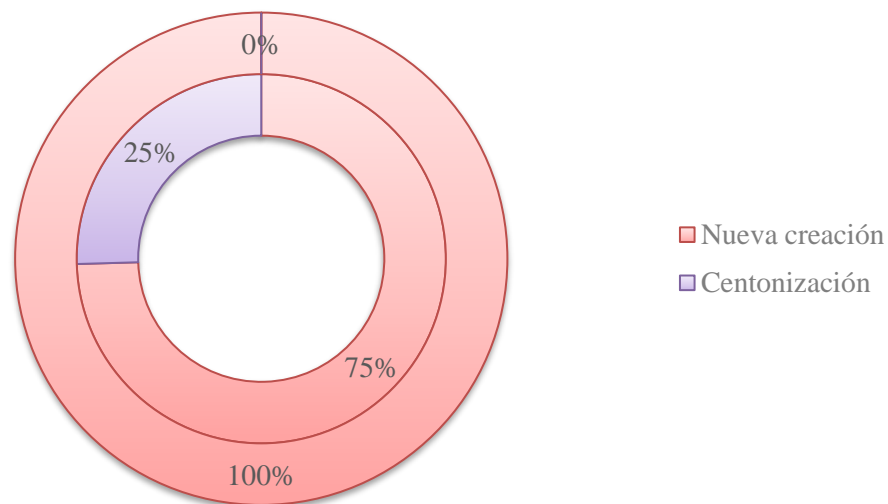
³³² ([Carta de «La Aldaba, frente de arte y literatura», 1963 diciembre, Prisión Central de Burgos, al Comité Central del Partido Comunista Español]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 3, hoja 6

³³³ *Ibidem.*

5.2.2. Procedimientos creativos: análisis de los patrones compositivos y estilísticos de nueva creación

Una vez analizada la configuración del ecosistema penitenciario no oficial entre 1944 y 1948, debe prestarse atención a los procedimientos creativos a los que la población penal recurrió en estos años para dar forma al repertorio de dimensión protesta, moral «pura» y moral «escenificada». En este sentido, conviene destacar, una vez más, que a consecuencia de la desaparición del espectro compositivo del repertorio político, cayeron en desuso la centonización y el tropo.

Fig. 31. Comparativa de los procedimientos creativos utilizados por la población penal para la producción del repertorio musical carcelario no oficial compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]³³⁴



Por esta razón, en este epígrafe únicamente se atiende a las características de las nueve (9)³³⁵ piezas localizadas hasta la fecha, compuestas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948. Aunque *a priori* puede hablarse de una línea continuista entre esta etapa y la anterior, el ámbito creativo del ecosistema sonoro articulado entre 1944 y 1948 presentó una serie de puntos que conviene comentar:

El aspecto más llamativo de estos años es la reducción de géneros y formas que los presos y presas cultivaron en contraste con el periodo anterior³³⁶. Esta reducción del espectro creativo estuvo, sin duda motivada por la propia merma del repertorio, tanto a nivel cuantitativo –menor número de ejemplos localizados–, como cualitativo –ámbito funcional más restrictivo–, pero también pudo estar acentuado por factores extrínsecos a la propia práctica musical, como por ejemplo la facilidad de difusión de

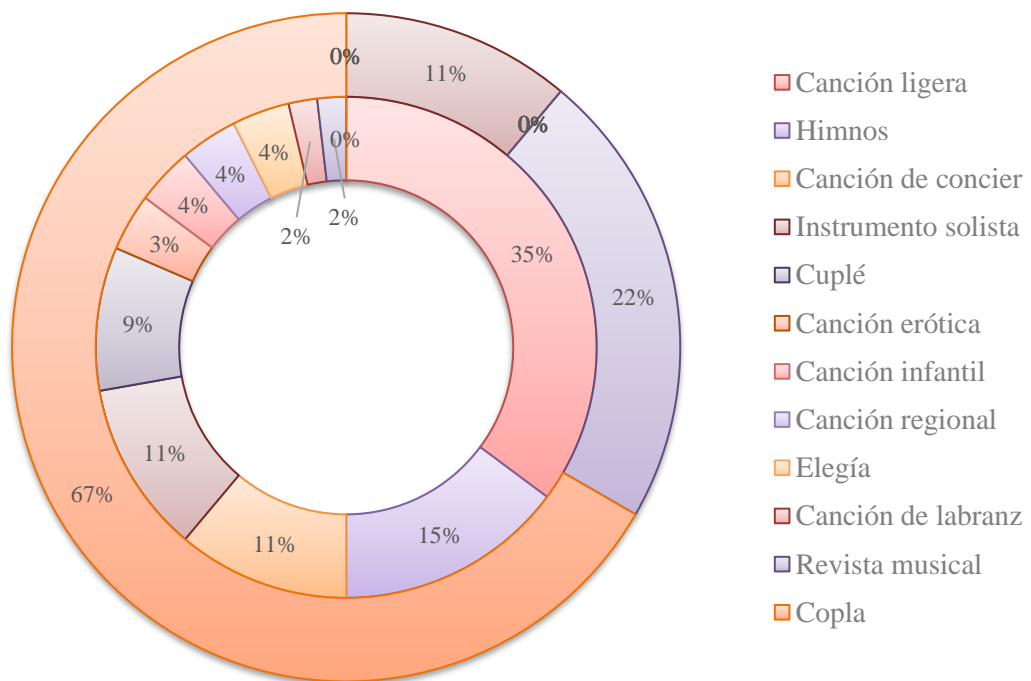
³³⁴ *Ídem.*

³³⁵ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

³³⁶ Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.2.

unos géneros frente a otros, lo asequible de sus formas a la hora de enfrentarse a su escritura o el capital propagandístico de dichos modelos compositivos de cara a la contrapropaganda exterior. Consecuentemente, la organización de este repertorio, conforme a la dimensión funcional que ocupó, fue la siguiente:

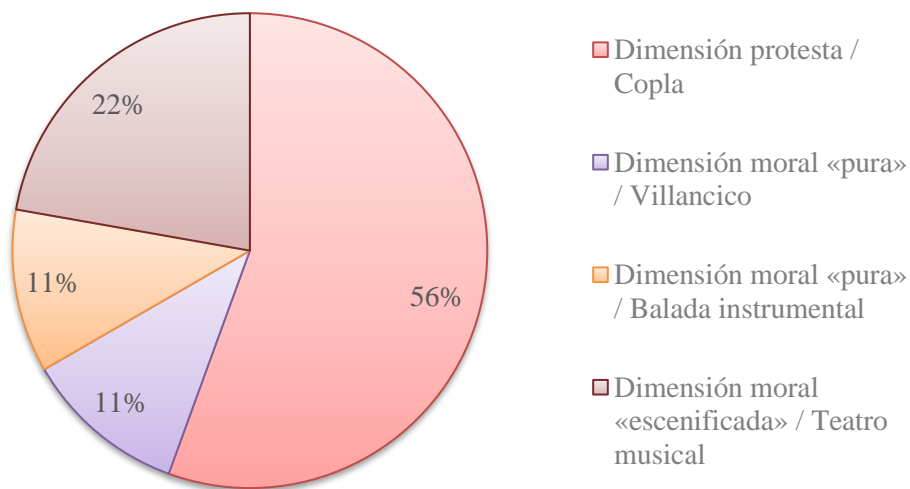
Fig. 32. Comparativa de los géneros musicales compuestos por la población penal como parte del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]³³⁷



³³⁷ *Ídem.*

Así, frente a los años anteriores, los autores dieron prioridad al repertorio vocal frente al instrumental, que pasó de ocupar un 14,54%³³⁸ con ocho (8) títulos en la etapa previa, a un 16,66% con tan solo un ejemplo –*Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea³³⁹–, entre 1944 y 1948. No obstante, frente a la pluralidad de géneros vocales que proliferaron en las prisiones durante los primeros años –himnos, canciones de concierto, canciones infantiles, canciones eróticas, canciones de labranza, chotis, cuplés, elegías pasodobles³⁴⁰–, en esta etapa la producción vocal se vio reducida a la copla y el pasodoble.

Fig. 33. Clasificación por función y género musical del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948³⁴¹



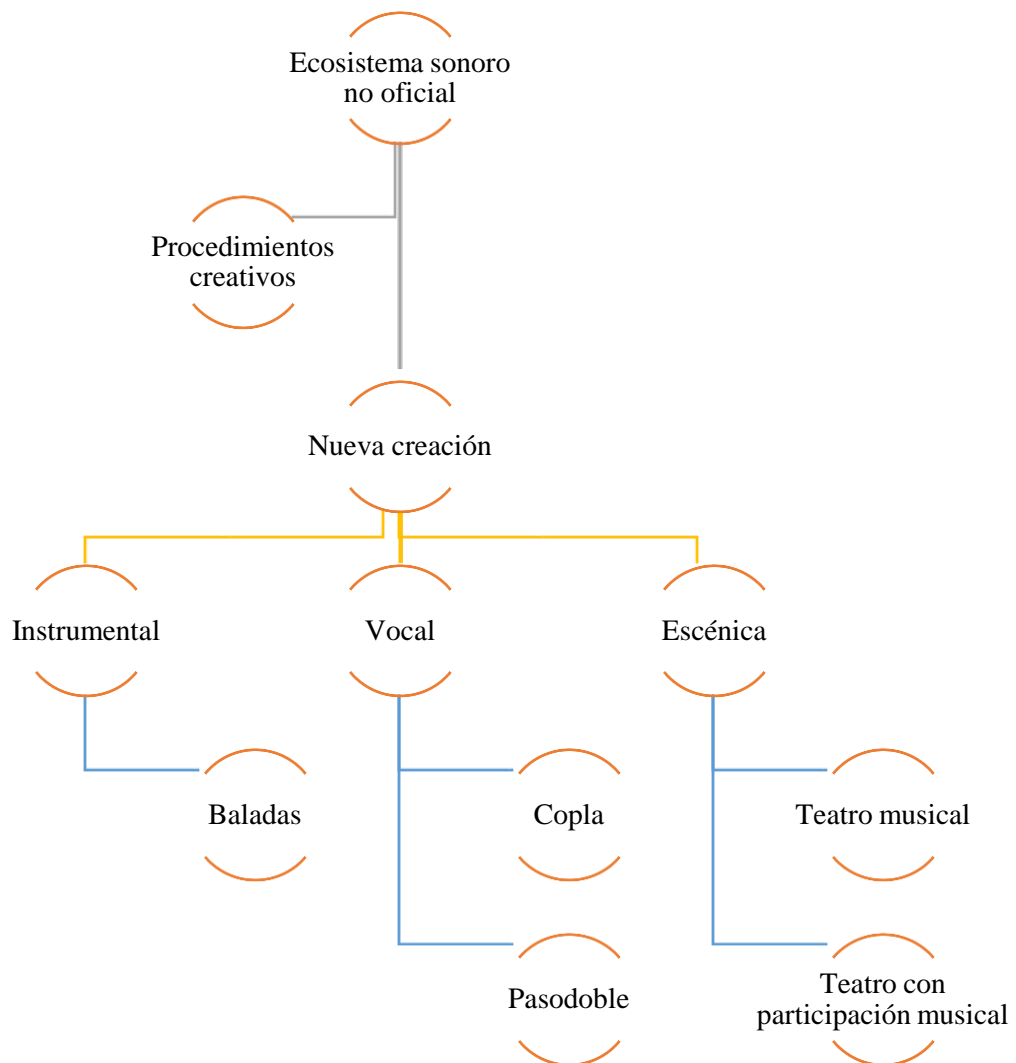
³³⁸ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo. Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.2.

³³⁹ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

³⁴⁰ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección b.2. *Patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación.*

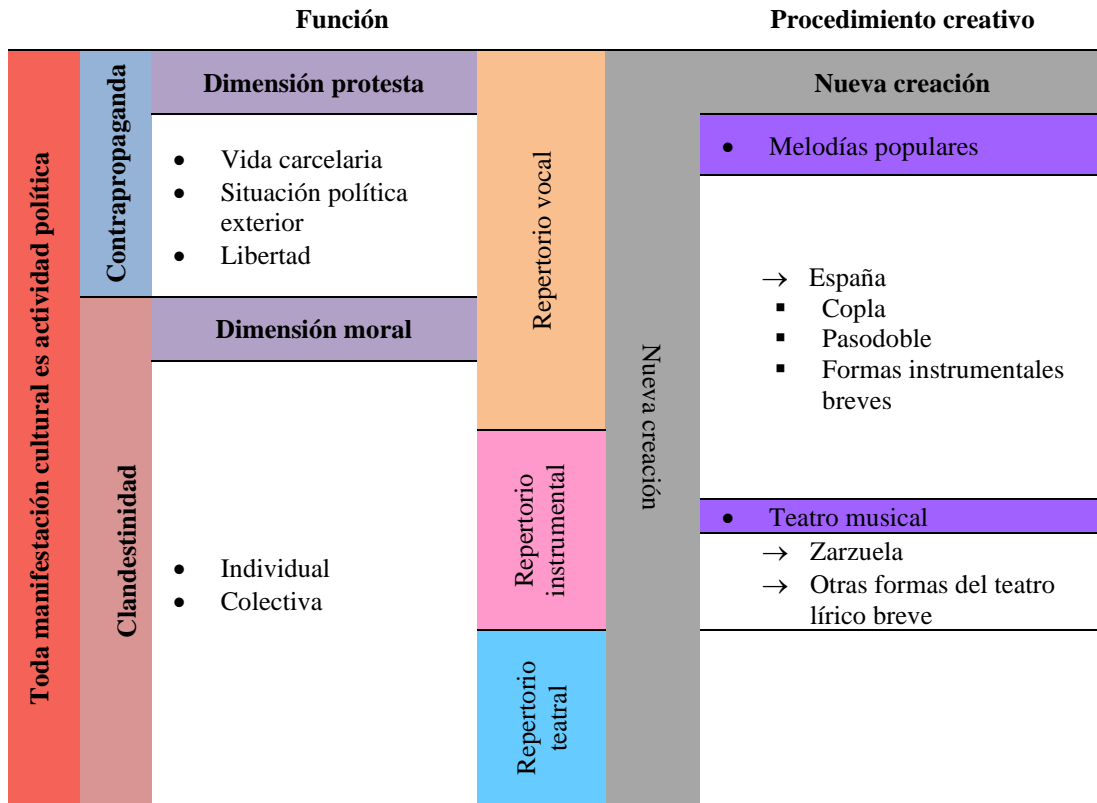
³⁴¹ *Ídem*

Fig. 34. Clasificación por procedimiento creativo del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948



En este sentido, la simbiosis entre el género o forma musical empleada por la comunidad penal y la función que dicha pieza desempeñaba en el engranaje del ecosistema penitenciario se hizo aún más evidente entre 1944 y 1948:

Fig. 35. Clasificación por función y procedimiento creativo, del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas entre 1944 y 1948³⁴²



En las líneas que siguen se profundiza en los patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948:

En referencia a los procedimientos creativos y estilísticos que los presos y presas utilizaron para la elaboración de su repertorio de nueva creación, ya en el capítulo 3 se explicó cómo y de qué manera la cárcel afectó a las técnicas compositivas de los autores y autoras en relación con los procesos de escucha y construcción de la identidad a través de las categorías de heterotopía y heterocronía³⁴³. Si entre 1938 y 1943 la actividad musical estuvo valorada por la comunidad penitenciaria como ese elemento que era capaz de trasladarles «là où je suis absent»³⁴⁴, entre 1944 y 1948 el

³⁴² Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

³⁴³ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección b.2. *Patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación*.

³⁴⁴ «(...) allí donde estoy ausente» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres. Hétérotopies». [Conférence]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º. 5, (1984), p. 44.

valor de esta práctica estuvo determinado por su capacidad de «gritar en voz baja»³⁴⁵ aquello que de otra forma no era posible expresar.

A diferencia de los años previos, el modelo de escucha al que hicieron frente los presos y presas³⁴⁶ se vio drásticamente reducido debido a que gran parte de las capacidades creativas de los autores dependía de su habilidad para recordar su «pasado musical», sus influencias, su formación y su consumo musical. La prisión como *continuum*³⁴⁷ temporal incidió negativamente sobre el proceso mnemotécnico de los reclusos y reclusas en tanto que imaginación de sí mismos en el pasado³⁴⁸. De hecho, son numerosos los testimonios que coinciden en describir cómo el encarcelamiento prolongado rompía las barreras entre el ámbito público y el privado del sujeto, penetrando en la subjetividad individual³⁴⁹. A este respecto Luis Pérez recordaba:

(...) cuando entras en la cárcel pasa todo un año en que lo que sueñas está relacionado con la vida de fuera. En cierto modo irte a dormir es un alivio, una liberación. Cuando pasa el año, dejas de soñar con lo de fuera y solo sueñas con la cárcel. Cárcel en la vida, cárcel en los sueños. Cuando sales de la cárcel, pasas un año soñando con ella hasta que un día dejas de hacerlo, pero no del todo. Nunca del todo (...) ³⁵⁰.

Con palabras similares, Eduardo Rincón expresaba en relación con su actividad compositiva penitenciaria: «En mi música hay cárcel, pero sobre todo, encarcelados»³⁵¹. En consecuencia, el modelo de escucha de la población penal en estos años estuvo subsumido a aquello que les llegaba de fuera, ya fuese a través de la vía oficial de los programas propagandísticos dispuestos por el régimen en las prisiones³⁵², ya como parte de la actividad contracultural del aparato político en el exterior que el PCE introdujo en estas instituciones³⁵³.

Por esta razón, no es de extrañar que presos y, especialmente presas, recurriesen a la copla. Expertos en la materia como Stephanie Sieburth ya apuntaban para el ámbito de extramuros que este género gozó de amplia popularidad debido «its ability to express subversive statements of individuality»³⁵⁴. No fue esta la única razón, sus características intrínsecas basadas en la lírica española popular –normalmente estrofas de cuatro versos octosílabos de rima asonante– sobre melodías y ritmos sencillos, de

³⁴⁵ ([Carta de «La Aldaba, frente de arte y literatura», 1963 diciembre..., *Op. Cit.*

³⁴⁶ DAUGHTRY, Martín. *Listening to war. Sound, music, trauma and survival in Wartime Iraq*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 101.

³⁴⁷ Término adoptado para referirse a la rutina carcelaria adoptado de: SUCASAS, Alberto. «Fenomenología de lo inmundo: Imre Kertész y la memoria de Auschwitz» *Las víctimas como precio necesario*. (José Zamora, Reyes Mate y Jordi Maisó, coords.). Madrid: Trotta, 2016, p. 44.

³⁴⁸ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2000, p. 15.

³⁴⁹ CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology of detention..., *Op. Cit.*

³⁵⁰ EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁵¹ EC/ER..., *Op. Cit.*

³⁵² Véase capítulo 2, epígrafe 2.2. También capítulo 4, epígrafe 4.2.

³⁵³ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

³⁵⁴ «su capacidad para expresar declaraciones subversivas de individualidad» (Traducción tomada de la versión en español de la misma obra: SIEBURTH, Stephanie. *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, p. 94). SIEBURHT, Stephanie. *Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*. Toronto: University Press, 2014, p. 94.

ámbito no muy extenso, con motivos repetitivos y de remembranza regionalista³⁵⁵, facilitaron la labor compositiva de los autores. Estos, a su vez, hicieron suya la actitud que, años más tarde, autores como Daniel Pineda han definido de la siguiente forma: «la copla es una manera de ser y de sentir de nuestro pueblo: huella y raíz, sentimiento y raza, expresión y carisma de una tierra única que ríe y llora, suspira y siente con sus canciones»³⁵⁶

La interacción de la copla con el ecosistema sonoro penitenciario oficial convirtió a este género en adecuado para transportar los mensajes de la población penal. De tal suerte que cantar una copla era menos sospechoso que entonar un himno. En palabras de Marcos Ana «cantar el himno no era clandestino, era algo muy visible, bueno (...) ¡más bien audible!»³⁵⁷. En este sentido, el caso de la copla resulta particularmente interesante, ya que presos y presas se reapropiaron, en cierto modo, del capital propagandístico del que disfrutaba en ese momento el género en el ámbito de extramuros para, por un lado, cohesionarse y consolidarse como sociedad con unas consignas agrupados bajo una sonoridad específica que les facilitaba la actividad mnemotécnica y, por el otro, difundir estas proclamas hacia el exterior de la prisión.

Sin embargo, cabe preguntarse si se trató de reapropiación como tal o de recuperación de uno de los géneros musicales que conformó el paisaje sonoro republicano y que, a su vez, el franquismo reutilizó tanto para construir su nueva base de valores, como para ofrecer una vía de escape controlada a la «olla a presión» bajo la que la dictadura sometió a la población, aliviando el «vacío de los vencidos»³⁵⁸.

³⁵⁵ LUNA, Inés María. *Flamenco y canción española*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 123-132.

³⁵⁶ PINEDA, Daniel. *Voces de copla*. España: Guadalturia, 2012, p. 16.

³⁵⁷ EC/MA..., *Op. Cit.*

³⁵⁸ «(...) it meant the loss of their known world, and consisted in the absence of their loved ones, the destruction of their physical environment and the erasing of their old way of life. This meant the loss of the ability to live according to its values. And, for all those traumatized by the horrors of the war and post-war era it also disrupted their ability to build a story about who they were and how they foresee the future. The triumphant rhetoric of Franco's regime meant that the vanquished could not find the validation of their own experiences and this made that story even harder to build ». «El vacío, para los vencidos, significaba la pérdida de su mundo conocido, y consistía en la ausencia de sus seres queridos, la destrucción de su entorno físico y la eliminación de su antiguo modo de vida. Esto suponía la pérdida de la capacidad de vivir de acuerdo con sus valores. Y, para todos aquellos traumatizados por los horrores de la guerra y las atrocidades de los años de la posguerra, también supuso la interrupción de su capacidad para construir un relato sobre quiénes eran y cómo preveían el futuro. La retórica triunfal del régimen de Franco (...) significaba que los vencidos no podían encontrar la validación de sus experiencias propias, y esto hizo que dicho relato fuese aún más difícil de construir» (Traducción tomada de la versión en español de la misma obra: SIEBURTH, Stephanie. *Coplas para sobrevivir...*, *Op. Cit.*, p. 94). SIEBURTH, Stephanie. *Conchita Piquer's Coplas...*, *Op. Cit.* p. 94.

Por tanto, entre 1944 y 1948, la copla contribuyó a validar el discurso identitario en el plano político de la comunidad represaliada, ofreciendo un marco narrativo en el que «while the plot was not solved more often than the time, the music did have a clear resolution»³⁵⁹. Todo ello sin olvidar que parte del público a quien pretendían llegar a través de las diversas redes de solidaridad en Hispanoamérica continuaba identificando este género con la heterotopía de la España republicana debido, entre otras causas, al exilio de sus intérpretes. Ejemplo de ello fueron Angelillo³⁶⁰ y Miguel de Molina³⁶¹, ambos exiliados por aquellos años en Argentina.

Por esta razón, puede hablarse de que en el contexto penitenciario y de forma similar a lo desarrollado fuera de las prisiones, la copla sufrió un proceso de doble reapropiación. De un lado de la balanza el franquismo se sirvió del capital propagandístico de la misma, sus piezas e intérpretes como una forma de ocio permisiva que, sin ser promocionada, tampoco fue perseguida, como sí fue el caso de otros géneros de naturaleza similar, como el cuplé³⁶². Del otro eje, la población penal recurrió al capital propagandístico del que gozaba este género en plena dictadura para recuperar una forma musical de gran popularidad en la España republicana. En ambos contextos, no fue tanto el género el objeto de la reapropiación como la aceptación del público en una y otra etapa el elemento clave en la resignificación del mismo. Así, todas las piezas vinculadas al repertorio de dimensión protesta que las presas crearon en estos años se inscribieron en los márgenes de este género musical.

No obstante, las aproximaciones que los distintos autores hicieron a esta forma como tal fueron diversas. Una de las principales características de este repertorio, en contraposición con lo desarrollado entre 1938 y 1943, es que, precisamente, la utilización de la copla como género musical de base contribuyó a la normalización de la longitud de las piezas. Así, todos los títulos referidos oscilaron entre los dieciséis (16) versos de *Sardinas frescas* (1945), de La Ferina de Puerto Chico³⁶³; y los veinticuatro (24) de *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* (1945), de Carmen Caamaño y Julia Vigue³⁶⁴.

³⁵⁹ «(...) si bien la trama no se resolvía las más de las veces, la música sí que tenía una clara resolución» SIEBURTH, Stephanie. *Coplas para sobrevivir...*, Op. Cit., p. 270). SIEBURTH, Stephanie. *Conchita Piquer's Coplas...*, Op. Cit. p. 270.

³⁶⁰ VERGILLOS, Juan. «Angelillo, flamenco y República». *Diario de Sevilla* (16/01/2008). (Consultado: junio 2020).

³⁶¹ BNE: Archivo Personal de Miguel de Molina, sig.: M.Molina/1-16. Para un análisis en mayor profundidad acerca de la trayectoria del intérprete en Argentina y México, véase: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. *La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960)*. [Trabajo de Fin de Grado, dirigido por Isabel Lozano Martínez y Germán Labrador López de Azcona]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014. (Consultado: junio 2019)

³⁶² CERÓN, Cristian. «Copla y género: la mujer española en la copla durante el franquismo». *Historia(s) de mujeres en homenaje a M^a Teresa López Beltrán*, vol. 2. (Pilar Pezzi Cristóbal, coord.). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 361-371.

³⁶³ CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis...*, Op. Cit., p. 70. También en GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, Op. Cit., p. 408.

³⁶⁴ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», Op. Cit., p. 11.

En este sentido, un caso singular es *El pasodoble de la cárcel* (1945), de las ya citadas Caamaño y Vigre³⁶⁵, debido a sus cuatro (4)³⁶⁶ versos de longitud. Esta pieza no solo constituye una excepción, sino que todo parece apuntar a que se trata de una disgregación del título *La Cárcel de Ventas de Madrid* (1939), atribuido a Las Trece Rosas, ya que ambas coinciden en el último verso: «y es un mal general, general»³⁶⁷. A ello se une el testimonio de María Salvo Iborra, quien recordaba que esta «letrilla» fue arreglada, por las citadas autoras, para un festival clandestino celebrado el 14 de abril de 1945 en Ventas, titulado *Por la República*, pero que en realidad «era un viejo pasodoble que solíamos cantar años atrás»³⁶⁸:

<i>La Cárcel de Ventas de Madrid</i> (1939), atribuida a Las Trece Rosas ³⁶⁹	<i>El pasodoble de la cárcel</i> (1945), de Carmen Caamaño y Julia Vigre ³⁷⁰
<p>Cárcel de Ventas hotel maravilloso donde se come y se vive a tó [sic] confort, donde no hay ni cama, ni reposo, y en los infiernos se está mucho mejor.</p> <p>Hay cola hasta en los retretes rico cemento dan por pan lentejas, único alimento un plato al día te darán.</p> <p>Lujoso baldosín tenemos por colchón y al despertar tenemos deshecho un riñón.</p> <p>Pueblo de España te gritan las presas, esta injusticia no puede continuar pues el hambre empieza a hacer estragos y es un mal general, general.</p>	<p>Generalísimo piensa en tus presos que la justicia no se haga esperar que la sarna empieza hacer estragos y es un mal general, general</p>

Otra de las características que se aprecia en este repertorio es el progresivo abandono del carácter espontáneo frente a una preferencia por un proceso de escritura más formalista. La reducción a ese único género y forma demuestra que, a diferencia de la producción de 1938 y 1943, este repertorio siguió unas normas compositivas consensuadas. Dichas directrices dieron como resultado una relación de piezas basadas en versos breves y cantables con rimas asonantes inspiradas en el romance y la lírica

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ídem.*

³⁶⁸ Según el testimonio de María Salvo Iborra en: GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 405.

³⁶⁹ Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en: HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio...», *Op. Cit.*, p. 11.

³⁷⁰ Según el testimonio de María Salvo Iborra en: GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*, p. 405.

popular castellana. Por esta razón, los presos y presas defendieron más la preservación de los textos –los cuales trataron en la mayor medida posible de vincular a un autor o autora concreto–, que de la música, en tanto que mera herramienta de apoyo en la difusión de los textos.

La reducción del espectro sonoro de las y los represaliados no solo afectó al repertorio vocal. Así por ejemplo, tal y como se ha descrito en las líneas precedentes³⁷¹, el ámbito instrumental se encontró particularmente afectado al, por un lado, no contar los autores con los materiales adecuados para su desarrollo –carestía de papel, ausencia de instrumentos para efectuar comprobaciones³⁷²–; y, por el otro, a la alienación misma de los «músicos presos» al ser conscientes de los efectos de la prisión sobre sus habilidades musicales. Todo ello repercutió en que los presos que se ejercitaron en este campo durante estos años, se inclinaban por las formas breves de estructura clara, normalmente tripartita o bipartita, como ocurre en la *Balada, op. 47* (1947), de Daniel Fortea³⁷³. Estas piezas nacieron, a menudo, más como un ejercicio de comprobación de conocimientos –armónicos, contrapuntísticos y rítmicos, principalmente– que como una obra compuesta con la perspectiva de ser interpretada con un aliciente de agradar al público.

Quizá el caso más evidente donde ambas formas de creación se entrelazaron fue la música escénica. Partiendo de que las fuentes localizadas no son suficientes para establecer una conclusión clara acerca de las formas musicales sobre las que Pere Capellá se inspiró para escribir *Mariluz* y *El camino del rosal* (ambas de 1944)³⁷⁴ todo apunta a que el autor supo lidiar con la escritura a modo de glosa, con tinte de crítica social y humor fácil y el enlace de este mensaje con una línea melódica sencilla. Técnica que, en realidad, no le era ajena, pues ya la había puesto en marcha en obras anteriores como por ejemplo *Cançons republicanes* (1931)³⁷⁵. Esta fórmula narrativa corría pareja a la propuesta escénica y musical del régimen en las prisiones; y, por el otro al teatro comprometido pero ligero –sin grandes artificios y con fuerte arraigo de la clave de humor–, que tuvo lugar en la contienda³⁷⁶.

³⁷¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1.

³⁷² Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.2., sección *b. Espacios creativos y performativos*.

³⁷³ FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47...*, *Op. Cit.*

³⁷⁴ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*

³⁷⁵ *Ibidem*. Esta recopilación fue posteriormente arreglada y puesta en música por Biel Majoral en el disco del mismo título: *Cançons republicanes* (Biel Majoral, int.) España: Blau, 2008.

Entre las canciones escritas por Capellá, Majoral rescató los siguientes títulos: «Cançons republicanes», «Joc sóc català», «Així arriben els vençuts», «Oli i més oli», «I sens parar de lluitar». Curiosamente, en este álbum se recoge una pieza de Miquel Àngel Colomar –«Adeu, Amor!»–, otro de los autores presentados en este trabajo. (Véase capítulo 3).

³⁷⁶ En relación con este último grupo, autores como Nelly Álvarez han descrito este repertorio como «obras de alto contenido ideológico, principalmente comedias de escasa calidad que buscaban denigrar al enemigo, sublimar el ideario (...) y provocar la exaltación de los espectadores» (ÁLVAREZ, Nelly. «El teatro como un arma...», *Op. Cit.*).

A través de estos recursos, el autor indagó en la categoría de la dimensión moral «escenificada» con la propuesta de una obra de corte regionalista con la que homenajeaba personas, espacios y momentos concretos³⁷⁷. Sin embargo, ejemplos posteriores de este tipo de creación como *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández* (1961)³⁷⁸ y *Desde los ojos de la Pasionaria* (1963)³⁷⁹ muestran cómo el chascarrillo fácil fue progresivamente abandonado por los autores en favor de un tono más grave y severo.

En definitiva, los patrones estilísticos y compositivos adoptados por los presos y presas entre 1944 y 1948 sufrieron ligeras modificaciones con respecto al periodo anterior. De este modo, el bagaje musical de los presos, en relación con su consumo musical anterior a su encarcelamiento, disminuyó en favor de aquellas otras formas, más panfletarias pero, al fin y al cabo, más elaboradas a nivel textual, que entraron en las cárceles como parte de la contracultura organizada en el exterior. Esto implicó que el ecosistema sonoro no oficial se mostrase obsoleto y poco innovador debido a que los autores recurrieron, en su mayoría, a los mismos géneros y formas musicales. En esta línea puede considerarse que la politización, que en estos años sufrió la actividad musical, incidió de forma directa en la disminución de la variedad en el campo de los patrones y procedimientos creativos empleados por la población penal para la elaboración de su repertorio.

5.3. Interacción de los repertorios de extramuros con la dimensión política del repertorio no oficial interpretado en las prisiones

Tal y como se ha señalado en las líneas anteriores³⁸⁰, a diferencia de los años precedentes, entre 1944 y 1948 el repertorio musical de dimensión política dejó de componerse en el interior de las prisiones en favor de la interpretación de piezas, con la misma función, procedentes del exterior. Estos intercambios intramuros/extramuros, extramuros/intramuros³⁸¹ fueron posibles gracias a la consolidación de las redes clandestinas de las organizaciones políticas en el marco del nuevo tejido cultural penitenciario. Aunque las vías de comunicación abiertas con el exterior en esta etapa fueron diversas, en lo que respecta al repertorio musical de índole política, en este epígrafe se estudiarán dos casos concretos. La primera parte de este epígrafe se centra en la reedición de 1947 del *Cancionero Revolucionario*³⁸² publicado por primera vez por el escritor ácrata Armando Triviño³⁸³ en 1925 en Chile. La segunda parte toma en consideración la irrupción de las marchas del movimiento guerrillero en las prisiones.

³⁷⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.

³⁷⁸ ANA, Marcos, *et al. Sino sangriento...*, *Op. Cit.*

³⁷⁹ PROMETEO ENCADENADO. *Desde los ojos...*, *Op. Cit.*

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

³⁸² *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

³⁸³ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

Las razones por las que de los múltiples circuitos y transferencias de los que participó la práctica musical en estos años, en este epígrafe solo se tratan estos dos casos concretos son varias:

1.- Precisamente los numerosos cauces de entrada/salida y salida/entrada, de material, tanto musical como de cualesquiera otros tipos, produjo una dispersión de las fuentes dificultando su actual localización para su recuento y estudio. Los citados casos son los únicos de los que hasta la fecha se ha localizado material suficiente como para ahondar en ellos.

2.- Las líneas que siguen tratan de dirimir únicamente el impacto del repertorio de índole política en estos circuitos, ya que no se han localizado fuentes que prueben que todas las dimensiones del repertorio musical no oficial participaron de todos los tipos de relación posible³⁸⁴.

3.- Abordar la interacción de estos circuitos con el sentido político de la práctica musical implica profundizar en cuestiones acerca de cómo en este periodo las direcciones de los distintos partidos –aspecto que lideró el PCE³⁸⁵– contrarrestaron la propaganda del Régimen. Para ello aprovecharon la estructura que en esta materia, ya habían diseñado, tanto presos como presas, en los años previos.

De todo lo anterior se extrae que la campaña contrapropagandística que penetró en las prisiones consideró a presos y presas sujetos (re)educables –o, mejor dicho, contra(re)educables–, que, una vez más, debían aprender e interpretar. Aunque esta vez los fines era distintos, entre ellos, el de ayudar a preservar la identidad política de la comunidad reclusa. Es posible observar cómo la condición de preso/presa convirtió a los detenidos en meros instrumentos musicales, perpetuando el estado de alienación continua del «yo» como individuo³⁸⁶.

A través de la práctica musical, ya fuese oficial, subversiva o clandestina, se convirtieron en depositarios de unos y otros repertorios. Estas prácticas les definían a nivel colectivo en detrimento de su identidad individual, por lo que la elaboración de consignas cada vez más genéricas tendió a dejar de lado los aspectos concretos de la problemática carcelaria.

³⁸⁴ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.2.1. También capítulo 3, epígrafes 3.2.2., sección *b. Espacios creativos y performativos*.

³⁸⁵ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

³⁸⁶ Acerca de la condición del cuerpo como instrumento Martin J. Daughtry afirma lo siguiente: «our bodies are uniquely attuned to sounds, sounds send our bodies into altered sensuous states»³⁸⁶. «(...) nuestros cuerpos están en sintonía única con los sonidos, los sonidos envían a nuestros cuerpos a estados sensoriales alterados». (Traducción de la autora). (DAUGHTRY, J. Martin. *Listening to war...*, *Op. Cit.*, pp. 164-165). Un aspecto que también ha sido trabajado por Suzanne Cusick: «(...) the prisoners subjected to the music program have no choice but to become themselves, the characteristic sound of their captors»³⁸⁶. «(...) los prisioneros sujetos al programa musical no tienen otra elección que convertirse a si mismos en el sonido característico de sus captores». (Traducción de la autora). (CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology...», *Op. Cit.* p. 276).

Para abordar este aspecto del repertorio musical no oficial, este epígrafe se ha apoyado en tres tipologías documentales bien diferenciadas. En el caso de la entrada del *Cancionero Revolucionario* (1925 y posterior reedición de 1947), de Armando Triviño³⁸⁷ en primer lugar se ha recurrido a los testimonios de los reclusos de la Prisión Central de Burgos que sitúan la reedición del citado cancionero en dicho penal, especialmente Marcos Ana³⁸⁸, Luis Pérez³⁸⁹ y Eduardo Rincón³⁹⁰, el activista José Gabriel González³⁹¹; o la mujer de preso Maruja Cazcarra³⁹². A su vez, estos relatos han sido completados con fuentes de diversa naturaleza, procedentes de la actividad clandestina de los presos, como panfletos, libretas y notas, entre otras³⁹³. Todo ello sin dejar de lado el propio cancionero³⁹⁴, objeto de este estudio.

En cuanto a las marchas guerrilleras, junto a los testimonios³⁹⁵ de diversos reclusos, se ha recurrido también a la prensa clandestina elaborada por las agrupaciones guerrilleras. Así, estos boletines lograron penetrar los muros de las prisiones, tal y como demuestra el hecho de que diversas publicaciones periódicas³⁹⁶ de este tipo se hayan conservado junto a otra serie de documentos que los reclusos lograron sacar al exterior³⁹⁷.

Finalmente, en el aspecto metodológico se han adoptado diversas formas de análisis buscando obtener una visión lo más completa posible de ambos fenómenos. Por un lado, se han analizado los orígenes e implicaciones de dichas transferencias en el marco penitenciario de ambos casos. Por el otro, se ha completado esta perspectiva con el análisis temático y formal de las piezas estudiadas. Por tanto, las conclusiones acerca de la interacción de estas prácticas en el contexto penitenciario de 1944 y 1948 son el resultado de cruzar ambas visiones.

³⁸⁷ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit. Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

³⁸⁸ EC/MA..., *Op. Cit.*

³⁸⁹ EC/LP..., *Op. Cit.*

³⁹⁰ EC/ER..., *Op. Cit.*

³⁹¹ GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.*

³⁹² Según el testimonio de Maruja Cazcarra en: *Fuimos mujeres de preso*. (Irene Abad y Eva Abad, dirs.). Huesca: A.G. Producciones, 2011.

³⁹³ AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 39, carp. 1; caja 40, carp. 11; caja 161, carp. 1-3; Jacq. 14; 64; 112; 153-158; 170; 212-213; 343-350; 459; 482; 523; 563; 598; 697; 729-732; 782; 837; 858-859; 861; 886; 1089.

³⁹⁴ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit. Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

³⁹⁵ ESPINOSA, José. *Memorias...*, *Op. Cit.* PÁMIÉS, Teresa. *Mujer de preso...*, *Op. Cit.* RINCÓN, Eduardo. *Cuando los pasos se alejan...*, *Op. Cit.* RODRÍGUEZ, Melquesídes. *24 años de cárcel...*, *Op. Cit.* RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España...*, *Op. Cit.* SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel...*, *Op. Cit.* SÁNCHEZ, Clemente. *En las cárceles...*, *Op. Cit.* *La isla de Chelo...*, *Op. Cit.* EC/JA..., *Op. Cit.* EC/MA..., *Op. Cit.* EC/JE..., *Op. Cit.* EC/LP..., *Op. Cit.* EC/ER..., *Op. Cit.*

³⁹⁶ Me refiero aquí a las publicaciones: *El Patriota...*, *Op. Cit.* *Loitando...*, *Op. Cit.* *Tras d'os penedos...*, *Op. Cit.*

³⁹⁷ AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 12/2; 12/4-12/5; 12/7-12/8; 12/11; 12/27; 12/29-12/36; 13/1; 13/3; 13/15-13/16; 13/20; 42/2.

5.3.1. *El Cancionero Revolucionario (1925), de Armando Triviño y su posterior reedición (1947)*

Uno de los primeros grupos de piezas musicales de naturaleza política que entró en las prisiones gracias a la consolidación del tejido cultural penitenciario y las redes de solidaridad fue el *Cancionero Revolucionario* (1947) publicado en Burdeos por el sello editorial anarquista, Tierra y Libertad³⁹⁸. El cancionero recogía en sus treinta y siete (37) páginas, un total de cuarenta y cinco (45) títulos. La relación completa de títulos puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 36³⁹⁹.

Aunque el *Cancionero Revolucionario*⁴⁰⁰ que penetró en las prisiones es la reedición de 1947 realizada por el sello editorial anarquista Tierra y Libertad⁴⁰¹, para de profundizar en aspectos como la naturaleza de la fuente, su contenido, los procedimientos creativos por los que se llevó a cabo la composición de las piezas, así como el impacto y recepción que tuvo entre la población penal es necesario remontarse a la recopilación de 1925 de Armando Triviño.

En 1925, el periodista, escritor y activista chileno Armando Triviño (1873-1944)⁴⁰² recogió en un único documento⁴⁰³, la producción más popular de los autores ácratas⁴⁰⁴ del país. Triviño, que se había unido a esta corriente del anarquismo tan solo cinco años antes de la publicación del texto, en 1920, contaba en su biografía con diversas estancias en prisión acusado de colaborar en la prensa contestataria chilena, principalmente en las publicaciones: *Jerminar* (1916)⁴⁰⁵, *Tribuna libertaria* (1923-1926)⁴⁰⁶, *El surco* (1930)⁴⁰⁷ y *La batalla* (1932)⁴⁰⁸. La persecución que sufrió por parte del Estado chileno le consagró como una de las figuras claves del movimiento ácrata⁴⁰⁹.

Más de veinte años después, en un contexto ideológico, geográfico y cronológico diferente, trece (13)⁴¹⁰ de las cuarenta y cinco (45)⁴¹¹ letras recopiladas por Triviño fueron reeditadas por la editorial Tierra y Libertad, que las publicó en Burdeos, introduciéndolas y distribuyéndolas por las diferentes cárceles españolas.

³⁹⁸ Todos los datos sucesivos referidos al citado cancionero procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

³⁹⁹ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 36.

⁴⁰⁰ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁰¹ *Ibidem.*

⁴⁰² MUÑOZ, Víctor. *Armando Triviño: wooblie. Hombres, ideas y problemas del anarquismo en los años veinte. Vidas y escritos de un libertario criollo*. Chile: Quimantú, 2009, p. 35.

⁴⁰³ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.* Véase anexo I, capítulo 5, fig. 37.

⁴⁰⁴ Errico Malatesta define la acracia como una forma de anarquismo basada en el principio de no agresión y la convivencia social a través de pactos. (MALATESTA, Errico. *La revolución en la práctica*. (Pedro Esteve y Gastón Leval, trads.). Valencia: Biblioteca de Estudios, 1935).

⁴⁰⁵ *Jerminar*, año 1, n.º. 1-5, (febrero 1916-junio 1916). Biblioteca Nacional de Chile (BNCh): sig.: PCH 12780.

⁴⁰⁶ *Tribuna Libertaria*, años 1-3, (agosto 1923-febrero 1926). BNCh: sig.: PCH 9594.

⁴⁰⁷ *El surco*, año 1, n.º. 7 (03/11/1926). BNCh: sig.: PCH 11995

⁴⁰⁸ *La batalla*, año 1, (07/06/1932). BNCh: sig.: MC0067100-MC0067130.

⁴⁰⁹ MUÑOZ, Víctor. *Armando Triviño: wooblie. Hombres, ideas y problemas del anarquismo en los años veinte. Vidas y escritos de un libertario criollo*. Chile: Quimantú, 2009, p. 35.

⁴¹⁰ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴¹¹ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

Esta publicación fue a su vez el intento de un grupo de españoles anarquistas exiliados en Francia, dirigidos por Sinesio Baudilio González⁴¹² de reavivar su sello editorial de cabecera⁴¹³. La edición de 1947 no solo recuperó parte del repertorio recopilado por Triviño en 1925, sino que, además se sumaron nuevas creaciones literarias que destacaron por su alto contenido simbólico. La comparativa entre el contenido de ambas publicaciones puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 38⁴¹⁴.

Resulta llamativo cómo a pesar de tratarse de un repertorio de raigambre anarquista, tanto los testimonios⁴¹⁵, como el fondo documental del que forma parte en el AHPCE⁴¹⁶ indican que este volumen pudo entrar en las prisiones a través de las redes clandestinas establecidas por el PCE.

a. Análisis del contenido

Tomando en cuenta la comparación anterior de ambos índices puede observarse cómo, a diferencia de la propuesta de 1925⁴¹⁷, el *Cancionero Revolucionario* (1947)⁴¹⁸ que penetró en las cárceles recogía menos títulos que la versión chilena –veintisiete (27) frente a cuarenta y cinco (45)–. Sin embargo, estos veintisiete (27)⁴¹⁹ textos no pertenecían íntegramente al cancionero de Triviño, ya que como se ha mencionado anteriormente la editorial Tierra y Libertad incorporó en su edición nuevas piezas que se unieron a una selección de catorce (14) títulos del cancionero chileno. El anexo I, capítulo 5, fig. 38⁴²⁰ recoge la relación completa de títulos coincidentes entre ambos cancioneros, los cuales se analizan a continuación.

Debido al sentido político de ambos cancioneros, junto con el significado e implicación de que la versión de 1947 lograra penetrar en las prisiones españolas, los catorce (14) piezas coincidentes son ejemplo del alcance de las redes del tejido cultural y contrapropagandístico que ya fuera del ámbito carcelario se extendieron tanto fuera del país como hacia dentro, incluyendo en su marco de acción a las prisiones. Además, a través del análisis de estos catorce (14) títulos puede extraerse cómo las transferencias musicales con fines políticos no fueron una práctica exclusiva en el entorno de la dictadura franquista, sino que la música de autores españoles participó de estas relaciones desde principios del siglo XX.

⁴¹² Más conocido por su seudónimo Diego Abad de Santillán (1897-1983) (ÍÑIGUEZ, Miguel. *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001, p. 35).

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 38.

⁴¹⁵ EC/MA..., *Op. Cit.* EC/LP..., *Op. Cit.* EC/ER..., *Op. Cit.* GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas...*, *Op. Cit.* Según el testimonio de Maruja Cazcarra en: *Fuimos mujeres de preso...*, *Op. Cit.*

⁴¹⁶ AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 39, carp. 1; caja 40, carp. 11; caja 161, carp. 1-3; Jacq. 14; 64; 112; 153-158; 170; 212-213; 343-350; 459; 482; 523; 563; 598; 697; 729-732; 782; 837; 858-859; 861; 886; 1089.

⁴¹⁷ Todos los datos sucesivos referidos al citado cancionero procedentes de: TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

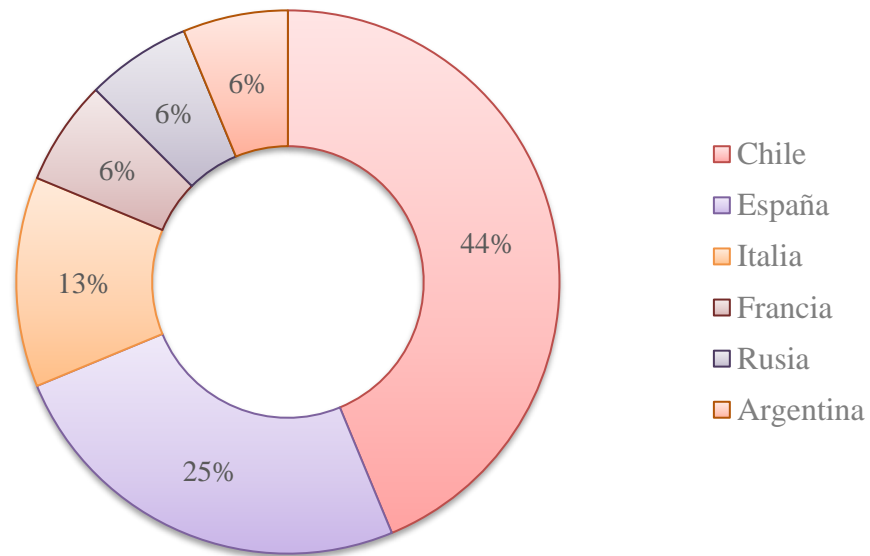
⁴¹⁸ Todos los datos sucesivos referidos al citado cancionero procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴¹⁹ Datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴²⁰ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 38.

En primer lugar, profundizando en el origen de la autoría, este no se ciñó exclusivamente al ámbito ácrata chileno, sino que en la elaboración del cancionero participaron autores de otras nacionalidades. Así, existen piezas firmadas por autores españoles, como *Hijos del pueblo* (1885), de Rafael Ramos Carratalá⁴²¹; italianos, como *Himno del primero de mayo* (1891), de Pietro Gori⁴²²; franceses como *La Internacional* (1871), de Eugène Pottier y Pierre Degeyter⁴²³; o rusos como la *Marsellesa anarquista* (1907), de Piotr Lavrov⁴²⁴.

Fig. 40. Clasificación por país de procedencia de los autores del *Cancionero Revolucionario* (1947), publicado por Tierra y Libertad⁴²⁵



Por otro lado, deteniéndose de nuevo sobre el índice de la edición de 1947⁴²⁶, uno de los primeros aspectos a comentar es la cuestión de la autoría, la cual recae, a excepción de *A las mujeres* (1936), de Lucía Sánchez Saornil⁴²⁷, sobre la mano masculina. De esta forma, *A las mujeres* (1936), de Lucía Sánchez Saornil⁴²⁸ se convirtió en la única pieza cuyo texto no solo había sido escrito por una mujer y dirigido a las mujeres, sino que además la partitura que sirvió de base a Sánchez Saornil para proponer su centonización era también de autoría femenina: *Ramona vals* (1928), de Mabel Wayne⁴²⁹.

⁴²¹ *Ibid*, p. 2.

⁴²² *Ibid*, p. 4.

⁴²³ *Ibid*, p. 7.

⁴²⁴ *Ibid*, pp. 14-15.

⁴²⁵ Datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

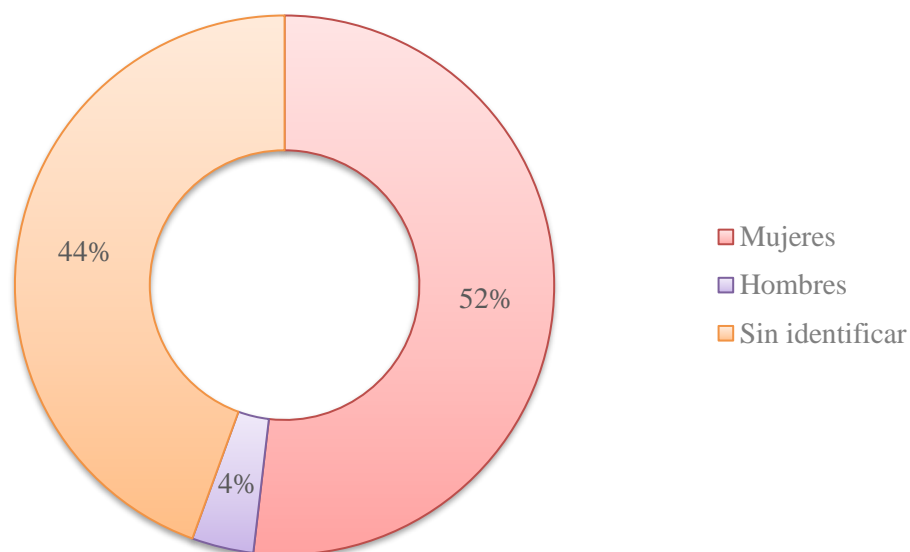
⁴²⁶ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.* Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.3.1.

⁴²⁷ *Ibid*, p. 12.

⁴²⁸ *Ibid*, p. 12.

⁴²⁹ «Mabel Wayne». *Songwriters hall of fame* (1969). (Consultado: junio 2020).

Fig. 41. Comparativa por sexo del autor de los títulos publicados en el *Cancionero Revolucionario* (1947), publicado por Tierra y Libertad⁴³⁰



Todas estas piezas coinciden en un marco cronológico muy concreto, ya que fueron escritas entre el último tercio del siglo XIX –la pieza más antigua, *La Internacional*⁴³¹, data de 1871⁴³²– y el primer tercio del siglo XX, siendo el título más reciente *Juventud* (1937)⁴³³:

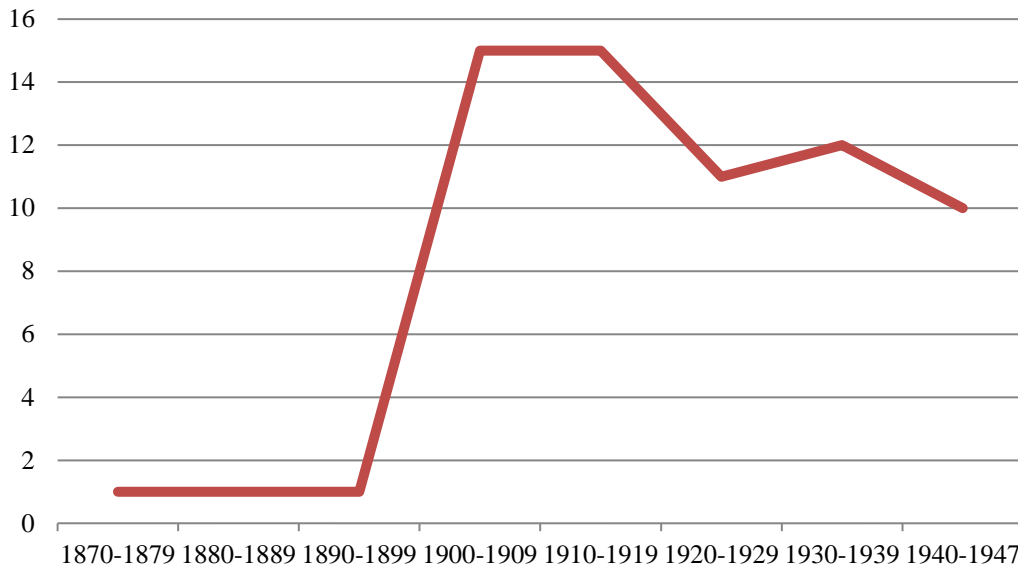
⁴³⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴³¹ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, p. 7.

⁴³² POTTIER, Eugène. *Chants révolutionnaires*. 2^{ème} ed. [Préface en allemande]. Paris: Bureau du Comité Pottier, 1890. Bibliothèque National de France (BnF): sig.: FRBNF36568373 (Consultado: junio 2020).

⁴³³ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, p. 13. *Cancionero Revolucionario Internacional*. Santander: Partido Comunista de España (S.E.I.C.) Comisión Provincial de Agitación y Propaganda, 1937, p. 2. BNE: sig.: 3/106738.

Fig. 42. Detalle del marco cronológico de producción de las piezas publicadas en el *Cancionero Revolucionario* (1947), publicado por Tierra y Libertad⁴³⁴



En último lugar, otro de los aspectos a tener en cuenta a la hora de analizar la contribución del *Cancionero Revolucionario* (1947)⁴³⁵ al ecosistema sonoro no oficial penitenciario es el género musical de dichas piezas. Es decir, si con la entrada del cancionero se cubrieron las carencias que había dejado el hecho de que ya no fuesen los presos y presas quienes produjesen el repertorio político. En este sentido, la dimensión política del repertorio se hace evidente en el hecho de que la mayoría de los títulos fuesen himnos (12)⁴³⁶, marchas (2)⁴³⁷, así como otros géneros de suscripción política como la canción (9)⁴³⁸. A ellos se unieron propuestas más localistas como la jota (1)⁴³⁹ y la milonga (1)⁴⁴⁰:

⁴³⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴³⁵ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴³⁶ Datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

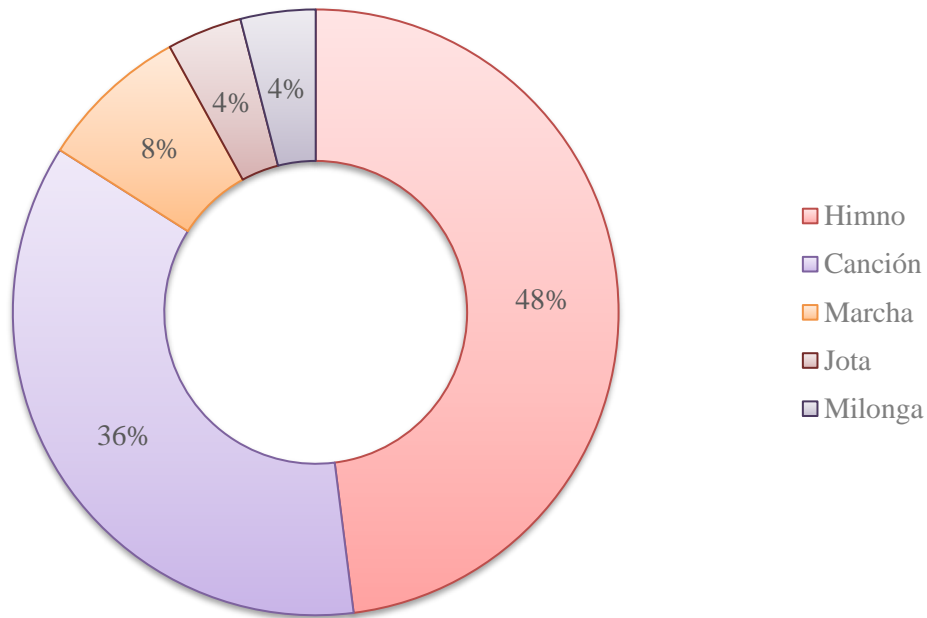
⁴³⁷ *Idem.*

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ *Idem.*

⁴⁴⁰ *Idem.*

Fig. 43. Clasificación por género musical de los títulos recogidos en el *Cancionero Revolucionario* (1947), publicado por Tierra y Libertad⁴⁴¹



Un caso singular es *El martillo* (1900-1925), de Mario Barreda⁴⁴², al presentarse como canción infantil. De esta suerte, el autor sitúa a la infancia como un eslabón más en la instrucción y difusión de los ideales anarquistas. Este aspecto evidencia que, tanto mujeres –como en el caso de *A las mujeres* (1936), de Lucía Sánchez Saornil⁴⁴³–, como a los niños –con *El martillo* (1900-1925)⁴⁴⁴– se dirigieron repertorios específicos, que se diferenciaron del carácter genérico de las proclamas combativas de tendencia masculina elaborada por y para hombres adultos.

b. Procedimientos creativos

Antes de profundizar en los procedimientos creativos empleados por los autores del *Cancionero Revolucionario* (1947)⁴⁴⁵, es necesario detenerse en cuestiones tales como las técnicas a las cuales recurrieron, diferenciando entre el repertorio centonzado de aquel otro de nueva creación. En el caso de las piezas centonzadas,

⁴⁴¹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁴² *Ibid*, pp. 28-29.

⁴⁴³ *Ibid*, p. 12.

⁴⁴⁴ *Ibid*, p. 28-29.

⁴⁴⁵ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

además, debe prestarse atención a cuáles fueron los autores y géneros musicales considerados más efectivos en términos de capital propagandístico.

Para facilitar la comprensión de estas cuestiones se recomienda la consulta del anexo I, capítulo 5, fig. 44⁴⁴⁶, en el que se muestra el resultado de cruzar el índice del *Cancionero Revolucionario* (1947)⁴⁴⁷ con las acotaciones musicales que aparecen en el mismo fig. 38⁴⁴⁸. En la referida tabla figuran todos los parámetros analizados hasta ahora –autoría, nacionalidad, cronología y género musical– además del procedimiento creativo por el que dicho título fue escrito. En los casos concretos de las piezas centonizadas, se ha señalado también el título de la obra de origen, su autor, el sexo de este, el año de composición, la nacionalidad del autor y el género musical de partida. Todo ello permite dirimir las filias y preferencias de los autores sobre un tipo de repertorio musical específico en el caso concreto de la centonización.

Del análisis del citado cuadro puede extraerse cómo en el repertorio de índole política de estos años, ya fuese escrito dentro o fuera de prisión, los autores dieron preferencia a la centonización como recurso compositivo frente al repertorio de nueva creación. En este caso concreto, de las veintisiete (27)⁴⁴⁹ piezas publicadas en el cancionero, dieciséis (16) fueron escritas por centonización, frente a once (11) nuevos títulos. Esto supone el 59% del total de ejemplos interpretados en las prisiones españolas entre 1944 y 1948, procedentes de esta compilación:

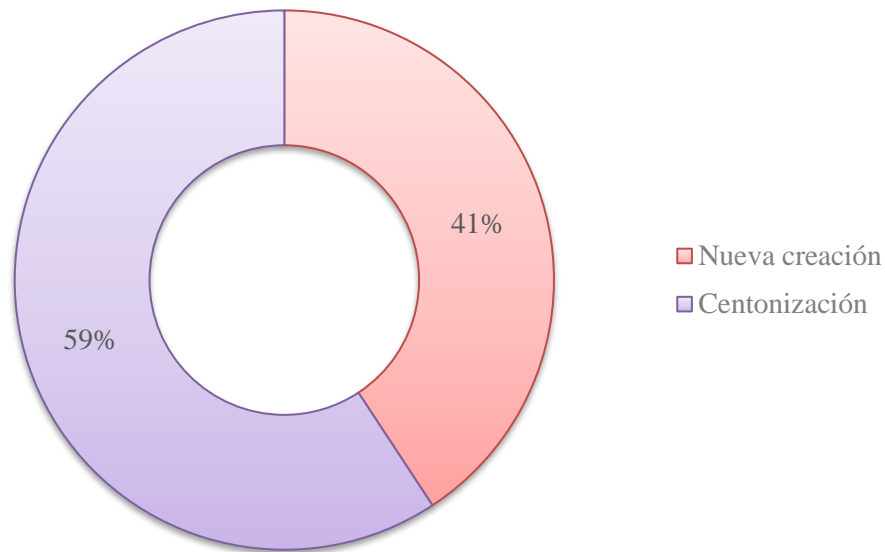
⁴⁴⁶ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 44.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 38.

⁴⁴⁹ Todos los datos sucesivos referidos al citado cancionero procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

Fig. 45. Detalle de los procedimientos creativos empleados por los autores de las piezas recogidas en el *Cancionero Revolucionario* (1947), publicado por Tierra y Libertad⁴⁵⁰



En las líneas que siguen únicamente se analizarán las piezas basadas en la centonización, ya que se ha considerado que las piezas de nueva creación no aportaron grandes cambios a las prácticas musicales no oficiales⁴⁵¹. Sin embargo, el repertorio centonizado merece una atención especial debido a dos razones fundamentales:

- 1.- Estas fueron las piezas que mejor se adaptaron a los procesos creativos del contexto penitenciario, siendo además aquellas que tenían una mayor carga contrapropagandística.
- 2.- Un buen número de ellas –concretamente diez (10)⁴⁵²– eran centonizaciones realizadas sobre melodías de autores españoles que ya se habían popularizado en el primer tercio del siglo XX. Ambos aspectos facilitaron la integración y asimilación por parte de los presos y presas de esta parte del repertorio. La relación completa de títulos compuestos por centonización entre 1944 y 1948 se recoge en el anexo I, capítulo 5, fig. 46⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁵¹ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.1., sección b.1. *Patrones compositivos y estilísticos de nueva creación*. Véase también, capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección b.2. *Patrones compositivos y estilísticos de nueva creación*.

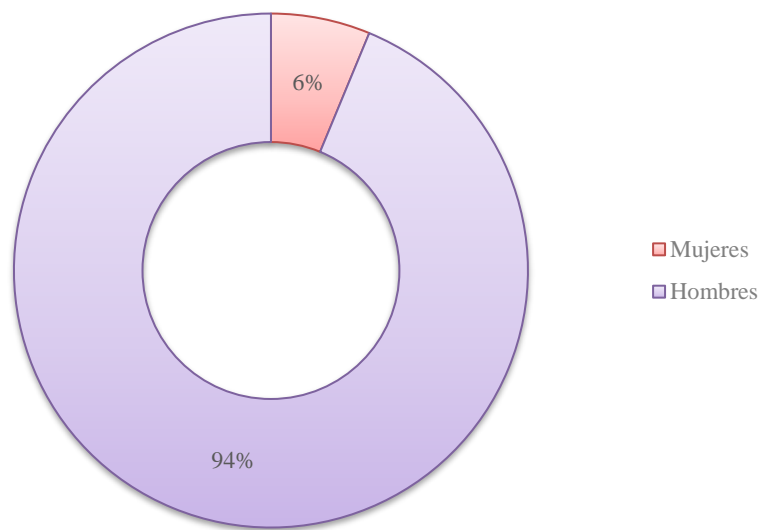
⁴⁵² Todos los datos sucesivos referidos al citado cancionero procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁵³ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 46.

Deteniéndose ahora sobre las obras elegidas por los autores para construir sus centonizaciones, existen elementos comunes a comentar a la hora de analizar cuál fue la tendencia en este tipo de composición:

1.- De los dieciséis (16)⁴⁵⁴ títulos, solo uno, ya citado anteriormente, *A las mujeres* (1936), de Lucía Sánchez Saornil⁴⁵⁵ utilizó una pieza de autoría femenina: *Ramona vals* (1928), de Mabel Wayne⁴⁵⁶, lo que representa un 6,25% del repertorio centonizado, frente al 93,75 de autores masculinos:

Fig. 47. Comparativa por sexo del autor del repertorio empleado por los autores del *Cancionero Revolucionario* (1947) en los títulos compuestos por centonización⁴⁵⁷



2.- De estos dieciséis (16) títulos centonizados, once (11) tenían autoría española. A ellos se sumaron partituras procedentes de Italia (2), Francia (1), Rusia (1) y Estados Unidos (1):

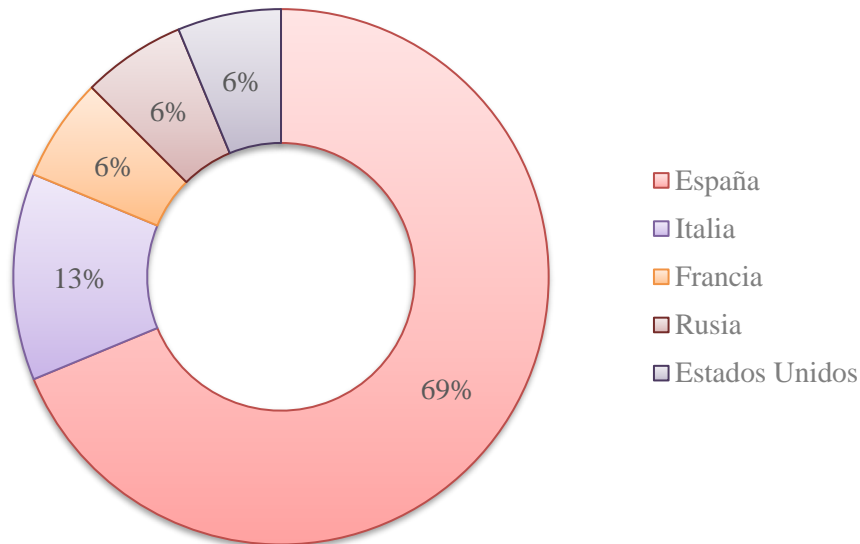
⁴⁵⁴ Datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁵⁵ *Ibid*, p. 12.

⁴⁵⁶ [«Mabel Wayne...», Op. Cit.](#)

⁴⁵⁷ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

Fig. 48. Clasificación por país de procedencia del autor del repertorio empleado por los autores del *Cancionero Revolucionario* (1947) en los títulos compuestos por centonización⁴⁵⁸



Un aspecto interesante a valorar es que las centonizaciones publicadas en el *Cancionero Revolucionario* (1947)⁴⁵⁹ guardaron cierto paralelismo cronológico con la pieza de origen. Un claro ejemplo de esta sincronía es el *Himno al primero de mayo* (1891), de Pietro Gori⁴⁶⁰ –la centonización más antigua recogida en el cancionero–, que escribió sobre el coro «Va pensiero», de la ópera *Nabucco* (1841) de Giuseppe Verdi⁴⁶¹.

El siguiente gráfico recoge la correlación cronológica entre las piezas de origen y las centonizaciones. Para ello se ha tomado como año de partida 1841 con *Nabucco*, como la obra de más antigua de las centonizadas en el cancionero. Como punto final se ha establecido 1947, por ser este el año de publicación de la compilación⁴⁶² analizada. Debe llamarse la atención sobre la intensa actividad que destacó en el periodo 1900-1925, años en que se compusieron la mayor parte de las centonizaciones que posteriormente Armando Triviño recopiló en 1925⁴⁶³. Es el caso de los títulos *Canción de guerra*, de L. Conejeros⁴⁶⁴; *El deportado*, de Miguel García⁴⁶⁵; *El*

⁴⁵⁸ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ídem*.

⁴⁵⁹ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁶⁰ *Ibid*, p. 4.

⁴⁶¹ PARKER, Roger. «Nabucco». *Oxford Music Online*. (Consultado: junio 2020).

⁴⁶² *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

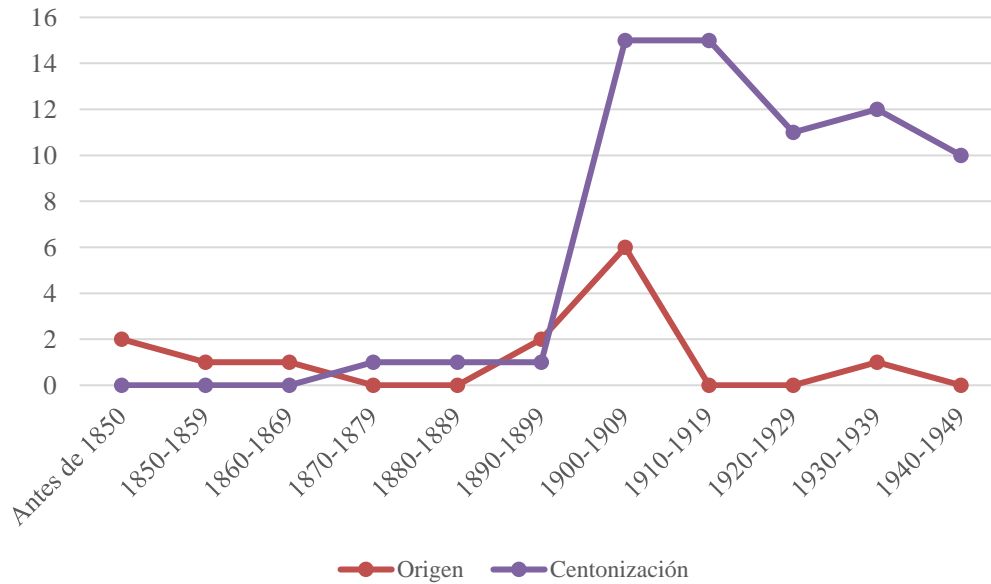
⁴⁶³ TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁶⁴ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 7-8.

⁴⁶⁵ *Ibid*, pp. 27-28.

guitarrico libertario, de Francisco Pezoa⁴⁶⁶; *Jota libertaria*, de Manuel V. González⁴⁶⁷; y *Tierra y Libertad*, de Enrique Flores Magón⁴⁶⁸.

Fig. 49. Comparativa del marco cronológico de las obras de origen y las centonizaciones utilizadas por los autores del *Cancionero Revolucionario* (1947), publicado por Tierra y Libertad⁴⁶⁹



A diferencia de lo ocurrido en la composición musical no oficial de dimensión política de los años anteriores⁴⁷⁰, puede observarse cómo en el ámbito de la centonización decayó el gusto por el himno, en favor de otros géneros populares como el cuplé (4)⁴⁷¹ y el pasodoble (3)⁴⁷². Aunque sin duda, el protagonismo le perteneció a la música escénica, ya fuese como ópera (1)⁴⁷³ o zarzuela (5)⁴⁷⁴. Aun así, indeistintamente de cual fuese el género musical de la partitura de partida, todos los títulos resultantes fueron himnos. En otras palabras, contenían un mensaje y respondían a una función claramente políticas⁴⁷⁵.

⁴⁶⁶ *Ibid*, p. 10.

⁴⁶⁷ *Ibid*, pp. 20-22.

⁴⁶⁸ *Ibid*, pp. 26-27.

⁴⁶⁹ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁷⁰ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

⁴⁷¹ Datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

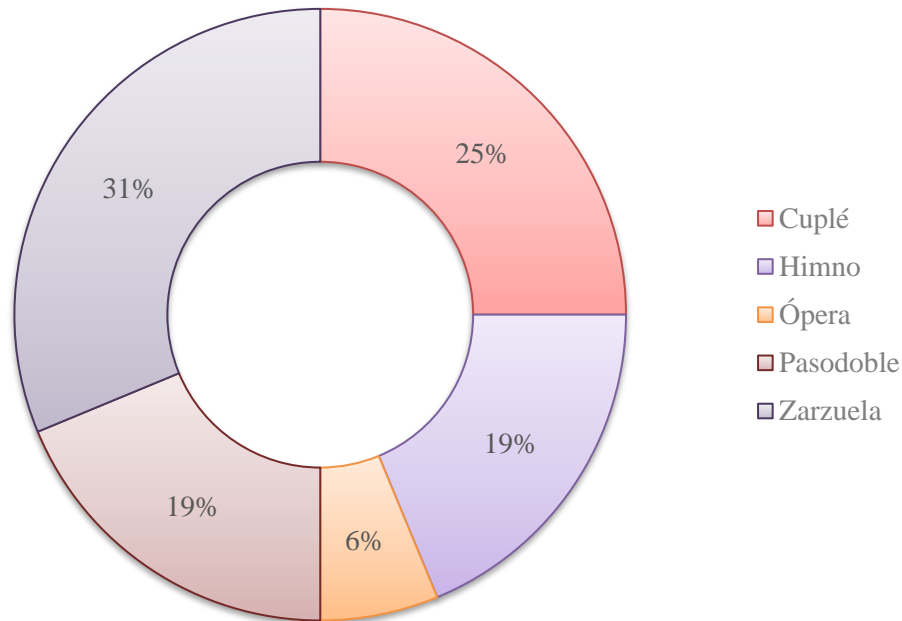
⁴⁷² *Ídem*.

⁴⁷³ *Ídem*.

⁴⁷⁴ *Ídem*.

⁴⁷⁵ Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección *a.1.1. Dimensión política*.

Fig. 50. Clasificación por género musical de los títulos adoptados por los autores del *Cancionero Revolucionario* (1947), para la elaboración del repertorio centonizado⁴⁷⁶



En este sentido, conviene tener presentes dos cuestiones:

1.- Si para la población penitenciaria el himnario del régimen constituyó una fuente musical esencial a la hora de articular la protesta entre 1938 y 1943, la entrada del *Cancionero Revolucionario* (1947) implicó un progresivo abandono de estas prácticas. En otras palabras, las centonizaciones que recogió la publicación ácrata adoptaba y adaptaba melodías vinculadas a idiosincrasias políticas afines. Algunos ejemplos son el *Himno Nacional Mexicano* (1854)⁴⁷⁷ que dio lugar al título *Tierra y Libertad* (1900-1925), firmado por Enrique Flores Magón⁴⁷⁸; *Au devant de la vie* (1932)⁴⁷⁹ que pasó de la escena revolucionaria rusa al *Cancionero Revolucionario Internacional* (1937)⁴⁸⁰ con el título *Juventud* (1937)⁴⁸¹; *La marselesa* (1792)⁴⁸² que dio lugar a la

⁴⁷⁶ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁷⁷ STEVENSON, Robert. «Nunó, Jaime». *Oxford.... Op. Cit.* (Consultado: junio 2020).

⁴⁷⁸ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

⁴⁷⁹ MAYER, Otto. *Cancioner Revolucionari Internacional*. Barcelona: Comissariat de propaganda. Sección de Música, 1937. BNE: sig.: MP/495/21.

⁴⁸⁰ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁸¹ *Cancionero Revolucionario Internacional*. Santander: Partido Comunista de España (S.E.I.C.) Comisión

Provincial de Agitación y Propaganda, 1937, p. 2. BNE: sig.: 3/106738.

⁴⁸² ROBERT, Frédéric. «De Lisle, [l'Isle], Rouget». *Oxford.... Op. Cit.* (Consultado: junio 2020).

Marsellesa anarquista (1907)⁴⁸³; o la variación de *Hijos del pueblo* (1895)⁴⁸⁴, titulada *Himno anarquista* (1900-1925)⁴⁸⁵.

En estos años, el tejido musical contrapropagandístico se retrotrajo a un pasado común ideológico debido, entre otras causas, al cambio de receptor de los mensajes lanzados por los textos subversivos. De esta suerte, los funcionarios de prisiones dejaron de ser los sujetos contra los que se protestaba en las centonizaciones. A partir de 1947, desde organismos como la editorial Tierra y Libertad, el PCE en el exilio trató de:

- a) Homogeneizar a la población penitenciaria.
- b) Establecer lazos con la comunidad internacional en la campaña pro-presos.

En este sentido, se recuperó el ideal del canto colectivo promovido durante la Guerra Civil por las comisiones de agitación y propaganda, ya durante la guerra civil:

El canto acompaña a los que luchan por una victoria segura.
Pueblo que canta, es pueblo que perdura y vence.
Cantó Grecia su peán, frente a los ejércitos enemigos.
Cantó Francia su Marsellesa, frente a la Santa Alianza de Europa.
Cantemos nosotros, pueblo de España, ante los ojos atónitos del mundo.
Cantemos por nuestra liberación hacia la victoria⁴⁸⁶.

2.- Destaca el interés que la corriente ácrata manifestó hacia la música escénica española del siglo XIX para la construcción de nuevas piezas y cómo estas resignificaciones fueron posteriormente acogidas por la población penitenciaria. Recordando el repertorio contrapropagandístico de los primeros años de postguerra (1938-1943), los casos de centonizaciones realizadas sobre números de teatro musical, aunque existentes, no dejaban de ser escasos⁴⁸⁷.

Los datos anteriores exigen una reflexión acerca del porqué o porqués los autores ácratas utilizaron melodías de autores españoles sin significación política aparente. Clara Lida apunta a una serie de características y temáticas comunes desarrolladas por los autores de esta corriente. Todas ellas justifican la búsqueda y empleo de obras musicales popularizadas y de argumento afín a las mismas para la construcción del nuevo himnario:

Al examinar los temas libertarios que aparecen en nuestros textos, nos encontramos con el predominio de ciertos elementos y personajes de ambos sexos casi siempre contrapuestos: los trabajadores, los pobres, los explotados del campo o la ciudad, y por otra parte, el burgués, el militar, el cura, el cacique; la loa al

⁴⁸³ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p. 2.

⁴⁸⁵ *Ibid*, p. 3.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.2., sección a.4. *Centonizaciones realizadas sobre números de música escénica*.

trabajo digno y la condena de la explotación; la admiración por la ciencia y la técnica puesta al servicio del progreso humano y la repulsa de la fábrica y la industrialización degradantes; el amor por el campo y la naturaleza y la condena de la explotación campesina y el monopolio de la tierra por unos pocos; la denuncia de la injusticia social y la exaltación de un mundo mejor. (...) se maneja la antipatía por las figuras y símbolos patrios y, en cambio, se recrean nuevos símbolos y se exalta a las grandes figuras del anarquismo al representarlas como mártires y héroes (...). Algo semejante observamos en el rechazo explícito de toda religión en particular la católica, considerada como opresora, anti-científica y supersticiosa, a la par que se rescatan y utilizan los elementos discursivos religiosos en propósitos seculares y militantes, catecismos, credos, padres nuestros y mandamientos anarquistas⁴⁸⁸.

El *Cancionero Revolucionario* (1947)⁴⁸⁹ recoge hasta cinco títulos basados en obras líricas españolas, cuya relación puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 51⁴⁹⁰. Al respecto de los datos recogidos en la tabla anterior, conviene subrayar una serie de aspectos:

1.- La predilección de los autores por zarzuelas compuestas en la primera década del siglo XX. Así, la pieza más antigua es *El guitarrico*, de Agustín Pérez Soriano, estrenada en 1900⁴⁹¹, que dio origen al título de Francisco Pezoa, *El guitarrico libertario* (1900-1925)⁴⁹². En el otro lado del eje cronológico se sitúa *El conde de Luxemburgo* (1909), de Amadeo Vives⁴⁹³, cuya partitura fue utilizada para la canción *Canto a la libertad* (1900-1925)⁴⁹⁴.

2.- De igual importancia es la coetaneidad de los autores de las obras musicales de referencia y de los letristas ácratas en los tres casos identificados: Francisco Pezoa (1885-1941)⁴⁹⁵, Manuel V. González (1844-1948)⁴⁹⁶ y Miguel García (1908-1981)⁴⁹⁷. Este punto es indicativo de la preferencia de los escritores chilenos por un repertorio musical actual de grandes capacidades propagandísticas cuya popularidad en el imaginario colectivo castellano-parlante facilitaba la difusión de los nuevos significados reasignados a estas piezas.

Así, al igual que en el entorno penitenciario de los años anteriores prevaleció la familiaridad de las sonoridades y la positiva acogida de los autores entre el público por encima del sentido musical que permitía el canto de las nuevas letras sobre las melodías escogidas. En otras palabras, las centonizaciones publicadas en el

⁴⁸⁸ LIDA, Clara. «Discurso e imaginario en la literatura anarquista». *Filología*, año XXIX, n.º. 1-2, (1996), pp. 125-126.

⁴⁸⁹ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁹⁰ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 51.

⁴⁹¹ LAMB, Andrew. «Pérez Soriano, Agustín». *Music...*, *Op. Cit.* (Consultado: mayo 2021).

⁴⁹² *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁹³ SALTER, Lionel. «Vives [Roig], Amadeo». *Music...*, *Op. Cit.* (Consultado: mayo 2021).

⁴⁹⁴ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

⁴⁹⁵ Datos procedentes de: [BNCh: Memoria Chilena](#) (Consultado: junio 2020).

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

⁴⁹⁷ *Ibidem.*

Cancionero Revolucionario (1947)⁴⁹⁸ no siempre respondieron a una coherencia diegética, musical y estilística, sino que buscaban aprovechar el capital propagandístico de las obras elegidas⁴⁹⁹.

Sin embargo, los motivos por los que los autores ácratas seleccionaron el citado repertorio musical no son el único punto relevante a tratar. Desde la perspectiva carcelaria en el contexto español, no solo es imprescindible profundizar en las razones por las que el sello editorial Tierra y Libertad incluyó estos ejemplos en la publicación de 1947, sino también la recepción de estos títulos por parte de la comunidad carcelaria. A todo ello se añadía la conveniencia temática del contenido de los textos con su condición de presos. Para lograr una mejor comprensión de esta cuestión es necesario profundizar en las filiaciones temáticas entre el repertorio de partida y el resultante, así como su relación con el contexto receptor.

En una primera lectura temática, de los cinco títulos recogidos en el *Cancionero Revolucionario* (1947)⁵⁰⁰, producto de la centonización de números de zarzuela, cuatro (4) incluyen la palabra libertad (2) o libertario (2) como un punto angular en su línea argumental. Todos ellos son títulos en los que desde un abandono del tono contestatario se articula un mensaje melancólico como momento musical doloso. Es el caso de *El guitarrico libertario* (1900-1925), de Francisco Pezoa⁵⁰¹, escrito sobre la «Jota de Perico» de la zarzuela de Agustín Pérez Soriano, *El guitarrico* (1900)⁵⁰².

A pesar de que Pezoa respetó la lírica de la propuesta original de forma escrupulosa y estricta, tanto en número de versos como en el esquema lírico, la esencia de la partitura de Pérez Soriano solo es constante en la alusión al instrumento, cuyo sentido evoluciona de ser el lamento de un amante no correspondido al plañido del sujeto político: «Pobre guitarrico, vedlo como gime / oye lo que canto, oye lo que dice»⁵⁰³. En esta línea la propuesta de Pezoa resulta doblemente interesante, ya que en el proceso de resignificación que llevó a cabo profundizó en la simbología del llanto como elevación de la protesta ideológica. Para ello se sirvió del imaginario del baturro que aquí es transformado en recitador –en su sentido más medievalista de trovador que se acompaña de un instrumento de cuerda pulsada–⁵⁰⁴. La sonoridad de la guitarra y la asociación del instrumento al lamento es otro recurso a destacar: «Yo canto para los pobres / el canto de la miseria / que se entona por las calles / en los días de huelga (...).

⁴⁹⁸ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁴⁹⁹ Para un análisis en mayor profundidad acerca de la centonización y el tropo como procedimientos creativos en la corriente ácrata chilena puede consultarse el siguiente trabajo de la autora: CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Alianzas de ultramar: el anarquismo chileno, la zarzuela y el repertorio carcelario del primer franquismo». *Música y danza entre España y América (1936-1960). Itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios*. (Beatriz Martínez del Fresno y Gemma Pérez Zaldondo, coords.) México: Fondo de Cultura Económica, 2020, pp. 289-315.

⁵⁰⁰ Todos los datos sucesivos referidos al citado cancionero procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

⁵⁰¹ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁵⁰² LAMB, Andrew. «Pérez Soriano, Agustín...», *Op. Cit.*

⁵⁰³ PEZO, Francisco. «El guitarrico». *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.* 1947, p. 10.

⁵⁰⁴ MARTÍN, David. «La banda sonora de “Nobleza Baturra”: monumento a la figura del baturro y a los estilos de la jota». *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. (Matilde Olarte, coord.). España: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 357-374.

/ Yo canto la patria nueva / la ciudad del buen acuerdo / donde es común la faena / y común el premio»⁵⁰⁵

De forma similar a lo desarrollado por Pezoa, Manuel V. González, se sirvió de un tiempo de jota, «¡Qué feliz voy a ser!» de *La Alegría de la Huerta* (1909), de Federico Chueca⁵⁰⁶, para articular su *Jota libertaria* (1900-1925)⁵⁰⁷. En este sentido, conviene señalar que el empleo de cuadros escénicos de reminiscencia folklórica para la resignificación anarquista del contenido, no fue un recurso casual, sino que estaba justificado en la vinculación de los conceptos de «tierra» y «labrador», tan presentes en el repertorio de raigambre tradicional y el ideal anarquista.

Sin embargo, poco o nada tienen en común la propuesta de Chueca con la letra del ácrata Manuel V. González, ni en términos de estructura –puesto que la pieza original es una escena dialogada y la resultante un monólogo–, ni en la aproximación temática. En otras palabras, la única concordancia entre el texto de partida y la lírica libertaria es la propia metarreferencia al tiempo de jota: «a la jota, jota de la riberica / a la jota, jota de la murcianica»⁵⁰⁸, frente al «a la jota, jota de los libertarios»⁵⁰⁹.

Por el contrario, si *¡Libertad!*⁵¹⁰ y *Canto de la libertad*⁵¹¹, así como *El guitarrico libertario*, de Francisco Pezoa⁵¹² y *Jota libertaria*, de Manuel V. González⁵¹³ (todas escritas entre 1900-1925) hacen una alusión directa a la condición de represaliado a través del retrato de un sujeto que lamenta su condición de perseguido. La pieza restante, *El deportado* (1900-1925), de Miguel García⁵¹⁴, es un caso singular, dado su amplio despliegue del contexto asociado al imaginario del exilio. *El deportado*⁵¹⁵ constituye, además, junto con *El guitarrico libertario*, de Pezoa⁵¹⁶, uno de los pocos ejemplos que evidencian una perfecta sincronía entre el texto original y la posterior propuesta de centonización. Es decir, la complejidad con la que son reutilizadas tanto la métrica, como la sintaxis y el imaginario lírico del «Canta vagabundo», de *Alma de Dios*⁵¹⁷, sugiere, por un lado una amplia destreza del autor en la escritura; y por el otro, un extenso conocimiento de la música sobre la que propuso el nuevo texto.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ STEVENSON, Robert. [«Federico Chueca». *Music...*, *Op. Cit.*](#) (Consultado: junio 2020).

⁵⁰⁷ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

⁵⁰⁸ CHUECA, Federico. *La alegría de la huerta: zarzuela en un acto y tres cuadros*. [Jota]. Madrid: Unión Musical Española, 1931.

⁵⁰⁹ GONZÁLEZ, Manuel V. «Jota libertaria». *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, 1947, pp. 20-22.

⁵¹⁰ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, p. 9.

⁵¹¹ *Ibid*, pp. 13-14.

⁵¹² *Ibid*, p. 10.

⁵¹³ *Ibid*, pp. 20-22.

⁵¹⁴ *Ibid*, pp. 27-28.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ *Ibid*, p. 10.

⁵¹⁷ SERRANO, José. [«Canción húngara, n.º. 5». *Alma de Dios*. Madrid: Ildefonso Alier, 1913.](#) (Consultado: junio 2020).

Así por ejemplo, las reiteraciones sobre el verbo cantar y sus derivados «canto», «cantos», «canta», «canción» son reutilizados en *El deportado* (1900-1925), de Miguel García⁵¹⁸ en el mismo orden en que se presentan en el texto original: «Canta desheredado / cantos de tu dolor»⁵¹⁹, «Canta deportado /miserio y martirizado»⁵²⁰, «Canto de rebelión / de los parias del mundo / bálsamo de dolor»⁵²¹.

En este caso en concreto, la reelaboración del texto fue más allá al introducir términos afines al sustrato político en que se enmarca. Es el caso del término «himno» como sustituto de «canción» o la transformación del «mendigo/vagabundo»⁵²² de la «Canción húngara»⁵²³ al «deportado»⁵²⁴ de la propuesta ácrata. Esta modificación no solo titula la pieza resultante, sino que establece una analogía directa entre la versión original y la centonizada, tanto en el nivel textual como en su sentido semántico. Es decir, si quien entona el «Canta vagabundo»⁵²⁵ en el libreto original es un gitano húngaro, en *El deportado*⁵²⁶, el sujeto aparece explotado en sus múltiples interpretaciones. De esta forma, el imaginario de esta canción alude tanto a los exiliados que fueron recluidos en campos de concentración en el sur de Francia, como a los encarcelados –deportados de sus vidas civiles–, así como a aquellos que se «echaron al monte», cuyo repertorio musical clandestino se analiza en el epígrafe siguiente⁵²⁷.

5.3.2. Actividad propagandística y prácticas musicales de la Guerrilla Española

El segundo ejemplo del repertorio de dimensión política que entró en las prisiones en este periodo analizado en este epígrafe, fueron las marchas del movimiento guerrillero.

a. Contextualización de la actividad de agitación y propaganda de la Guerrilla Española en las prisiones

La entrada de este repertorio en las prisiones respondió a una serie de sucesos que conviene tener presentes:

1.- Desde su constitución en 1939 y, hasta su disolución en 1952, una de las actividades inherentes a las distintas agrupaciones de la Guerrilla Española era la «agitación y propaganda»⁵²⁸. Autores como Armando Recio apuntan cómo la inventiva musical de los guerrilleros contribuyó a la difusión de sus mensajes e ideas: «(...) dentro de las octavillas confeccionadas por las agrupaciones

⁵¹⁸ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² SERRANO, José. [«Canción húngara...», *Op. Cit.*](#)

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

⁵²⁵ SERRANO, José. [«Canción húngara...», *Op. Cit.*](#)

⁵²⁶ *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

⁵²⁷ Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.3.2.

⁵²⁸ RECIO, Armando. *Propaganda de la guerrilla antifranquista (1939-1952)*. [Tesis doctoral dirigida por Mirta Núñez y Alejandro Pizarroso]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 138.

gallegas son muy comunes las que contienen poemas o canciones que introducen el mensaje político de una manera mucho más asimilable»⁵²⁹.

2.- Precisamente, estos boletines, panfletos y octavillas que menciona el autor en la cita anterior, entraron en las prisiones por las diversas vías y cauces clandestinos abiertos al exterior. En la actualidad se han localizado tres publicaciones diferentes con contenido musical que circularon entre las prisiones españolas entre 1947 y 1948. Son los periódicos *Loitando. Órgano mural do Dto. Lister* (20/08/1947-05/09/1947), del Destacamento de Amador Domínguez «Líster» de la IV Agrupación Guerrillera de A Coruña (Galicia)⁵³⁰; *Tras d'os penedos. Periódico mural do Distrito de A. Cortizas* (01/04/1948-20/09/1948), de Destacamento de Arturo Cortizas de la IV Agrupación Guerrillera de A Coruña (Galicia)⁵³¹; y *El patriota* (23/08/1948), del Frente Guerrillero Levante-Aragón⁵³². Todos ellos constituyen las fuentes sobre las que se apoya este epígrafe.

3.- Durante estos años los distintos frentes guerrilleros adquirieron una amplia destreza en la elaboración de proclamas propagandísticas. Así lo señalan historiadores como Armando Recio o Julián Cháves:

(...) la aislada situación geográfica de las montañas que les servían de residencia, incomunicados por lo general y bastante alejados de los centros urbanos que les podían servir de apoyo, constituían una adversidad de primer orden que limitaba forzosamente la realización de campañas de este tipo. (...) Labor propagandística que cabe dividir en un doble aspecto. Por un lado, el relativo a la organización de los canales pertinentes para su recepción en la sierra, cuando estos documentos habían sido elaborados en otros puntos del país o el extranjero. Por otro lado, todo lo concerniente a la confección de propaganda en los campamentos y su distribución en sitios estratégicos (...)⁵³³.

4.- Aunque la actividad de la guerrilla se prolongó hasta 1952⁵³⁴, autores como Jorge Marco⁵³⁵ apuntan cómo hacia 1948 frentes como la Federación de Guerrillas León-Galicia fueron desarticuladas. Esta situación fue la consecuencia, por un lado de la retirada de apoyos del PCE⁵³⁶; por el otro por las detenciones masivas a causa del Decreto-Ley de 18 de abril de 1947⁵³⁷.

⁵²⁹ *Ibid*, p. 166.

⁵³⁰ *Loitando. Órgano mural do Dto. Lister* (20/08/1947-05/09/1947), del Destacamento de Amador Domínguez «Líster». AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.

⁵³¹ *Tras d'os penedos. Periódico mural do Distrito de A. Cortizas* (01/04/1948-20/09/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

⁵³² *El patriota*, nº. 2, (23/08/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/19.

⁵³³ CHÁVES, Julián. «Franquismo y oposición...», *Op. Cit.*, p. 361.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ MARCO, Jorge. *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*. Granada: Comares, 2012.

⁵³⁶ ARÓSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge. *El último frente...*, *Op. Cit.*

⁵³⁷ «Decreto-Ley (rectificado) de 18 de abril de 1947...», *Op. Cit.*

5.- El *Decreto-Ley de 1947*⁵³⁸ recrudeció la persecución ejercida sobre la resistencia armada antifranquista, lo que implicó un crecimiento en la población penal del número de guerrilleros. Fruto de la convivencia, estos compartieron e integraron su repertorio a las prácticas musicales contrapropagandísticas⁵³⁹. Esto implicó, además, que el resto de penados permaneciese informado de los acontecimientos políticos del exterior⁵⁴⁰.

b. Consideraciones generales sobre el repertorio analizado

Hasta la fecha se han registrado un total de ocho (8)⁵⁴¹ títulos que formaron parte de estos circuitos a través de su publicación en alguno de los boletines citados anteriormente. Para la reconstrucción de estas relaciones han sido indispensables los testimonios de Consuelo Rodríguez «Chelo»⁵⁴², José Ajenjo⁵⁴³ y Marcos Ana⁵⁴⁴. La relación completa de títulos, junto con la publicación a la que aparecieron vinculados puede consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 52⁵⁴⁵.

Para su análisis, del cual no se conserva partitura alguna, se ha recurrido a:

- 1.- El establecimiento de sus características formales.
- 2.- La definición de sus descriptores temáticos conforme al estudio de sus subtextos, por el otro. En este último caso, para abordar aquellas piezas escritas en gallego (5), las cuales constituyen un 63% del corpus documental, se ha contado con la ayuda de Carlos y Lucía Santiago Díaz⁵⁴⁶, quienes además han contribuido a la contextualización de las metáforas en el imaginario gallego de la posguerra.

Otra cuestión a señalar es la idiomática, ya que a diferencia del resto de ejemplos analizados hasta ahora, este repertorio incorpora otro idioma diferente al español. En este caso el gallego. Este uso de una lengua vinculada a una zona geográfica concreta habla no solo del origen geográfico de sus autores, sino también de los potenciales receptores de este repertorio. Además ilustra la idiosincrasia creativa y el nivel cultural de los miembros de la guerrilla, en este caso, del Frente León-Galicia. En este sentido, la cuestión lingüística no se revela tanto con una intención

⁵³⁸ «Decreto-Ley (rectificado), de 18 de abril de 1947, sobre represión de los delitos de bandidaje y terrorismo». *BOE*, n.º. 136-169, (15 de mayo-10 de junio de 1948), pp. 1902-2388.

⁵³⁹ EC/MA..., *Op. Cit.* EC/LP..., *Op. Cit.* EC/ER..., *Op. Cit.*

⁵⁴⁰ Según el testimonio de Maruja Cazcarra en: *Fuimos mujeres de preso...*, *Op. Cit.*

⁵⁴¹ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

⁵⁴² *La isla de Chelo...*, *Op. Cit.*

⁵⁴³ EC/JA..., *Op. Cit.*

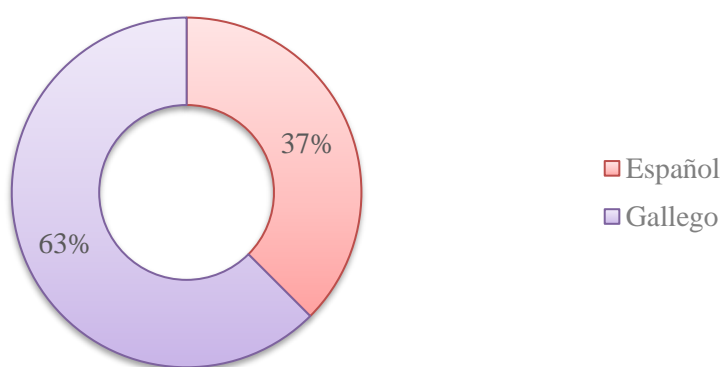
⁵⁴⁴ EC/MA..., *Op. Cit.*

⁵⁴⁵ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 52.

⁵⁴⁶ Agradezco a ambos el esmero e inmediatez con que atendieron mi consulta. Asimismo, hago extensivo mi agradecimiento a Sergio Solano Rodríguez (Biblioteca Nacional de España) por su labor de intermediario en esta tarea.

ideológica, como sí ocurría en el caso del catalanismo⁵⁴⁷ de autores como Tomás Gil i Membrado⁵⁴⁸ o Pere Capellá⁵⁴⁹, sino como una herramienta más en la difusión de un mensaje de índole reivindicativa. Este aspecto estaba relacionado con el sector poblacional vinculado a la guerrilla: el entorno rural. Por esta razón, los textos publicados en los periódicos clandestinos no perdieron el carácter oral en favor de la palabra escrita, ya que no se trataba de una escritura academicista –como por ejemplo sí buscaron los autores carcelarios–, sino «de oídas». En otras palabras, fue un repertorio compuesto conforme a los usos y costumbres de la transmisión oral siguiendo los patrones de lo que hablaban y lo que escuchaban hablar.

Fig. 54. Detalle del idioma de escritura del repertorio musical guerrillero que circuló por las prisiones españolas entre 1947 y 1948⁵⁵⁰



A la luz de los datos expuestos en la fig 53, puede apreciarse cómo todas las piezas que los guerrilleros del Frente León-Galicia publicaron entre 1947 y 1948 en los citados periódicos aparecieron firmados por sus autores, fundamentalmente tres. J.A. Cortiñas Blas, que firmó los títulos difundidos entre el 20 de agosto de 1947 y el 1 de enero de 1948 en *Loitando –Por entre toxo e xestas*⁵⁵¹, *Camiñando por montes e valles*⁵⁵² y *Mocazos [I]*⁵⁵³ y *[II]*⁵⁵⁴–, y Rogelio Alonso (m. 1949)⁵⁵⁵ y Antonio Castro

⁵⁴⁷ Véase este capítulo, epígrafe 5.2.1., sección b.2. *Dimensión moral «escenificada»*. También capítulo 3, epígrafe 3.2.1., sección a. *Dimensión política*.

⁵⁴⁸ GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències...*, *Op. Cit.*

⁵⁴⁹ CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes...*, *Op. Cit.*

⁵⁵⁰ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁵⁵¹ «Por entre tojos y retamas». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo e xestas». *Loitando. Órgano mural do Dto. Lister*, (20/08/1947), portada. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.

⁵⁵² «Caminando por montes y valles». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Camiñando por montes e valles». *Ibidem*.

⁵⁵³ «Golpes». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]». *Ibid*, (05/09/1947), portada. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6. La diferenciación [I] y [II] ha sido dada por la autora para facilitar el estudio de las referidas piezas.

⁵⁵⁴ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]». *Ibid*, (01/01/1948), portada. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.

⁵⁵⁵ Datos biográficos procedentes de: CHÁVES, Julián. «Franquismo y oposición: propaganda contra el régimen en la década de los cuarenta». *Historia Contemporánea*, n.º. 26, (2003), p. 351.

López (1928-1951)⁵⁵⁶, autores del boletín *Tras d'os penedos* entre el 1 de enero y el 20 de septiembre de 1948 que firmaron *Al general pirata*⁵⁵⁷ y *Entre nos*⁵⁵⁸, respectivamente. Caso aparte lo constituye el texto *Te esperaré en esta senda*, publicado el 23 de marzo de 1948 en *El Patriota*, periódico vinculado al Frente Guerrillero Levante-Aragón, que apareció firmado como «Seudónimo»⁵⁵⁹, lo cual no permite la identificación de su autor.

En este sentido, y en relación con las fuentes analizadas, las mujeres adscritas a la guerrilla –bien como enlace, bien como guerrilleras en activo– no aparecen reflejadas en este tipo de actividad de «agitación y propaganda»⁵⁶⁰, a pesar de que también participaron de estas prácticas musicales. Así se lo atestiguaba la guerrillera Consuelo Rodríguez López «Chelo» a Odette Martínez en 2008, en el documental *La isla de Chelo*⁵⁶¹. En su testimonio «Chelo» entonaba dos de sus canciones favoritas durante las marchas por el monte en el Valle de Arán, a principios de la década de 1940: *Con la bomba de piña*⁵⁶² y *Lobo hermano*⁵⁶³ (ambas ca. 1940). Esta última formaba parte de una serie junto con *Dos huérfanos*, *Justicia* y *Dudas y contrariedades del fugitivo*, firmadas por los mismos años por Perfecto González «Cachupa»⁵⁶⁴.

⁵⁵⁶ *Ídem*.

⁵⁵⁷ ALONSO, Rogelio. «Al general pirata». *Tras d'os penedos. Periódico mural do Distrito de A. Cortizas*, (01/04/1948), p. 3. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

⁵⁵⁸ CASTRO LÓPEZ, Antonio «Tocho». «Entre nos». *Ibid*, (20/09/1948), p. 3. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

⁵⁵⁹ SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda». *El Patriota*, nº. 2. (23/03/1948), p. 5. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/19.

⁵⁶⁰ RECIO, Armando. *Propaganda de la guerrilla...*, *Op. Cit.*, p. 138.

⁵⁶¹ *La isla de Chelo...*, *Op. Cit.*

⁵⁶² «Con la bomba de piña puesta al cinto, / la pistola pronto a disparar / desplegando el peligro de los pasos / el huido lucha por su ideal. / La libertad, palabra santa / que al oír la tiembla...». *Ibidem*.

⁵⁶³ «Ya no estás solo en el monte / lobo hermano, / ya no estás solo en el monte / nosotros te acompañamos. / Cuando aquel santo de Asís / tan humilde, tan humano, / que platicaba contigo / y te llamaba su hermano, / se fue a la paz de otros mundos / misteriosos e ignorados / tu vagaste solitario / por las sierras y collados; / en lucha contra otro santo / el que guarda los ganados / y distraías tus murrias / asaltando los rebaños. / Y así viviste unos siglos / ¡Quién sabe de cuantos años! / Ya no estás solo en el monte / lobo hermano, / ya no estás solo en el monte / nosotros te acompañamos. / Nosotros los fugitivos / también somos franciscanos. Nos junta la adversidad / nos unen lazos fatales / lo mismo a ti que a nosotros / acucian idénticos males: / a ti te persigue el pastor / con sus mastines leales / a nosotros el fascismo / con sus feroces chacales. / A ti porque no te sometes / a serviles domesticidades / a nosotros por defender / ciertos nobles ideales, / a ti por buscar el sustento / entre tiernos recentales / a nosotros porque queremos / otras costumbres sociales. / A ti te tienen por fiera / lobo hermano, / pueden decir lo que quieran / pero tú no eres tan malo. / Malos son esos salvajes / que pasean por el llano / luciendo sus correajes / con prestancia de reclamo. / tú matas para comer / porque lo exige tu vida, / ellos matan por placer / por un instinto homicida / que no quieren contener / y lo hacen sin medida / ¡Es lo que saben hacer! / Tu eres noble, no eres fiera / tu no atacas a los tuyos / ni les declaras la guerra / son ellos los que a los suyos / persiguen matan y encierran. / Con inconsciencia que aterra / sirven la ley del más fuerte / y van cubriendo la tierra / con un sudario de muerte. / ¡Ah! La justicia vencedora / les dará su merecido / y mientras llega esa hora / aquí estaremos contigo / lobo hermano. / Nosotros los fugitivos / también somos franciscanos». (Archivo Fundación José Barreiro: Archivo personal de Perfecto González Fernández «Cachupa»).

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

Otros aspectos a comentar son:

- 1.- La localización de estas prácticas.
- 2.- El ámbito cronológico.

En primer lugar, destaca el papel del Frente Guerrillero León-Galicia en estas actividades, no solo por tal y como lo han documentado historiadores como Armando Recio⁵⁶⁵, sino también por lo significativo de que de las ocho (8)⁵⁶⁶ marchas localizadas, siete (7)⁵⁶⁷, estuviese suscritas a agrupaciones gallegas. Este dato no implica que el resto de destacamentos descuidasen su labor propagandística, pero sí apunta, a diferencia del resto, a un mayor éxito en la filtración de estos materiales hacia el interior de las cárceles, frente a otros intentos realizados, por ejemplo, por el Frente Guerrillero Levante-Aragón. De este último solo se ha recuperado una única pieza: *Te esperaré en esta senda*⁵⁶⁸. Del resto de organizaciones que estuvieron operativas por aquellos años en la cornisa cantábrica, el centro peninsular y el sur en el frente Granada-Málaga⁵⁶⁹, no se ha localizado, hasta la fecha, ningún ejemplo de este tipo.

En segundo lugar, el breve periodo en el que se insertan los ejemplos localizados (1947-1948) coincide con los últimos años de actividad de la resistencia armada. Del mismo modo que en el caso de la localización de estas prácticas, esto no significaba que no existiesen incursiones de este tipo de repertorios en las prisiones en los años anteriores y posteriores, pero sí que son el único corpus localizado hasta ahora.

Por último en los procedimientos creativos se refiere, no existen indicios de que, a diferencia de lo que sí ocurría con el repertorio de dimensión política compuesto en las prisiones⁵⁷⁰, los guerrilleros tuviesen un especial interés por la centonización. A excepción del título *Canto a la madre por un guerrillero del llano* (1948), de F. y N.⁵⁷¹, en cuyo pie los autores indicaban que esta pieza debía interpretarse sobre la música de *Adiós, Pampa mía* (1945), de Mariano Mores y Francisco Canaro⁵⁷². Todo parece apuntar a que el resto de marchas guerrilleras localizadas hasta la fecha fueron de nueva creación, siguiendo el sesgo militar comentado en las líneas precedentes. Este aspecto pudo estar condicionado por cuestiones pragmáticas, ya que aunque una de las finalidades de este repertorio era promover las actividades de «agitación y propaganda»⁵⁷³, la vida en el monte no permitía a los guerrilleros permanecer actualizados en materia musical. Por esta razón, la música no era más que un mero

⁵⁶⁵ RECIO, Armando. *Propaganda de la guerrilla...*, *Op. Cit.*

⁵⁶⁶ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁵⁶⁷ *Ídem.*

⁵⁶⁸ SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda...», *Op. Cit.*

⁵⁶⁹ ARÓSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge. *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: La Catarata, 2008.

⁵⁷⁰ Véase este capítulo, epígrafe 5.2.2. También capítulo 3, epígrafe 3.2.2.

⁵⁷¹ F. y N. «Canto a la madre por un guerrillero en el llano». *Tras d'os penedos. Periódico mural do Distrito de A. Cortizas*, (01/04/1948), p. 3. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

⁵⁷² CANARO, Francisco; MORES, Mariano. *Adiós, Pampa mía*. Barcelona: Música del Sur, 1946.

⁵⁷³ RECIO, Armando. *Propaganda de la guerrilla...*, *Op. Cit.*, p. 138.

apoyo para unas proclamas que sí debían ser difundidas logrando el mayor alcance posible.

c. Integración del repertorio guerrillero en las prisiones

Este repertorio se integró con relativa facilidad en las prácticas que definieron el ecosistema sonoro penitenciario no oficial. A ello contribuyó, en gran medida que estas piezas funcionasen como un «cantar de gesta penitenciario»⁵⁷⁴, que constituía una fuente de información del exterior, así como también que las letras, junto con la música, desarrollase motivos repetitivos de aire marcial. No debe olvidarse tampoco la importancia de este tipo de composiciones en el desarrollo del sentimiento de grupo a través de la regla del «enemigo único»⁵⁷⁵ al que se desfigura a través de la exageración en favor de la exaltación de los valores propios. Todas ellas, cuestiones y fórmulas a las que los presos y presas ya habían recurrido años atrás para la elaboración de su repertorio contrapropagandístico de dimensión política⁵⁷⁶.

El ejemplo más evidente de la buena disposición que la comunidad penal mostró hacia este repertorio lo demuestra el hecho de que los presos escribiesen piezas de naturaleza similar para honrar la memoria de los guerrilleros caídos. Tal es el caso de las piezas *La madre de Zoroa*⁵⁷⁷ y [*Madre de Zoroa, heroína del pueblo*]⁵⁷⁸ (ambas de 1948). Las dos marchas, sin autor identificado⁵⁷⁹, fueron publicadas en el suplemento del periódico *Mundo Obrero* elaborado por los presos del Reformatorio de Adultos de Ocaña, el 1 de enero de 1948⁵⁸⁰. Ambas rinden homenaje a la madre del guerrillero asturiano Agustín Zoroa «Darío», detenido y ejecutado en 1947⁵⁸¹. En este sentido, tanto la una como la otra son el ejemplo más palpitante de hasta qué punto fueron efectivas las vías abiertas por el PCE tanto desde el interior al exterior de las prisiones, como desde el exterior al interior, por el otro, dentro del nuevo entramado cultural penitenciario⁵⁸².

⁵⁷⁴ En este sentido se ha tomado la definición de «cantar de gesta» enunciada por el Diccionario de Lengua Española: «poema medieval extenso en que se refieren hechos de personajes históricos o legendarios», por entenderse que la música servía de soporte a un texto cuya importancia residía en el carácter heroico de los acontecimientos descritos, así como por la itinerancia de los mismos. ([«Cantar de gesta». Diccionario de la Lengua Española..., Op. Cit.](#) (Consultado: junio 2020)).

⁵⁷⁵ ÁLVAREZ, Nelly. «El teatro como un arma...», *Op. Cit.*

⁵⁷⁶ Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.1., sección a. *Dimensión política*.

⁵⁷⁷ «La madre de Zoroa». *Mundo Obrero. Suplemento local Ocaña*, (01/01/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 12/30.

⁵⁷⁸ «[Madre de Zoroa, heroína del pueblo]». *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Adviértase cómo a pesar de ser un repertorio de igual naturaleza al compuesto en el exterior, los presos siguen preservando el anonimato en el ámbito de la composición contrapropagandística de dimensión política. (Véase capítulo 3, epígrafe 3.3.1., sección a. *Dimensión política*).

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ GÓMEZ, Valentín Andrés. *Del mito a la historia. Guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2019, pp. 167-179.

⁵⁸² Véase este mismo capítulo, epígrafe 5.1.

<i>[Madre de Zoroa, heroína del pueblo] (1948)</i> ⁵⁸³	<i>La madre de Zoroa (1948)</i> ⁵⁸⁴
<p>Madre de Zoroa, Heroína del Pueblo. Todo el fruto de tu vientre materno a la causa del pueblo has entregado. En despojo de vida, asesinado te han devuelto al que diste amor eterno. De tus labios que mil ósculos tiernos pintaron en el hoz lirio morado de tu hijo, de heroísmo tatuado no aprendió sus lamentos el averno. El dolor que en tu entraña de heroína engendró torva mano sanguinaria no vende la entereza que habita. Nunca vierte tus ojos lluvia fina. Tu corazón, cual el de Pasionaria engendra bravos hijos comunistas</p>	<p>Es ejemplo sublime de madre proletaria que deja entre las garras de la fiera fascista jirones de su carne, que es carne comunista, en la dura jornada de la lucha diaria. Para abrazar vacío tiende el aire sus brazos al sentir que pregona el crimen consumado la voz, acusadora del hijo asesinado con ecos que no [...] pagar los balazos. La negaron el cuerpo que le roba la muerte y aunque ningún consuelo puede haber que restañe la sangre que a su pecho saca la puñalada pide fuerza a la idea para hacerse más fuerte y no deja que el llanto con lágrimas empañe la llamada del orgullo que brilla en su mirada.</p>

Así, la caída de Zoroa en 1947 supuso un duro revés para la organización clandestina del PCE. La noticia circuló por las diversas vías desde Asturias a Madrid y desde Madrid al, en este caso, penal de Ocaña. Allí los presos contribuyeron a la memoria del guerrillero dedicando dos marchas a su madre: *La madre de Zoroa*⁵⁸⁵ y *[Madre de Zoroa, heroína del pueblo]*⁵⁸⁶. Pero para saber cuáles eran los elementos de este tipo de repertorio, los autores debían conocer previamente sus características, por lo que no es difícil presuponer en este contexto, que los presos de este centro ya hubiesen entrado en contacto con este tipo de repertorio anteriormente. Una vez elaboradas las piezas, estas fueron incluidas en el suplemento contrapropagandístico de *Mundo Obrero* que los presos preparaban en el Reformatorio, y después, fueron puestas en circulación por las mismas redes por las que llegó la noticia de la caída del guerrillero:

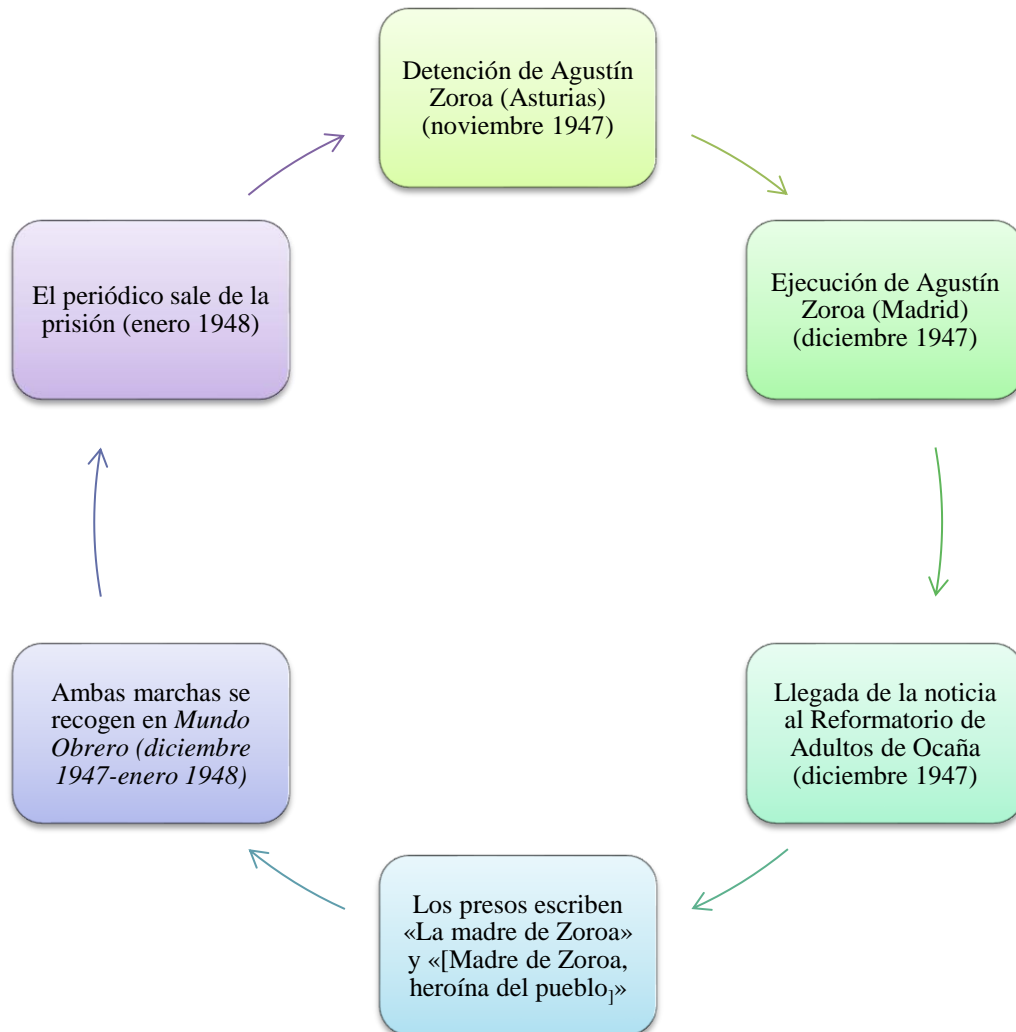
⁵⁸³ «[Madre de Zoroa..., *Op. Cit.*

⁵⁸⁴ «La madre de Zoroa..., *Op. Cit.*

⁵⁸⁵ *Ibidem.*

⁵⁸⁶ «[Madre de Zoroa..., *Op. Cit.*

Fig. 54. Descripción del circuito que siguió la noticia de la detención y ejecución de Agustín Zoroa «Darío» hasta dar lugar a las marchas guerrilleras producidas en el Reformatorio de Adultos de Ocaña en 1948⁵⁸⁷



Además, debe destacarse la celeridad con que operaban estas redes, puesto que Zoroa fue detenido el 19 de noviembre de 1947⁵⁸⁸ y ejecutado tan solo diez días después, el 29 de noviembre⁵⁸⁹. Tan solo un mes después, el 1 de enero de 1948, el suplemento de *Mundo Obrero* ya estaba en circulación por las redes de difusión clandestina⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁵⁸⁸ GÓMEZ, Valentín Andrés. *Del mito a la historia...*, Op. Cit., pp. 167-179.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Mundo Obrero...*, Op. Cit.

Dadas las fuentes conservadas, no es posible profundizar en el análisis musical de estas piezas que, a juzgar, tanto por los testimonios⁵⁹¹, como por los textos⁵⁹², se inspiraron en formas cantables populares. Su estructura irregular aparece definida por versos de arte menor con rima asonante según los esquemas *abba* y *abab*, que facilitaban, a nivel musical, la aplicación de ritmos binarios de marcha. En este sentido, debe tenerse presente que, aunque este tipo de piezas se llegase a interpretar en las prisiones, estaban pensadas, en origen, para acompañar a los desplazamientos de los guerrilleros por el monte. Las líneas temáticas trabajadas en las ocho (8)⁵⁹³ piezas localizadas pueden consultarse en el anexo I, capítulo 5, fig. 55⁵⁹⁴.

Siguiendo lo dispuesto en la citada tabla, el entorno del guerrillero aparece reflejado a través del empleo de verbos propios de la acción armada «disparar», «lucha», «tiembla»; así como con una clara alusión a las armas: «bombas», «cinto», «fusil», «correaje», «pistola». Todo ello se articula en torno a la inmediatez, rapidez e intensidad que da buena cuenta de las salidas al monte. Es decir, el mensaje aparece secuenciando la acción guerrillera que evoca los ideales y anhelos de los miembros de la resistencia armada. Por tanto, se trata de un repertorio que busca tanto otorgar identidad como describir esa identidad de grupo, para lo cual se sirven del imaginario del «héroe». En este sentido, las marchas constituyeron un elemento esencial en la configuración identitaria de los guerrilleros, ya que mediante una creación cultural – las canciones –, no solo hablaban de sí mismos, sino que además se alejaban de la imagen «asalvajada» que el régimen les había definido al emplear el apelativo de «maquis»⁵⁹⁵. Hecho que, por otro lado, sirvió al Estado para justificar su política de delaciones, persecuciones y ejecuciones.

Un ejemplo de este tipo de construcción es *Por entre toxo e xestas* (1947), de J.A. Cortiñas Blas⁵⁹⁶ donde el autor, siguiendo la estructura métrica de la tirana, describe la labor del guerrillero: «por aldeas e pinares / vai xuventude / galega loitando / por libertades»⁵⁹⁷; «libertaremos o / povo de tantas calamidades / aunque aia / que

⁵⁹¹ *La isla de Chelo...*, *Op. Cit.* EC/JA..., *Op. Cit.* EC/MA..., *Op. Cit.* EC/JE..., *Op. Cit.* EC/LP..., *Op. Cit.* EC/ER..., *Op. Cit.*

⁵⁹² ALONSO, Rogelio. «Al general pirata...», *Op. Cit.* CASTRO LÓPEZ, Antonio «Tocho». «Entre nos...», *Op. Cit.*). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Camiñando por montes...», *Op. Cit.* CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]...», *Op. Cit.* CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]...», *Op. Cit.* CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo...», *Op. Cit.* SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda...», *Op. Cit.*

⁵⁹³ Todas las cifras sucesivas relativas a la actividad musical penitenciaria no oficial procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

⁵⁹⁴ Véase anexo I, capítulo 5, fig. 55.

⁵⁹⁵ «Arbusto chileno, de la familia de las liliáceas, de unos tres metros de altura, con hojas aovadas y lanceoladas, flores axilares en racimo y fruto redondo». («Maqui». [Diccionario de la Lengua Española...](#), *Op. Cit.* (Consultado: noviembre 2019)). El régimen empleó este sustantivo para apodarar a los guerrilleros. Un apelativo, que como puede verse de la entrada en el *Diccionario de la Lengua Española*, no tenía sentido gramatical y cuyo significado residía en el entorno en que los guerrilleros desarrollaron sus actividades. Esta denominación buscaba además relacionar el «maquis» con el bandolerismo del siglo XIX a través de la legislación. («Decreto-Ley de 18 de abril de 1947...», *Op. Cit.*).

⁵⁹⁶ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo...», *Op. Cit.*

⁵⁹⁷ «(...) por aldeas y pinares / va la juventud / gallega luchando / por la libertad» (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo...», *Op. Cit.*

deixar regueiros / ca nosa sangre»⁵⁹⁸. A diferencia de otros casos, las marchas guerrilleras se caracterizaron por la elocuencia descriptiva del mundo físico que no emocional. Un entorno que es descrito lacónicamente de forma precisa, en ocasiones con dos palabras por verso, como en el citado ejemplo de Cortiñas Blas. Esto facilita la concepción binaria del paso militar de las marchas⁵⁹⁹. De esta forma, títulos como *Por entre toxo e xestas* ilustran el carácter que la música tuvo para los guerrilleros como arma organizativa del *tempo* de marcha y ataque.

Otra de las líneas temáticas clave de este repertorio es la «libertad» que, a menudo, ejerce de interjección empleada como resumen de las premisas del movimiento. Un ejemplo claro lo constituye el título *Te esperaré en esta senda* (1948)⁶⁰⁰: «Voy por algo / más fragante, más hermoso, / más humano y perfumado / que esa flor que tú acaricias / se llama LIBERTAD»⁶⁰¹.

El tono general oscila entre la rabia bélica de piezas como *Por entre toxo e xestas* (1947), de J.A. Cortiñas Blas⁶⁰² y *Al general pirata* (1948), de Rogelio Alonso⁶⁰³; y la sátira de marchas como *Entre nos* (1948), de Antonio López Castro «Tocho»⁶⁰⁴ y *Mocazos [I] y [II]*, (1947 y 1948, respectivamente), de J.A. Cortiñas Blas⁶⁰⁵. En el primer caso, el autor se sirve de la superposición de voces de distintos personajes para narrar una situación anecdótica a través del empleo de dobles sentidos: «estando no cuartelillo / disposto para arrancar»⁶⁰⁶ el protagonista manifiesta la pérdida de su arma «quenme sabe da pistola»⁶⁰⁷. Una insólita situación que resuelve reconociendo que el personaje en realidad no se había separado de su arma «si atañeu aquí na mau»⁶⁰⁸. En contra de lo esperado, la ambigüedad de detalles no aclara si se trata de una mofa hacia la Guardia Civil –representada en el «cuartelillo»–, o si, por el contrario, aborda la inexperiencia militar de los miembros de la guerrilla.

Por otro lado, se encuentran *Mocazos [I] y [II]* (1947 y 1948, respectivamente), de Cortiñas Blas⁶⁰⁹. Sin duda se trata del caso más singular del repertorio, ya que incorporaba noticias procedentes del exterior del entorno guerrillero, al mismo tiempo que interactuaban con su contexto. Es decir, no se limitan a narrar la experiencia del «resistente», sino que abandona su atmósfera incorporando elementos narrativos

⁵⁹⁸ «(...) libraremos al / pueblo de tantas calamidades / aunque haya / que dejar regueros / de nuestra sangre». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem*.

⁵⁹⁹ Por convención el ritmo de desfile en marcha está establecido enciento veinte pasos por minuto. (*Diccionario militar: contiene las voces técnicas, términos, locuciones y modismos antiguos y modernos de los ejércitos de mar y tierra*. Madrid: Luis Palacios, 1863, p. 567).

⁶⁰⁰ SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda...», *Op. Cit*.

⁶⁰¹ *Ibidem*..

⁶⁰² CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo...», *Op. Cit*.

⁶⁰³ ALONSO, Rogelio. «Al general pirata...», *Op. Cit*.

⁶⁰⁴ CASTRO LÓPEZ, Antonio «Tocho». «Entre nos...», *Op. Cit*.

⁶⁰⁵ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]...», *Op. Cit*. CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]...», *Op. Cit*.

⁶⁰⁶ «Estando en el cuartelillo / preparados para arrancar» (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). LÓPEZ CASTRO, Antonio «Tocho». «Entre nos». *Tras d'os penedos. Periódico mural do Distrito de A Cortizas*, (20/09/1948), p. 3. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

⁶⁰⁷ «¿Quién me vio la pistola?». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem*.

⁶⁰⁸ «¡Si la tenía aquí en la mano!». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem*.

⁶⁰⁹ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]...», *Op. Cit*. CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]...», *Op. Cit*.

acerca de eventos políticos desarrollados en España entre 1947 y 1948, en perfecta sincronía con los mismos. Además, ambas piezas forman parte de una única unidad narrativa, por lo que no es posible comprender la primera sin alcanzar un entendimiento de la segunda y viceversa. De los ocho (8)⁶¹⁰ títulos recuperados hasta la fecha son el ejemplo de mayor extensión y complejidad, debido precisamente a su exploración de la jocosidad, el chiste y la sátira. Un aspecto que queda acentuado por el empleo de metáforas y simbología que forman parte, exclusivamente del imaginario popular gallego, por lo que guarda una estrecha relación con el público al que se dirige, atendiendo a las características propagandísticas de este repertorio.

*Mocazos [I]*⁶¹¹ ambienta en veintiún versos, sin estructura rítmica clara, una secuencia dialogada entre un narrador guerrillero y dos personajes habitantes del pueblo de Guisamo (A Coruña). Conviene señalar que, el carácter de diálogo solo se percibe a través de la lectura alta voz del texto, puesto que del modo en que este apareció publicado en *Loitando* no permite diferenciar las intervenciones de los distintos personajes. La acción se enmarca, además en una festividad de especial relevancia para la población de Guisamo: el día de San Ramón: «Os guerrilleiros somos un-hos festexeiros / de raya; a día de San Ramón (...) / que non che oubo tan boa festa / festa en Guisamo»⁶¹². La reiteración sobre el sustantivo «festa» es un recurso del autor para contextualizar la situación descrita: «(...) si este / ano anque no nos dieron o racionamento / moita “chicha” oubo e contestoulle / o o’utro bueno quiba haber carnese / ese porco non tiña mais que piel e callos»⁶¹³. En el contexto de la canción, la palabra «porco»⁶¹⁴ en alusión a una matanza celebracional, sustituye a la palabra «fascista». Esto explica por qué a pesar de no haber comida en la verbena, debido a la carestía del racionamiento, la celebración fue calificada como «boa»⁶¹⁵. A través de la concatenación de dobles sentidos el autor explica a un público muy concreto, una de las victorias de la Guerrilla Española. De esta forma, el cronotopo narrativo se desvela como un asalto y no como una verbena.

Sin embargo, no es hasta la publicación de *Mocazos [II]*⁶¹⁶ cuando el contenido de la victoria de la acción guerrillera a la que hace referencia *Mocazos [I]*⁶¹⁷ queda claro. El texto publicado en 1948 profundiza en el argumento haciendo referencia al asalto de Arcadio Vilela Gárate, director de *El Ideal Gallego*, por el destacamento de Amador Domínguez «Líster»⁶¹⁸. No obstante, la identificación de dicho asalto solo es

⁶¹⁰ Datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

⁶¹¹ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]...», *Op. Cit.*

⁶¹² «Los guerrilleros somos unos fiesteros / de traca, el día de San Ramón (...) / que nunca hubo tan buena fiesta / fiesta en Guisamo». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*

⁶¹³ «Y le dijo el otro, si este año / aunque no nos dieron el racionamento / mucha “chicha” hubo y le contestó / el otro, bueno que iba a haber carne / y ese cerdo no tenía más que piel y callos». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*

⁶¹⁴ «Cerdo». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*

⁶¹⁵ «Buena». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*

⁶¹⁶ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]...», *Op. Cit.*

⁶¹⁷ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]...», *Op. Cit.*

⁶¹⁸ Un año después de esta acción, Amador Domínguez «Líster» fue detenido y ejecutado. (SANTOS, Julián. *Víctimas de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de hoy, 1999, p. 514).

posible al poner en valor las críticas que Cortiñas Blas lanza contra la prensa oficial gallega, en concreto *La Voz de Galicia* y *El Ideal Gallego*: «¡Exa que va de preodecos! Tamen / temos aquí n'a cruña que e un insulto / pro povo galego. Mira que chamarlle ideal galego / o ideal dos fascistas»⁶¹⁹.

La crítica del autor no se limita únicamente a la política interior, sino que hace referencia a las alianzas Franco-Perón establecidas en 1947⁶²⁰. En este punto, otra de las metáforas clave es la palabra «besta»⁶²¹, que traducido por «yegua», se desvela como el apelativo despectivo para cosificar a Eva Perón: «Fai unh'a temporada c'os preodecos / non falan mais que d'os cabalos que Perón / lle mandou a Franco pero xa non nos extraña / pois iuda falaron mais cuando lle / mandou y a besta»⁶²².

Sin duda, el aspecto más interesante de este par de piezas es la sincronía entre los hechos narrados, su fecha de publicación —el 1 de enero de 1948—, y el contexto político del país. Tan solo un ejemplo. El mismo día que se publicó *Mocazos [II]*⁶²³, *La Voz de Galicia*, recogía entre sus páginas el discurso de año nuevo de Franco:

Y como es de destacar en esta hora de balance, nuestros mejores deseos y felicitaciones para la nación que alzó valiente ante los otros pueblos la voz de la verdad y para su digno presidente el general Perón que tuvo el gesto que nunca olvidaremos de enviarnos a través del océano a su ilustre esposa⁶²⁴.

Finalmente, la musicalidad de la letra en las marchas, en tanto que lenguaje hablado, adopta un carácter especial, ya que los ejemplos recuperados resultan incomprensibles si, por un lado no son interpretados conforme a la diégesis que les corresponde y, por el otro, si no se conoce el significado contextual de las metáforas que plantean.

⁶¹⁹ «Y ya que va de periódicos! También / tenemos uno aquí en La Coruña que es un insulto / para el pueblo gallego. Mira que llamarle Ideal Gallego / al Ideal de los fascistas». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]». *Loitando...*, *Op. Cit.*

⁶²⁰ FRANCO, Francisco. «Mensaje del Caudillo». *La Voz de Galicia*, (01/01/1948), p. 1.

⁶²¹ «Yegua» (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*

⁶²² «Hace una temporada que los periódicos / no hablan más que de los caballos que Perón / le mandó a Franco pero ya no nos extraña / pues aún hablaron más cuando le mandó / la yegua». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*

⁶²³ CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]...», *Op. Cit.*

⁶²⁴ FRANCO, Francisco. «Mensaje del Caudillo...», *Op. Cit.*

CONCLUSIONES

BLOQUE II

Conclusiones al Bloque II

A nivel oficial, la práctica musical continuó estando presente en las prisiones en forma de conciertos, representaciones teatrales, misas y festivales. Sin embargo, a partir de 1944 las emisiones radiofónicas fueron abandonadas progresivamente –a pesar del despliegue económico que el Régimen realizó para instalar aparatos y estaciones de radio en las prisiones en los años anteriores– en favor de las proyecciones cinematográficas. Para ello, las prisiones tuvieron que ser nuevamente adaptadas con equipos oportunos para tal fin.

Durante esta etapa, los conjuntos musicales tuvieron que hacer frente a la progresiva disminución de la población penal. Por esta razón, el Patronato trató de disminuir al máximo el impacto de un menor número de «músicos presos» prohibiendo que estos fuesen trasladados de prisión. Sin embargo, esta medida no impidió que las sucesivas ejecuciones, así como las extinciones de la condena, debilitasen las orquestas, orquestinas, bandas, rondallas, coros, orfeones y cuadros escénicos. En consecuencia, los conjuntos tuvieron que reorganizarse, pasando de orquestas a orquestinas o bandas, con la consiguiente adaptación del repertorio. Este aspecto fue motivo de tensiones entre los directores de las prisiones –quienes intentaban ajustar el capital musical de que disponían a las exigencias de los programas propagandísticos del Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT)– y la Dirección General de Prisiones (DGP), que se mostraba insatisfecha ante la calidad y complejidad de los programas musicales desarrollados por dichas agrupaciones. A pesar de todo, en 1944, el Patronato contabilizó siete mil doscientos treinta (7.230) coros, dos mil ciento tres (2.103) bandas, mil ciento cuarenta y dos (1.142) rondallas y setecientos treinta y siete (737) orquestas.

En cuanto al total de las actividades con participación musical programadas en las prisiones, todas ellas disminuyeron considerablemente con respecto al periodo anterior, a excepción del cine, que se situó por delante incluso de los conciertos, que hasta entonces habían liderado los programas culturales propagandísticos. Esta disminución, tanto en el número de «músicos presos» como en el total de actividades específicamente musicales, incidió en la producción musical de intramuros en el marco de los programas de Redención de Penas, reduciendo, considerablemente, la producción musical de intramuros, que pasó de ciento diecinueve (119) títulos en la etapa anterior, a cuarenta y uno (41) entre 1944 y 1948. De estas piezas, tan solo una, *Canta el arroyo risueño* (1948), de Mercedes Nogueira, fue escrita por una mujer, en continuación con la sexualización punitiva en el ámbito cultural y propagandístico, pero también como evidencia fehaciente de la participación femenina. Es más, lo lógico hubiese sido que al disminuir el número de piezas registradas, consecuencia del descenso del número de presos participantes en estos programas, la visibilización de la autoría femenina hubiese desaparecido. Sin embargo, no solo se mantuvo estable con respecto al periodo anterior, sino que porcentualmente, al disminuir los hombres, esta aumentó, pasando del 1,05% entre 1938 y 1943 al 2,43% entre 1944 y 1948.

Un aspecto que sí se mantuvo constante entre ambos periodos, a pesar de la evidente reducción de la producción del repertorio de intramuros, fue la proporción entre los títulos escritos en las prisiones, como parte de los programas de Redención de Penas, y las obras importadas, procedentes de extramuros. Así, entre 1938 y 1943, un 13% de los títulos interpretados en las prisiones habían sido compuestos por los presos y presas, mientras que un 86% procedía de autores de extramuros. Por su parte entre 1944 y 1948, el porcentaje de obras de autoría presidiaria se mantuvo invariable, mientras que el 87% restante procedía del exterior. El 1% de diferencia entre una etapa y otra, viene explicado porque entre 1938 y 1943, los funcionarios de prisiones con conocimientos musicales también participaron en estas actividades a través de la composición musical, cosa que no sucedió en estos años.

En referencia a la procedencia del repertorio de extramuros, la producción nacional continuó liderando los programas musicales penitenciarios. No obstante, sufrió un drástico descenso en relación con el periodo anterior, motivado por la modificación en la tipología de espectáculos con participación musical programados en las prisiones. Así, la irrupción del cine en los penales fue clave en el aumento de repertorio estadounidense, cuya presencia creció hasta en diez veces más, situándose en cuarenta (40) títulos, frente a los cuatro (4) de los años previos.

Pese a todo, los patrones estilísticos desarrollados en la etapa anterior se mantuvieron invariables, mostrando una clara preferencia por el tardorromanticismo europeo, debido a que este modelo era el que mejor se adaptaba a las plantillas instrumentales de cada prisión. En este sentido, los programas musicales continuaron basándose en el canon tripartito. Por un lado, la música instrumental, donde continuaron predominando los fragmentos sinfónicos adaptados, junto con otras formas bailables como la música ligera o los pasodobles. Por el otro, la música vocal, subdividida a su vez en música profana, institucional y religiosa, dentro de las cuales el folklore, los himnos y la música litúrgica fueron las formas más recurrentes. Finalmente, la música escénica integrada prácticamente en exclusividad por la zarzuela y las estampas.

Si se comparan los recursos dispuestos por el Régimen para el desarrollo de estas prácticas, tanto en la etapa pre-legislativa, como en los años que siguieron a la promulgación del Código Penal, el franquismo aumentó, considerablemente, la partida presupuestaria destinada al Patronato, que en 1944 alcanzó la cifra de trescientos cuarenta y dos millones quinientas treinta y tres mil seiscientas treinta y cuatro (342.533.634) pesetas. No obstante, la Sección por el Esfuerzo Intelectual cubrió sus gastos a través de un sistema de beneficencia en el que participaron diversas entidades públicas y privadas.

La nueva legislación trató de solventar las deficiencias de capital humano que mermaban los conjuntos musicales penitenciarios, prohibiendo que, tanto los «músicos presos» como los «presos músicos» fuesen trasladados de prisión, permitiendo la consolidación de las agrupaciones. Al mismo tiempo planteó la posibilidad de que el cargo de director de las orquestas, bandas y coros fuese desempeñado por un músico

profesional contratado por el Patronato. Tal fue el caso de Juan Solano, quien dirigió la orquesta de la Prisión-Escuela de Yeserías entre 1945 y 1947. Sin embargo, esta no fue la norma y, salvo ocasiones especiales, como la celebración de exámenes para la obtención de los beneficios del programa de Redención de Penas, esta labor terminó siendo asumida, en su mayoría, por los propios penados.

Otro de los medios que reguló la DGP y que fue recurrente en esta etapa fue la entrada de conjuntos artísticos de extramuros al interior de las prisiones, haciendo coincidir estas con diversas fechas de especial relevancia en el calendario franquista. En esta línea, este tipo de intervenciones aumentó considerablemente en estos años, pasando de tan solo cinco (5) eventos entre 1938 y 1943 a cuarenta y cinco (45), entre 1944 y 1948, es decir, nueve veces más. La naturaleza de estas agrupaciones fue muy diversa, desde bandas municipales como las de Alicante, Barcelona y Osuna, hasta las Orquestas y Coros de Educación y Descanso, pasando por orquestas y orquestinas de gran popularidad, como la Orquesta Sur, de Alicante; la Orquesta Municipal del Gran Casino de Barcelona; o las orquestas Canaro y Casablanca de Madrid; o diversos instrumentistas solistas como Roberto Font y Juan Manén.

En este sentido, la asiduidad con la que los conjuntos anteriormente descritos entraron en las prisiones contradecía lo dispuesto por el propio Código Penal (1944) y el posterior Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948), que prohibía el contacto y participación de la población civil en las actividades desarrolladas en las prisiones. Esta regulación sí se reflejó en las salidas de las agrupaciones penitenciarias, fuera de la prisión. Tal es así que en 1944, el orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza salió una única vez, frente a las ciento cuarenta y seis (146) que realizó en 1939.

En cuanto al impacto de estas prácticas sobre el mapa penitenciario español, las prisiones provinciales de las jurisdicciones de los Tribunales Militares Territoriales 1º y 4º, continuaron liderando esta producción. Madrid mantuvo la tendencia de ser el área geográfica en la que más incidieron los programas del Patronato. Es más, a pesar de que su envergadura penal disminuyó –pasando de dieciséis (16) centros activos entre 1938 y 1943; a tan solo cinco (5) entre 1944 y 1948–, el número de composiciones musicales firmadas en sus penales aumentó de veintitrés (23) a veintiséis (26)–. Por el contrario, el número de eventos programados descendió de ciento cinco (105) a noventa y ocho (98).

La nueva legislación afectó también al espacio penitenciario en el que se celebraron las actividades musicales del programa de Redención de Penas. Así, entre 1944 y 1948 se implementó una política de remodelación del entramado penitenciario que culminó con la construcción de veinticinco (25) penales nuevos, y la reforma de cuatro (4) centros más, a los cuales se dotó de talleres de trabajo, así como también de salas específicas para la celebración de eventos musicales o la proyección de películas.

Por otro lado, en relación con la cronología de estas prácticas, la organización del calendario penal continuó siendo de vital importancia. Tal es así que el Patronato aprovechó las fechas señaladas del mismo para la convocatoria de redenciones extraordinarias por el Esfuerzo Intelectual, facilitando y justificando el desahogo de las prisiones, hecho que, por otro lado, incidía negativamente en la preservación y funcionamiento de las agrupaciones musicales ante la pérdida de intérpretes y compositores. No obstante, la promulgación del Código Penal implicó un revulsivo que culminó con 1946 como el año más prolífico del periodo, con dieciocho (18) títulos. En este sentido, del análisis del periodo completo puede apreciarse cómo la propuesta cultural y musical del Régimen entró rápidamente en una fase de estabilización en los primeros años que fue decayendo progresivamente hasta 1946. Tras el final de la II Guerra Mundial, gracias a las redenciones extraordinarias estos programas experimentaron un interesante repunte de cara a la propaganda exterior, que finalmente tendió a decaer bruscamente en los años posteriores.

Finalmente, en lo tocante al perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al Patronato, se mantuvo vigente la división entre «músicos presos» y «presos músicos» establecida en el periodo anterior. Sin embargo, en estos años el ecosistema sonoro de presidio se configuró alrededor de los músicos que, encarcelados al final de la guerra, seguían cumpliendo condena y, por tanto, eran los más veteranos. Así autores como Ramiro Latorre, en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes; Ramón Perelló i Ródenas y Ramón del Valle Alvira, en la Prisión-Escuela de Yeserías; o José Rodríguez Marcos, en la Prisión Provincial de Alicante, fueron obligados a colaborar con el estado en la organización de estos actos, solventando las dificultades técnicas. Pese a todo, el Patronato no pudo evitar la progresiva disminución el número de autores inscritos en estos programas, que pasó de noventa y uno (91) en los años previos, a veinticinco (25) entre 1944 y 1948.

En cuanto a los conocimientos musicales de la población penal inscrita en estos programas, se aprecia un incremento del *amateurismo* musical hasta el 16%, mientras que el porcentaje de presos con conocimientos musicales más profundos se mantuvo alrededor del 37%. Ambas categorías constituían el 53% del total de inscritos en los programas de Redención de Penas, frente al 47% sin conocimientos musicales previos. Este porcentaje se mantuvo invariable a lo largo de todo el marco cronológico abordado en este estudio. A diferencia del periodo anterior, los «músicos presos» que integraron la escena musical carcelaria estuvieron prácticamente en su totalidad, vinculados a la escena lírica breve y los espectáculos de variedades. En su mayoría todos los autores de este periodo pudieron reintegrarse a su actividad musical tras su excarcelación, gracias, entre otras cuestiones, a las fuertes demandas del *star-system* de la canción ligera y el cine musical y que por aquellos años vivía su etapa de máximo esplendor.

Del lado no oficial, la consolidación de las redes clandestinas que comunicaban a la población penal con el exterior fueron determinantes en el desarrollo de las prácticas musicales no oficiales que tuvieron lugar en las prisiones entre 1944 y 1948. De hecho, estas redes condicionaron tanto la función y significado de la práctica

musical como los géneros musicales empleados y los procedimientos creativos a los que recurrieron los autores. Las diferencias que el nuevo tejido cultural penitenciario implicó con respecto al periodo anterior fueron fundamentalmente dos:

1. A raíz del final de la II Guerra Mundial, toda actividad musical no oficial, en tanto que expresión cultural, adquirió un significado político –independientemente de su contenido, aunque en gran medida debido a ello–, como símbolo de resistencia ideológica, cultural y creativa. Esta resistencia estaba vinculada al concepto de supervivencia.
2. Fruto de dicha politización el repertorio contrapropagandístico de dimensión política dejó de componerse en las prisiones. Esto no quiere decir que, por ejemplo, no se interpretasen las centonizaciones del *Cara al sol*. Al contrario, estas prácticas continuaron vigentes, pero la consolidación de la población penal como sociedad estable con una contracultura subrepticia exigía que esta se construyese en base a formas y modelos más complejos, pero también más originales.

Además, la consolidación de las redes de comunicación con el exterior, especialmente con la dirección del PCE, implicó que la actividad política viniese, en muchos casos, dirigida desde fuera y, por tanto, que el repertorio musical contrapropagandístico de dimensión protesta, estuviese predeterminado desde el exterior. Consecuentemente se abandonó la centonización como procedimiento creativo en las prisiones, a pesar de que, gracias a la entrada de materiales como el *Cancionero Revolucionario*, se mantuvo presente en la interpretación. Es más, dicho texto es ejemplo de hasta qué punto fue habitual el reaprovechamiento del capital propagandístico de ciertas piezas para la transmisión de textos subversivos.

Sin embargo, este no fue el único medio por el cual se enriqueció el ecosistema sonoro no oficial. En respuesta al recrudecimiento de la persecución del movimiento guerrillero que el franquismo instauró en 1947, las actividades contrapropagandísticas de los distintos frentes se intensificaron. Sus labores de agitación y propaganda incluyeron la elaboración de panfletos, octavillas y periódicos en los que, junto a otras proclamas, recogían letras de canciones que hablaban, criticaban y denunciaban los acontecimientos más relevantes de la política interior. En otras ocasiones fueron los propios guerrilleros detenidos quienes compartían con el resto de presos su repertorio musical.

A pesar de la consolidación del tejido cultural penitenciario, la politización de la actividad cultural desarrollada por los presos, junto con las múltiples posibilidades y cauces a través de los cuales dispersaron su producción intelectual. Esto produjo una drástica disminución del repertorio musical registrado hasta la fecha que pasó de cincuenta y cinco (55) títulos, a tan solo nueve (9). Estos fueron escritos por siete (7) autores diferentes, de los cuales dos (2) eran mujeres. Aunque la presencia de la autoría femenina descendió considerablemente, continuó siendo patente, lo que demuestra su grado de implicación aun cuando por estos años el número de presas no solo había

disminuido, sino que también era bastante inferior al de los hombres. De todos ellos solo el 29% tenía conocimientos musicales.

Por otro lado, el final de la II Guerra Mundial propició la composición en estos términos, siendo así 1945, que condensó seis (6) de los nueve (9) títulos escritos en esta etapa, el año de mayor producción. Sin embargo, a nivel global, la recesión en que entró este tipo de producción a partir de 1941, puede apreciarse cómo, a diferencia de la actividad musical regulada por el Patronato, en este caso la producción no oficial fue discontinua experimentando explosiones eventuales determinadas por los acontecimientos políticos circundantes. En cuanto a la localización y cronología de estas prácticas, llama la atención que a pesar del fuerte descenso que experimentaron, estas continuaron articulándose alrededor de Madrid, distribuyéndose entre la Prisión Central de Mujeres de Ventas y la Prisión Provincial de Alcalá de Henares.

En relación con las funciones desempeñadas por el repertorio, la consolidación del tejido cultural penitenciario no solo incidió en la desaparición de la dimensión política –en el terreno compositivo– y, por ende, de la centonización, como procedimiento creativo, sino que modificó la dimensión moral. Así, esta puede clasificarse en, por un lado la dimensión moral «pura», es decir, aquella categoría bajo la que se aglutinaron piezas que formaban parte del «chant intime» de los presos y por el otro, la dimensión moral «escenificada», cuyo fin último era reunir bajo una misma performance al mayor número posible de presos. Por esta razón, es posible vislumbrar cierto paralelismo entre las líneas temáticas en que se insertaron las piezas de la dimensión protesta y aquellas otras de la dimensión moral «escenificada». En definitiva, todas ellas trataban el hambre, la higiene, la esperanza, la tristeza, la patria, la gallardía o la familia, entre otras.

Desterrada la centonización, las y los autores redujeron su ámbito de composición a patrones estilísticos muy concretos, en directa sincronía con la función de dicha pieza, dentro del repertorio no oficial. Así por ejemplo, la dimensión protesta estableció una relación de simbiosis con la copla, mientras que la dimensión moral «pura» apareció recogida en formas breves vocales, como el villancico, e instrumentales, como la balada. Por su parte, el ámbito de la dimensión moral «escenificada» quedó circunscrito al teatro con participación musical.

Este aspecto estuvo condicionado por una variación en el modelo de escucha de los presos y presas, quienes entre 1938 y 1943 todavía eran capaces de jugar con los conceptos heterotopía y heterocronía a través del entorno sonoro recordado. Sin embargo, el confinamiento prolongado afectó a las capacidades cognitivas de los represaliados, quienes entre 1944 y 1948 ya no buscaban definirse a sí mismos allí donde estaban ausentes, sino construirse en un presente a través de la reivindicación política.

Por esta razón, recurrieron a géneros que, fundamentalmente a través del cine, entraron en las prisiones, sirviéndose de su capital propagandístico, así como de la seguridad de no tratarse de géneros subversivos. Tal fue el caso de la copla, cuya interacción en el ecosistema sonoro penitenciario permitió a la comunidad penal

transportar sus mensajes sin que ello fuese causa de sospecha. Además, la popularidad del género era útil a nivel mnemotécnico. Todos estos factores se unieron a la dualidad de una expresión musical, cuyo capital propagandístico ya había sido aprovechado por el franquismo como válvula de escape de una sociedad constreñida, que ahora era retomada por los encarcelados, como una fórmula propia de su discurso.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Ya desde el inicio de la Guerra Civil en 1936, el bando sublevado desplegó todo un entramado propagandístico que se extendió a todos los niveles de la cultura. Se trataba de fórmulas de ensayo acerca de cómo articular la represión en un escenario vencedor y de qué manera la cultura, y en este caso concreto, la música, debía servir al nuevo estado. Dos años después, en 1938, con la contienda a su favor, el primer gobierno franquista puso en marcha en las prisiones de los territorios que se encontraban bajo su dominio el que sería su modelo punitivo, represivo y cultural, el cual ha sido objeto de estudio en este trabajo. Mediante la adopción y adaptación de los preceptos católicos de redención y penitencia, el estado franquista promovió las prácticas musicales en las prisiones como herramienta clave en lo que desde la doctrina penal se denominó el «rescate moral del penado».

Para el desarrollo del ecosistema sonoro penitenciario oficial, la dictadura organizó un entramado institucional piramidal. En la cúspide de dicha pirámide se situaba la Dirección General de Prisiones (DGP), a la larga el organismo encargado de regular todos y cada uno de los aspectos de la cotidianeidad carcelaria. Consciente del valor de la propaganda, el franquismo se apoyó en las políticas de alienación, adoctrinamiento, castigo, reeducación y tortura que, más allá del plano físico, los fascismos europeos, con los que compartía contexto, habían empezado a utilizar sobre los prisioneros. La práctica musical en las prisiones se presentó en España –del mismo modo que lo hacía en Alemania, Italia y Portugal–, como un arma cuyas secuelas podían llegar a ser más profundas y duraderas en el tiempo que cualquier otro dolor físico, tal y como revelan los citados estudios de Suzanne Cusick, Josephine Morag Grant, Anna Papaeti o este mismo trabajo..

Por esta razón, el Patronato se especializó, dividiéndose en una Sección destinada al control del trabajo manual y otra cuyo objetivo era el control intelectual de los penados. Esta última, aunque operó a nivel conceptual desde el origen mismo del Patronato, no fue regulada hasta 1942. Fue, precisamente, en este año, cuando aparecieron las Juntas Locales Provinciales que tenían por finalidad velar por el cumplimiento de todo aquello dispuesto en materia penal. Cada provincia contaba con una Junta Local que, a su vez, se dividía en seis (6) Secretarías Técnicas: literatura, música, artes escénicas, cultura física, artística y propaganda. Cada Secretaría se encargaba, además, de regular cada uno de los ejes de acción del programa de recuperación del preso para el estado. De este modo, la actividad musical se instauró en las prisiones en diferentes formas: conciertos, representaciones teatrales, festivales, misas, emisiones radiofónicas, proyecciones cinematográficas y cualesquiera otras actividades que requiriesen de su participación, como por ejemplo los recuentos, las salidas al trabajo o el rancho entre otras.

Además, durante los primeros años de la dictadura, el Patronato restringía a una el número de agrupaciones a las que podía pertenecer un único recluso, que siempre debía ser varón, ya que las medidas de sexualización de la condena impuesta a las mujeres, no permitía a las reclusas, ni redimir pena por las actividades musicales, ni

practicar ninguna actividad específicamente masculina. Trasladado esto al ámbito musical, esto implicaba que las presas no podían ni interpretar instrumentos –con lo que en las prisiones de mujeres no podía haber otro tipo de agrupaciones que no fueran o bien vocales, o bien conjuntos escénicos–, ni escribir música, y mucho menos ser reconocidas por ello.

Entre 1938 y 1948 los presos y presas dieron lugar a un total de ciento treinta y seis (136) obras, registradas hasta la fecha, de las cuales se han localizado un total de treinta (30) partituras. De otras se han conservado otro tipo de evidencias físicas como los textos. No debe dejarse de lado que estos datos están lejos de ser definitivos, ya que están muy limitados por las fuentes sobre las que se ha apoyado esta investigación, y que únicamente son una sucinta aproximación al alcance real que pudieron tener estas prácticas. Sobre el investigador o investigadora recaerá en el futuro la obligación y compromiso de mantenerlos actualizados.

Los perfiles de los músicos presos muestran cómo la represión llegó a toda la población, si bien aquellos se modificaron según se fue consolidando el sistema punitivo. Así, desde el ámbito del folclore fueron represaliados autores como Agapito Marazuela Albornos y Antonio José Martínez Palacios. Del lado de la música académica destacaron nombres como Amparo Barayón, Arturo Dúo-Vital, Carlos Elizondo, Daniel Fortea Guimerá, Ricard Lamote de Grignon o Rafael Rodríguez Albert. El ámbito bandístico fue duramente reprimido dada su vinculación con diversos sindicatos y organizaciones políticas. Tal fue la suerte que corrieron autores como Amadeo Antonino Ortiz, Fabián Melchor Arrando, José del Castillo, Emilio Cebrián Ruiz, Juan Talens Prats, Diego Sánchez Cortés y Ramón del Valle Alvira. La escena breve también se vio afectada, tal y como demuestran los casos de Manuel Bertrán Reyna, Ramón Perelló i Ródenas, Eliseo Pérez Balín y José Rodríguez Marcos. Otros ámbitos de esencia nacionalista también encontraron su reflejo en las cárceles, como le ocurrió al sardanista Tomás Gil i Membrado. Incluso la escena jazzística barcelonesa también se vio afectada, con la detención de autores como Jaume Mestres. La reintegración de todos ellos fue desigual. En términos generales, el regreso al panorama musical fue más favorable para los autores de la escena lírica breve que abandonaron los penales a partir de 1944 debido a las fuertes demandas de consumo de estos géneros que se vieron fortalecidos por el auge de la industria cinematográfica.

Todo lo anterior constituyó el capital humano del que la dictadura disponía para la organización de estas prácticas. No obstante, las propias dificultades y disparidades que se vivían en unas y otras prisiones, junto con la progresiva pérdida de músculo musical –tanto intérpretes como compositores– ocasionó que dentro de lo normalizado por la Secretaría Técnica de Música, cada prisión configurase el repertorio desde el pragmatismo de sus posibilidades técnicas. Ni siquiera la prohibición expresa que la DGP lanzó en 1943 acerca del traslado de los «músicos presos» y de los «presos músicos» pudo evitar la progresiva degradación del tejido musical penitenciario. Factor que fue motivo de disensiones entre las direcciones de las prisiones y la Dirección General.

Por otro lado, no toda la música que conformó el ecosistema sonoro de las prisiones se compuso dentro de ellas. Solo el 13% de la música interpretada en las cárceles había sido compuesta por los reclusos, mientras que el 87% procedía del ámbito de extramuros. Aunque la mayor parte de las obras procedentes de extramuros procedía del ámbito nacional, también se programaron obras alemanas, italianas y, posteriormente, francesas e inglesas, que vinieron a solventar la problemática de la carencia de repertorio para cubrir las exigencias musicales de la citada estructura musical. Hacia 1945, coincidiendo con la instalación de proyectores cinematográficos en las prisiones, se multiplicó el repertorio de origen estadounidense. Todo ello incidió en los géneros musicales más recurrentes que no hicieron sino responder al canon de la propaganda enunciada por el estado: patriótica, religiosa y cultural. Por esta razón, fueron abundantes los himnos, marchas y otros tipos de música de corte militar, así como la música litúrgica, el folklore, la zarzuela y, sobre todo, los fragmentos sinfónicos adaptados a las necesidades de cada tipo de agrupación.

Estos no fueron los únicos aspectos que controló el franquismo. El tiempo y el espacio también fueron dos categorías esenciales en el marco del ecosistema sonoro de la dictadura. La adecuada celebración de cada festividad debía recoger un programa musical específico, atendiendo a su idoneidad en cuanto a función y significado, tal y como demuestran los cuadernos de trabajo del director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza. De acuerdo con esta idiosincrasia, la música estructuraba el tiempo dividiendo cada acción del *continuum* penitenciario, desde los recuentos, hasta el trabajo, el adoctrinamiento, el rancho, el aseo y las ejecuciones.

El reloj del panóptico penitenciario lo marcaban las prácticas musicales, del mismo modo que las distintas medidas adoptadas por el Patronato para consolidar este sistema condicionaron los periodos de mayor productividad, situándose el pico en el año 1942, con veintisiete (27) títulos firmados por los presos.

En relación con el espacio, las políticas del Régimen determinaron el nivel macrocósmico y microcósmico del panóptico penitenciario. En primer lugar, la distribución de estas prácticas a lo largo de la geografía española estuvo determinada por los territorios en los que se concentró un mayor número, bien de penales, bien de penados. De esta forma, entre 1938 y 1948, las jurisdicciones de los Tribunales Militares Territoriales 1º y 4º fueron las que mayor número de actividades relacionadas con la música –incluyendo tanto interpretación como composición– presentaron. En otras palabras, ambas zonas concentraron, bajo su jurisdicción, la mayor parte de las cárceles del país, además de los centros de mayor envergadura y, por tanto de más población. Tal es el caso de centros como los de Astorga, Barcelona, Burgos, El Dueso, Porlier, San Miguel de los Reyes, Santoña, Surrarán, Ventas, Yeserías y Zaragoza.

Sin embargo, sobre todas las áreas geográficas destacó Madrid de la que entre 1938 y 1948 el semanario *Redención* registró hasta doscientos tres (203) eventos. También fue la capital la que contó con un mayor número de composiciones de autoría reclusa en estos años, cuarenta y seis (46). Esto fue posible gracias a que, la ratio de reclusos –tanto permanentes como en tránsito– era de las más elevadas del país. A ello

debe unirse la fórmula por círculos concéntricos con que funcionó la política penitenciaria del país que partía de la implantación de estos modelos en los grandes penales de la capital, como Porlier, Ventas y Yeserías, y que después eran trasladados a otras provincias.

En segundo lugar, el Patronato se encargó, a través de las Secretarías Técnicas, de regular el microcosmos musical dentro de las prisiones. Es decir, qué debía interpretarse y dónde según la función que dicha práctica desempeñase en la propaganda destinada a la recuperación del preso para el estado. Por esta razón, es posible distinguir espacios pre-musicales –aquellos que formaban parte de la estructura de la prisión, como la rotonda, el patio, las galerías o las celdas, que no habían sido concebidos de forma específica para la práctica musical–, y espacios netamente musicales, que sí habían sido pensados para tal fin–, como las salas de ensayo, el salón de actos o los talleres de copistería y reparación de instrumentos. Aunque todos ellos conformaban los distintos espacios de sociabilidad dentro de la prisión, en relación con la música, el repertorio musical interpretado en cada uno de ellos respondía a un objetivo concreto.

A partir de 1944 el franquismo adoptó un proyecto de reforma de la infraestructura penitenciaria. Esto dotó a las nuevas prisiones de espacios propios para la celebración de eventos musicales, solventando la problemática de aquellas instituciones que, a falta de un espacio para los mismos, se veían obligadas a desarrollarlas todas en el patio. Esta situación fue muy común en áreas geográficas como Andalucía, Castilla La-Mancha y Extremadura. En estas prisiones, además de afrontar esta situación adaptando el escaso espacio a las distintas necesidades del programa propagandístico-cultural, los funcionarios también tuvieron que adaptar estas a un horario que venía marcado por la climatología del lugar.

Todas estas reformas necesitaron de un presupuesto del que no siempre fue evidente su procedencia. Para la Sección por el Esfuerzo Intelectual se instauró un sistema local de beneficencia. Este sistema de financiación supuso un reparto desigual en la adquisición de material musical, pero también en la contratación de personal ajeno a la prisión para la dirección y enseñanza musical, tal y como contemplaba el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones. Esto implicó que el desarrollo de las prácticas musicales fuese mayor en aquellos centros que estaban mejor dotados, fundamentalmente prisiones centrales y provinciales, y que, a la larga, fueron los que presentaron un mayor impacto de estas prácticas.

Por otro lado, aunque la Dirección General de Prisiones permitía la contratación de personal ajeno a la prisión para el mejor desarrollo de estas actividades, la normativa promulgada por el estado en relación con la participación de la población civil en la cotidianeidad carcelaria, estuvo plagada de contradicciones. Así, la propia Dirección General de Prisiones prohibió expresamente que la población civil se involucrase de algún modo en la vida penitenciaria. Esto justifica el hecho de que conjuntos como el Orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza pasaron de ofrecer hasta ciento cuarenta y seis (146) actuaciones en 1939 fuera de la prisión, en

emplazamientos como la plaza o la catedral, a tan solo una en 1944. Sin embargo, no explica qué motivó este cambio en la perspectiva del Régimen ante la política de escarnio público desarrollada en los años anteriores, en los que hizo partícipe a toda la población de la bonhomía del estado con sus presos, así como de los beneficios del sistema de Redención de Penas. Tampoco explica el radical aumento que sufrieron las actuaciones de conjuntos artísticos y musicales del ámbito de extramuros en el interior de las cárceles, alcanzando un total de cincuenta (50) intervenciones para todo el periodo estudiado, que se distribuyeron en las prisiones de Alicante, Barcelona, Madrid y Sevilla. En estos centros entraron agrupaciones de todo tipo, desde los vinculados a Sección Femenina –que actuaron tanto en las cárceles de hombres como en las de mujeres– hasta bandas y orquestas municipales, pasando por instrumentistas de gran recorrido internacional, como por ejemplo Joan Manén.

Por otro lado, las reacciones de la población penal frente al entorno sonoro impuesto por el franquismo en las prisiones y desplegado sobre ellos como fórmula de castigo y adoctrinamiento fueron tan inmediatas como pronta fue su puesta en marcha en las prisiones. A lo largo de este trabajo se ha visto cómo otros autores como Nelly Álvarez, Marco Antonio de la Ossa o Gemma Pérez Zalduondo, por nombrar solo algunos, han planteado que la centonización o creación de letrillas subversivas, en tanto que «arte de urgencia», respondían a la sonorización del conflicto. Del mismo modo, tan pronto como se produjeron los primeros encarcelamientos, los represaliados continuaron con estas prácticas que no eran sino una prolongación de aquello que ya venían desarrollando en el frente.

No obstante, las prácticas musicales que la comunidad penal articuló en las prisiones, se alejaron progresivamente del carácter de ese «arte de urgencia» para volverse más complejas, constituyéndose como una de las piedras angulares en la conformación de la identidad, tanto colectiva como individual, de los presos y presas, así como elemento fundamental en la articulación de la disidencia política en sus relaciones con el exterior.

Por lo tanto, el ecosistema sonoro penitenciario estuvo integrado por una serie de intrincadas relaciones que, dentro del mismo espacio, –el panóptico penitenciario–, lo dividía en dos: ecosistema sonoro oficial y ecosistema sonoro no oficial. Este último tenía como finalidad satisfacer las necesidades intelectuales, creativas e identitarias de la población penal. Aunque el ecosistema penitenciario de estos años es susceptible de ser analizado en su conjunto en base a unas premisas genéricas, no debe dejarse de lado que cada prisión operó como un ecosistema sonoro con entidad propia dentro del bioma carcelario de la dictadura.

Fruto de esa necesidad intelectual frente a la alienación de la privación de libertad, tanto presos como presas organizaron un ecosistema sonoro propio que convivió con el desarrollado por el estado y que, del mismo modo que este, respondió a una serie de funciones para cuyo estudio he diseñado una serie de categorías específicas. En respuesta a cada una de estas categorías, la población penal recurrió a unos procedimientos creativos específicos. Al mismo tiempo dispusieron sus propios

recursos, que también fueron institucionales, materiales y humanos. Aunque la centonización y el tropo –entendidos en el contexto de este trabajo como el acto de añadir o modificar el texto a una melodía con letra ya existente y como el acto de añadir texto a una línea melódica sin letra, previa, respectivamente– fueron recursos muy habituales en el repertorio de carácter contrapropagandístico, compuesto en las prisiones durante los primeros años –1938-1943–, este no fue el único procedimiento compositivo al que recurrieron los autores. Así, el ejemplo más temprano de repertorio no oficial de nueva composición registrado hasta la fecha, data de 1938. Se trata del himno *Els Allunyats* que Tomás Gil i Membrado compuso en honor a todos los presos catalanes que por aquel entonces cumplían pena en la Prisión Provincial de Santoña.

En la actualidad se han registrado un total de sesenta y cuatro (64) títulos compuestos en las prisiones españolas entre 1938 y 1948 como parte de la actividad musical no oficial. Conviene detenerse un momento sobre este dato para recordar la parcialidad del mismo. Las dificultades a las que los presos y presas tuvieron que hacer frente, ya no solo para componer o interpretar, sino también para preservar, han implicado que el rastro de este repertorio –que en muchos casos dependió únicamente de la transmisión oral– se haya debilitado con el tiempo, hasta prácticamente su desaparición.

Para la comunidad penal, la práctica musical no fue una actividad aleatoria, ni arbitraria, sino que en todo momento respondió a la función que esta desempeñaba en relación con la «construcción del yo», donde ese «yo» hacía referencia al «nosotros» en su sentido de comunidad, pero también al «yo individual», en tanto que expresión íntima. Por esta razón, he considerado que las prácticas musicales desarrolladas por los detenidos y detenidas entre 1938 y 1948 se organizaron alrededor de dos categorías: contrapropaganda y clandestinidad. A su vez he subdividido ambas categorías en tres dimensiones hasta 1943, y aumentado en una dimensión más a partir de 1944. Así, entre 1938 y 1943, entre las actividades musicales contrapropagandísticas –que eran aquellas que contenían un mensaje ideológico claro–, se distinguían la dimensión política y la dimensión protesta. A la primera correspondía aquel repertorio compuesto en su mayoría por himnos y que surgió como reacción a la imposición del himnario franquista, por lo que tenía un elevado grado de confrontación. La segunda estaba integrada por aquellas piezas, en su mayoría canciones, a través de las cuales los presos y presas denunciaban las condiciones de la vida penitenciaria.

Por su parte, en este primer periodo, las actividades musicales clandestinas estuvieron únicamente integradas por la dimensión moral del repertorio. Es decir, a través de este tipo de creación carente de contenido político específico, los autores indagaron en una composición de tipo más personal que, a menudo, les permitía poner a prueba sus capacidades musicales, al mismo tiempo que cultivar sus necesidades artísticas y personales. Por esta razón en más de una ocasión este tipo de obras alcanzó un significado epistolar que aprovecharon para comunicarse con sus familias. Este fue el caso de autores como José Bernal Ponce, Ángel Bernat Beneyto o Ánxel Jóhan.

Sin embargo, a partir de 1944, la consolidación del tejido cultural penitenciario en sus relaciones con el exterior ha provocado que la consideración de estas prácticas se haya visto afectada. De este modo, el fortalecimiento del sistema punitivo franquista a partir de 1944 con la promulgación del Código Penal, junto con el posterior abandono a la causa republicana por parte del bloque de los aliados, implicó que toda expresión cultural, en términos genéricos, y musical, a nivel más específico, fuese considerada un acto político. De tal suerte que, a partir de 1945 y hasta el final de la dictadura, toda práctica musical, independientemente de su contenido, ha sido considerada por quien escribe, un acto de resistencia. A ello se unió, el hecho de que el establecimiento de las primeras sentencias en firme, así como la consiguiente descongestión de los centros penales, permitiese una mejor organización política de los presos y presas. De este modo se organizaron los Comités de Partido en cada prisión a través de los cuales lograron establecer redes sólidas de comunicación con el exterior. Este hecho, aparentemente en nada relacionado con las prácticas musicales penitenciarias, fue determinante en la modificación que el ecosistema sonoro no oficial experimentó a partir de 1944.

En primer lugar, puede darse por obsoleta en el terreno de la creación la categoría correspondiente a la dimensión política. Esto no significa que los presos y presas ya no interpretasen los himnos que hasta entonces habían venido componiendo, pero sí que entre 1944 y 1948 la población penal no escribiese nuevas piezas de esta índole. En realidad esto fue consecuencia de que el fortalecimiento del tejido cultural penitenciario y, por lo tanto de las redes de comunicación con el exterior, permitiese la recepción del repertorio político interpretado en las prisiones, siendo este dirigido desde el exterior. Así, a través de la entrada clandestina de materiales subversivos, partidos como el Partido Comunista Español, trataron de homogeneizar a sus presos y presas. Un buen ejemplo de ello es la reedición del *Cancionero Revolucionario* (1925), de Armando Triviño, que en 1947 realizó desde Burdeos el sello editorial Tierra y Libertad y que, después, fue introducido en las prisiones. A través de este Cancionero, se retomó en las prisiones la interpretación de piezas como *La Internacional* que habían sido desterradas por los reclusos y reclusas del repertorio carcelario, debido a su peligrosidad.

Por otra parte, el *Cancionero Revolucionario* es un buen termómetro de los procedimientos creativos empleados para la composición del repertorio de dimensión política. A mayor popularidad de la pieza en cuestión, más rapidez y mejor supervivencia del contenido político adherido a ella. Con esta misma idea, recurrieron los presos y presas a la centonización hasta 1944 para la elaboración de su repertorio de dimensión política. De esta forma, se apoyaron en el himnario franquista como al suyo propio, pero también reutilizaron piezas vinculadas a la religiosidad popular como el villancico, fragmentos de teatro musical y melodías de canción ligera.

En segundo lugar, se ha observado cómo también la dimensión moral se vio impregnada del halo político que cubrió a las manifestaciones culturales penitenciarias durante el segundo periodo estudiado. Por esta razón, he dividido las prácticas musicales en dos grupos. En una primera categoría se situaban aquellas que mantenían

ese carácter de expresión artística, es decir, que no buscaba alcanzar un significado político –independientemente de que el acto de escritura en sí mismo fuese así considerado–, denominada como dimensión moral «pura». En la segunda categoría he agrupado aquellas otras prácticas que, nutriéndose de las formas, recursos y simbolismo de la actividad clandestina, no solo tenían un contenido político, sino que además, fue utilizada con un claro sentido propagandístico, tanto dentro, como fuera de la prisión. Esta última se ha denominado dimensión moral «escenificada».

Hasta la fecha, dentro del marco cronológico de este trabajo, solo se han localizado dos títulos: *El camino del rosal* y *Mari Luz* (ambas de 1944), de Pere Capellá. Este tipo de producción tenía una serie de características comunes que, posteriormente, se han observado en obras de igual carácter como *Nuestras ideas*, *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada a Miguel Hernández* (ambas de 1961), o *Desde los ojos de La Pasionaria* (1963), todas ellas escritas por el colectivo «La Aldaba», de la Prisión Central de Burgos. Entre estas características se encontraban: su capacidad de reunir bajo una misma performance el mayor número posible de reclusos; su contenido, sin ser explícitamente político debía constituir una alegoría de los ideales, en este caso comunistas; este contenido político venía, además, presentado en forma de homenajes a figuras, aspectos, o hitos históricos de especial significancia para la población represaliada. Por tanto, era un repertorio que contribuía a la construcción de la identidad colectiva a través del acto de memoria con el pasado histórico común, como hito fundacional. No obstante, aunque guardaba una estrecha relación con la dimensión protesta de las actividades contrapropagandísticas –tal y como evidencia la recurrencia a temas comunes como el hambre, la higiene, la esperanza, la tristeza, la gallardía o la familia, entre otras–, este repertorio solo supuso en estos años el 3% de la producción total, frente al 36% de la dimensión moral «pura». En esta última, los presos no solo se atrevían a hablar de sus anhelos emocionales, en aquellas piezas que presentaban texto, sino también físicos, como el sexo.

Pese a todo, la dimensión protesta, con el 52%, fue la dimensión más activa. Esto se debe a que, por un lado, permitía a los autores y autoras construir mensajes contestatarios cargados de originalidad con diversas metáforas, como por ejemplo el apelativo «La Pepa», para referirse a la pena de muerte o «el piojo verde», para denominar a la plaga de tifus que por aquel entonces asolaba las prisiones. Por el otro, esta es la única dimensión que he apreciado que se mantuvo constante durante la década aquí presentada. A pesar de ello, este repertorio no cayó en la repetición. Al contrario, en la medida en que les fue posible, los autores introdujeron variaciones e innovaciones que aplicaron, sobre todo, al tono de las piezas. Esto quiere decir que, aunque en contenido, todas ellas denunciaban la situación de inanición física y alienación mental, emocional e intelectual en la que se encontraban, no todas lo hacían del mismo modo. Mientras que una parte del repertorio se centraba en una crítica más mordaz en tono satírico –pues el empleo del sarcasmo y el humor fueron esenciales en la actividad intelectual desarrollada por la población penal–, otra recurría a la melancolía de un tono más íntimo que, en cierto grado, evidencia la permeabilidad de

las categorías enunciadas. Este último grupo planteó elegías en primera persona que elevaban, desde la protesta, un lamento por el «yo represaliado».

Otra de las formas por las que se enriqueció el repertorio no oficial de índole política fue la entrada de las marchas guerrilleras en las prisiones a partir de 1947. Es decir, coincidiendo con el recrudecimiento del franquismo contra los grupos de resistencia armada y la proliferación de la actividad de agitación y propaganda del «maquis». De esta forma, agrupaciones guerrilleras como las del Frente León-Galicia y Levante-Aragón, consiguieron introducir sus panfletos y octavillas en el interior de las prisiones. Este hecho, junto con la masiva entrada en prisión de los guerrilleros implicó que la comunicación entre la población penal y los grupos armados fuese tan fluida como para que a las cárceles llegasen noticias informando de la suerte que corrían algunos de los guerrilleros detenidos.

Todo ello conformó los medios institucionales a los que recurrieron los presos y presas para la configuración de su ecosistema sonoro. La elaboración de redes que les permitían estar en contacto con el exterior no solo determinó las características sonoras de dicho ecosistema, sino también los recursos materiales de que dispusieron. Así, a través de las relaciones establecidas con el exterior, la población penal recibió materiales –desde papel pautado a libros, métodos de estudio o cancioneros, entre otros– que les fueron esenciales a la hora de preparar sus eventos musicales. Del mismo modo, la comunidad represaliada sacó sus productos musicales, por la misma vía.

No obstante, no todos los recursos materiales dependieron de las relaciones con el exterior, sino que desde el interior, los presos y presas también generaron sus propios recursos. Para ello se sirvieron de los talleres instalados por el Patronato en las cárceles. Así por ejemplo, las reclusas utilizaron los establecimientos de costura para reelaborar las telas necesarias para su utilería. Por su parte, los hombres aprovecharon el papel de las imprentas, tanto para escribir –con lo cual tenían acceso a un recurso imprescindible que para las mujeres no era posible–, como para utillaje. Todos ellos aprovecharon, además, el ruido de las maquinarias para ocultar el sonido de las representaciones clandestinas.

Sin embargo, estos no fueron los únicos elementos que la población penal tuvo que regular. Al igual que en el caso de las prácticas musicales oficiales, para los confinados fue esencial la organización del tiempo y el espacio. Para ello desarrollaron un sentido pragmático en consonancia con el simbolismo e implicaciones de la propia práctica en la construcción de su identidad individual y colectiva. En este trabajo, he analizado dicha estrategia de división del espacio y el tiempo desde el formalismo foucaultiano como una expresión de la heterotopía y de la heterocronía. En otras palabras, tanto presos como presas otorgaron a cada espacio y tiempo del panóptico penitenciario y de su condena, un significado de acuerdo a la función del repertorio musical que se encuadraba en él. De este modo, las actividades subversivas se llevaban a cabo de día, frente a las autoridades, en patios, galerías y celdas; mientras que aquellas de índole clandestina se programaban, por oposición, por las noches, entre los

recuentos, en las celdas y salas de lavabos más alejadas del puesto de control. Así, cada pieza era sincronizada con las capacidades del espacio y tiempo «reales» asignados para evocar el espacio y tiempo «imaginados» sobre los que la población reclusa se proyectaba hacia el pasado, como recuerdo, así como hacia el futuro, como imaginación. Por tanto, las y los penados no solo desarrollaron una cartografía propia de su ecosistema sonoro, sino también un calendario asentado sobre los hitos fundacionales de su identidad colectiva, como comunidad reclusa en general, así como población concreta de cada prisión a nivel más específico. Esta última heterocronía, les permitía estar en contacto con su «yo familiar».

Por otro lado, fuera del edificio de la prisión, pero dentro del panóptico penitenciario franquista, se encontraban las tapias del cementerio, lugar donde culminaba la represión con la ejecución de los detenidos. Alrededor de este espacio, durante los fusilamientos, he expuesto en el curso de este texto cómo la música formó parte de un ritual de la muerte en el que se hacía evidente la fractura social entre vencedores y vencidos, victimarios y víctimas. La esencia ritual de las tapias de los cementerios se prolonga hasta la actualidad en las ceremonias de homenaje a los represaliados.

En relación con las fórmulas creativas, además de la centonización, como se ha explicado en las líneas precedentes, los condenados también dieron lugar a un repertorio, completamente nuevo, que vincularon, fundamentalmente, con las dimensiones protesta, moral «pura» y moral «escenificada». Los procedimientos creativos en los que se apoyaron los autores estuvieron sujetos a las fragmentaciones del modelo de escucha que experimentaron, por un lado, con respecto a su experiencia musical –bien como músicos de carrera, *amateur*, o meros consumidores de música– previa a su encarcelamiento –la cual se dividía a su vez en la etapa anterior a la guerra y la propia contienda, así como el tiempo transcurrido entre el final de la misma y su detención–.

Por otro lado, se situaba su experiencia musical carcelaria que, a su vez, he dividido en el ecosistema sonoro oficial, –semejante al ecosistema sonoro que la dictadura impuso sobre el resto de la población civil, donde se distinguían los tres ejes de la propaganda: cultural, patriótica y religiosa–; y sobre este se superponía el ecosistema sonoro no oficial. Dentro de esta última categoría he distinguido entre el ecosistema sonoro no oficial que era producido en el interior de las prisiones o, a nivel más específico, de un centro en concreto; y aquel que procedía del exterior. En este sentido, aunque el repertorio ajeno a la prisión bien podía deber su entrada a las redes clandestinas del nuevo tejido cultural penitenciario, en los primeros años estuvo fuertemente vinculado al «turismo carcelario» por el cual, tanto presos como presas, sufrían continuos traslados como consecuencia de las políticas de dispersión del Régimen. Por tanto, no todo repertorio procedente del exterior era necesariamente ajeno al entorno penitenciario.

Con todo ello, la población penal debió hacer frente a su propia capacidad creativa para componer según los medios de que disponían, pero también para

sobreponerse a los problemas cognitivos, en concepto de memoria, que supuso la cárcel para los penados de mayor duración. Por este motivo, la prolijidad del repertorio musical no oficial producido en las prisiones entre 1938 y 1943 fue mucho más rica que el compuesto entre 1944 y 1948. Una de las causas principales estuvo relacionada con el mayor número de presos y, por tanto, de «músicos presos» que por aquel entonces habitaban las cárceles y que, por consiguiente, produjeron un mayor número de piezas cuya heterogeneidad y variedad fue tan rica como autores se han registrado. Entre 1938 y 1943 fue habitual el cultivo de géneros y formas breves, tanto vocales como instrumentales. Mientras que a nivel vocal destacó la canción en toda su amplia acepción, junto con otros géneros populares como el cuplé o el pasodoble; en el ámbito instrumental destacaron piezas breves para instrumento solista y/o con acompañamiento de piano. Durante la segunda etapa, del lado vocal, incorporaron un género por el que hasta entonces no habían demostrado demasiado interés: la copla. Todo apunta a que este incremento en el aprovechamiento de este género pudo estar motivado por el auge de las proyecciones cinematográficas en las prisiones en las que este género aparecía de uno u otro modo reflejado en su banda sonora. De esta suerte, la copla se reveló como un género de sencilla escritura y memorización cuyo capital propagandístico, además de su vinculación con el paisaje sonoro republicano, era de gran utilidad a la hora de difundir las nuevas consignas contestatarias.

En gran medida, trabajaron también el género del teatro musical, aunque hasta la fecha, únicamente ha sido posible recuperar la partitura correspondiente a *Un día en la cárcel* escrita en 1941, por M. Machado y Luis Hernández Alfonso, en la Prisión Civil de Baza. Dentro del terreno del teatro con participación musical, puede decirse que *El camino del rosal* y *Mari Luz* (ambas de 1944), de Pere Capellá, son la evolución natural de *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso, como después lo fueron *Nuestras ideas* y *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández* (ambas de 1961) y *Desde los ojos de La Pasionaria* (1963), todas ellas del colectivo «La Aldaba» de la Prisión Central de Burgos. En el caso de *Un día en la cárcel* (1941), se trata de una obra con un claro cariz contrapropagandístico, cuyo potencial e impacto hoy es difícil de calibrar, si se tiene en cuenta que fue incautada por los funcionarios de prisiones. No obstante, se aprecia en ella el humor fácil a través del cual Pere Capellá dio pie a un texto de mayor profundidad y del que los autores de «La Aldaba» adoptaron el tono flemático de los números más graves.

En relación con el impacto de estas prácticas a lo largo del país, del mismo modo que ocurrió con el ecosistema sonoro oficial, Madrid fue el área geográfica en la que más destacó este tipo de producción, debido a las causas expuestas anteriormente. Entre ellas, la alta densidad penal. Sin embargo, esta producción se repartió de forma desigual. Así, mientras que la Prisión Central de Mujeres de Ventas fue el principal centro productor femenino, en el caso de los hombres, este eje osciló desde los penales de Porlier y Yaserías entre 1938 y 1943, hasta Alcalá de Henares entre 1944 y 1948.

Por otro lado, en cuanto a la línea cronológica, a diferencia del caso oficial, esta destacó por su irregularidad. Sin duda, el periodo más productivo fue el correspondiente a los años 1938-1943, destacando 1939 y 1940. En la segunda etapa, el final de la II Guerra Mundial supuso un aliciente para este tipo de composición que, sin embargo, no logró alcanzar los picos más altos de los años anteriores. Por esta razón, puede hablarse, en términos cronológicos, de que el ecosistema sonoro no oficial fue discontinuo y se desarrolló de acuerdo a las posibilidades de las distintas poblaciones penitenciarias para llevarlo a cabo, así como por los acontecimientos extramusicales del contexto en que se insertaban, produciendo explosiones de gran productividad, frente a periodos de total inactividad.

Finalmente, en lo tocante al capital humano, está claro que este estuvo integrado por sus presos y presas. En total, se han localizado cuarenta y dos (42) autores, de los cuales veinticinco (25) son hombres, es decir el 58%, y diecisiete (17) mujeres, el 42%. Puede apreciarse cómo el grado de participación femenino fue muy elevado, a pesar de, por un lado la inferioridad del número de reclusas que de reclusos y, por el otro, las dificultades añadidas a las que tuvieron que hacer frente para sobreponerse a las políticas de sexualización de la pena impuestas por el PCRPT. En cuanto al perfil musical de los presos y presas que participaron en este tipo de actividades, no puede hablarse de una gran participación de los «músicos presos» en las mismas, ya que tan solo el 21% frente al 79 % tenían conocimientos musicales previos. Es decir, ni siquiera una cuarta parte del total de autores involucrados en estas prácticas eran «músicos presos». En contrapartida, estos escribieron un amplio porcentaje de los títulos registrados, en total veintiocho (28) de los sesenta y cuatro (64) títulos localizados, es decir el 44% frente al 66% de obras de «presos músicos».

Para finalizar, quiero recalcar que esta es tan solo una de las múltiples lecturas que puede darse al ecosistema penitenciario franquista entre 1938 y 1948. Sin duda esta visión está fuertemente condicionada por las fuentes, un corpus documental de naturaleza dispar cuya dispersión y fragmentariedad dificulta en grado sumo la extracción de parámetros generales de análisis, obligando al investigador –en este caso investigadora–, a adoptar y adaptar metodologías específicas para cada tipo de fuente.

Entender las prácticas musicales que tuvieron lugar en las prisiones en estos años no es posible sin tomar en consideración la simbiosis en que se dieron, tanto las prácticas oficiales, como las no oficiales. Ello implica tomar en cuenta el sesgo de unas y otras fuentes, ya que lo que hasta ahora han venido siendo consideradas como fuentes oficiales, no dejan de ser la expresión propagandística de un estado totalitario que omitió y manipuló datos a su propia conveniencia. Por otro lado, las fuentes producidas por los presos y presas, en tanto que narración de sus experiencias, debe ser puesto en valor. Todos ellos son testimonios que, partiendo de la individualidad, conforman la identidad colectiva de quienes sufrieron el uso que la dictadura hizo de la música como elemento de adoctrinamiento y castigo. Del mismo modo, recogen cómo a través de la práctica musical, hombres y mujeres, subvirtieron el orden establecido y reconstruyeron su identidad en un tiempo y un espacio al que ya no pertenecían.

También estos testimonios de cárcel presentan un sesgo. La huella que deja el tiempo en la memoria. Marca que no se limita al qué recuerda y cómo lo recuerda el narrador o narradora, sino que se extiende hacia el qué quieren que se recuerde de ellos y cómo quieren ser recordados. El estigma y la vergüenza de ser obligados a participar en las actividades musicales oficiales han trascendido más allá de la secuela física de la prisión en el cuerpo. Por esta razón, son diversos los autores que, habiendo participado de estos programas, han ocultado este dato de sus biografías, aun cuando se han localizado evidencias de que esta actividad sí tuvo lugar. Estos casos han sido deliberadamente omitidos por la autora de este trabajo, ya que no es el objetivo del mismo someter a juicio las circunstancias por las que los «músicos presos» accedieron a los programas de Redención de Penas. En este sentido, se ha priorizado el modo en que estos autores han construido su identidad después del trauma de la prisión.

Por último, esta investigación, lejos de darse por concluida, no es más que el punto de salida de lo que debe ser un trabajo de mayor envergadura, que no solo se haga extensivo a todo el periodo cronológico de la dictadura, sino que responda a un análisis geográfico, datando penal por penal, así como profundizando en las biografías de los músicos represaliados. En definitiva, es necesario un estudio que cubra los déficits que este trabajo, por su naturaleza, no ha podido abordar.

Conclusions

CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

From the beginning of the Civil War in 1936, the rebel side deployed a whole network of propaganda that extended to all levels of culture. These were tried and tested methods on how to articulate repression in a winning situation and how culture, and in this specific case, music, was to serve the new state. Two years later, in 1938, with the war in its favour, the first Francoist government implemented what would become its punitive, repressive and cultural model in the prisons of the territories under its rule, which is the subject of study in this work. By adopting and adapting Catholic precepts of redemption and penance, the Francoist state promoted musical practices in prisons as a key tool in what criminal doctrine called the "moral redemption of the prisoner".

For the development of the official prison sonic environment, the dictatorship organised a pyramidal institutional framework. At the top of the pyramid was the General Directorate of Prisons (GDP), the body ultimately responsible for regulating each and every aspect of everyday prison life. Aware of the value of propaganda, Francoism relied on the policies of alienation, indoctrination, punishment, re-education and torture which, beyond the physical level, European fascism, with which it shared its context, had begun to use on prisoners. The practice of music within prisons was introduced in Spain - as it was in Germany, Italy and Portugal - as a weapon whose after-effects could be more profound and lasting than any physical pain, as revealed in the aforementioned studies by Suzanne Cusick, Josephine Morag Grant, Anna Papaeti and this dissertation.

For this reason, the Governing Board divided itself into two specialised sections, one for the control of manual labour and another for the intellectual control of prisoners. The latter, although operating at a conceptual level from the very beginnings of the Governing Board, was not regulated until 1942. It was precisely in this year that the Provincial Local Boards appeared, the purpose of which was to enforce all criminal law matters. Each province had a Local Board which, in turn, was divided into six (6) Technical Secretaries: literature, music, performing arts, physical culture, art and propaganda. Each Secretary was also responsible for regulating each of the main areas of activity of the prisoner's recovery programme for the state. In this way, musical activity was established in prisons in different forms: concerts, theatrical performances, festivals, masses, radio broadcasts, film screenings and any other activities that required its involvement, such as, for example, headcounts, leaving for work, or the mess hall, among others.

In addition, during the early years of the dictatorship, the Governing Board limited the number of groups to which a single prisoner could belong to one. This prisoner was always male since the sexualisation of sentencing measures imposed on women did not allow female prisoners to reduce their sentence through participation in musical activities, nor to practice any specifically masculine activity. Transferring this to the musical sphere, this meant that female prisoners were not allowed to play

instruments - meaning that in women's prisons there could only be vocal groups or stage ensembles - or write music, and much less be recognised for it.

Between 1938 and 1948 the prisoners produced a total of one hundred and thirty-six (136) works, recorded to date, of which a total of thirty (30) scores have been located. Other types of physical evidence such as texts have been preserved. It should not be forgotten that these data are far from definitive, as they are very limited by the sources on which this research has been based, and that they are only a succinct approximation of the real impact that these practices may have had. It will be the researcher's obligation and commitment to keep them up to date in the future.

The profiles of the imprisoned musicians show how repression reached the whole population, although they changed as the punitive system was consolidated. Thus, in the field of folklore, authors such as Agapito Marazuela Albornos and Antonio José Martínez Palacios were imprisoned. On the academic music side, names such as Amparo Barayón, Arturo Dúo-Vital, Carlos Elizondo, Daniel Fortea Guimerá, Ricard Lamote de Grignon and Rafael Rodríguez Albert stood out. The band scene was severely restricted because of its links with various trade unions and political organisations. Such was the fate of artists such as Amadeo Antonino Ortiz, Fabián Melchor Arrando, José del Castillo, Emilio Cebrián Ruiz, Juan Talens Prats, Diego Sánchez Cortés and Ramón del Valle Alvira. The short stage was also affected, as shown by the cases of Manuel Bertrán Reyna, Ramón Perelló i Ródenas, Eliseo Pérez Balín and José Rodríguez Marcos. Other areas of nationalist spirit also found their reflection in prison, as happened to the sardana player Tomás Gil i Membrado. Even the Barcelona jazz scene was affected, with the arrest of authors such as Jaume Mestres. The reintegration of all of them was inconsistent. In general terms, the return to the music scene was more favourable for short lyric theatre artists who left prison from 1944 onwards due to the strong consumer demand for these genres, which was strengthened by the rise of the film industry.

All of the above constituted the human capital available to the dictatorship for the organisation of these practices. However, the difficulties and disparities experienced in different prisons, together with the progressive loss of musical muscle - both performers and composers - meant that within the standards set by the Technical Ministry of Music, each prison shaped its repertoire based on the practicalities of its technical possibilities. Not even the express prohibition issued by the GDP in 1943 regarding the transfer of "imprisoned musicians" and "prisoners who played music" could prevent the progressive deterioration of the penitentiary musical fabric. This was a factor that caused conflict between prison management and the General Directorate.

On the other hand, not all of the music that made up the sonic environment of prisons was composed inside them. Only 13% of the music performed in prisons was composed by prisoners, while 87% came from outside the prison walls. Although most of the works from outside the prison walls came from the national context, German, Italian and, later, French and English works were also performed, which solved the problem of the lack of repertoire to cover the musical demands of the aforementioned

musical structure. Around 1945, coinciding with the installation of film projectors in prisons, the repertoire of American origin grew. All this had an impact on the most recurring musical genres, only reflected the canon of state propaganda: patriotic, religious and cultural. For this reason, there was an abundance of hymns, marches and other types of military music, as well as liturgical music, folklore, zarzuela and, above all, symphonic fragments adapted to the needs of each type of group.

These were not the only areas controlled by Franco's regime. Time and space were also two essential categories in the framework of the dictatorship's sonic environment. The proper celebration of each festivity was required to include a specific musical programme, taking into account its suitability in terms of function and meaning, as shown in the workbooks of the artistic director of the Provincial Prison of Zaragoza. In keeping with this ethos, music structured time, dividing up each action of the penitentiary continuum, from headcounts, to work, indoctrination, the mess hall, grooming and executions.

The clock of the penitentiary panopticon was set by musical practices, in the same way that the different measures adopted by the Governing Board to consolidate this system determined the periods of greatest productivity, the peak being in 1942, with twenty-seven (27) titles written by the prisoners.

In terms of space, the policies of the regime determined the macrocosmic and microcosmic levels of the penitentiary panopticon. Firstly, the distribution of these practices throughout Spain was determined by the territories in which the greatest number of prisons and convicts were concentrated. Thus, between 1938 and 1948, the jurisdictions of the 1st and 4th Territorial Military Courts were those with the highest number of activities related to music – both performance and composition. In other words, both areas were home to most of the country's prisons, as well as the largest and most populated prisons. This can be seen in centres such as Astorga, Barcelona, Burgos, El Dueso, Porlier, San Miguel de los Reyes, Santoña, Saturrarán, Ventas, Yaserías and Zaragoza.

However, Madrid stood out above all other geographical areas, and between 1938 and 1948 the weekly publication *Redención* recorded as many as two hundred and three (203) events. It was also the capital which had the highest number of prisoner-authored compositions during these years, forty-six (46). This was made possible by the fact that the ratio of prisoners - both permanent and transient - was among the highest in the country. To this must be added the formula of concentric circles used in the country's penitentiary policy, which was based on the implementation of these models in the large prisons of the capital, such as Porlier, Ventas and Yaserías, which were then transferred to other provinces.

Secondly, through the Technical Secretaries, the Governing Board was responsible for regulating the musical microcosms within the prisons. That is to say, what was to be performed and where, depending on the function that this practice played in the propaganda aimed at the rehabilitation of the prisoner for the state. For this reason, it is possible to distinguish between non-musical spaces - those that formed

part of the prison structure, such as the rotunda, the courtyard, the galleries or the cells, which had not been specifically designed for musical practice - and purely musical spaces, which had been conceived for this purpose, such as the rehearsal rooms, the assembly hall or the copy and instrument repair workshops. Although they all made up the different social spaces within the prison, in relation to music, the musical repertoire performed in each of them responded to a specific objective.

From 1944 onwards, Franco's regime launched a project to reform the penitentiary infrastructure. This provided the new prisons with their own spaces for holding musical events, solving the problem of those institutions which lacked a space for them and were forced to hold them all in the courtyard. This situation was very common in geographical areas such as Andalusia, Castilla La-Mancha and Extremadura. In these prisons, as well as dealing with this situation by adapting the limited space to the different needs of the propagandistic-cultural programme, the officials also had to adapt them to a timetable that was marked by the climate of the area.

All these reforms required a budget, the source of which was not always clear. For the Department for Intellectual Endeavour, a local charitable system was set up. This system of funding meant unequal distribution in the acquisition of musical material, but also in the hiring of staff from outside the prison for musical direction and teaching, as provided for in the Internal Regulations of the Prison Services. This meant that the development of musical practices was greater in those centres which were better equipped, mainly central and provincial prisons, and which, in the long run, were those which saw the greatest impact of these practices.

In addition, although the General Directorate of Prisons allowed the hiring of personnel from outside the prison for the better development of these activities, the regulations enacted by the state in relation to the participation of the civilian population in the daily life of the prison were full of contradictions. Thus, the General Directorate of Prisons itself expressly prohibited the civilian population from being involved in any way in prison life. This explains why ensembles such as the Choir of the Provincial Prison of Zaragoza went from giving up to one hundred and forty-six (146) performances in 1939 outside the prison, in places such as the main square or the cathedral, to just one in 1944. However, it does not explain what motivated this change in the Regime's perspective in the face of the policy of public scorn developed in previous years, in which it made the entire population aware of the state's kindness towards its prisoners, as well as the benefits of the system of Redención de Penas (Sentence Reduction). Nor does it explain the radical increase in the number of performances by external artistic and musical groups inside prison walls, reaching a total of fifty (50) events for the entire period studied, which were spread across the prisons of Alicante, Barcelona, Madrid and Seville. All kinds of groups entered these centres, from those linked to Sección Femenina - who performed in both men's and women's prisons - to municipal bands and orchestras, as well as instrumentalists of great international renown, such as Joan Manén.

On the other hand, the reactions of the prison population to the sonic environment imposed by Franco's regime in the prisons and deployed on them as a form of punishment and indoctrination were as immediate as its implementation in the prisons. Throughout this work it has been seen how other authors such as Nelly Álvarez, Marco Antonio de la Ossa and Gemma Pérez Zalduondo, to name but a few, have argued that the centonisation or creation of subversive lyrics, as an "art of necessity", responded to the sound of the conflict. In the same way, as soon as the first imprisonments took place, the prisoners continued with these practices, which were nothing more than an extension of what had already been developing on the front lines.

However, the musical practices that the penal community articulated in the prisons progressively moved away from the character of this "art of necessity" to become more complex, forming one of the cornerstones in the shaping of the identity, both collective and individual, of the prisoners, as well as a fundamental element in the articulation of political dissidence in their relationships with the outside world.

Therefore, the prison sonic environment was made up of a series of intricate relationships that, within the same space - the prison panopticon - divided it into two: the official sonic environment and the unofficial sonic environment. The latter was intended to satisfy the intellectual, creative and identity needs of the prison population. Although the prison environment of these years can be analysed as a whole on the basis of generic premises, it should not be overlooked that each prison operated as a sonic environment with its own identity within the prison biome of the dictatorship.

As a result of this intellectual need in the face of frustration from loss of freedom, both male and female prisoners organised their own sonic environment which coexisted with that developed by the state and which, like the state, responded to a series of functions for the study of which a series of specific categories have been designed. In response to each of these categories, the prison population resorted to specific creative processes. At the same time, they had their own resources, which were also institutional, material and human. Although centonisation and trope - understood in the context of this work as the act of adding or modifying the text to a melody with existing lyrics and as the act of adding text to a previous melodic line without lyrics, respectively - were very common resources in the counter-propaganda repertoire composed in the prisons during the early years (1938-1943), this was not the only compositional process to which the artists resorted. Thus, the earliest example of unofficial repertoire of new recorded compositions dates from 1938. It is the hymn *Els Allunyats*, which Tomás Gil i Membrado composed in honour of all the Catalan prisoners who were then serving sentences in the Santoña Provincial Prison.

A total of sixty-four (64) titles composed in Spanish prisons between 1938 and 1948 have now been recorded as part of unofficial musical activity. It is worth pausing for a moment to consider this figure in order to remind oneself of its bias. The difficulties that the prisoners had to face, not only to compose or perform, but also to preserve, have meant that the trace of this repertoire - which in many cases depended

solely on oral transmission - has weakened over time, to the point of its virtual disappearance.

For the penal community, musical practice was not a random or arbitrary activity, but at all times responded to the role it played in relation to the "construction of the self", where the "self" referred to the "we" in its sense of community, but also to the "individual self", as an intimate expression. For this reason, I have considered that the musical practices developed by detainees between 1938 and 1948 were organised around two categories: counter-propaganda and clandestinity. Both categories were subdivided into three dimensions until 1943, and increased by one more dimension from 1944 onwards. Thus, between 1938 and 1943, among the counter-propaganda musical activities - which were those containing a clear ideological message - a distinction was made between the political dimension and the protest dimension. The former corresponded to that repertoire composed mostly of hymns and which arose as a reaction to the imposition of Franco's hymnbook, and therefore was highly confrontational. The second was made up of those pieces, mostly songs, through which the prisoners condemned the conditions of prison life.

For their part, in this first period, clandestine musical activities were solely made up of the moral dimension of the repertoire. In other words, through this type of creation devoid of specific political content, the artists explored a more personal type of composition, which often allowed them to test their musical abilities, while cultivating their artistic and personal needs. For this reason, on more than one occasion this type of work took on an epistolary which they used to communicate with their families. This was the case of artists such as José Bernal Ponce, Angel Bernat Beneyto or Ánxel Jóhan.

However, from 1944 onwards, the consolidation of the prison cultural fabric in its relations with the outside world changed the way musical practices had been considered until then. Thus, the strengthening of Franco's punitive system from 1944 onwards with the enactment of the Penal Code, together with the subsequent abandonment of the republican cause by the allied bloc, meant that all cultural expression, in generic and specifically musical terms, was considered a political act. So, from 1945 until the end of the dictatorship, all musical practice, regardless of its content, has been considered by this writer to be an act of resistance. In addition to this, the establishment of the first definitive sentences, as well as the consequent decongestion of the prisons, allowed for better political organisation of the prisoners. In this way, Party Committees were organised in each prison through which solid networks of communication with the outside world could be established. This fact, apparently unrelated to prison musical practices, was a decisive factor in the changes that the unofficial sonic environment underwent from 1944 onwards.

First of all, the category corresponding to the political dimension in the creative realm can be considered obsolete. This does not mean that prisoners no longer performed the hymns they had had been composing until then but that between 1944 and 1948 the prison population did not write new pieces of this kind. In reality this

was a consequence of the strengthening of the prison cultural fabric and, therefore, of the communication networks with the outside world, allowing political repertoire driven from the outside to enter and be performed in prisons. Thus, through the clandestine entry of subversive materials, parties such as the Spanish Communist Party, attempted to homogenise their prisoners. A good example of this is the reprinting of Armando Triviño's *Cancionero Revolucionario* (1925), which in 1947 was produced in Bordeaux by the publishing house Tierra y Libertad and later introduced within prisons. Through this collection, the performance of pieces such as *La Internacional*, which prisoners had banished from the prison repertoire due to their dangerous nature, was revived.

On the other hand, the *Cancionero Revolucionario* is a good barometer of the creative processes employed in the composition of the repertoire with a political dimension. The greater the popularity of the piece in question, the faster and greater the survival of the political content attached to it. It was with this same idea in mind that prisoners used centonisation until 1944 for the elaboration of their political repertoire. In this way, they adopted Franco's hymnbook as their own, but they also reused pieces linked to popular religiosity such as Christmas carols, fragments of musical theatre and light song melodies.

Secondly, it has been observed how the moral dimension was also imbued with the political halo that surrounded prison cultural events during the second period under study. For this reason, musical practices have been divided into two groups. In the first category were those which retained the character of artistic expression, i.e. which did not seek to convey a political meaning - irrespective of whether the act of writing itself was considered as such -, known as the "pure" moral dimension. In the second category, grouped together are those other practices which, drawing on the form, resources and symbolism of clandestine activity, not only had a political content, but were also used in a clearly propagandistic sense, both inside and outside prison. The latter has been labelled the "staged" moral dimension.

To date, within the chronological framework of this work, only two titles have been found: *El camino del rosal and Mari Luz* (both 1944), by Pere Capellá. This type of production had a series of common characteristics that have subsequently been observed in works of the same nature such as *Nuestras ideas*, *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada a Miguel Hernández* (both from 1961), or *Desde los ojos de La Pasionaria* (1963), all written by the collective "La Aldaba", from Burgos Central Prison. Among these characteristics were: the ability to bring together the largest possible number of prisoners in the same performance; the content, without being explicitly political, had to be an allegory of ideals, in this case communist ideals; this political content was also presented in the form of tributes to figures, issues or historical milestones of special significance for the prison population. It was therefore a repertoire that contributed to the development of collective identity through the act of remembering the common historical past as a foundational milestone. However, although it was closely related to the protest dimension of counter-propaganda activities - as evidenced by the recurrence of common themes such as hunger, hygiene,

hope, sadness, gallantry or family, among others - this repertoire only accounted for 3% of the total production in these years, compared to 36% of the "pure" moral dimension. In the latter, prisoners not only dared to talk about their emotional yearnings, in those pieces with text, but also their physical ones, such as sex.

Nevertheless, the protest dimension, with 52%, was the most active one. This is because, on the one hand, it allowed artists to craft original protest messages with a variety of metaphors, such as "La Pepa", to refer to the death penalty, or "el piojo verde", to refer to the plague of typhus that was devastating the prisons at the time. On the other hand, this is the only dimension that has been found to have remained constant during the decade presented here. Despite this, this repertoire did not become repetitive. On the contrary, as far as possible, the authors introduced variations and innovations which they applied, above all, to the tone of the pieces. This means that, although in content, they all condemned the situation of physical starvation and mental, emotional and intellectual isolation in which they found themselves, they did not all do so in the same way. While one part of the repertoire focused on a more scathing criticism in a satirical way - the use of sarcasm and humour being essential in the intellectual activity of the prison population-, another resorted to melancholy in a more intimate way which, to a certain degree, evidences the permeability of the categories mentioned. The latter group wrote elegies in the first person that expressed, from protest, a lament for the "imprisoned self".

Another of the ways in which the unofficial political repertoire was enriched was the arrival of guerrilla marches in prisons from 1947 onwards. This coincided with the intensification of Franco's regime against armed resistance groups and the proliferation of the unrest and propaganda activities of the "maquis". In this way, guerrilla groups such as the Leon-Galicia and Levante-Aragon fronts managed to smuggle their pamphlets and leaflets into prisons. This fact, together with the massive influx of guerrilla fighters into prison, meant that communication between the prison population and the armed groups was so fluid that news reached the prisons informing them of the fate of some of the detained guerrilla fighters.

All of this shaped the institutional methods used by the prisoners to configure their sonic environment. The development of networks that allowed them to be in contact with the outside world not only determined the sonic characteristics of this environment, but also the material resources available to them. Thus, through the relationships established with the outside world, the prison population received materials -from paper to books, study methods or songbooks, among others - which were vital to them when preparing their musical events. In the same way, the prison community released its musical productions, through the same channels.

However, not all material resources depended on relations with the outside world as prisoners also created their own resources on the inside. They made use of the workshops set up by the Governing Board in the prisons. For example, female prisoners used the sewing workshops to rework the fabrics they needed for their props. Meanwhile, the men used the paper from the printing presses, both for writing - which

gave them access to an invaluable resource that was not available to women - and for tools. All of them also took advantage of the noise of the machinery to hide the sound of clandestine performances.

Nevertheless, these were not the only things that the prison population had to regulate. As in the case of official musical practices, the organisation of time and space was essential for the prisoners. To this end, they developed a pragmatic approach in line with the symbolism and implications of the practice itself in the development of their individual and collective identity. In this paper, this strategy of dividing space and time has been analysed from a Foucauldian perspective as an expression of heterotopia and heterochrony. In other words, both male and female prisoners gave to each space and time of the penitentiary panopticon and of their sentence, a meaning according to the function of the musical repertoire that was framed within it. Thus, subversive activities took place during the day, in front of the authorities, in courtyards, galleries and cells; while those of a clandestine nature were scheduled, by contrast, at night, between headcounts, in the cells and washrooms furthest away from the checkpoint. Thus, each piece was synchronised with the capacities of the assigned "real" space and time to evoke the "imagined" space and time upon which the prison population projected itself into the past, as memory, as well as into the future, through imagination. Therefore, the prisoners not only developed their own mapping of their sonic environment, but also a calendar based on the foundational milestones of their collective identity, as a prison community in general, as well as the specific population of each prison on a more individual level. This latter heterochrony allowed them to be in touch with their "familiar self".

On the other hand, outside the prison building, but inside Franco's penitentiary panopticon, were the walls of the cemetery, the place where repression would culminate with the execution of detainees. Around this space, during the executions, it has been shown in the course of this text how music formed part of a ritual of death in which the social divide between victors and vanquished, victimisers and victims, was evident. The ritual essence of the cemetery walls continues to this day in the ceremonies of homage to the victims.

In terms of creative processes, in addition to centonisation, as explained in the preceding lines, the condemned also gave rise to a completely new repertoire, which they linked, fundamentally, to the dimensions of protest, "pure" morality and "staged" morality. The creative processes on which the artists relied were subject to the fragmentations of the listening model they experienced, on the one hand, with respect to their musical experience - whether as career musicians, amateurs, or mere consumers of music - prior to their imprisonment, which in turn was divided into the pre-war period and the war itself, as well as the time between the end of the war and their imprisonment.

On the other hand, there was their musical experience in prison which, in turn, has been divided into the official sonic environment - similar to the sonic environment that the dictatorship imposed on the rest of the civilian population, where the three

axes of propaganda were distinguished: cultural, patriotic and religious - and on top of this the unofficial sonic environment was superimposed. Within this last category, a distinction was made between the unofficial sonic environment that was produced inside the prisons or, at a more specific level, in a particular facility, and that which came from outside. In this sense, although the non-prison repertoire could well owe its arrival to the clandestine networks of the new penitentiary cultural fabric, in the early years it was strongly linked to "prison tourism" whereby male and female prisoners endured continuous transfers as a consequence of the Regime's dispersion policies. Therefore, not all repertoire from outside was necessarily foreign to the prison environment.

This meant that the prison population had to cope with their own creative capacity to compose according to the means at their disposal, but also to overcome the cognitive problems, in terms of memory, that prison meant for the longest-serving prisoners. For this reason, the level of attention to detail of the unofficial musical repertoire produced in prisons between 1938 and 1943 was superior to that composed between 1944 and 1948. One of the main causes was related to the greater number of prisoners and, therefore, of "imprisoned musicians" who then inhabited the prisons and who, consequently, produced a greater number of pieces whose heterogeneity and variety was as rich as authors accounted for. Between 1938 and 1943, the cultivation of genres and short forms, both vocal and instrumental, was common. While at a vocal level the song stood out in all its broad sense, together with other popular genres such as the cuplé or the pasodoble; in the instrumental sphere, short pieces for solo instrument and/or with piano accompaniment were prominent. During the second period, on the vocal side, they incorporated a genre which had not attracted much interest until then: the copla. Everything suggests that the increase in the use of this genre may have been motivated by the rise in film screenings in prisons in which this genre appeared in one way or another on the soundtrack. In this way, the copla was revealed as a genre of simple writing and memorisation whose propaganda capital, in addition to its link with the republican soundscape, was of great use in disseminating the new protest slogans.

To a large extent, they also worked in the genre of musical theatre, although to date, it has only been possible to recover the score corresponding to *Un día en la cárcel* written in 1941, by M. Machado and Luis Hernández Alfonso, in Baza Civil Prison. Within the field of theatre with musical participation, it can be said that *El camino del rosal* and *Mari Luz* (both 1944), by Pere Capellá, are the natural evolution of *Un día en la cárcel* (1941), by M. Machado and Luis Hernández Alfonso, as were later *Nuestras ideas* and *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández* (both 1961) and *Desde los ojos de La Pasionaria* (1963), all by the collective "La Aldaba" of the Central Prison of Burgos. In the case of *Un día en la cárcel* (1941), it is a work with a clear counter-propaganda orientation, whose potential and impact are difficult to gauge today, bearing in mind that it was seized by prison officials. Nevertheless, we can appreciate the easy humour through which Pere Capellá gave

rise to a text of greater depth and from which the authors of "La Aldaba" adopted the phlegmatic tone of the more serious numbers.

In relation to the impact of these practices throughout the country, as in the case of the official sonic environment, Madrid was the geographical area in which this type of production was most prominent, due to the factors described above, among them, the high penal density. However, this production was unevenly distributed. Thus, while Ventas Central Women's Prison was the main centre of production for women, in the case of men, this varied from the Porlier and Yaserías prisons between 1938 and 1943 to Alcalá de Henares between 1944 and 1948.

On the other hand, the timeline, unlike the official one, was notable for its irregularity. Undoubtedly, the most productive period was 1938-1943, with 1939 and 1940 standing out. In the second period, the end of the Second World War was an incentive for this type of composition, which, however, did not reach the highest peaks of previous years. For this reason, it can be said, in chronological terms, that the unofficial sonic environment was discontinuous and developed according to the capacity of the different prison populations, as well as the non-musical events of the environment in which they were placed, producing bursts of great productivity, with periods of total inactivity.

Finally, as far as human capital is concerned, it is clear that it was made up of both male and female prisoners. In total, forty-two (42) authors were identified, of whom twenty-five (25) were male, i.e. 58%, and seventeen (17) were female, i.e. 42%. It can be seen that the level of female participation was very high, despite, on the one hand, the lower number of female prisoners than male prisoners and, on the other hand, the additional difficulties they faced in overcoming the sexualisation policies imposed by the PCRPT. As for the musical profile of the male and female prisoners who took part in this type of activity, it is not possible to speak of significant participation of "imprisoned musicians" in these activities, as only 21% compared to 79% had previous musical knowledge. In other words, not even a quarter of the total number of artists involved in these practices were "imprisoned musicians". On the other hand, they wrote a high percentage of the titles recorded, twenty-eight (28) out of the sixty-four (64) titles found, i.e. 44% as opposed to 66% of the works by "prisoners who played music".

To conclude, it should be stressed that this is only one of the many interpretations that can be given of Franco's penitentiary ecosystem between 1938 and 1948. This view is undoubtedly strongly conditioned by the sources, a documentary corpus whose dispersion and fragmentary nature makes it extremely difficult to extract general parameters of analysis, obliging the researcher to adopt and adapt specific methodologies for each type of source.

Understanding the musical practices that took place in the prisons during these years is not possible without taking into consideration the symbiosis in which both official and unofficial practices took place. This implies taking into account the bias of both sources, since what have until now been considered official sources are still

the propaganda expression of a totalitarian state that left out and manipulated data at its own convenience. On the other hand, the sources produced by the prisoners, as an account of their experiences, must be valued. All of them are testimonies which, stemming from the individual, shape the collective identity of those who suffered the dictatorship's use of music as an element of indoctrination and punishment. In the same way, they show how, through musical practice, men and women subverted the established order and recreated their identity in a time and space to which they no longer belonged.

There is also a bias in these prison testimonies. The imprint that time leaves on memory. A mark that is not limited to what the narrator remembers and how they remember it, but extends to what they want to be remembered and how they want to be remembered. The stigma and shame of being forced to participate in official musical activities has transcended the physical toll of imprisonment on the body. For this reason, there are several artists who, having participated in these programmes, concealed this fact from their biographies, despite evidence having been found that this activity did take place. These cases have been deliberately omitted by the author of this work, as it is not the aim of this paper to judge the circumstances under which the "imprisoned musicians" gained access to the Sentence Reduction programmes. In this sense, priority has been given to the way in which these artists have built their identity following the trauma of imprisonment.

Finally, this research, far from being considered complete, is only the starting point of what should be a larger-scale study, which not only covers the entire chronological period of the dictatorship, but also responds to a geographical analysis, dating prison by prison, as well as delving into the biographies of the musicians who were imprisoned. In short, research is required to cover the shortcomings that this work, due to its nature, has not been able to address.

Conclusions

Bibliografía y Fuentes

I. BIBLIOGRAFÍA

I.I. Musicología

I.I.I. Enciclopedias

CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, 1999.

[*Oxford Music Online*](#). (Consultado: abril 2020).

MAS I VIVES, Joan. *Diccionari el teatre a les Illes Balears*. Palma de Mallorca: Govern de les Illes Balears, 2003.

I.I.II. Monografías

ALBELLÁ, Rafael. *Vida cotidiana y canciones. España de los 40 a los 90*. Madrid: Ediciones del Prado, 1990.

ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: ICCMU, 2008.

AZZI, María Susana. *Antropología del tango. Los protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Olavarría, 1991.

BERRY, Mark. *Treacherous bonds and laughing fire: politics and religion in Wagner's Ring*. London: Ashgate, 2016.

BLACKING, John. *How musical is man?*. Washington: University of Washington Press, 1974.

BLAS, José. *Los café cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez, 2006.

BIRDSALL, Carolyn. *Nazi soundscapes. Sound, technology and urban space in Germany 1933-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

BORWIZ, Michel. *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazi, 1939-1945*. Paris : Gallimard, 1996.

BURGUETE, Sol. *Amadeo Vives*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

BUCH, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. (Juan Gabriel López, trad.). Barcelona: Acantilado, 2001.

BUSH, Alan. *In my eight decade and other essays*. London: Kahn and Averill, 1980.

BUSH, Nancy. *Alan Bush: Music, politics and life*. London: Thames Publishing, 2000.

CAPDEPÓN, Paulino. *El padre Antonio Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en El Escorial*. San Lorenzo de El Escorial: Escorialense, 1993.

CASARES, Emilio. *Diccionario de la música valenciana*. Vol II. Madrid: ICCMU, 2006.

CASCUDO, Teresa y GAN, Germán (eds.). *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología*. La Rioja: Doble J, 2008.

CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María. *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J, 2012.

- CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2002.
- CHAMBERS, Colin. *The story of the Unity Theatre*. London: Lawrence and Wishart, 1989.
- CLAUDÍN, Víctor. *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Júcar 1981.
- COSTE, Grégory. *Erotisme et modernité dans l'oeuvre narrative d'Alvaro Retana (1890-1970)*. Paris: Publibook, 2012.
- CUMMIS, Paul. *Dachau song: the twentieth century odyssey of Herbert Zipper*. New York: Peter Lang, 1992.
- DÍAZ, Luís. *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1985.
- _____. *Cancionero popular de la Guerra Civil Española*. Madrid: La esfera de los libros, 2007.
- DOUGHERTY, Dru ; VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- FERNÁNDEZ, Evaristo. *Catálogo de obras*. Astorga: Ayuntamiento de Astorga 2007.
- FERRANDO, Ángel Lluís. *Carlos Palacio, vivencia y pervivencia: una aproximación a la figura y la obra de su nacimiento (1911-2011)*. Alcoi: Ajuntament d'Alcoi: Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics, 2014.
- FERRER, María Nagore; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (coords.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU, 2009.
- _____; SÁNCHEZ, Víctor. *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU, 2014, pp. 427-440.
- FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Sounds of glory, 2003.
- FROLOVA-WALKER, Marina; WALKER, Jonathan. *Music and soviet power*. Rochester: Bodwell, 2012.
- GABRIEL Y GALÁN, Jesús. *José María Gabriel y Galán. Su vida. Su obra. Su tiempo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004.
- GARCÍA, Alfredo. *Músicos en Cartagena. Datos biográficos y anecdóticos*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 1995.
- GARCÍA, Álvaro. *Jesús García Leoz*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- GENOVÉS, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid: La Librería, 2009.
- GILBERT, Shirley. *La música en el Holocausto. Una manera de confrontar la vida en los guetos y los campos nazis*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- GIOIA, Ted. *Work songs*. Druham & London: Duke University Press, 2006.
- GLOCER, Silvia; KELZ, Robert. *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Madrid: Gourmet musical, 2015.

- GÓMEZ, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 2007.
- GONZÁLEZ, Fernando. *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Madrid: Grupo Cultural Zero, 1984-87.
- . *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1977*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *De la memoria contra el olvido: Manifiesto Canción del Sur*. Sevilla: Fundación Autor, 2004.
- GONZÁLEZ, José Gabriel. *Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana*. Madrid: Cultivalibros, 2013.
- GRIMALDOS, Alfredo. *Historia social del flamenco*. Barcelona: Península, 2010.
- HERNÁNDEZ, Florentino. *Amadeo Vives: El músico y el hombre*. Madrid: Lira, 1971.
- HOBBSAWM, Eric John. *Los ecos de la Marsellesa*. Barcelona: Crítica, 2003.
- HOPPIN, Richard. *La música medieval*. España: Akal, 2000.
- IBÁÑEZ, José. *Cien años de historia de la música alcalaína (1880-1988)*. Alcalá la Real: J. Ibáñez, 1989.
- IGLESIAS, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: CSIC, 2017.
- KUTSCHKE, Beate; NORTON, Barley. *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- LABAJO, Joaquina. *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*. Madrid: Endymión, 2011.
- LADRERO, Valentín. *Músicas contra el poder: canción popular y política en el siglo XX*. Madrid: La oveja roja, 2016.
- LAMAS, Rafael. *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*. Santander: Fundación Botín, 2013.
- LIBEROVICI, Sergio; STRANIERO, Michele. *Cantos de la nueva resistencia española, 1939-1961*. Montevideo: El siglo ilustrado, 1963.
- LEVI, Érik. *Mozart and the Nazis, how the Nazis abused a cultural icon*. Yale: Yale University Press, 2010.
- . FANNING, David. *The Routledge Handbook to Music under German occupation 1938-1945*. England: Routledge, 2020.
- LIN, Natasha. *Detrivialising Music torture as a torture-lite*. Merlbourne: University of Merlbourne, 2012.
- LÓPEZ, Francisco. *La Nueva Canción en Castellano*. Madrid: Júcar, 1976.
- LOTORO, Francesco. *Thesaurus Musicae Concentrationariae*. Barletta: Editrice Rotas, 2012.
- LOZANO, Isabel; PERSIA; Jorge de. *Julián Bautista*. Madrid: Biblioteca Nacional (Colecciones Singulares de la Biblioteca Nacional, 2), 2004.

- LUENGO, A. *Sección Femenina: actividad musical*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.
- LUNA, Inés María. *Flamenco y canción española*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019.
- MARÍN, Javier; GAN, Germán; TORRES, Elena; RAMOS, Pilar (coords.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM, 2003.
- MCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota, 2003.
- MURILLO, José Luis. *Mito y realidad en el cancionero de la Guerra Civil española*. Córdoba: J. L. Murillo, 1999.
- OSSA, Marco Antonio de la. *La música en la Guerra Civil Española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011.
- PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- PEDDIE, Ian. *Music and Protest*. England: Routledge, 2012.
- PESCE, A.; STAZIO, M. *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*. Napoli: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2013.
- PÉREZ, Antonio; VICENTE, José. *Daniel Fortea: La guitarra*. Castellón de la Plana: Servei de Publicacions, 1989.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- PINEDA, Daniel. *Voces de copla*. España: Guadalturia, 2012.
- PIÑERO, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial tres, 1984.
- PONS, Salvador. *Federico Sopena y la España de su tiempo (1939-1991)*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000.
- POTTER, Pamela M. *The most German of the arts*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- _____; APPLGATE, Cecilia. *Music & German National Identity*. Chicago: University Press, 2002.
- PRINZHORN, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. (María Condor, trad.). Madrid: Cátedra, 2012.
- REINA, Manuel. *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- RICART I MATAS, Francesc. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Iberia, 1956.
- RIERA I VINYES, Carles; SERRACANT I CLERMONT, Josep; VENTURA I SALARICH, Josep. *Diccionari d'autors de sardanes*. Catalunya: Revista de Cultura Popular de Catalunya, 1999.
- SAGARDÍA, Ángel. *Amadeo Vives: (Vida y obra)*. Madrid: Editora Nacional, 1971.

- SALA, Massimiliano. *Music and Propaganda in the short twentieth century*. Italia: Brepols, 2014.
- SCIALO, Pasquale. *La canzona napoletana*. Newton & Compton, 1998.
- SIEBURTH, Stephanie. *Survival songs: Conchita Piquer's coplas and Franco's regime of terror*. Toronto: Toronto University Press, 2014.
- . *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, 2016.
- SOPENA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- STEVENSON, Ronald. *Alan Bush: an 80th Birthday Symposium*. London: Bravura, 1981.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (coord.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Glares, 2005.
- . *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años 50*. Valladolid: Glares, 2008.
- SUBIRÁ, José. *Historia universal de la música*. Madrid: Plus Ultra, 1945.
- TORRES, Jacinto. *La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio*, Instituto de Bibliografía Musical. Madrid: s.f.
- TURTÓS, Jordi; BONET, Magda. *Cantautores en España*. Madrid: Celeste Ediciones, 1998.
- URRUTIA, Paco. *Músicos y artistas almerienses*. Almería: Universidad de Almería, 2011.
- VALOR, Ernesto. *Diccionario alcoyano de Música y músicos*. Alcoy: Llorens, 1988.
- VARGAS, Belén. *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- VÁZQUEZ, Manuel. *Cancionero general del franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000.
- WAGNER, Richard. «The Art-Work of the Future». *Richard Wagner's Prose Works*, vol. I (William Ahston Ellis, trad.). London: [s.n.], 1895.

I.I.III. Capítulos de libro

- BENOIT-OTIS, Hélène; QUESNEY, Cécil. «Celebrating a Mozart anniversary in occupied Belgium: the Mozart Herdenking in Vlaanderen (1942)». *The Routledge Handbook to Music under German occupation 1938-1945*. (David Fanning y Erik Levi, coords.). England: Routledge, 2020, pp. 193-210.
- CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «La represión, supervivencia y preservación de la cultura musical en las presas del franquismo». *Afinando ideas: aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*.

(Consuelo Pérez Colodrero y Candela Tormo Valpuesta, eds.) Granada: Universidad de Granada, (2018), pp. 285-305.

_____ «Intercambios musicales entre España y Uruguay en el marco carcelario: *Redención y Senda*». *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. (Belén Vega-Pichaco, Elsa Calero-Carramolino y Gemma Pérez-Zalduondo, eds.). Granada: Libargo, 2019, pp. 209-242.

_____ «“There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind”. Being a woman in Franco’s prisons: a glimpse through music». *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership: The Nineteenth Century and Beyond*. (Laura Hamer and Helen Manor, eds.). London: Routledge, 2021, (work in progress).

CASCUDO, Teresa. «Música, política y sociedad desde los años de entreguerras hasta la guerra fría». *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. (José María García Laborda, coord.). España: Doble J, 2012, pp. 142-158.

CERÓN, Cristian. «Copla y género: la mujer española en la copla durante el franquismo». *Historia(s) de mujeres en homenaje a M^a Teresa López Beltrán*, vol. 2. (Pilar Pezzi Cristóbal, coord.). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 361-371.

CRUCES, Cristina. «Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda: Mujeres del flamenco y del baile español en el No-Do del primer franquismo (1943-1958)». *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. (Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, coords.). Bélgica: Brepols, 2017, pp. 285-322.

CUSICK, Suzanne. «Towards an acoustemology of detention in the “global war of terror”». *Music, sound and space: transformations of public and private experience* (Georgina Born, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 275-291.

STOBART, Henry. «Unfamiliar sounds? Approaches to intercultural interactions in the world’s Music». *Music and familiarity. Listening musicology and performance*. Aldershot: Ashgate, 2013, pp. 109-136.

FORNARO, Marita. «Contexts and repertoires in the second half of the 20th Century in Uruguay». *Music and Propaganda in the short Twentieth Century*. (Massimiliano Sala, coord.). Londres: Brepols, 2014, pp. 429-448.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español: Tomo IV. Autores y compositores*. A Coruña: Excma. Diputación de A Coruña, 1996.

IGLESIAS, Iván. «¿Melodías prohibidas?: El jazz en el cine en el primer franquismo (1939-1945)». *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. (Teresa Fraile, Eduardo Viñuela, eds.). Madrid: Arcibel, 2012, pp. 61-73.

_____ «El jazz en la política cultural del segundo franquismo (1959-1968)». *Musicología global, musicología local*. (Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres, et al., coords.). Madrid: SEdeM, 2013, pp. 429-442.

- ILIANO, Roberto. *Music and dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols, 2009.
- JOVER, Rafael. «Andalucía desde Berlín. Carmen la de Triana». *Andalucía: una civilización para el cine*. (Francisco Perales, coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pp. 13-34.
- LEBAIL, Karine. «Music on the airwaves in Occupied France». *The soundtrack of conflict. The role of music in Radio Broadcasting in Wartime and in conflict situations*. (Morag J. Grant y Férdia Stone-Davies, eds.). Hildesheim-Zurich: Georg Olms, 2013, pp. 43-55.
- LIZARAZO DE MESA, M.A. «Música de tradición oral e ideologías». *Actas del II Congreso de la SIBE*. Valladolid: (1996), pp. 65-103.
- LOLO, Magda. «Susanne K. Langer (1895-1985). Filosofía, música y danza». *Abriendo fronteras: enfoques interdisciplinarios de la coreología* (Cecilia Nocilli y Ana María Díaz Olaya, ed.) Málaga: Libargo, 2018, pp. 137-146.
- MARTÍN, David. «La banda sonora de “Nobleza Baturra”: monumento a la figura del baturro y a los estilos de la jota». *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. (Matilde Olarte, coord.). España: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 357-374.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Realidades y máscaras en la música de la posguerra». *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 31-82.
- _____ «La Sección Femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. (Gemma Pérez Zaldondo, coord.). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 357-406.
- _____ «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)». *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, (Pilar Ramos, coord.). Rioja: Universidad de la Rioja, 2012, pp. 229-254.
- _____ «Women, land and nation. The dances of the Falange’s Women’s section in the political map of Franco’s Spain (1939-1952)». *Music and Francoism*. (Gemma Pérez Zaldondo y Germán Gan Quesada, coords.). España: Brepols, 2013, pp. 99-125.
- _____ «“Igual que cincuenta rosas”. Bailes y trajes en el homenaje de las provincias españolas a Eva Duarte de Perón (1947)». *Música y danza entre España y América*. (Gemma Pérez Zaldondo y Beatriz Martínez del Fresno, coords.). México: Fondo de Cultura Económica, 96-140.
- MORO, Daniel. «Acotaciones al concepto de vanguardia desde la crítica musical española (1950-1980)». *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. (Begoña Lolo y Adela Presas, coords.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 2061-2078.

- OLARTE, Matilde. «Romances y baladas de la Guerra Civil en Castilla y León». *Estudios de etnología en Castilla y León, 1992-1991*, (2001), pp. 273-276.
- O'FLYNN, John. «National identity, and music in transition: issues of authenticity in a global setting». *Music, national, identity and the politics of location. Between de global and the local*. (Ian Biddle, Vanesa Knights, coords.). England: Ashgate publishing limited, 2007, pp. 19-39.
- ORDÓÑEZ, Pedro. «Mundo y formas del cante flamenco cincuenta años después: identidades del flamenco en el último franquismo». *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. (Massimiliano Sala, coord.). España: Brepols, 2014, pp. 331-350.
- _____ «Danza y creación musical contemporánea en España. Crónica inacabada de un idilio, en un prólogo y tres cuadros». *Abriendo fronteras: enfoques interdisciplinarios de la coreología*. (Cecilia Nocilli y Ana María Díaz Olaya, ed.) Málaga: Libargo, 2018, pp. 121-137.
- PALACIOS, María. «Industria, prensa, radiofusión y música: la gestación del modernismo musical». *Tecnología y creación musical* (Xosé Aviñoa, coord.) España: Mileno, 2014.
- PASTOR, Juan José. «Experiencia musical en prisión: reclusión e ideología». *Indagaciones críticas en torno al universo de la cultura popular* (Eduardo de Gregorio, María del Mar Ramón, Ángel Mateos et alii.). Valencia: Letra Capital, 2017.
- PÉREZ, Belén. «Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)». *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda* (Enrique Encabo, coord.). Valladolid: Difácil, 2014, pp. 253-278.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo, 1936-1951». *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 83-104.
- _____ «Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo». *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, (Javier Suárez-Pajares, coord.). Valladolid: Glares, 2005, pp. 57-78.
- _____ ; Gan, Germán. «A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». SUÁREZ-PAJARES, Javier (coord.). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*. Valladolid: Glares, 2005, pp. 25-53.
- _____ «De las alharacas totalitarias a las proclamas anticomunistas: la música en las revistas literarias y de pensamiento a finales de los años cuarenta». CASCUDO, Teresa y GAN, Germán (eds.). *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología*. La Rioja: Doble J, 2008, pp. 105-135.
- _____ «Formulación, fracaso y despertar de la conciencia crítica en la música española durante el franquismo (1936-1958)». ILLIANO, Roberto. *Music and Dictatorship in Europe and in Latin America*. Luca: Brepols, 2009, pp. 449-470.

- RINA, César. «Flamenco e identidad nacional durante el franquismo». *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (Jara Cuadrado, ed.). Granada: Comares, 2019, pp. 227-238.
- RINCÓN, Nicolás. «Fastos tricolor. La contribución de las bandas de música en las políticas de conmemoración de la segunda república española». *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*. (Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo, eds.). Madrid: Libargo, 2019, pp. 221-247.
- SÁNCHEZ, Virginia. «Psicoanálisis del villancico en el cine español del franquismo». *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos (24, 25 y 26 de junio de 2015)*. (María Emma Camarero, María Marcos, coords.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 307-317.

I.I.IV. Artículos científicos

- ÁLVAREZ, Nelly. «El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid, 1936-1939)». *RUHM*, nº. 4, vol. 2, (2013), pp. 64-87.
- ÁLVAREZ, Rosa; SALA, Ramón. «Cifesa durante la Guerra Española». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), año 1, nº. 4, (1990), pp. 26-37.
- AMADOR, PILAR. «La mujer es el mensaje. Los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica». *Feminismo/s*, nº. 2, (2003), pp. 101-120.
- ARAGONÉS, Crescencio. «Hablando con el maestro Villa». *Ritmo*, año I, núm. 2, Madrid, 15-XI-1929, p. 7-10.
- AYATS, Jaume. «Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación». *Revista transcultural de música*, nº. 6 (2002), sp.
- BRANDHUBER, Jerzy Adam. «Vergessene Erde». *Hefte von Auschwitz*, vol. 5. Deutschland: Selbstverlag, 1962.
- BROWN, Sterling. «Negro folk expression: spirituals, seculars, ballads and work songs». *Phylon (1940-1956)*, vol. 14, nº. 1, (1953), pp. 48-58.
- BUIS, Johann S. «Music and dance make me feel alive: from Mandela's Prison Songs and Dances to Public Policy». *Torture*, vol. 23, (2013), pp. 55-68.
- CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «De la explotación del tópico a la revelación de las pasiones: ¡Ay, Carmela! o la construcción de una identidad colectiva a través del cine musical». *Leitmotiv*, nº. 5, (2016), pp. 25-37.
- _____ «Prácticas musicales del “universo carcelario” reguladas por el franquismo (1942). La música como redención de la pena». *Hoquet*, nº. 3 (13), (2016), pp. 5-32.
- _____ «La música os hará libres» o el modelo penitenciario del franquismo para la redención de la pena por el esfuerzo intelectual. El Patronato de Nuestra Señora de la Merced». *AV Notas revista de investigación musical*, nº. 1, (2016), pp. 18-31.
- _____ «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del

- gremio de músicos valencianos». *Estudios bandísticos*, nº. 1, (2017), pp. 43-57.
- _____ «La música es el verdugo. Comparativa sonora entre los campos de concentración nazi y las cárceles franquistas». *AV Notas revista de investigación musical*, nº. 2, (2017), pp. 32-45.
- _____ «Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo». *Hoquet*, nº. 4, (2017), pp. 5-34.
- CARRERANO, Consuelo. «Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 84, (2004), pp. 119-144.
- CHORNIK, Katia. «Memories of music in Political Detention in Chile under Pinochet». *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, nº. 72, (2008), pp. 157-173.
- CONTRERAS, Igor. «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, nº. XXXII, 2 (2009), pp. 569-583.
- CRUSELLS, Magí. «El cine durante la Guerra Civil española». *Comunicación y sociedad*, vol XI, nº. 2 (1998), pp. 123-152.
- CUSICK, Suzanne. «“You are in a place that is out of the world...”: Music in detention camps of the “Global War on Terror”». *Journal of the society for American Music*, vol. 2, nº. 1, (2008), pp. 1-26.
- FACKLER, Guido. «Cultural Behaviour and Invention of Traditions: Music practices in the Early Concentration Camps». *Journal of Contemporary History*, vol. 45, nº. 3, (2010), pp. 601-627.
- FERRER, María Nagore. «Historia de un fracaso. El “himno nacional” en la España del siglo XIX». *Arbor* 187 (751), (2011), pp. 827-845.
- FORNARO, Marita. «“Los cantos inmigrantes se mezclaron”. La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes». *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, nº. 15-16, (1998), pp. 139-170
- _____ «Diálogos y resistencia: la presencia de la música española en la creación popular uruguaya». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24, (2012), pp. 63-90.
- FROLOVA-WALKER, Marina. «“National in form, socialist in context”: musical nation-building in the Soviet Republics». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nº. 2, (2001), pp. 331-371.
- GAN, Germán. «La recepción de la música de Robert Gerhard a Catalunya durant el Franquisme (1948-1970): trobades i desavinences». *Revista catalana de musicología*, nº. 7 (2014), pp. 153-171.
- GARCÍA, Albano. «Luces y sombras en la música española de posguerra a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño (1880-1956) y Manuel de Falla (1876-1946)». *Quadrivium*, nº. 6 (2015), pp. 2-13.

- GARCÍA, Desirée; PÉREZ, Consuelo. «Música, educación e ideología por y para Mujeres de la Sección Femenina a través de los contenidos de Y. Revista de la Mujer Nacional Sindicalista y Medina (1938-11946). *Historia y comunicación social*, vol. 22, nº. 1, 2017, pp. 123-139.
- _____. «Aprendizaje no formal de la mujer a través de los contenidos musicales de la prensa periódica durante el franquismo. Un estudio bibliográfico». *Dedica: Revista de educação y humanidades*, nº. 13 (2018), pp. 135-151.
- _____. «Música y educación femenina en el primer franquismo: un estado bibliográfico-narrativo a través de la prensa periódica». *La identidad en el mundo hispano: igualdades y desigualdades en los siglos XIX, XX y XXI a través de diversos textos*. (Teresa Fernández Ulloa, coord.). España: Editorial Academia del Hispanismo, 2019, pp. 51-65.
- GONZÁLEZ, Alberto. «En el centenario de Enrique Casal Chapí». *Scherzo*, nº. 245, (2009), pp. 150-151.
- GONZÁLEZ, Eduardo. «La cultura de guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español». *Historia Social*, nº. 61, (2008), pp. 69-87.
- GONZÁLEZ, José Antonio. «El Himno de Riego. Música, política y patrimonio». *Nassarre, revista aragonesa de musicología. Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, XXI, (2005), pp. 89-101.
- GRANT, M.J. «The illogical logic of Music Torture». *Torture*, vol. 23, (2013), pp. 4-14.
- _____. «Music and Punishment in the British Army in the Eighteenth and Nineteenth Centuries». *The world of music*, vol. 2, nº. 1, (2013), pp. 9-30.
- _____. «Pathways to music torture». *Transposition. Musique et sciences sociales. Musique et conflicts armés après 1945*, nº. 4, (2014), pp. 1-24.
- HERZFELD-SCHILD, Marie Louise «“He plays on the Pillary”. The use of musical instruments for punishment in the Middle Ages and the Early Modern Era». *Torture*, vol. 23, (2013), pp. 14-24.
- IGLESIAS, Iván. «Ni rojo, ni blanco: el mito de la guerra civil española en la historiografía sobre el jazz». *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, nº. 14-15, (2009), pp. 369-389.
- _____. «“No es un lugar, es un sentimiento”: la música española como propaganda y alteridad de los Estados Unidos de la Guerra Fría». *Revista de Musicología. Ejemplar dedicado a: VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008)*, vol. 32, nº. 1, (2009), pp. 826-838.
- _____. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial». *Historia Actual Online*, nº. 23, (2010), pp. 119-135.
- _____. «“Vehículo de la mejor amistad”: el jazz como propaganda estadounidense en la España de los años cincuenta». *Historia del presente*, nº. 17, (2011), pp. 41-53.

- _____ «De “cruzada a puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 25-26, (2013), pp. 177-188.
- _____ «Hechicero de las pasiones del alma: jazz y la subversión biopolítica franquista (1939-1959)». *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, n.º. 17, (2013), sp.
- _____ «Forgotten sounds of the Spanish Civil War: jazz in the urban rear-guard (1936-1939)». *Memoria e ricerca*, n.º. 58. (2018), pp. 209-224.
- JACOBS, Paul Walter. *Verbotene Musik*. [Conferencia pronunciada por Paul Walter Jacobs, 1939 julio 5, Buenos Aires, Sociedad Internacional Pestalozzi].
- JIMÉNEZ, Pedro. «La música en Jaén 1900-1960». *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, n.º. 204, (2011), pp. 251-294.
- KLAUSE, Inna. «Music and “Re-education” in the Soviet Gulag». *Torture*, vol. 23, (2013), pp. 24-33.
- LABAJO, Joaquina. «La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil Española». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, n.º. 747, (2011), pp. 847-857.
- LEÓN, Francisco José. «La canción estética de Joaquín Rodrigo». *Archivo de arte valenciano*, n.º. 81, p. 13.
- LOLO, Begoña. «La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia». *Cuadernos Dieciochistas*, n.º. 8, (2007), pp. 223-246.
- LÓPEZ, Lidia. «Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el periodo stalinista. El caso de la película Alexander Nevsky». *Artes, la revista*, n.º. 16, (2010), pp. 64-75.
- LORENTA, Noelia. «El papel de las bandas de música en el desarrollo del saxofón en España durante la segunda mitad del siglo XIX». *Ibid*, n.º. 2, (2018), pp. 9-25.
- MORENO, Paz. «Voces de Auschwitz: la música en los campos de concentración». *Raíces*, n.º. 22 (1995), pp. 207-229.
- Music in detention. Torture*, vol. 23, n.º. 2, (2013).
- OSSA, Marco Antonio de la. «Nuevo cancionero de la Guerra Civil Española». *Arteeduca*, n.º. 8, (2014), pp. 78-99.
- PAPAETI, Anna. «Music and “Re-education” in Greek Prison Camps: from Makronisos (1947-1955) to Giaros (1967-1968)». *Torture*, vol. 23, (2013), pp. 34-43.
- PASTOR, Juan José. «Músicas urbanas y experiencia carcelaria. Aspectos jurídicos y nuevas reflexiones sobre identidad y educación en prisión». *Musiker*, n.º. 20, (2013), pp. 363-379.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)». *Recerca Musicològica*, XI-XII, (1991-1992), pp. 467-487.

- _____. «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y el primer franquismo». *Quintana*, n.º. 5, (2006), pp. 145-156.
- PIÑEIRO, Joaquín. «Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España». *Revista del CEHGR*, n.º. 25, (2013), pp. 237-262.
- PIÑEIRO, Teresa. «El cancionero de la Guerra Civil. Propaganda y contrapropaganda sonora». *Revista de la SEECI*, año 8, n.º. 12, (2005), pp. 60-88.
- PRESAS, Adela. «La cuadratura del círculo, la ópera nacional española a través de la crítica de Adolfo Salazar». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º. 87-88, (2012), pp. 121-142.
- RÍOS, Miguel Ángel. «Del teatro a la milicia, las primeras manifestaciones de zarzuela en el repertorio para banda». *Estudios Bandísticos*, n.º. 1, (2017), pp. 85-92.
- RODRÍGUEZ, Beatriz. «Un músico en el exilio interior. Rafael Rodríguez Albert». *Cuadernos republicanos*, n.º. 70, (2009), pp. 241-246.
- ROVIRA, Joan. «Cancionero republicano de la guerra civil». *Nueva Historia*, n.º. 19, (1978), pp. 6-15.
- SCHMELZ, Peter J. «Andrey Volkosky and the beginnings of unofficial music in the Soviet Union». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, n.º. 1, (2005), pp. 139-207.
- SILBER, L. «Bars behind bars: the impact of a women's prison choir on social harmony», *Music Education Research*, 7 (2), pp. 251-271.
- SOBRINO, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, XIV-XV, (2004-2005), p. 155-175.
- SPENER, David. «Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX. *Historia crítica*, n.º. 57, (2015), pp. 55-74.
- SUAREZ-PAJARES, Javier. «El compositor vasco Juan Tellería y su tiempo. Reflexiones después del centenario». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 1 (1996), p. 25-62.
- TORRES, Roberto. «“Canción protesta”: definición de un nuevo concepto historiográfico». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27, (2005), pp. 223-246.
- URRUTIA, Ana. «Exilio, folklore e identidad vasca: “Saski Naski” en Argentina». *Revista Electrónica Iberoamericana*, vol. 9, n.º. 2, 2015, pp. 1-20.
- VEGA, Santiago. «Agapito Marazuela Albornos, el músico del pueblo». *Nuestra historia*, n.º. 4, (2017), pp. 234-239.

I.I.IV. Tesis doctorales

- ALMACELLAS, Josep M. *Banda Municipal de Barcelona. Del Carrer a la sala de concerts*. [Tesis doctoral dirigida por Xosé Aviñoa]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.
- ÁLVAREZ, Nelly. *Espectáculo y propaganda en Valladolid durante la Guerra Civil: música, teatro y cine (1936-1939)*. [Tesis doctoral dirigida por Juan Peruarena, Iván Iglesias y Carlos Villar]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- ASTRUELLS, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. [Tesis doctoral dirigida por Carlos Bueno y Ramón de la Calle]. Valencia: Universidad de Valencia, 2003.
- AYALA, Isabel. *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1988). Estudio de la Provincia de Jaén*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- BALBUENA, Sonia. *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*. [Tesis doctoral dirigida por Francisco Ruiz Noguera]. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- COSTAL, Anna. *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular à Catalunya entre la Restauració dels ocs florals i la primera república (1859-1874)*. [Tesis doctoral dirigida por Jaume Ayats y Francesc Cortés i Mir]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.
- DÍAZ, Ana María. *Cafés cantantes y otras manifestaciones sociales culturales en la ciudad de Linares durante su apogeo minero e industrial, en la encrucijada de los siglos XIX y XX*. [Tesis doctoral dirigida por Rafael Bravo]. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.
- GARCÍA, Olimpia. *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931): espacios, programación y recepción*. [Tesis doctoral dirigida por Diego Caro Cancela y Gemma Pérez Zalduondo]. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2019.
- HERNÁNDEZ, Carolina. *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales*. [Tesis doctoral dirigida por Luis Costa Vázquez]. Vigo: Universidad de Vigo, 2015.
- IGLESIAS, Iván. *Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)* [Tesis doctoral dirigida por Enrique Cámara de Landa]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- KILADI, Maria. *The London Labour Choral Union, 1924-1940. A musical institution of the Left*. [Tesis doctoral dirigida por Erik Levi]. London: Royal Holloway University of London, 2016.
- MANCHEÑO, Miriam. *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982*. [Tesis doctoral dirigida por Ángel Medina Álvarez]. Oviedo: Universidad de Oviedo 2015.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. [Tesis Doctoral]. Madrid: ICCMU, 1999.

- MARTÍNEZ-LOMBO, Julia María. *El compositor Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): de la modernidad al exilio interior*. [Tesis doctoral dirigida por María Encina Cortizo Rodríguez y Ramón Sobrino Sánchez]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018.
- MORENO, María Dolores. *La canción con piano de Joaquín Rodrigo, Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. [Tesis doctoral dirigida por Rosario Ortega y Eva María Vicente]. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2014.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- RIVAS, Esther. *Las academias de baile en la época de los cafés cantantes en Málaga*. [Tesis doctoral dirigida por José Chinchilla]. Málaga: Universidad de Málaga, 2017.
- SHEA, David. *Lodo por la patria. Estudio comparado de la canción comprometida en las obras de Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute*. [Tesis doctoral dirigida por José Rafael Vallés Calatrava y Juan Manuel Santana Pérez]. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- TEJADA, Torcuato. *El trío con piano en España, siglos XIX-XX*. [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: Universidad de Granada, 2020.
- VARGAS, María Belén. *La música en la prensa española (1833-1874): Fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. [Tesis doctoral dirigida por Francisco Rodríguez Giménez]. Granada: UGR, 2012.

I.I.V. Otros trabajos de investigación

- CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. *La música en las prisiones durante el franquismo. El semanario Redención, elemento de formación y cultural*. Fin de Máster dirigido por Gemma Pérez Zalduondo]. Granada: Universidad Internacional de Andalucía / Universidad de Granada, julio 2015.
- SANTOVEÑA, María Felisa. *Vestidos de asturianos. 100 años de fotografía e indumentaria en Asturias*. [Trabajo Fin de Máster dirigido por Jorge Uría González]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2012.

I.II. Interpretación histórica de la guerra civil y el franquismo

I.II.I. Monografías

- AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- AGULLÓ, María del Carmen. *La educación de la mujer durante el franquismo y su evolución en Valencia (1951-1970)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1994.
- ALBA, Víctor. *1936-1976 historia de la II República española*. Barcelona: Planeta, 1976.
- ALCALDE, Carmen. *La mujer en la guerra civil española*. Madrid: Cambio 16, 1976.

- ALCALDE, María. *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Barcelona: Flor del viento, 1999.
- ÁLVAREZ, Glicerio. *Sobre todos, Franco. Coalición reaccionaria y grupos políticos en el franquismo*. Madrid: Flor del Viento, 2009.
- ANDERSON, BONNIE; ZINSER, J. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1979.
- ARÓSTEGUI, Julio. *Historia y memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla y León. Salamanca, 24-27 de septiembre de 1986. Estudios y ensayos*, vol. I. León: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988.
- MARCO, Jorge. *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: La Catarata, 2008.
- ASCUNCE, José Ángel. *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-socialismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2015.
- Auswchitz, no hace mucho, no muy lejos*. Catálogo de la exposición. Madrid: Editorial de Palacios y Museos, 2018.
- BAILARÍN, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.
- BALIBREA, Mari Paz. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Madrid: Intervención Cultural, 2007.
- BARRANQUEIRO, Encarnación; EIROA, Matilde; NAVARRO, Paloma. *Mujer, cárcel y franquismo. La prisión provincial de Málaga, (1937-1945)*. Málaga: Junta de Andalucía, 1994.
- BENGOECHEA, Soledad. *Les dones del PSUC*. Barcelona: Els arbres de Fahrenheit, 2013.
- BERNECKER, Walther L.; COLLADO-SEIDEL, Carlos; HOSER, Paul. *Los reyes de España: dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. España: Siglo XXI, 1999.
- BOX, Zira. *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza, 2010.
- CABRERO, Claudia. *Mujeres contra el franquismo: vida cotidiana, represión y resistencia*. Oviedo: KRK, 2006.
- Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1953)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.
- CAÑIL, Ana R. *La mujer del maquis*. Barcelona: Espasa, 2008.
- CASADO, Segismundo. *Así cayó Madrid*. Madrid: Ediciones 99, 1977.
- CASANOVA, Julián. *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*. Zaragoza: Mira, 2010.
- ; CENARRO, Ángela. *Pagar las culpas: la represión económica en Aragón (1936-1945)*. Barcelona: Crítica: 2014.

- CASTELLS, Andreu. *Las Brigadas Internacionales en la Guerra de España*. Barcelona: Ariel Barcelona, 1974.
- CHÁVES, Julián. *La represión en la provincia de Cáceres durante la Guerra Civil (1936-39)*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1995.
- COBO, Francisco. *La guerra civil y la represión franquista en la provincia de Jaén (1936-1950)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1994.
- COLLADO, Raquel. *Colonia Penitenciaria de El Dueso (Santoña): papel político-penal durante la Guerra Civil y el franquismo (1937-1975)*. Universidad de Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras, 1991-92.
- DI FEBBO, Giuliana. *Resistencia y movimiento de mujeres en España, 1936-1976*. Barcelona: Icaria, 1979.
- DÍAZ, Bernardino. *Momento social presente: breve mensaje a los trabajadores y a la juventud estudiosa*. Tucumán: Edición de Oficios Varios, 1958.
- _____. *Problemas del mundo del trabajo: de la tolerancia entre anarquistas y de las distintas formas de divulgar el ideal*. Buenos Aires: [s.n.], 1958.
- DOBKINE, M. *Crimes et humanité. Extraits des actes de Nuremberg*. París: Romilat, 1992.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève; TEMIME, Émile. *Les camps sur la plage, un exil espagnol*. Paris: Éditions Autrement, 1995.
- EALHAM, Chris; RICHARDS, Michael. *The splintering of Spain. Cultural history and the Spanish Civil War, 1936-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- EICHENAUER, Richard. *Musik und Rasse*. Leinen: Lehmanns Verlag, 1932.
- EGEA, Pedro María. *La represión franquista en Cartagena (1939-1945)*. Murcia: P. M. Egea, 1987.
- ESPINOSA, Francisco. *Violencia roja y azul*. Barcelona: Crítica, 2010, pp. 77-78.
- ESPINOSA, Sonsoles; GALLEGO, Ruth. *Is the war over? Art in a divided world*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- FANÉS, Félix; DOBÓ, Enric. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso El Margnánimo, 1982.
- FERNÁNDEZ, Aitor. *Vencidos*. Aragón: Datecuenta, 2013.
- FERNÁNDEZ, Carlos. *El niño de Orihuela*. Barcelona: Alas, ca. 1950.
- _____. *Madrid Clandestino. La reestructuración del PCE 1939-1945*, Madrid: Fundación Domingo Malagón, 2002.
- FIGES, Orlando; KOLONITSKII, Boris. *Interpretar la revolución rusa. El lenguaje y los símbolos de 1917*. Valencia: Biblioteca Nueva, 2001.
- FONSECA, Carlos. *Rosario dinamitera. Una mujer en el frente*. Madrid: Booket, 2007.
- GALLEGO, María Teresa. *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- GARCÍA, José María. *Las víctimas de la represión militar en la provincia de Sevilla (1936-1963)*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2012.

- GIL, Julio. *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Temas de Hoy, 2008.
- GINARD I FERÓN, David. *Matilde Landa: de la Institución Libre de Enseñanza a las prisiones franquistas*. Madrid: Flor del Viento, 2005.
- GODICHEAU, François. *No callaron: las voces de los presos antifascistas de la República (1937-1939)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- GÓMEZ, Francisco. *La resistencia armada contra Franco. Tragedia del maquis y la guerrilla*. Barcelona: Crítica, 2001.
- GÓMEZ, Gutmaro. *La redención de penas: la formación del sistema penitenciario franquista, 1936-1950*. Madrid: Catarata, 2007.
- _____. *Geografía de la represión franquista. Del Golpe a la Guerra de ocupación (1936-1941)*. Madrid: Akal, 2017.
- GÓMEZ, Valentín Andrés. *Del mito a la historia. Guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2019, pp. 167-179.
- GONZÁLEZ, Antonia; ORTIZ, Pablo. *Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la Guerra Civil y el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2003.
- GONZÁLEZ, María; BARINAGA, Eduardo. *No lloréis, lo que tenéis que hacer es no olvidarnos*. Donostia: Tartalo, 2008.
- GRANA, Isabel. *Controlar, seleccionar y reprimir: la depuración del profesorado durante el franquismo*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1995.
- GUTIÉRREZ, Fernando. *Curas represaliados bajo el franquismo*. Madrid: Akal, 1977.
- GUTIÉRREZ, Zenaida. *Victoria Kent: una vida al servicio del humanismo liberal*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2011.
- HEINE, Hartmut. *A guerrilla antifranquista*. Vigo: Xerais, 1982.
- _____. *La oposición política al franquismo. De 1939 a 1952*. Barcelona: Crítica, 1983.
- HELLER, Herman. *Europa y el fascismo*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1931.
- HERNÁNDEZ, Antonio. *La represión en La Rioja durante la Guerra Civil*. Logroño: Almazán, 1984.
- HERNÁNDEZ, Claudio. *Franquismo a ras de suelo: «zonas grises», apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- IBÁRRURI, Dolores. *Memorias*. Barcelona: Planeta, 1985.
- ÍÑIGUEZ, Miguel. *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001.

- JIMÉNEZ, Eva. *Situación penitenciaria de las mujeres presas en la cárcel de Saturrarán durante la guerra civil española y la primera posguerra: hacia la recuperación de su memoria*. San Sebastián: Instituto Vasco de Criminología, 2012.
- LABANYI, Jo. *Constructing identity in contemporary Spain: theoretical debates and cultural practice*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LABOA, Juan María. *Historia de la Iglesia. Edad Contemporánea*. Madrid: BAC, 2004.
- LAMELA, Luis. *A Coruña, 1936: memoria compulsiva de una represión*. A Coruña: Ediciós Do Castro, 2002.
- LLARCH, Joan. *Los campos de concentración en la España de Franco*. Barcelona: Producciones Editoriales, 1978.
- LORENZO, César. *Cárceles en llamas*. Barcelona : La Llevir-Vius, 2013.
- MALATESTA, Errico. *La evolución en la práctica*. (Pedro Esteve y Gastón Leval, trads.). Valencia: Biblioteca de Estudios, 1935.
- MALRAUX, André. *L'espoir = La esperanza*. Santiago de Chile: Ercilla, 1938.
- MANGINI, Shirley. *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres en la guerra civil española*. Barcelona: Península, 1997.
- MANJÓN, Andrés. *El maestro mirando hacia dentro*. Granad: Imprenta-Escuela Ave María, 1925.
- _____. *Tratado de la educación*. Granada: Escuelas del Ave-María, 1947
- MARCO, Jorge. *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*. Granada: Comares, 2012.
- MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. *Prisión Provincial de Castellón 1939-1940*. Castellón de la Plana: Ayuntamiento de Castellón de la Plana, 1995.
- MARTÍNEZ, Mario. *Presos contra Franco: lucha y militancia política en las cárceles del tardofranquismo*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2019.
- MASSOT I MUNTANER, Josep. *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra, 1930-1950*. Montserrat: Publicacions de L'Abadia, 1978.
- _____. *El bisbe Josep Miralles i L'Eglésia de Mallorca*. Mallorca: L'abadia de Montserrat, 1991.
- MAYORAL, Teodoro. *El Cristo rojo: páginas de la revolución*. Bilbao: Sindicato Único de Arts Gráficas, 1937.
- MEDINA, Arturo. *María Enciso, escritora almeriense del exilio: estudio y antología*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1987.
- MENDIOLA, Fernando; BEAUMONT, Edurne. *Esclavos del franquismo en el Pirineo: la carretera Igal-Vidángoz-Roncal, 1939-1941*. Navarra: Txalaparta, 2006.

- MOLINERO, C.; SALA, M.; SOBREQÜÉS, J. *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2003.
- *Història breu de Castellar del Vallès: crònica testimoni d'una època, 1400 (A. J.)-1939*. Castellar del Vallès: Llibrería Vallès, 1983.
- MONTOLIÚ, Pedro. *Madrid en la posguerra 1939-1946. Los años de la represión*. Madrid: Sílex, 2005.
- MORENO, Antonio César. *Cruzados de Franco. Propaganda y diplomacia de guerra (1936-1945)*. Gijón: Trea, 2013.
- MORENO, Francisco. *La Resistencia armada contra Franco: tragedia del maquis y la guerrilla*. Barcelona: Crítica, 2001.
- *La victoria sangrienta 1939-1945. Un estudio de la gran represión franquista para el memorial democrático de España*. Madrid: Alpuerto, 2015.
- MORENO, Paz. *En el corazón de la zona gris: una lectura etnográfica de los campos de Austwichtz*. Madrid: Trotta, 2010.
- MUÑOZ, Víctor. *Armando Triviño: wooblie. Hombres, ideas y problemas del anarquismo en los años veinte. Vidas y escritos de un libertario criollo*. Chile: Quimantú, 2009.
- NASH, Mary. *Catálogo de la exposición «Las mujeres en la Guerra Civil»*. Salamanca: Ministerio de Cultura, 1989.
- NÚÑEZ, Mirta; ROJAS, Antonio. *Consejo de guerra: los fusilamientos en el Madrid de la posguerra (1939-1945)*. Madrid: Compañía Literaria, 1997.
- NÚÑEZ, Mirta. *La gran represión*, Madrid, Flor del Viento, 2009.
- ORGE, José Antonio. *Las islas de San Simón: (aproximación a su historia)*, 3ª ed. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2002.
- ORTIZ, Carmen. *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La cárcel de Carabanchel*. Madrid: Catarata, 2013.
- ORTIZ, Manuel. *De la cruzada al desenganche. La iglesia española entre el franquismo y la transición*. Barcelona: Sílex, 2011.
- PAYNE, Stanley G. *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.
- PÉREZ, Juan Antonio. *Los confinados. Desde la dictadura de Primo de Rivera hasta Franco*. Barcelona: Plaza & Janés, 1978.
- PRESTON, Paul. *Franco, caudillo de España*, Barcelona, Mondadori, 1993.
- *The Spanish Holocaust. Inquisition and extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper, 2012.
- PORTELA, Josep. *Llibre d'exilis*. Menorca: Segle XX, 2012.
- PRIORE, Óscar del; AMUCHÁSTEGUI, Irene, *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 2008.
- PUICERCÚS, Luis. *Propaganda ilegal. Itinerario de prisiones (1972-1975)*. Madrid: El Garaje, 2009.

- QUIROSA, Rafael. *Represión en la retaguardia republicana. Almería, 1936-39*. Almería: Librería Universitaria, 1997.
- . *Historia de la Transición en España: los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- RADCLIFE, Pamela. *Making Democratic Citizens in Spain: Civil Society and the Popular Origins of the Transition, 1960-78*. New York: Macmillan, 2011.
- RAMOS, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, 2003.
- REDONDO, Gonzalo. *Política, cultura y sociedad en la España de Franco (1939-1975)*. Navarra: Universidad de Navarra, 1999.
- REGUILÓN, Lucas. *El último guerrillero de España*. Madrid: Aglag, 1975.
- RICHMOND, K. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- RODRIGO, Antonia. *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Madrid: Compañía Literaria, 1996.
- RODRIGO, Javier. *En torno al primer franquismo: la construcción de la victoria*. Granada: Diputación Provincial de Granada. Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática, 2018.
- SABIN, José Manuel. *Prisión y muerte en la España de Postguerra*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1996.
- SÁNCHEZ, José Manuel. *Economía y finanzas en la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999.
- SÁNCHEZ, Luis Miguel. *Víctimas: Jaén en la guerra, (1936-1939)*. Jaén: Patronato Municipal de Cultura, Turismo y Fiestas, 2005.
- SERENY, G. *En aquellas tinieblas: de la eutanasia al genocidio*. Madrid: Unión E., 1978.
- SERRANO, Secundino. *Maquis: Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.
- SEVILLANO, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- SIERRA, Verónica. *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo*. Madrid: Marcial Pons, 2016.
- SINOVA, Justino. *La censura de Prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- SUÁREZ, Ángel. *Libro blanco sobre las cárceles franquistas (1939-1976)*. París: Editorial Ruedo Ibérico, 2012.
- THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War*. London: Eyre & Spottiswoode, 1961.
- SUÁREZ, L. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo: vieja andadura de un proyecto ilusionado*. Madrid: Asociación Nueva Andadura, 1993.
- TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2000.

VINYES, Ricardo. *Irredentas, Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

ZAMORA, José; REYES, Mate; MAISÓ, Jordi (coords.) *Las víctimas como precio necesario*. Madrid: Trotta, 2016.

I.II.II. Capítulos de libro

BEDMAR, Arcángel. «La represión antimasonica en Granada durante la Guerra Civil y la Postguerra». *Masonería, política y sociedad*, vol. 2. Madrid: Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989, pp. 679-696.

BERNECKER, Walter L. «The Change in Mentalities during the Late Franco Regime». *Spain transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-1975*. (Nigel Townson, ed.). New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 67-84.

BOX, Zira. «El calendario festivo franquista: tensiones y equilibrios en la configuración inicial de la identidad nacional del régimen». *Construir España: nacionalismo español y procesos de nacionalización*. (Javier Moreno Luzón, coord.). España: Estudios Políticos y Constitucionales (España), 2007, pp. 263-288.

CABRERA, María Isabel; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La continuidad intelectual con el pasado en el pensamiento artístico español en la primera posguerra». *Tiempos de silencio: actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*. Valencia: Fundació d'Estudis i Iniciatives Sociolaborals, 1999, pp. 589-593.

CHÁVES, Óscar. «Las horas muertas. Obra plástica y literaria de José Manaut Viglietti desde las prisiones de Porlier y Carabanchel (1943-1944)». *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*. Granada: Libargo, 2017, pp. 535-554.

DELGADO, José Miguel. «Prensa y propaganda bajo el franquismo». *Plan Riojano de I+D del Gobierno de La Rioja*. (2001/02), pp. 329-335.

DI FEBBO, Giuliana. «Republicanas en la guerra civil española: protagonismo, vivencias, género». *Guerras civiles en el siglo XX* (Julián Casanova, coord.). Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2001.

FUENTES, María Candelaria. «El PCE y la construcción de la democracia en el campo andaluz durante los años 60. El “asamblearismo” campesino y jornalero y la difusión de valores pro-democráticos». *Claves del mundo contemporáneo, debates e investigación. Actas del XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. (Teresa M. Ortega; Miguel A. del Arco, eds.) Granada: Comares, 2012, pp. 1-15.

GARCÍA, Juan Carlos. «El semanario *Redención*: un estilo de coacción y propaganda». *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. (Ángeles Barrios, Jorge de Hoyos, Rebeca Saavedra, coords.). Santander: Publican, 2011, pp. 24-42.

GARCÍA, Ramón. «Represión gubernativa, códigos de resistencia y respuesta obrera». *Las huelgas de 1962: hay una luz en Asturias*. Asturias: Trea Fundación Muñiz Zapico, 2002, pp. 281-302.

- GINARD I FERÓN, David. «La represión contra los vencidos y los resistentes en la posguerra española (1939-1948)». *Represión política, justicia y reparación: la memoria histórica en perspectiva jurídica, 1936-2008*. Islas Baleares: Documentación Balear, 2009, pp. 41-102.
- GUTIÉRREZ, Jesús. «Guerra y represión en Palencia (1936-1939)». *Testimonio de Voces Olvidadas*, Vol. 1. España: Fundación Veintisiete de Marzo, 2007, pp. 215-282.
- IGLESIAS, Gema. «Derechos y deberes de las mujeres durante la Guerra Civil española: los hombres al frente, las mujeres en la retaguardia». *Las mujeres y la Guerra Civil Española*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1991.
- ILLION, Regine. «La vida cotidiana de las mujeres en las cárceles franquistas». *Els Camps de concentració i el món penitenciari a Espanya durant la guerra civil i el franquisme*. Actas del Congreso celebrado por el Museu d'Historia de Catalunya (21, 22 y 23 de Octubre de 2002), pp. 641-648.
- JULIÁN, Inmaculada. «La representación gráfica de las mujeres (1936-1938)». *Las mujeres y la Guerra Civil Española*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1991.
- LLOMPART, María del Mar; MARTÍNEZ, María del Mar. «Una aproximació al treball de Llorenç María Durán Colí a GESA». *XV Jornadas d'estudis locals*, Inca, (2017), pp. 85-103.
- LÓPEZ, Francisco. «A propósito de la represión “judicial” militar franquista en la comarca del Alto Nacimiento (Almería)». *Miradas al pasado reciente: de la II República a la Transición*. Almería: Universidad de Almería, 2014, pp. 187-202.
- LORENZO, César. «Evolución del sistema penitenciario franquista: del redentorismo al cientifismo correccionalista. Crónica de una pretensión». Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- MOGA, Vicente. «Melilla y la Guerra de Tetuán: la escenificación de una nueva ciudad». *Pedro Antonio de Alarcón y la guerra de África: del entusiasmo romántico a la compulsión colonial*. Madrid: Anthropos, 2004, pp. 155-172.
- MORALES, Juan José. «Memoria y represión de la masonería española en la guerra civil y en el primer franquismo». *La masonería española: represión y exilio*, vol. 2. Aragón: Gobierno de Aragón, 2011, pp. 1175-1806.
- MORENO, Francisco. «La represión franquista a partir de los datos de Córdoba». *Historia y memoria de la guerra civil: encuentro en Castilla y León: Salamanca, 24-27 de septiembre de 1986*, vol.1. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988, pp. 303-329.
- ORTEGA, María Enriqueta. «La memoria de la represión franquista». *IV Jornadas Historia y fuentes orales: Historia y memoria del franquismo*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 245-285.
- QUINTERO, Alicia. «El sistema penitenciario franquista: la definición de un objeto de estudio». *La cárcel de Carabanchel (1944-2008)*. Estudio

histórico, arqueológico y etnográfico. Grupo de investigación de Antropología sobre Patrimonio y Culturas Populares, 2010-2012, p. 118.

REAL, Soledad; ABRIL, Margarita; VICENTE, Isabel. «Las mujeres en la inmediata posguerra». *Las mujeres y la Guerra Civil Española, III Jornadas de Estudios Monográficos*. Salamanca: Ministerio de Asuntos Sociales y Ministerio de Cultura, 1989.

REIG, Alberto. «Metodología de la represión». ARÓSTEGUI, Julio (coord.). *Historia y memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988, pp. 295-302.

RODRÍGUEZ, Sofía. «Mujeres de azul: la imagen femenina del franquismo». *ICTMU, I Jornadas sobre Imagen, Cultura y Tecnología*, (Madrid del 1 al 5 de Julio de 2002), pp. 409-424.

SALOMÓN, Pilar. «“Iglesia y represión” en la Guerra Civil. Líneas historiográficas y fuentes documentales en Aragón». *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: actas de las VI Jornadas Grauss*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991, pp. 303-312.

SOLÉ I SABATÉ, Josep María. «La represión en Cataluña». *La guerra civil española*, vol. 22. España: Folio, 1997, pp. 85-95.

_____; VILARROYA, Joan. «La represión en la zona rebelde». *La guerra civil española*, vol. 6. Barcelona: Folio, 1996, pp. 100-112.

SOTELO, Avelino. *Carmen de «Cinco horas con Mario» de M. Delibes y la mujer española en el franquismo*. Madrid: 1995.

UGARTE, Javier. «Represión como instrumento de acción política del “nuevo estado”. Álava, 1936-1939». *Congreso de Historia de Euskal Herria*, vol. 7. País Vasco: Txerta Argitaldan, 1988, pp. 275-304.

VINYES, Ricardo. «El universo penitenciario durante el franquismo». *Una inmensa prisión* (Carmen Molinero, coord.). Barcelona: Crítica, 2003.

I.III.III. Artículos científicos

ABAD, Irene. «El papel de las “mujeres de Preso” en la campaña pro-amnistía». *Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico*, nº. 7, (2008), pp. 139-151.

ALTED, Alicia. «Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta». *Las mujeres y la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1991.

_____; MATEOS, A. «Problemas del método en el estudio de la oposición al franquismo. La utilización del testimonio oral». *Espacio, tiempo y forma. Historia contemporánea*, nº. 2, 1992.

AGUIRRE, Jesús Vicente. «Memoria histórica y represión en La Rioja». *Piedra de rayo: Revista riojana de cultura popular*, nº. 18, (2005), pp. 90-94.

BALAGUER, María Luisa. «Victoria Kent: vida y obra». *Anuario de derecho parlamentario*, nº. 21, (2009), pp. 17-35.

- BALIBREA, Mari Paz. «Hacia una historiografía del exilio republicano cultural: retos y propuestas». *Iberoamericana*, año 12, n.º. 47, (2012), pp. 87-99.
- _____. «Rethinking Spanish republican exile. An introduction». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 6, n.º. 1, (2012), pp. 3-24
- BARRUSO, Pedro. «La represión en las zonas republicana y franquista del País Vasco durante la Guerra Civil». *Historia contemporánea*, n.º 35, (2007), pp. 653-681.
- BERDUGO, Ignacio. «Derecho represivo en España durante los periodos de guerra y postguerra (1936-1945)». *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense*, n.º. 3. (1980).
- BUENO, Francisco. «Las prisiones españolas desde la guerra civil hasta nuestros días». *Historia 16*, 1978, extra VII: 113-136.
- BURGOS, Felipe. «Evolución histórica de la legislación penitenciaria en España». *Anales de la Universidad de Cádiz*, n.º. 11, (1996), pp. 253-263.
- BRENES, María Isabel. «Militancia de izquierda y represión franquista en los montes occidentales de Granada: el caso de Montefrío». *Revista de historia contemporánea*, n.º. 8, (1997-1998), pp. 181-214.
- BRU, Alberto. «Padrino y Patrón: Alfonso XIII y sus oficiales (1902-1923)». *Hispania Nova Revista de Historia Contemporánea*, n.º. 6, [Separata], (2006).
- CARDONA, Gabriel; VILARROYA, Joan. «La represión contra los militares republicanos». *Historia 16*, n.º. 8, (1992), pp. 33-36.
- CAZORLA, Antonio. «“They shall not pass”. How the experience of violence reshaped political values in Franco’s Spain». *Journal of Contemporary History*, vol. 40, n.º. 3, (2005), pp. 503-520.
- CHAVES, Julián. «Franquismo y oposición: propaganda contra el régimen en la década de los cuarenta». *Historia Contemporánea*, n.º. 26, (2003), pp. 353-368.
- DOMÍNGUEZ, Alicia. «La represión político-social del primer franquismo en Cádiz». *Ubi sunt?: Revista de historia*, n.º. 17, (2005), pp. 25-26.
- ESCUADERO, Rafael. «Jaque a la transición: análisis del proceso de recuperación de memoria histórica». *Anuario de filosofía del derecho*, n.º. 29, (2013), pp. 319-340.
- FERNÁNDEZ, Carlos. «Madrid, ciudad clandestina». *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 26, (2004), pp. 127-142.
- GABARDA, Vicente. «La continuación de la guerra civil: la represión franquista». *Estudis d’Historia contemporánea del País Valencià*, n.º 7, (1986), pp. 229-248.
- GÓMEZ, Gutmaro. «El desarrollo penitenciario en el primer franquismo». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º. 6, pp. 1-20.
- GONZÁLEZ, Eusebio. «La justicia militar en el primer franquismo». *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 de abril de 2002* (Manuel

- Gutiérrez Navas, José Rivera Menéndez, eds.). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 155-166.
- GONZÁLEZ, Teresa. «Dios, Patria y Hogar. La trilogía en la educación de las mujeres». *Hispania Sacra*, LXVI, nº 133, (2014), pp. 337-363.
- HEREDIA, Iván. «“La cárcel de Torrero”: República, Guerra Civil y primer franquismo (Zaragoza, 1931-1948)». *La prisión y las instituciones punitivas en la investigación histórica. / The Prison and the Punitive Institutions at the Historical Research*. (Pedro Oliver y Juan Carlos Urda, coords). Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 495-514.
- HERNÁNDEZ, Claudio; ROMÁN, Gloria. «“Maestros de democracia con sotana”: los párrocos rurales y la construcción de la sociedad civil durante el tardofranquismo en la España meridional». *Bulletin of Spanish Studies*, XCVI, (2019), pp. 1-24.
- JUAN-NAVARRO, Santiago. «The Hispanic and Luso-Brazilian World: “Una sola fe en una sola lengua”: La Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español». *Hispania*, vol. 89, nº. 2, (2006), pp. 392-399.
- LEYDESDORFF, Selma. «La memoria colectiva y el papel de los relatos que las madres cuentan a sus hijos: revisión de la historia europea de postguerra». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, nº. 1:1, (enero-junio de 1994), pp. 39-48.
- MARCO, Jorge. «Rethinking the Postwar Period in Spain: Violence and Irregular Civil War, 1939-1952». *Journal of Contemporary History*, 0(0), (2019), pp. 1-22.
- MARTINS, María Victoria. «Cárceles y Mujeres en Galicia durante el franquismo». *Estudios de Historia Contemporánea*, nº. 29 (2011), pp. 87-117.
- MATEOS, A. «La represión contra el PSOE en la postguerra». *Ayer*, nº. 3. (1991), pp. 3-9.
- MATUD, Álvaro. «El cine documental de No-Do (1943-1981)». *Doc on-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nº. 3, (2007), pp. 188-194.
- [MORENO, Francisco. «Lagunas en la memoria y en la historia del maquis». *Hispania nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº. 6, \(2006\). \(Consultado: abril 2020\).](#)
- NAGENGAST, Carole. «Violence, terror and the Crisis of the State». *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, (1999), pp. 109-136.
- NADAL, Antonio. «Las “sacas” de la cárcel de Málaga: represión y responsabilidades políticas (1936)». *Jábega*, nº. 73, (1993), pp. 42-52.
- NÚÑEZ, Mirta. «Propaganda oficial para adornar el mundo carcelario en la posguerra. Historia y comunicación social». *Historia y comunicación social*, nº. 4, (1999), pp. 135-154.

- _____ «La cárcel tras los muros: El trabajo de los presos en la España de Franco». *El republicanismo español: raíces y perspectiva de futuro*, (2001), pp. 143-174.
- _____ «La infancia “redimida”. El último eslabón del sistema penitenciario franquista». *Historia y comunicación social*, nº. 6, (2001), pp. 137-148.
- _____ «Arquitecturas de papel: la reconstrucción del hecho represivo en los testimonios de posguerra». *Cultura escrita y sociedad*, nº4. (2007), pp. 117-128.
- NÚÑEZ DE PRADO, Sara. «De la Gaceta de Madrid al Boletín Oficial del Estado». *Historia y comunicación social*, vol. 7, (2002), pp. 147-160.
- OLIVER, Baldomero. «Poder político y opinión pública en el régimen franquista». *Anales de la cátedra Francisco Suárez*, nº 35, (2001), pp. 329-335.
- REIG, Alberto. «En torno al estudio de la represión franquista». *Tiempo de Historia*, nº. 58, (1979), pp. 4-23.
- REIS, Luis. «Los “intelectuales” y el Estado Novo». *Estudios de Historia Contemporánea*, nº. 21, (2003), pp. 183-196.
- RIVERO, María Cristina. «La represión en La Rioja durante la guerra civil». *Berceo*, nº. 121, (1991), pp. 139-166.
- ROMERO, Fernando. «Víctimas de la represión en la Sierra de Cádiz durante la Guerra Civil (1936-1939)». *Almajar. Revista de Historia, arqueología y patrimonio de Villamartín y la Sierra de Cádiz*, nº. 2, (2005), pp. 209-240.
- RODRÍGUEZ, Ángel. «Mujeres en prisión durante la dictadura portuguesa». *Estudios de Historia Contemporánea*, nº. 29, (2001), pp. 337-366.
- RODRÍGUEZ, Domingo, «Configuración y evolución del sistema penitenciario franquista (1936-1945)». *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, nº. 7, (2007), sp.
- _____ «La redención de penas a través del esfuerzo intelectual: educación, proselitismo y adoctrinamiento en las cárceles franquistas». *Revista de Investigación en Educación*, nº. 11(1), (2013), p. 58-78
- RUIZ, Manuel. «Censura y consignas en la prensa franquista. Algunos ejemplos de dirigismo informativo». *Ámbitos*, nº. 9-10, (2002/03), pp. 507-529.
- SÁNCHEZ, Francisco. «La represión en Ceuta el 17 de Julio». *Ceuta en los siglos XIX y XX*. Ceuta: Instituto de estudios ceutíes, 2004, pp. 211-282.
- SANTOS, Diego. «Staging la España Eterna: rise and fall of the national-catholic theatrical canon in the aftermath of the Civil War». *The Modern Language Review*, vol. 108, nº. 4, pp. 1156-1176.
- SAÑA, Heleno. «La represión franquista». *Nueva Historia*, nº. 12. (1978), pp. 86-93.
- SOUTO, María Jesús. «Represión franquista». *Dez.eme: revista de historia e ciencias sociais de Fundación 10 de Marzo*, nº. 2, (2000), pp. 22-30.

VINUESA, Julio. «De la población de hecho a la población vinculada». *Cuadernos Geográficos*, n.º. 36, (2005), pp. 79-90.

I.II.IV. Tesis doctorales

ÁLVAREZ, Álvaro. *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*. [Tesis doctoral dirigida por Ana M. Aguado y Vicente Sánchez Biosca]. Valencia: Universidad de Valencia, 2019.

ÁLVAREZ, Ana Isabel. *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*. [Tesis doctoral dirigida por José Álvarez Lopera]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.

BOX, Zira. *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*. [Tesis doctoral dirigida por Fernando del Rey]. Madrid: Universidad Complutense, 2008.

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

FERRER, Jesús. *La instrumentalización de la cultura durante el primer franquismo: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y el Festival Internacional de Santander (IS), 1945-1957*. [Tesis doctoral dirigida por Fidel Gómez Ochoa]. Santander: Universidad de Cantabria, 2011.

GARCÍA-FUNES, Juan Carlos. *Espacios de castigo y trabajo forzado del sistema concentracionario franquista*. [Tesis doctoral dirigida por Emilio Majuelo y Fernando Mendiola]. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2017.

GARGALLO, Luís. *El sistema penitenciario de la Segunda República. Antes y después de Victoria Kent (1931-1936)*. [Tesis doctoral dirigida por Pedro Oliver Olmo] Castilla La Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2000.

MARTÍN, Javier. *Pérdidas humanas a consecuencia de las prácticas represivas franquistas en la Provincia de Badajoz (1936-1950)*. [Tesis doctoral dirigida por Julián Cháves Palacios]. Extremadura: Universidad de Extremadura, 2013.

ORS, Miguel. *La represión de guerra y posguerra en Alicante (1936-1945)*. [Tesis doctoral dirigida por Glicerio Sánchez Recio] Alicante: Universidad de Alicante, 1993.

RECIO, Armando. *Propaganda de la guerrilla antifranquista (1939-1952)*. [Tesis doctoral dirigida por Mirta Núñez y Alejandro Pizarroso]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.

SUÁREZ, Xosé. *Alzamiento y represión en la Comarca de Ferrol (1936-1939)*. [Tesis doctoral dirigida por María Soledad Gómez de las Heras]. Madrid: UNED, 2000.

I.III. Aspectos generales del método de investigación

I.III.I. Monografías

- ÁLVAREZ, J. Francisco; TEIRA, David; ZAMORA, Jesús. *Filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: UNED, 2005.
- ATKINSON, Paul; COFFEY, Amanda; DELAMONT, Sara; LOFLAND, Lyn. *Handbook of Ethnography*. Los Ángeles: SAGE Publications, 2007.
- BATHKIN, Mikail. *The dialogic imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981
- BROSSAT, Alain. *Pour en finir avec la prison*. Paris: La Fabrique, 2001.
- BROWN, J.A.C. *Técnicas de persuasión*. Madrid: Alianza, 1981.
- BURKE, Peter. *Popular culture in early modern Europe*. London: Temple Smith, 1978.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- CHOMSKY, Noam. *Actos de agresión*. Madrid: Biblioteca de bolsillo, 2004.
- COLL-VINENT, Roberto. *La creación de un líder. La organización de la propaganda política*. Barcelona: Dopesa, 1975.
- DÍEZ, José María. *El comentario de textos literarios*. Madrid: Playor, 2001.
- DIJK, Teun van. *Ideología: un enfoque multidisciplinarios*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- DOBSON, Miriam; ZIEMANN, Benjamin. *Reading primary resources. The interpretation of texts from 19th and 20th century history*. New York: Routledge, 2008.
- ERLL, Astrid. *Memory in culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005.
- GÓMEZ, Fernando. *El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid: EDAF, 1994.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämliche Werke un Briefe*. Michael Knaupp (trad.), Viena; Hanser, 1992.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 2003.
- LAWTON, Anna. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 2003.
- LLEDÓ, Emilio. *El surco del tiempo*. Madrid: Austral, 2015.
- MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética: una crítica a la estética marxista*. (Francisco Yvars, trad.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimos, danza y cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan. *Bosquejo histórico documental de la Gaceta de Madrid. Escrito al entrar en el siglo IV de su existencia y para solemnizar la declaración de la mayoría de edad del Rey D. Alfonso XIII*. Madrid: Imprenta sucesora de M. Minuesa, 1902.
- PIZARROSO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema, 1990.
- PLATÓN. *Obras completas*, tomo II. (Patricio Azcárate, ed.). Madrid: Medina y Navarro, 1871, BNE: sig., DL/2162.
- PORTELA, Miren. *Writing prison: women political prisoners and the power of telling*. North Carolina: University of North Carolina, 2003.
- RANCIÈRE, Jean-Jacques. *El malestar de la estética*. Madrid: Clave intelectual, 2012.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- SALAÜN, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia, 1985.
- SANTONIANNI, Flavia. *The concept of time in early Twentieth-Century philosophy*. Switzerland: Springer, 2016.
- SANTOS, Enrique. *Historia de la Prensa Gallega 1800-1986*. Sada: Do Castro, 1990.
- SLOTERDIJK, Peter. *Falls Europa erwacht. Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende dez Zeitalters ihrer politischen Absence*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- STREET, Alexander. *Fresh wounds. Early narratives of Holocaust survival*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998.
- TAJAHUERCE, Isabel. *La perspectiva de género en la docencia y la investigación*. Madrid: Conferencia en la Universidad Complutense de Madrid (2 de Octubre de 2014).
- UTE, Daniel. *Compendio de historia cultural: teorías, práctica, palabras clave*. Madrid: Alianza, 2004.
- VERDOOT, Albert. *Naissance et Signification de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*. Lovaina-París: Societé d'Études Morales Sociales et Juridiques, Éditions Nauwelaerts, 1964.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. (CANAL, Héctor, trad.). Oviedo: KRK pensamiento, 2008.

I.III.II. Capítulos de libro

- BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica». *Discursos Ininterrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires, pp. 1-20.
- DENNIS, Flora. «Musical sound and material culture» *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*. London: Routledge, 2017.
- GIANNINI, Gianluca. «The End of Time: New perspectives of self-identification for Man». *The concept of time in early Twentieth-Century philosophy*. (Flavia Santionianni, coord.). Switzerland: Springer, 2016, pp. 239-249.

PARRINI, Rodrigo. «Tiempo, espacio y poder: el orden social carcelario». *Panópticos y laberintos: subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*. México: Colegio de México, 2007, pp. 63-138.

I.III.III. Artículos científicos

ASSMANN, Aleida. «Transformations between History and Memory». *Social Research*, vol. 75, nº. 1, (2008), pp. 49-72.

ATKINSON, Paul; DELAMONT, Sara. «The two traditions in Educational Ethnography: sociology and anthropology compared». *British Journal of Sociology of Education*, vol. 1, nº. 2, (1980), pp. 139-152.

_____. SEWERYN, Ania; TIRINI, Stefania. «Knowing selves: biographical research and European traditions». *International Review of Qualitative Research*, vol. 4, nº. 1, (2011), pp. 461-487.

BALSELLS, Josefa. «La hemeroteca como fuente para la investigación». *Farura*, nº. 3, (2000), pp. 67-81.

BERMÚDEZ, Eva; ROCA, Beltrán. [«Silenced narratives of women's participation in labor and political struggle in Spain, 1960-1975»](#). *Labour history*, (2019), s.p., (Consultado: febrero 2019).

BONIFACIO, Valentina; SCHILLACI, Rosella. «Between inside and outside: projects of visual research inside the Italian prisons». *Visual Anthropology*, nº. 30, (2017), pp. 235-248.

BRIGGS, Daniel. «Tales from prison: reflections on a decade of offender research». *Safer communities*, vol. 10, nº. 4, pp. 31-35.

CASARINO, Cesare. «Time matters: Marx, Negri, Agamben and the Corporeal». *Journal of Theory, culture and politics*, vol. 16, nº. 2, (2003), pp. 185-206.

CASEY, Edward S. «Between geography and philosophy: what does it mean to be in the Place-World?». *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 91, nº. 4, (2001), pp. 683-693.

CASTRO, Carlos de. «La construcción narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº. 30, (2011), s.p.

CIFUENTES, Pilar; MALUENDA, Pilar. «Fuentes y metodología para el estudio de la “represión” durante la Guerra Civil en la provincia de Zaragoza». *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: actas de las VI Jornadas Grauss*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991, pp. 313-318.

CONTE, Gonzalo. «A topography of memory: Reconstructing the architecture of terror in the Argentine dictatorship». *Memory studies*, vol. 8, nº. 1, (2015), pp. 86-101.

CORNEJO, Marcela; ROCHA, Carolina, VILLAROEL, Nicolás *et al.* «Tell me your story about Chilean dictatorship: When doing memory is taking positions». *Memory studies*, vol. 0, nº. 0, (2018), pp. 1-16.

- DÍAZ, Vicente; BARBADILLO, Patricia; DÍAZ, Magdalena, *et. al.* «The resilient memory of the Spanish Civil War and Francoism». *Memory studies*, vol. 11, n.º. 2, (2016), pp. 209-224.
- FRIESE, Heidrun. «La otredad en Europa». *Política y sociedad*, vo. 41, n.º. 3, pp. 99-112, pp. 99-112.
- FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres. Hétérotopies». [Conférence]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º. 5, (1984), s.p.
- _____. «Usage des plaisirs et techniques de soi». *Le Début*, n.º. 27, (1983/5), pp. 46-72.
- _____. «Nietzsche, genealogy, history». *The Foucault Reader*. (Paul Rabinow, ed.). New York: Pantheon, 1987, pp. 76-100.
- GAÍNZA, Gastón. «La lectura de la otredad». *Letras*, vol. 2, n.º. 29-30, (1993), pp. 7-20.
- HOBBSAWM, Eric. «El historiador entre la búsqueda de lo universal y la búsqueda de la identidad». *Historia social*, n.º. 25, (1996), pp. 76-78.
- HOY, David Couzens. «Critical resistance: Foucault and Bourdieu». *Perspectives on embodiment: the interaction of nature and culture*. (Gail Wiss and Horni Fern Haber, eds.). New York: Routledge, 1999, pp. 3-23.
- JACKSON, Bruce. «Prison Folklore». *The Journal of American Foklore*, vol. 78, n.º. 310, (1965), pp. 317-329.
- JACOBS, Janet. «Gender and collective memory: Women and representation at Auschwitz». *Memory studies*, vol. 1, n.º. 2, (2008), pp. 211-225.
- KIRCHNER, Teresa. «Estrategias de afrontamiento y nivel de psicopatología en jóvenes presidiarios. Relación con el tiempo de reclusión y situación penitenciaria». *Acción psicológica*, vol. 2, n.º. 3, (2013), p. 199-211.
- LABELLE, Brandon. [«On Listening»](#). *B-Post Kunstjournalen*, n.º. 12(1), (2012), [s.p.] (Consultado: junio 2020).
- LIDA, Clara. «Discurso e imaginario en la literature anarquista». *Filología*, año XXIX, n.º. 1-2, (1996), pp. 125-126.
- MARIOTTI, Shanon L. «Adorno on the radio: Democratic leadership as democratic pedagogy». *Political theory*, vol. 42, n.º. 4, (2014), pp. 415-442.
- MARTÍNEZ, Sergio. «La crítica de la cultura después de la cultura». *Revista de estudios visuales*, n.º. 7, (2010), pp. 102-113.
- OLIVER, Pedro. «The corporal repertoire of prison protest in Spain and Latin America. The political language of self-mutilation by common prisoners». *Partecipazione e Conflitto*, n.º. 9(2), (2016), pp. 666-690.
- OSKAM, Jeroem. «Censura y prensa franquistas como tema de investigación». *Revista de estudios extremeños*, n.º. 47, (1991), pp. 113-132.
- PALENQUE, Marta. «Entre periodismo y literatura: indefinición genérica de escritura entre 1875 y 1900». *Del romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la SLE del siglo XIX*. Barcelona: UB, 1998, pp. 195-204.

- PHILLIPS, Coretta; EARLE, Rod. «Reading difference differently? Identity, epistemology and prison ethnography». *The British Journal of Criminology*. Vol. 50, nº. 2, (2010), pp. 360-378.
- PÉREZ, Juan Sisinio. «State nationalism, cultural nationalism and political alternatives». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, nº. 1, (2003), pp. 47-64.
- PINEDA, Antonio. «Propaganda, contrapropaganda y discurso crítico: la intención de poder como criterio diferenciador de fenómenos comunicativos de naturaleza ideológica». *I/C – Revista Científica de Información y Comunicación*, nº. 5, (2008), pp. 196-225.
- PORTELLI, Alessandro. «What makes oral history different?». *The Oral History Reader*. (Robert Perks and Alistair Thompson, eds.). London: Routledge, 1998, pp. 63-74
- RICHARDS, Earl Jeffrey. «National identity and recovering memories in contemporary Germany: The reception of Victor Klemplerer's diaries». *German politics & society*, vol. 17, nº. 3, (52), (1999), pp. 121-141.
- SALAÜN, Serge. «Le vers appliqué pendant la Guerre d'Espagne». *Mélanges de la Casas Velázquez*, vol. 8, (1972), pp. 538-545.
- SHANDEVYL, Eva. «Transitional justice and cultural memory: the prison diaries of Ernst Claes and their literary adaptation (1944-1951)». *Life Whitting*, 15, 1, (2016), pp. 9-22.

I.III.IV. Tesis doctorales

- LIIKANEN, Elina. *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela española actual*. [Tesis doctoral dirigida por Dolores Vilavedra, Timo Riiho y Antonio Gil]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2015.

II. FUENTES PRIMARIAS

II.I. Relación institucional de archivos consultados

II.I.I. España

Archivo Biblioteca de la Dirección General de Instituciones Penitenciarias (Madrid): ABDGIP.

Archivo General de la Administración (Madrid): AGA.

Archivo Histórico Nacional (Madrid): AHN.

Archivo General del Ministerio de Defensa (Madrid): AGMD.

Archivo General del Ministerio del Interior (Madrid): AGMI.

Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: RCSMM.

Archivo del Museo de la Música de Cataluña (Barcelona): AMMC.

Archivo Fundación Pablo Iglesias (Madrid): AFPI.

Archivo Histórico Militar del Ejército (Madrid): AHME.

Archivo Histórico Provincial de Extremadura (Cáceres): AHPE.

Archivo Histórico Provincial de Murcia: AHPMur.

Archivo Histórico Provincial del País Vasco (Bilbao): AHPPV.

Archivo Histórico del Reino de Valencia (Valencia): AHRV.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (Sevilla): AHPSe

Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (Zaragoza): AHPZ.

Archivo Histórico del Partido Comunista Español (Madrid): AHPCE.

Archivo Padre Nemesio Otaño (Azpeitia): APNO.

Biblioteca de Cataluña (Barcelona): BC.

Biblioteca Nacional de España (Madrid): BNE.

Centro de Documentación de la Memoria Histórica (Salamanca): CDMH.

Centro de Documentación de la Sociedad General de Autores y Editores (Sede de Madrid): CEDOA-SGAE (Madrid).

Centro de Documentación de la Sociedad General de Autores y Editores (Sede de Barcelona): CEDOA-SGAE (Barcelona).

Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Madrid): CDT-INAEM.

Fundación Botín (Oviedo): Archivo Personal de Arturo Dúo Vital: FB

II.I.II. Chile

Biblioteca Nacional de Chile (Santiago de Chile) : BNC.

II.I.III. Francia

Archive Historique du Partie Communiste de France (Paris): AHPCFr.

Archives Nationales de la France (siège Pierrefite) (AHNF-Pierrefite): Archive du Parti Communiste Espagnol

Bibliothèque National de France (Paris): BNF.

Université Paris-Nanterre (UP-N): Archive de l'Union des femmes antifascistes d'Espagne

_____ : Archive du Comité de solidarité avec l'Espagne

II.I.IV. Reino Unido

Basque Children Archive. People History Museum (Manchester): BCA-PHM.

Bob Edwards Archive. People History Museum (Manchester): BE-PHM.

Eye-Witnessing Nuremberg Process Collection. The Wiener Library (Londres): WL.

Foreign Office Records. British Library (Londres): FOR-BL.

Foreign Office Records. National Archives (Kew-Richmond): FOR-NAKR.

Janey Buchan Protest Song Archive (Glasgow): JBPSA.

Labour Party International Department. People History Museum (Manchester): LPID-PHM.

Lord Chamberlain Office. British Library (Londres): LCO-BL.

Modern Records Centre (Coventry): MRC.

Spanish Collection. Imperial World War Museum (Londres): SP-IWWM

Spanish Collection. Marx Memorial & Workers Library (Londres): SP-MMWL

II.II. Hemerográficas (por orden cronológico)

II.II.I. Anteriores a 1938

Jermínar, año 1, nº. 1-5, (febrero 1916-junio 1916). BNCh: sig., PCH 12780.

Tribuna Libertaria, años 1-3, (agosto 1923-febrero 1926). BNCh: sig.: PCH 9594.

El surco, año 1, nº. 7, (03/11/1926). BNCh: sig.: PCH 11995.

ALFONSO XIII. «Al País». *ABC*, (17/04/1931), p. 3.

«Primera piedra de la futura prisión de Mujeres». *ABC*, (25/12/1931), p. 4.

La batalla, año 1, (07/06/1932). BNCh, sig.: MC0067100-MC0067130.

«Noticias diversas». *ABC* (Sevilla), (14/12/1932), p. 42.

«Listado de los Sres. Directores que integran la Asociación de Directores de Banda». *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº. 75-87, (01/12/1933-01/06/1934).

«Las izquierdas republicanas y las fuerzas obreras estrechamente unidas para vencer en las urnas a la reacción». *El Heraldo*, (06/01/1936), p. 11.

«Las milicias socialistas ante el consejo de guerra». *El Sol*, (07/01/1936), p. 4.

«El fiscal jurídico militar, en su rectificación, modifica sus conclusiones en sentido favorable para algunos procesados y mantiene la acusación contra otros». *El Heraldo*, (09/01/1936), p. 14.

- «El Sr. Largo Caballero pide a los sindicalistas que, ante la gravedad del momento, engrosen las filas del frente común contra las fuerzas reaccionarias y fascistas». *El Heraldo*, (13/01/1936), p. 1.
- «El gobierno concede al Señor Elorza, director de la Cárcel Modelo de Madrid, la enamorada de la Orden de la República». *El Heraldo*, (14/01/1936), p. 14.
- «La amnistía y el restablecimiento de las leyes sociales». *La Libertad*, (14/01/1936), p. 7.
- «Palabras del presidente de la juventud socialista». *La Libertad*, (14/01/1936), p. 5.
- «Temas de hoy. El manifiesto de izquierdas». *El Siglo Futuro*, (16/01/1936), p. 7.
- «Ayer se inauguró en el Ayuntamiento la exposición de trabajos de los alumnos de la escuela de cerámica». *El Sol*, (08/02/1936), p. 4.
- «Las derechas son la negación de la cultura y de la libertad». *El Heraldo*, (14/02/1936), p. 9.
- «Durante el día de hoy reinó efervescencia entre los elementos». *La Libertad*, (17/02/1936), p. 2.
- «Pormenores de algunos de los incidentes acaecidos en Madrid. Las coacciones a los obreros». *La Libertad*, (17/02/1936), p. 2.
- «Rebelión y represión en Asturias». *El Heraldo*, (26/02/1936), p. 3.
- «Una nota de la Confederación Española de Sindicatos Obreros». *El Siglo Futuro* (04/03/1936), p. 26.
- «Acto socialista comunista en Toledo». *El Sol*, (08/03/1936), p. 5.
- «Cincuenta mil niños sin escuelas». *El Sol*, (08/03/1936), p. 9.
- «Problemas de Madrid: El de su extensión y accesos por carretera». *El Sol*, (08/03/1936), p. 3.
- «La Pasionaria en los pasillos». *La Libertad*, (18/03/1936), p. 6.
- «Los revolucionarios de Asturias recientemente amnistiados, refieren su penosa odisea». *El Heraldo*, (26/03/1936), p. 5.
- «En la Cárcel Modelo. Esta mañana se ha celebrado la vista de una causa por injurias ante el tribunal de urgencia contra don José Primo de Rivera». *El Heraldo*, (28/03/1936), p. 12.
- «La Ceda y las elecciones convocadas por el gobierno del Frente Popular no las considera legítimas». *El Siglo Futuro*, (01/04/1936), portada.
- «Los socialistas plantearon un debate sobre los sucesos desarrollados en Yeste». *El Sol*, (04/06/1936), p. 3.
- «Se sublevan núcleos del Ejército en Marruecos y Sevilla, con los cuales luchan las fuerzas leales». *El Sol*, (19/07/1936), portada.
- «¡Toda España reacciona frente a los que se han lanzado contra el régimen!». *El Liberal*, (19/07/1936), portada.

- «Hacia el exterminio de la rebelión». *El Sol*, (24/07/1936), portada.
- «Instruido 45 solicita madrina. Tomás Montero, 670. Cárcel Modelo. Madrid». *Crónica*, (26/07/1936), p. 17.
- «Está próximo el triunfo definitivo de la república y la libertad». *El Sol*, (11/08/1936), portada.
- FABRA. «Severidad policíaca en la zona de Marruecos». *El Sol*, (11/08/1936), p. 2
- _____ «Desde Bayona dan cuenta de un bombardeo aéreo sobre Oviedo». *El Sol*, (11/08/1936), p. 2.
- «Van a ser juzgados por los tribunales populares José Antonio Primo de Rivera y el exministro Salazar Alonso». *La Libertad*, (04/09/1936), p. 6.
- «La actuación del tribunal especial en la Cárcel Modelo». *El Sol*, (29/09/1936), portada.
- «Los mineros asturianos ocupan más de la mitad de la ciudad de Oviedo». *El Sol*, (11/10/1936), portada.
- «La mujer en la lucha». *El Sol*, (04/06/1937), p. 2.
- «El diputado sueco Allen Vougt dice: "El caso de Madrid es increíble desde lejos; de cerca es más increíble todavía"». *La Libertad*, (06/11/1937), p. 3.

II.II.II. 1938-1943

- «Los malos tratos en las cárceles de la zona rebelde». *La Libertad*, (08/12/1938), s.p.
- «La radio como fomentadora de una psicología colectiva». *Radio Nacional. Revista semanal de Radiofusión*, nº. 58 (Diciembre 1938), p. 1.
- PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, años I-X, nº. 1-501 (01/04/1939-13/11/1948).
- «En la Prisión Provincial. Cumplimiento del Precepto Pascual». *La Región*, (28/03/1939), s.p.
- «El día de la Victoria». *ABC*, (02/04/1939), portada.
- «En la Prisión Provincial. Una fiesta en honor de Nuestra Señora de la Merced». *La Región*, (16/09/1939), s.p.
- «La fiesta del domingo en la Prisión Provincial con motivo del día de Nuestra Señora de la Merced». *La Región*, (26/09/1939), s.p.
- «Admirable actividad artística de los reclusos de la Prisión Provincial». *La Región*, (27/10/1939), s.p.
- «La actuación del Gobierno en los departamentos ministeriales». *ABC*, (28/01/1940), p. 11.
- FERNÁNDEZ, M. «Crítica y noticias de libros». *ABC*, (18/02/1940), p. 6.
- «El Himno Nacional Español». *Ritmo*, nº. 133 (Abril, 1940), pp. 4-6.
- «Tarea de la Sección Femenina». *Medina. Revista de la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, (01/05/1940).

OTAÑO, Nemesio. «El Himno Nacional y la música militar». *Ritmo*, nº. 138, (septiembre 1940), p. 3.

«Festival en la cárcel de mujeres». *ABC*, (26/09/1940), p. 10.

«Don Rafael Bernar y de las Casas». *ABC*, (30/11/1940), p. 8.

«De la Festividad de los Santos Reyes Magos». *ABC*, (08/01/1941), p. 5.

«Solemnidad religiosa en la Cárcel de Ventas». *ABC*, (27/04/1941), p. 8.

«Estreno de “La Violetera” en Barcelona». *Arriba*, (18/10/1941), s.p.

«Caídos de la división azul». *ABC*, (31/10/1941), p. 6.

«Juan Atienza Navacerrada: ¡Presente!». *ABC*, (22/11/1941), p. 9.

Espectáculos (Madrid). Madrid-Barcelona: Agencine, 1942. BNE, sig.: HNA/3012.

España cinematográfica. Anuario 1943. Madrid: 1943.

«Conferencia en el primer consejo de SEM». *ABC*, (06/02/1943), p. 7.

«Gacetillas». *ABC* (Sevilla), nº. 12466, (25/07/1943), p. 15.

«La festividad de Nuestra Señora la Virgen de la Merced». *ABC*, (25/09/1943), p. 7-8.

II.II.III. 1944-1948

CASARES, Francisco. «La vieja cochera ha desaparecido». *ABC*. (15/02/1946), p. 6.

«El “Chantage” de tres casos». *ABC*, (08/03/1946), p. 17.

El patriota, nº. 2 (23/03/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/19.

LUCA DE TENA, Torcuato. «Ecuanimidad e independencia de los tribunales españoles». *ABC*, (08/03/1946), p. 11.

«Concurso de artesanía en las prisiones». *ABC*, (23/09/1946). p. 27.

«El Subsecretario de Educación realizará un viaje a España». *Guía Quincenal* (Buenos Aires, primera quincena, octubre 1948), p. 88.

«Llegada de una misión artístico-cultural argentina». *ABC*, (04/12/1948), p. 12.

Loitando. Órgano mural del Dto. Líster, (20/08/1948-01/01/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.

«Pablo Montesino y Esparteros». *ABC*, (02/11/1947), p. 28.

Tras d'os penedos. Periódico mural del Distrito de A. Cortizas, (01/04/1948-20/04/1948). AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/15.

«Cartelera». *ABC* (Sevilla), nº. 14100, (05/11/1948), p. 11.

II.II.IV. 1949-1975

«Cartelera». *ABC* (Sevilla), nº. 14775, (27/12/1950), p. 22.

«Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas». *ABC* (Sevilla), nº. 14369, (07/09/1949), p. 12

«La festividad de Nuestra Señora de la Merced». *ABC*, (29/05/1949), p. 22.

FERNÁNDEZ, Valentín. «Regeneración del preso». *Temas españoles*, nº. 27. Madrid: Publicaciones Españolas, 1953.

«Asociación Internacional de Patronatos de Presos y Liberados». *ABC*, (12/03/1955), p. 40.

REY, Jesús. «Homenaje a un hijo ilustre de Compostela». *El pueblo gallego*, (24/07/1958).

II.II.V. Posteriores a 1975

Espetxean: Santoña, Larrinaga, Burgos (1937-1941), vol. 1, Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1992.

VERGILLOS, Juan. [«Angelillo, flamenco y República». *Diario de Sevilla* \(16/01/2008\)](#). (Consultado: junio 2020).

[SEVILLANO, Antonio. «El amargo exilio de María Enciso». *Diario de Almería*, \(19/03/2011\)](#). (Consultado: marzo 2015).

[KLINGBERG, Max. «Entrevista a Christoph Strasser». *Sociedad Internacional para los Derechos Humanos*, \(Junio 2013\)](#). (Consultado: febrero 2016).

[JUNQUERA, Natalia. «Reprimenda de la ONU a España por no extraditar a cargos franquistas». *El País*, \(27/03/2015\)](#). (Consultado: febrero 2016).

II.III. Legislativas (por tipología y orden cronológico)

II.III.I. Leyes

«Ley de 12 de marzo de 1849, de prisiones». *Gaceta de Madrid*, nº. 5295, (13 de marzo de 1849), pp. 1-3.

«Ley provisional de 17 de junio de 1870, autorizando el planteamiento del Código penal reformado adjunto». *Gaceta de Madrid*, nº. 243, (31 de agosto de 1870), pp. 9-23.

«Ley de 8 de septiembre de 1932, para la reforma del Código Penal de España». *BOE*, nº. 310, (5 de noviembre de 1932), pp. 818-856.

«Ley de 9 de Febrero de 1939, de Responsabilidades Políticas». *BOE*, nº. 44, (13/02/1939), pp. 824-847.

«Ley de 4 de Junio de 1940, por la que se autoriza al gobierno para a propuesta del Ministro de Justicia hacer aplicación de los artículos 101 y 102 del código penal a los condenados por la jurisdicción castrense a penas inferiores a seis años y un día». *BOE*, nº. 158, (6 de junio de 1940), pp. 3862-3863.

«Ley de 16 de Octubre de 1942, por la que se concede libertad condicional a las sentencias por el delito de rebelión, hasta el máximo de catorce años y ocho meses». *BOE*, nº. 295, (22 de octubre de 1942), p. 8423.

«Ley de 2 de marzo de 1943, por la que se equiparan al delito de rebelión militar las transgresiones de orden jurídico que tengan una manifiesta repercusión en la vida pública». *BOE*, nº. 75, (16 de marzo de 1943), pp. 2383-2384.

- «Ley de 13 de marzo de 1943 (rectificada), por la que se concede libertad condicional a los penados por delito de rebelión a penas que no excedan de veinte años». *BOE*, nº. 91, (3 de abril de 1943), p. 2926.
- «Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente». *BOE*, nº. 204, (22 de julio de 1944), p. 5580.
- «Ley de 17 de julio de 1945, por la que se aprueba y promulga el Código de Justicia Militar». *BOE*, nº. 201-217, (20 de julio-5 de agosto de 1945), pp. 472-936.
- «Ley de 27 de julio de 1947, sobre sucesión en la Jefatura de Estado». *BOE*, nº. 208, (27 de julio de 1947), pp. 4238-4239.
- «Ley 39/1970, de 22 de diciembre de 1970, sobre reestructuración de los cuerpos penitenciarios». *BOE*, nº. 313, (31 de diciembre de 1970), pp. 21136-21139.

II.III.II. Decretos

- «Decreto 96, declarando festivo el día de la Inmaculada Concepción». *BOE*, nº. 51, (9 de diciembre de 1936), p. 355. «Decreto número 325, reconociendo como Patrón de España al Apóstol Santiago y declarando día de Fiesta Nacional el día 25 de julio de cada año». *BOE*, nº. 275, (22 de julio de 1937), p. 2482.
- «Decreto 266 de 27 de febrero de 1937, por el que se declara *Himno Nacional* el que lo fue hasta el 14 de abril de 1931, conocido por *Marcha Granadera*». *BOE*, nº. 231, pp. 548-549.
- «Decreto 281 de 28 de mayo de 1937, por el que se concedía derecho al trabajo a los prisioneros de guerra y presos por delitos no comunes». *BOE*, nº. 244, (1 de junio de 1937), pp. 1698-1699.
- «Decreto número 325, reconociendo como Patrón de España al Apóstol Santiago y declarando día de Fiesta Nacional el día 25 de julio de cada año». *BOE*, nº. 275, (22 de julio de 1937), p. 2482.
- «Decreto de 9 de Junio de 1939, sobre la conexión de la redención de las penas por el trabajo y la aplicación de la libertad condicional». *Boletín Oficial del Estado*, nº. 164, (13 de junio de 1939), pp. 3226-3227.
- «Decreto de 5 de Abril de 1940 por el que se extienden los beneficios de la redención de penas por el trabajo en las condiciones que se indican a los penados que hayan cumplido sesenta años de edad». *BOE*, nº. 105, (14 de abril de 1940), pp. 2555-2556.
- «Decreto de 15 de noviembre de 1940, por el que se suprime el personal femenino de Jefes Oficiales, Celadoras y Maestras de Taller y creando la Sección Femenina del Cuerpo de Prisiones, y dictándose las normas para el ingreso y ascenso en sus diversas categorías». *BOE*, nº. 320, (15 de noviembre de 1940), pp. 7863-7864.
- «Decreto de 23 de noviembre de 1940, sobre aplicación de los beneficios extraordinarios de la libertad condicional otorgados por la ley de 4 de Junio último a los condenados a penas no superiores a seis años, en situación de libertad provisional o de prisión atenuada, durante la

tramitación del proceso». *BOE*, nº. 334, (29 de noviembre de 1940), pp. 8181-8182.

«Decreto de 23 de noviembre de 1940, por el que se regula el procedimiento establecido en la Orden de 10 de junio último para la concesión de libertad condicional en los casos que se indican». *BOE*, nº. 334, (29 de noviembre de 1940), p. 8183.

«Decreto de 1 Abril de 1941, por el que se crea la situación jurídica de libertad condicional a favor de determinados penados». *BOE*, nº. 91, (1 de abril de 1941), pp. 2171-2172.

«Decreto de 6 de noviembre de 1941, por el que se instaure el Patronato de Protección a la Mujer». *BOE*, nº. 324, (20 de noviembre de 1941), p. 371.

«Decreto de 17 de julio de 1942, por el que se refunden las disposiciones vigentes en lo que respecta al Himno Nacional, Cantos Nacionales y Saludos», *BOE*, nº. 202, (21 de julio de 1942), p. 5346.

«Decreto de 17 de diciembre de 1943, por el que se amplían los beneficios de libertad condicional», *BOE*, nº 354, (20 de diciembre de 1943), p. 12346.

«Decreto de 9 de octubre de 1945, por el que se concede el indulto total a los condenados por delito de rebelión militar y otros cometidos hasta el 1º Abril de 1939», *BOE*, nº 293, (20 de octubre de 1945), pp. 2430-2431.

«Decreto-Ley (rectificado) de 18 de abril de 1947, sobre represión de los delitos de bandidaje y terrorismo». *BOE*, nº. 126, (6 de mayo de 1947), pp. 2,686-2687.

«Decreto de 5 de Marzo de 1948, por el que se aprueba el Reglamento de los Servicios de Prisiones». *BOE*, nº. 136-169, (15 de mayo-10 de junio de 1948), pp. 1902-2388.

«Real Decreto 1560/1997 de 10 de octubre de 1997, por el que se regula el Himno Nacional». *BOE*, nº. 244, (11 de octubre de 1997), pp. 29594-29600.

«Decreto 1530/1968, de 12 de junio, por el que se aprueba el Reglamento orgánico del Ministerio de Justicia». *BOE*, nº. 169, (15 de julio de 1968), pp. 10345-10365.

II.III.III. Órdenes

«Orden de 27 de octubre de 1931, abriendo un concurso para proveer 34 plazas de la Sección Femenina auxiliar del Cuerpo de Prisiones». *Gaceta de Madrid*, nº. 300, (27 de octubre de 1931), p. 528.

«Orden de 7 de octubre de 1938, instaurando el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo». *BOE*, nº. 103, (11 de octubre de 1938), pp. 11742-11745.

«Orden de 2 de mayo de 1939, instituyendo a Nuestra Señora de la Merced como Patrona del Cuerpo de Prisiones del Patronato Central y Juntas Locales, para la Redención de las Penas por el Trabajo y de las Prisiones de España». *BOE*, nº. 122, (2 de mayo de 1939), p. 2383.

- «Orden de 14 de noviembre de 1939, creando el cargo de Inspector General de Talleres Penitenciarios». *BOE*, nº. 321, (17 de noviembre de 1939), pp. 66459-66460.
- «Orden de 9 de marzo de 1940, disponiendo el Calendario de Fiestas Oficiales». *BOE*, nº. 73, (13 de marzo de 1940), p. 1767.
- «Orden de 27 de abril de 1940 por la que se crea una Comisaría General de Música dentro de la Dirección General de Bellas Artes». *BOE*, nº. 122, (1 de mayo de 1940), p. 3005.
- «Orden de 10 de julio de 1940 por la que se nombran con carácter interino los Profesores que han de integrar la Orquesta Nacional». *BOE*, nº. 201, (19 de julio de 1940), pp. 5024-5025.
- «Orden de 18 de noviembre de 1940 por la que se acuerda nombrar el Tribunal que ha de juzgar los ejercicios de los opositores para ingreso en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música». *BOE*, nº. 325, (20 de noviembre de 1940), p. 7994.
- «Orden del 1 de mayo de 1941, por la que se dispone que la Prensa del Movimiento de FET y de JONS queda exenta de las jefaturas provinciales de prensa». *BOE*, nº. 124, (4 de mayo de 1941), p. 3129.
- «Orden de 31 de mayo de 1941 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Composición Musical convocado por la de 27 de agosto de 1940». *BOE*, nº. 170, (19 de junio de 1941), p. 4489.
- «Orden de 30 de Junio de 1941, por la que se reglamenta la creación oficial de Escuelas del Hogar». *BOE*, nº. 227, (15 de agosto de 1941), p. 6277.
- «Orden de 13 de noviembre de 1941 por la que se constituye una Junta Nacional para la creación de un monumento al fundador de las Escuelas del Ave María, don Andrés Manjón». *BOE*, nº. 356, (22 de diciembre de 1941), p. 10017.
- «Orden de 13 de noviembre de 1942, por la que se recogen diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen». *BOE*, nº. 356, pp. 10435-10439.
- «Orden de 14 de diciembre de 1942, por la que se reconocen las diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen». *BOE*, nº. 356, (22 de diciembre de 1942), pp. 10436-10438.
- «Orden de 10 de enero de 1943, por la que se nombra Jefe de la Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual, del Patronato de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, a la Srta. Carmen Castro Cardús». *BODGP*, año II, nº. 10, (10 de enero de 1943), p. 3.
- «Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943, de la Dirección General de Prisiones prohibiendo a los Directores de las Prisiones que incluyan en los traslados colectivos de reclusos, a profesionales de la Enseñanza, Directores de agrupaciones artísticas e instrumentales». *BODGP*, año II, nº. 47, (23 de septiembre de 1943), p. 8.

- «Orden-Circular de 16 de diciembre de 1943, por la que se dispone que en todas las prisiones del territorio nacional se celebre la fiesta de la conmemoración del nacimiento de Cristo». *BODGP*, año II, nº. 59, (16 de diciembre de 1943), p. 2.
- «Orden de 8 de abril de 1948 creando Escuelas de Hogar en las Prisiones Centrales de Málaga y Segovia». *BODGP*, año VII, nº. 285, (15 de abril de 1948), p. 2.
- «Orden de 30 de diciembre de 1949 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música correspondiente a dicho año». *BOE*, nº. 11, (11 de enero de 1949), p. 135.
- «Orden de 29 de diciembre de 1952 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música correspondiente al presente año». *BOE*, nº. 7, (7 de enero de 1953), p. 110.
- «Orden de 19 de diciembre de 1961 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música del año actual». *BOE*, nº. 18, (20 de enero de 1962), p. 936.

II.III.IV. Normas

- «Norma General de 6 de octubre de 1936, para el funcionamiento de la Junta Técnica de Estado». *BOE*, nº. 2, (6 de octubre de 1936), pp. 6-7.
- «Norma de 10 de diciembre de 1942 para la remisión del estado numérico de la población reclusa que redime pena por el Esfuerzo Intelectual». *BODGP*, año I, nº. 7, (10 de diciembre de 1942), p. 11.
- «Norma, disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiero Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editora del mismo, Noticiarios y documentales cinematográficos No-Do». *BOE*, nº. 356, (22 de diciembre de 1942), p. 10444.

II.III.V. Circulares

- «Circular de 20 de abril de 1942 concediendo al Frente de Juventudes una subvención para celebrar el Día de la Canción». *BOE*, nº. 114, (24 de abril de 1942), p. 239.
- «Circular de 21 de enero de 1943, por la que se dan normas, a las que habrán de ajustarse los Directores y Maestros de los Establecimientos Penitenciarios para el señalamiento de fiestas y vacaciones escolares». *BODGP*, año II, nº. 12, (21 de enero de 1943), p. 15.
- «Circular de 27 de mayo de 1943, dando normas complementarias sobre el canto del Himno Nacional en las Prisiones». *BODGP*, año II, nº. 30, (27 de mayo de 1943), pp. 2-3.
- «Circular de 18 de noviembre de 1943, de la Dirección General de Prisiones disponiendo que los hijos de los funcionarios de prisiones podrán recibir lecciones de los Maestros Auxiliares reclusos». *BODGP*, año II, nº. 55, (18 de noviembre de 1943), p. 8.
- «Circular de 7 de marzo de 1946, con normas aclaratorias y complementarias de las que regulan la adquisición de material escolar y bajas de obras en las Bibliotecas». *BODGP*, año V, nº. 175, (7 de marzo de 1946), p. 7.

II.III.VI. Reglamentos

«Reglamento de 21 de marzo de 1946, del trabajo penitenciario intramuros de los Establecimientos». *BODGP*, año V, n.º. 177, (21 de marzo de 1946), p. 19.

«Reglamento de los Servicios de Prisiones». *BOE*, n.º. 136-169, (15 de mayo–10 de junio de 1948), pp. 1902-2388.

II.III.VII. Códigos

Código Penal de España. Edición Oficial Reformada. Madrid: Imprenta Nacional, 1850.

Código de Justicia Militar. Madrid: Imprenta Nacional, 1890.

Código de Justicia Militar. Burgos: 1938.

Código Penal de España. Edición Oficial Refundida. Madrid: Imprenta Nacional, 1945.

II.III.VIII. Boletines

BOE, n.º. 231-208 (28 de febrero de 1938-27 de julio de 1948).

BODGP, años I-VII, n.º. 5-285, (22 de noviembre de 1942-15 de abril de 1948).

II.IV. Musicales y escénicas

ANA, Marcos *et al.* *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández*. Madrid: Grupo Marte 2007.

ARMENTEROS, José Luis; HERRERO, Pablo; BALADÉS, Rafael. *Libertad sin ira*. Madrid: Novola, 1976.

BAJATIERRA, Mauro. *Canciones anarquistas. Airones de guerra contra el capitalismo y el estado*. Madrid: Biblioteca Plus Ultra, ca. 1938.

BELDA, Felipe. *Un recuerdo* [Partitura manuscrita]. Valencia: Prisión Central de San Miguel de los Reyes, 1939.

BENAVENTE, Jacinto. *Espejo de Grandes*. Madrid: Aguilar, 1947. BNE: sig.: T/31687.

BERNAT, Ángel. [*Adelina*]. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

_____*Concordia*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

_____*[Guadalupe]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

_____*¡Oh, libertad!*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

_____*Rayos de luz*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERTRÁN, Manuel. *Melodioso*. Madrid: Imp. y Lit. de A. Pontones, 1912.

_____*Moriré: serenata para canto y piano*. Madrid: Faustino Fuentes, 1918.

_____*La duquesa baila: minué*. Madrid: Ildefonso Alier, 1919.

_____*Los jock-queis*. Madrid: Ildefonso Alier, 1919.

_____*Su fado*. Bilbao: UME, 1921.

- _____ *Allá en Holanda*. Bilbao: UME, 1922.
- _____ *¡Escuche señor juez!: tango argentino*. Madrid: UME, 1926.
- _____ *Glorias frívolas: fantasía sobre canciones*. Madrid: Ildefonso Alier, 1933.
- _____ *Dónde están esos ojos: bolero*. Madrid: Ediciones Bertrán Reyna, 1954.
- _____ *Hablando conmigo: bolero*. Madrid: Ediciones Bertrán Reyna, 1954.
- _____ *Corrida grande*. Madrid: Música Moderna, 1958.
- _____ *¡Ay, Serviviya!* Madrid: Música Moderna, 1958.
- _____ *Mi justo castigo*. Madrid: Fiesta en Triana, 1960.
- _____ *Por tu salero*. Madrid: Ediciones Bertrán Reyna, 1953.
- _____ *La estudiantina pasa* [manuscrito]. En BNE: M.Morente/33.
- _____; BERTRÁN, Ramón. *¡Te quiero!* Madrid: UME, 1920.
- _____; BERTRÁN, Ramón. *¡Deja!: tango*. Bilbao: UME, 1922.
- _____; BERTRÁN, Ramón. *En mi colegio*. Madrid: Ildefonso Alier, 1923.
- _____; BERTRÁN, Ramón; GUERRERO, José. *Si yo tuviera un millón*. Madrid: Editorial Alier, 1960.
- _____; CASTRO, Luís de. *La canción de Mari-Rosa*. Madrid: Ildefonso Alier 1919.
- _____; CASTRO, Luís de. *Lluvia de flores*. Madrid: Ildefonso Alier, 1919.
- _____; CASTRO, Luís. *Huye de mi vera*. Madrid: Ildefonso Alier, 1933.
- _____; CASTRO, Luís de. *Mocita sevillana*. Madrid: Ildefonso Alier, 1931.
- _____; GIL, Federico. *Siempre flor: canción*. Bilbao: UME, 1922.
- _____; GIL, Federico. *Perfume de azahar*. Bilbao: UME, 1929.
- _____; GONZÁLEZ, Luís. *Por su amor y el mío*. Madrid: Música Moderna, 1962.
- _____; GUMIEL, Emilio. *¡Una mujer!* Madrid: Ildefonso Alier, 1915.
- _____; LÓPEZ, Isidro. *Unidos por amor*. Madrid: Ediciones Isidro López, 1952.
- _____; LÓPEZ, Isidro. *Noche sensual*. Madrid: Isidro López, 1962.
- _____; MARIÑO, Joaquín. *Chispita*. Madrid: Ildefonso Alier, 1919.
- _____; MARIÑO, Joaquín. *¡Lo que se va!* Madrid: Ildefonso Alier, 1920.
- _____; MORCILLO, Manuel. *Coplitas del alma*. Madrid: Ildefonso Alier, 1922.
- _____; PÉREZ, Pedro. *¡Amos anda, estás guillao!* Madrid: Ildefonso Alier, 1918.
- _____; PRADO, Fidel; PUCHE, Pedro. *Canta, ríe*. [s.l.]: [s.n.], [s.a.].
- _____; SÁNCHEZ, Ramón; HERNÁNDEZ, Ángel. *Las señoritas toreras*. Madrid: Ildefonso Alier, 1934.
- _____; SORIANO, José. *Es un bombón: swing*. Madrid: Fiesta en Triana, 1961.
- _____; TORCAL, Julio. *Lección de schottisch: schottisch de la zarzuela «El hada del frío» (Nº. 4)*. Madrid: Ildefonso Alier, 1927.

- _____; TORCAL, Julio. *Mujer española: pasacalle de la zarzuela «El hada del frío»* (Nº. 2). Madrid: Ildefonso Alier, 1927.
- _____; YUST, Ricardo. *La pampa en fiestas*. Madrid: Edic. Mus. Graf. Yust, 1960.
- BUIGUÉS, Vicente. *Ya sé que tus ojos*. Pedreguer: Vi-Bu-Se, 1955.
- _____. *Yomba: fox-medio tiempo*. Pedreguer: Vi-Bu-Se, 1955.
- _____. *Presidente Ike*. Pedreguer: Vi-Bu-Se, 1958.
- _____. *La luna fue: vals lento*. Pedreguer: Buigués Serra, 1970.
- _____. *Ojillos de mora: pasodoble*. Pedreguer: Buigués Serra, 1970.
- BRAVO, A. Fernando. *Villancicos*. Alcalá: Talleres Penitenciarios, 1970.
- Cancionero de las Brigadas Internacionales*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces / Editorial Renacimiento, 2007.
- Cancionero Revolucionario*. Bourdeaux: Tierra y Libertad, 1947. BNE: sig.: 1/240477.
- Cancionero Revolucionario Internacional*. Santander: Partido Comunista de España (S.E.I.C.) Comisión Provincial de Agitación y Propaganda, 1937, p. 2. BNE: sig.: 3/106738.
- Cançons republicanes*. (Biel Majoral, int. y arr.). España: Blau, 2008.
- CANDELA, Luis; NIETO, Ernesto [Cobo]. *Los pelmazos*. Madrid: R. Velasco, 1910.
- CAPELLÁ, Pere. *Obres completes*. Mallorca: Moll, 2004.
- _____. *Cançons republicanes. Poemes d'identitat i vida, guerra y presó*. Mallorca: Consell de Mallorca, 2006.
- CAROSONE, Renato. *Cancionero Renato Carosone*. Barcelona: Bistagne, 1958
- CARRERAS, Luis. *Voice of Syren*. Barcelona, Ediciones J. Cañellas, 1940.
- COLS, Domingo. *Celebración cantada de la liturgia de las horas de San Pedro Nolasco y la Virgen de la Merced*. Barcelona: Regina, 1985.
- CUESTA Y TORRES, José de la; CARRILLO, Ignacio. *Recuerdo: serenata para canto y piano*. Madrid: Antonio Romero, ca. 1883.
- CRIADO, Francisco. *Poemas del alma y del paisaje*. Madrid: Francisco Criado Camacho, 1979.
- CRUZ, Santiago. *Pecados que Dios perdona*. León: [s.n.], 1925.
- _____; QUIROGA, Manuel; ADAME, Serafín. *¡Tira pa' Jeré!: (jarre caballito!) zambra-canción de la comedia ¡Yo soy un señorito!* Madrid: Ediciones Quiroga, 1939.
- _____; ESPINOSA, José Ángel. *Estoy de vuelta: bolero rítmico*. Madrid: re-do-la, 1962.
- DE LISLE, Rouget. *La Marsellaise: for three part chorus of women with piano accompaniment*. Arranged by Edward Shippen Barnes. London: G. Schirmer, 1917.
- DOMÍNGUEZ, Edmundo; GAITÁN, Gabino. *Verdad y vida*. Cádiz: S.N., 1935.

- DONIZETTI, Gaetano. *L'elisir d'amore: una furtiva lágrima*. Madrid: Antonio Romero, 1868.
- FORTEA, Daniel. *Balada, op, 47*. [Partitura manuscrita]. Ocaña: Reformatorio de Adultos de Ocaña, 1947. Archivo Biblioteca Fortea: Archivo Personal de Daniel Fortea, sin signatura.
- GABRIEL P. GALÁN, María del Carmen. *Las travesuras de Trastita*. Madrid: [s.n.], 1957.
- GAITÁN, Gabino. *Mañica: jota*. Madrid: SAE, 1906.
- _____. *Juventud dichosa: álbum de bailes para piano*. Madrid: SAE, 1906.
- GARCÉS, Adolfo. *Oro de ley*. Madrid: RCA Española, 1964.
- GARCÍA, Ángel. *Tierra manchega: pasodoble manchego*. Madrid: Lit. I. Díez, 1959.
- GARCÍA, Felipe; RENÉ, Ángel. *Copitos de nieve*. Madrid: Cosmos, 1970.
- _____; ALLER, Felicísimo. *Palomo Linares: pasodoble*. Madrid: Cosmos, 1967.
- _____; ALLER, Felicísimo. *Serrano: twist*. Madrid: Cosmos, 1967.
- _____; ALLER, Felicísimo; SANTISTEBAN, Juan. *A Gabriel de la casa: pasodoble torero*. Madrid: Cosmos, 1969.
- _____; CALVO DEL RÍO, Mariano. *Yo la quiero: pasodoble*. Madrid: Melodías al viento, 1958.
- _____; IRISARRI, Miguel; RENÉ, Ángel. *Perdóname*. Madrid: Canciones del Mundo, 1977.
- _____; LUNA, Juan. *Necesito millonario: cha-cha-chá*. Madrid: Melodías al viento, 1959.
- _____; LUNA, Juan. *Mi guitarra*. Madrid: Ediciones musicales Cosmos, 1970.
- _____; LUNA, Juan. *Olé y olé: cumbia*. Madrid: Ediciones musicales Cosmos, 1970.
- _____; LUNA, Juan. *Vivo por ti*. Madrid: Ediciones musicales Cosmos, 1970.
- _____; PALOMAR, Luis; GÓMEZ, Julián. *La luna y el sol*. Madrid: Sol, 1966.
- _____; PALOMAR, Luis; GÓMEZ, Julián. *No tiene arreglo*. Madrid: Sol, 1966.
- _____; PALOMAR, Luis; GÓMEZ, Julián. *Viva el amor: beat*. Madrid: Ediciones musicales Cosmos, 1968.
- _____; PALOMAR, Luis; GÓMEZ, Julián. *Cuando vuelva el verano: beat*. Madrid: Ediciones musicales Cosmos, 1969.
- _____; PALOMAR, Luis; GÓMEZ, Julián. *La cumbia de la sonrisa: cumbia*. Madrid: Ediciones musicales Cosmos, 1969.
- _____; PALOMAR, Luis; GÓMEZ, Julián. *En ese montón de paja: bolero español*. Madrid: Ediciones Salguero, 1996.
- _____; RENÉ, Ángel. *Penas de amar: mambo flamenco*. Madrid: Ediciones Cosmos, 1968.
- _____; RENÉ, Ángel. *En el puerto: surf*. Madrid: Ediciones Cosmos, 1969.

- _____; RENÉ, Ángel. *El niño pobre*. Madrid: Graf. Asin, 1971.
- _____; RENÉ, Ángel. *Junto al mar*. Madrid: Canciones del Mundo, 1984.
- GARCÍA, Regina. *El bulo de los caramelos envenenados*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1953.
- GIL, Tomás. *5 melodías sin letra*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1968.
- _____. *¡Ay, mamacita!: baião*. Madrid: Montoro, 1954.
- _____. *¡Caray qué mambo!: mambo*. Barcelona: Gil Membrado, 1959.
- _____. *¡Hay que ver a mi negra!: calypso*. Barcelona: Jaime Miralles, 1965.
- _____. *¡Pum, pum, ja!: ja*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1965.
- _____. *¡Qué calentito!: merengue*. Castellón: Edic. Dinámicas, 1960.
- _____. *Amor te diré*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre, 1966.
- _____. *Amor y cumbia: cumbia*. Barcelona: Creaciones musicales Gil Membrado, 1977.
- _____. *Amor y Madison*. Barcelona: Repertorio Jaime Mirallés, 1963.
- _____. *Apa, els d'Hort: sardana*. Barcelona: Multioffset Gil, 1976.
- _____. *Aquí he venido: fox-trot*. Sevilla: Fiesta en Triana, 1959.
- _____. *Arizona beat*. Barcelona: Repertorio Autores Españoles Reunidos, 1974.
- _____. *Baila pañuelo*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1967.
- _____. *Benviguda: sardana*. Barcelona: Edic. Gil Membrado, 1964.
- _____. *Bonita como tú*. Barcelona: Producciones Musicales Roca Boada, 1961.
- _____. *Brasil mi amor: samba*. Castellón de la Plana: Ediciones Dinámicas, 1950.
- _____. *Caribania*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre.
- _____. *Castizo y maño: pasodoble*. Barcelona: Gil Membrado, 1974.
- _____. *Chébere: guapacha*. Barcelona: Edic. Montsagre, 1964.
- _____. *Club Madison*. Barcelona: Edic. Musicales, 1963.
- _____. *Colla Romaní: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1974.
- _____. *Coloquio de amor: fox-canción*. Castellón: Ediciones Dinámicas, 1954.
- _____. *Como el cielo: rock*. Barcelona: Repertorio Víctor, 1962.
- _____. *Cómo es: cha-cha-chá*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagré, 1962.
- _____. *Como le va: fox moderato*. Barcelona: Gil Membrado, 1960.
- _____. *Con otro ayer te vi*. Ávila: Ediciones G. Guío, 1953.
- _____. *Corre mi caballo*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre, 1961.
- _____. *Cosetania: Penyals Montserratina: sardana de l'ofrena a la Mare de Deu de Montserrat, 1972*. Barcelona: Moltioffset Gil, 1975.
- _____. *Cumbiamanía*. Barcelona: Repertorio de Autores Españoles Reunidos, 1977.

- _____ *D'embranchida: sardanas*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1965.
- _____ *Dansaire enamorat*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1965.
- _____ *De lo mejor: cha-cha-chá*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre, 1962.
- _____ *Del amor, la verdad: slowly*. Barcelona: Creaciones musicales Gil Membrado, 1977.
- _____ *Deuda de besos: calipso-rock*. Barcelona: Edic. Montsagre, 1964.
- _____ *Dónde, cuándo y cómo: bolero*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1954.
- _____ *Dues saltirones: sardana*. Barcelona: Multioffset Gil, 1973.
- _____ *El guanero: rumba*. Barcelona: Edic. Mus. Gil Membrado, 1960.
- _____ *El mambomano: mambo*. Barcelona: Edic. Mus. Gil Membrado, 1962.
- _____ *El negro Manuel*. Barcelona: Jaime Mirallés, 1963.
- _____ *El nostre Albert*. Barcelona: Multioffset Gil, 1975.
- _____ *El nostre Lluís*. Barcelona: Multioffset Gil, 1975.
- _____ *El petit Guillem: sardana*. [s.l.]: [s.n.], 1971.
- _____ *El soñador: swing*. Barcelona: Edic. Gil Membrado, 1963.
- _____ *El vailet ventura: sardana*. [s.l.]: [s.n.], 1971.
- _____ *El virus del twist*. Castellón: Edic. Portolés, 1963.
- _____ *Elipsis*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre, 1962.
- _____ *Els allunyats: sardana*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1965.
- _____ *Endavant Badalona: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1974.
- _____ *Er gache: mambo-flamenco*. Barcelona: Ediciones Musicales Montsagre, 1963.
- _____ *Estrella asturiana: pasodoble*. Barcelona: Gil Membrado, 1959.
- _____ *Extraordinaria: rock and roll*. Barcelona: Edic. Gil Membrado, 1961.
- _____ *Extraordinaria: rock and roll*. Barcelona: Gil Membrado, 1974.
- _____ *Ferías y guitarras: pasodoble*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1961.
- _____ *Festival Madison*. Barcelona: Edic. Mus. Montsagré, 1963.
- _____ *Galano: mambo*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1964.
- _____ *Garbosa y morena: pasodoble*. Barcelona: Gil Membrado, 1959.
- _____ *Gauchesco: mambo*. Barcelona: Gil Membrado, 1960.
- _____ *Guanahani: mambo*. Barcelona: Edic. Mus. Montsagre, 1962.
- _____ *Hacia el oeste: fox-vaquero*. Castellón: Ediciones Dinámicas, 1980.
- _____ *Hechos: slow-rock*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre, 1961.

- _____ *Hello majorette*. Barcelona: Gil Membrado, 1974.
- _____ *Honorant vicens Bou: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1973.
- _____ *Inmens: fox-swing*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1963.
- _____ *Jabiru*. Barcelona: Gil Membrado, 1960.
- _____ *Jotero: mambo*. Barcelona: Repertorio Roca Boada, 1963.
- _____ *L'aplec d'Osuna: sardana*. Barcelona: Multioffset Gil, 1970.
- _____ *L'aplec de Navata: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1974.
- _____ *La botella: rock-shuffle*. Barcelona: Ediciones Musicales Montsagre, 1964.
- _____ *La millor rosa: sardana*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1965.
- _____ *La negra blanquita: afro-mambo*. Madrid: Ediciones Musicales Montoro, 1957.
- _____ *La niña y el lobo: bayón*. Barcelona: Gil Membrado, 1960.
- _____ *La nostre M. Teresa*. Barcelona: Multioffset Gil, 1975.
- _____ *La petita M^a Mercé: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1974.
- _____ *Linda caserita: calupso*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1961.
- _____ *Madisófilo: madisón*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1964.
- _____ *Madison azul: madison*. Castellón: Edic. Portolés, 1963.
- _____ *Málaga style: beat*. Barcelona: Repertorio Autores Españoles Reunidos, 1979.
- _____ *Mamá Dolores: rumba*. Madrid: Ediciones Musicales Montoro, 1957.
- _____ *Marta Montoya: pasodoble*. Barcelona: Edic. Combo, 1964.
- _____ *Mi amigo Jhonni: twist*. Barcelona: Pingüinos, 1964.
- _____ *Mi amor es tu amor: bolero*. Barcelona: Producciones Musicales, 1961.
- _____ *Mi bella princesa: pasodoble*. Barcelona: Montsagre, 1963.
- _____ *Mi Tijuana*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1967.
- _____ *Mini beat*. Barcelona: RAER, 1978.
- _____ *Motembita: guarasón*. Barcelona: Repertorio Autores Españoles Reunidos, 1974.
- _____ *Neixença*. Barcelona: [s.n.], 1966.
- _____ *No hay nada: twist*. Castellón: Portolés, 1963.
- _____ *Obital: fox-swing*. Barcelona: Edic. Mus. Gil Membrado, 1962.
- _____ *Operación Madison*. Barcelona: Repert. Jaime Miralles, 1963.
- _____ *Otra estrella: bossa-nova*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1963.
- _____ *Otro satélite: twist*. Castellón: Edic. Portolés, 1963.
- _____ *Pecosa*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagre, 1966.

- _____ *Penibético: mambo español*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1963.
- _____ *Perro viejo: cha-cha-chá*. Barcelona: Edic. Mundiales, 1960.
- _____ *Pista flotante*. Barcelona: Gil Membrado, 1960.
- _____ *Problema de amor*. Castellón de la Plana: Ediciones Dinámicas, 1950.
- _____ *Puigventos: sardana*. Barcelona: Edic. Gil Membrado, 1964.
- _____ *Quiero tu amor*. Barcelona: Edic. Gil Membrado, 1963.
- _____ *Quivican: mambo*. Barcelona: Edic. Mus. Gil Membrado, 1960.
- _____ *Razón de cha-cha-chá*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagré, 1962.
- _____ *Razón de cha-cha-chá*. Barcelona: Edic. Musicales Montsagré, 1962.
- _____ *Ritmo en of: fox-swing*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1965.
- _____ *Rosa para ti: bolero*. Madrid: Hersant, 1958.
- _____ *Rosadelfa: pasodoble*. Barcelona: Montsagre, 1963.
- _____ *Se--*. Madrid: Repertorio Autores Españoles Reunidos, 1973.
- _____ *Sempre lloret: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1971.
- _____ *Sodlandia: calypso*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1967.
- _____ *Soy un nervioso: twist*. Barcelona: Edic. Mus. Montsagre, 1962.
- _____ *Stubborn*. Barcelona: Repertorio de Autores Españoles Reunidos, 1971.
- _____ *Supersurf: surf*. Barcelona: Ediciones Musicales Gil Membrado, 1965.
- _____ *Swing en el club: fox-trot*. Castellón: Ediciones Portolés, 1950.
- _____ *Tanto monta: rock-twist coreable*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1964.
- _____ *Tarragona, ciutat pubilla: sardana*. Castellón: Ediciones Portolés, 1950.
- _____ *Tarragonina: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1973.
- _____ *Tendrás que volver: slowly*. Barcelona: Pingüinos, 1958.
- _____ *Trompeta roja: twist*. Barcelona: Edic. Musicales Gil Membrado, 1963.
- _____ *Tu pañuelo*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1967.
- _____ *Twist fantástico*. Barcelona: Edic. Gil Membrado, 1962.
- _____ *Twist tejano*. Barcelona: Ediciones Musicales Montsagre, 1966.
- _____ *Un día a Santa Cristina: sardana*. Barcelona: [s.n.], 1971.
- _____ *Un imposible: rock*. Barcelona: Edic. Montsagre, 1964.
- _____ *Un mambo va: mambo*. Castellón: Edic. Dinámicas J. G. Ramentol, 1960.
- _____ *Un rincón: tango*. Barcelona: Ediciones musicales Gil Membrado, 1958.
- _____ *Un rubor: bolero*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1954.
- _____ *Una historia del mar: fox- canción*. Castellón: Ediciones Dinámicas, 1956.

- _____ *Xamosa Antonia: sardana*. Barcelona: Multioffset Gil, 1973.
- _____ *Yenkava*. Barcelona: Ediciones Gil Membrado, 1965.
- _____; ELLIES I ROSQUETA, Pere. *La flama de la sardana*. Barcelona: Multioffset, 1975.
- _____; MIRALLÉS, Jaime. *Rico-rock*. Barcelona: Repertorio Jaime Miralles, 1965.
- GORDO, Ángel. *Cantos de amor y de dolor de España*. Alcalá de Henars: Imp. Talleres Penitenciarios, 1946.
- GUITART, José. *A lo Schubert: tango*. Parana: Publicaciones Capellades, 1957.
- _____ *Curuzú*. Parana: Publicaciones Capellades, 1957.
- _____ *3 cha-cha-chá*. Madrid: Ediciones Palomar, 1958.
- _____ *Ni chicha ni --*. Madrid: L. Palomar, 1959.
- _____ *Baltasar cha-cha-chá*. Madrid: L. Palomar, 1959.
- _____ *Cha-cha-chá del estornudo*. Madrid: SGAE, 1960.
- _____ *Frejuo: tango*. Castellón: Portolés, 1960.
- _____ *¡Hay que aplaudir!* Madrid: Música de España, 1964.
- _____ *Cripines*. Madrid: Lit. I. Díez, 1965.
- _____ *La rotonda*. Madrid: Lit. I. Díez, 1965.
- _____ *Lozanía: moderato*. Madrid: J. Guitart Faura, 1969.
- _____ *Por la caleta: pasodoble*. Madrid: Sol, 1969.
- _____ *Ya sé que volverás*. Madrid: J. Guitart Faura, 1974.
- _____ *Tabuola: moderato*. Madrid: J. Guitart Faura, 1975.
- _____ *Zuque: merengue*. Madrid: J. Guitart Faura, 1975.
- _____ *Dame la paz: bolero*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____ *Fiesta en Pará: moderato*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____ *Floreal: slow-fox*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____ *Orfeo: moderato*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____ *Tu sonrisa: moderato*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____ *Allá en Brasil: bossa nova*. Madrid: Ed. J. Guitart Faura, 1977.
- _____ *Campo andaluz: pasodoble*. Madrid: J. Guitart Faura, 1977.
- _____ *Caña dulce: moderado*. Madrid: J. Guitart Faura, 1977.
- _____ *Día de fiesta*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1977.
- _____ *Eddy's Bar: moderato*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1977.
- _____ *¡Así no te querrán!* Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1978.
- _____ *Vísperas: moderato jerk*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1978.
- _____ *Bagatela: fox en medio tiempo*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1979.

- _____ *¿Bailaste?: vals de la película «Alalá»*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1979.
- _____ *De Sefru a Cuba*. Madrid: Ed. J. Guitart Faura, 1980.
- _____ *Embrujo andaluz*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1980.
- _____ *Hay que aplaudir: marchiña*. Madrid: Guitart Faura, 1980.
- _____ *Herminia: moderato*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1980.
- _____ *Campinas: bossa-nova*. Madrid: Ed. J. Guitart Español, 1981.
- _____; PALOMAR, Luis. *Tango de ayer*. Barcelona: Canciones del mundo, 1951.
- _____; PALOMAR, Luis. *Bailón del apagón*. Madrid: Ediciones Palomar, 1958.
- _____; PALOMAR, Luis. *El cha-cha-chá tiene historia*. Castellón: Ediciones Dinámicas, 1959.
- _____; PALOMAR, Luis. *Fox para dos*. Madrid: Palomar y Guitart Faura, 1959.
- _____; PALOMAR, Luis. *La chacha y el chache*. Madrid: [s.n.], 1959.
- _____; PALOMAR, Luis. *Cóbrate: casatschk*. Madrid: Sol, 1961.
- _____; PALOMAR, Luis. *Gentile-Capotosti. Hoy a las diez: cha-cha-chá*. Madrid: Hispavox, 1961.
- _____; PALOMAR, Luis. *Corazón en cha-cha-chá*. Madrid: UME, 1962.
- _____; PALOMAR, Luis. *El marino y la sirena: slow-rock*. Madrid: UME, 1962.
- _____; PALOMAR, Luis. *Di que sí, di que no: rock lento*. Madrid: Ediciones Quiroga, 1963.
- _____; PALOMAR, Luis. *Calypso rojo*. Madrid: Música de España, 1964.
- _____; PALOMAR, Luis. *Fue sin pensar*. Madrid: Sol, 1965.
- _____; PALOMAR, Luis. *Ocaso: slow-fox*. Madrid: Sol, 1965.
- _____; PALOMAR, Luis. *Déjate el tupé: yenska*. Madrid: Sol, 1966.
- _____; PALOMAR, Luis. *Ni sol, ni luna: fox*. Madrid: Sol, 1966.
- _____; PALOMAR, Luis. *¡Amor ye-ye, no!*. Madrid: Sol, 1968.
- _____; PALOMAR, Luis. *Consejo: surf*. Madrid: Sol, 1969.
- _____; PALOMAR, Luis. *Esas mentiras: moderato*. Madrid: Sol, 1969.
- _____; PALOMAR, Luis. *Un calé en La Habana: moderato*. Madrid: Sol, 1969.
- _____; PALOMAR, Luis. *Bien y mal: slow*. Madrid: Sol, 1970.
- _____; PALOMAR, Luis. *Uno más: slow rok*. Madrid: Sol, 1970.
- _____; PALOMAR, Luis. *El gitano «Mala-Pata»: rumba flamenca*. Madrid: Sol, 1972.
- _____; PALOMAR, Luis. *Pensé: slow-rock*. Madrid: Sol, 1972.
- _____; PALOMAR, Luis. *Casualidad: slow-rock*. Madrid: Sol, 1973.
- _____; PALOMAR, Luis. *Viejas canciones: moderato*. Madrid: Sol, 1973.

- _____; PALOMAR, Luis. *Herraduritas de Plata: pasodoble*. Madrid: Ediciones Sol, 1974.
- _____; PALOMAR, Luis. *Baltasar: cha-cha-chá*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1975.
- _____; PALOMAR, Luis. *Yo seré: slow*. Madrid: J. Guitart Faura, 1975.
- _____; PALOMAR, Luis. *Aquel beso*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____; PALOMAR, Luis. *Cubano y calé: rumba flamenca*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1976.
- _____; PALOMAR, Luis. *Canto al pasacalle*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1977.
- _____; PALOMAR, Luis. *Maisi: moderato*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1979.
- _____; PALOMAR, Luis. *No me la traigas: twist madison*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1979.
- _____; PALOMAR, Luis. *Al sonar el bongó: beguine*. Madrid: Ediciones J. Guitart Faura, 1980.
- _____; PALOMAR, Luis. *Habanero jerezano*. Madrid: Guitart Faura, 1980.
- _____; PALOMAR, Luis. *Mi bien y mi mal: slow*. Madrid: Guitart Faura, 1980.
- _____; PALOMAR, Luis. *Sin frases*. Madrid: J. Guitart Faura, 1980.
- _____; PALOMAR, Luis. *Cúmbiame: cumbia*. Madrid: Ed. J. Guitart Español, 1981.
- JUGLARES, LOS. *Está despuntando el Alba*. Barcelona: S.N., 1976.
- JURI, Román; WAIS, Carlos. *Oro de ley*. Buenos Aires: Julio Korn, 1943.
- LAMOTE DE GRIGNON, Joan ; LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Imatges: album per a piano*. Valencia: Clivis, 1999.
- LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Preludis a l'amic absent*. Barcelona: Boileau, 1936. BC: Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon, sig.: M/6992/1.
- _____. *Allegretto*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Barcelona, 1940. Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon.
- _____. *El convent dels peixós*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Barcelona, 1940. Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon.
- LASSERROT, María Teresa. *¡Ay, Virgen de la Merced!* Barcelona: M^a Teresa Lasserrott Fuentes, 1988.
- LEÓN, Rafael; LÓPEZ-QUIROGA, Manuel; QUINTERO, Antonio. *Manolo Flores*. Madrid: Ediciones Quiroga, 1955.
- Les chansons de l'Histoire 1935-1939. Anthologie de la chanson française*. Paris: EPM, 2010.
- LÓPEZ, Rafael. *Alma andaluza*. Madrid: [s.n.], 1929.
- LLAMAS, Juan. *Dame amor: moderato*. Madrid: Notas al viento, 1969.

- LUNA, Pepe. *Tierra manchega*. Madrid: Euterpe, 1976.
- MARAZUELA, Agapito. *Cancionero segoviano*. Madrid: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964.
- MARCET, M. *Pluie des baisers, mazurka de salon pour piano*. Paris: E. Ploix, 1912.
- MARTÍNEZ, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular española*. Madrid: Eduardo Martínez Torner, 1920.
- MAYER, Otto. *Cancionero Revolucionario Internacional*. Barcelona: Comissariat de propaganda. Secció de Música, 1937.
- MESTRES, Jaume. [*Ntra. Señora de la Merced: Misa a tres voces sobre motivos de la elevación*] [Partitura autógrafa]. Barcelona: Prisión Celular de Barcelona, 1938. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona (CEDOA-SGAE Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres, sin signatura.
- MORERA, Enric. *La Santa Espina*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, 1907.
- MOYA, Domingo; FERNÁNDEZ, Julio. *Temple y valor*. Madrid: Juan Hernando, 1960.
- ORMAECHEA, Eusebio. *De Barrencalle a Somera: estampas bilbaínas*. EEUU: Discos Iberia, 1934.
- _____ *Boga marinerito: estampas bilbaínas*. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1942.
- _____ *En esa ramita verde: estampas bilbaínas*. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1942.
- _____ *Los Sanfermines: estampas navarras*. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1942.
- _____ *Estampas bilbaínas*. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia, 1959.
- PAREDES, Félix. *Juventud*. Madrid: José Izquierdo, 1914.
- _____ *Nocturno Madrileño*. Madrid: Felipe Peña Cruz, 1917.
- _____ BERTRÁN, Manuel. *Hungría*. Barcelona: Transoceanic Trading, 1928.
- PASCUAL DE FRANCISCO, Manuel. *El ideario de Maluquer*. Madrid: Imp. Sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1934.
- PÉREZ, Aurelio. *Agradable melodía: fox*. Madrid: Edic. Dumor, 1962.
- _____ *A toda marcha*. Madrid: Serdisco, 1982.
- _____ *Botas viejas: cha-cha-chá*. Madrid: Re-Do-La, 1962.
- _____ *Córdoba cha-cha-chá*. Madrid: Mayka, 1901.
- _____ *El Calero: pasodoble*. Valencia: Piles, 2005.
- _____ *Machuca: fox*. Valencia: Piles, 2005.
- _____ *Marchas*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1990.
- _____ *Mis gafas negras: soufflé*. Madrid: Publicaciones Musicales Albiach, 1967.

- _____ *Quintana: sensible sax*. Madrid: Edic. Arpe, 1961.
- _____ *Rasgueos de una guitarra*. Madrid: Ediciones Re-Do-La, 1971.
- _____ *Teatro Montecarmelo: pasodoble*. Valencia: Piles, 2000.
- POTTIER, Eugène. [Chants revolutionnaires. 2^{ème} ed. \[Préface en allemande\]. Paris: Bureau du Comité Pottier, 1890.](#) Bibliothèque National de France (BnF): sig.: FRBNF36568373 (Consultado: junio 2020).
- QUINTERO, Antonio. *El Emigrante*. Valladolid: Divisa Home, 2014.
- RODRÍGUEZ MARCOS, José. *A la princesa Soraya*. Sevilla: Edic. Musicales Dakota, 1964.
- _____ *XXV años de paz: marcha militar*. Madrid: Cressa, 1965
- _____ *Yo no quiero dinero*. Barcelona: [s.n.], 1971
- _____ *Playa de España*. Barcelona: [s.n.], 1971.
- _____ *Juan Carlos y Sofía: marcha militar*. Madrid: Cressa, 1972.
- _____ FUENTES, Raël de. *Ángeles del espacio: marcha militar*. Madrid: Cressa, 1972
- _____ *Valenciana bonita*. Madrid: Cressa, 1965.
- _____ GIO, G. *El gallinero rítmico: fox-swing*. Ávila: Edic. G. Guio, 1964.
- _____ RONDÁN, Manuel. *Chufillitas de novios: pasacalle-canción*. Madrid: Fiesta en Triana, 1962.
- _____ *Claveles de mil colores*. Sevilla: Edic. Musicales Dakotam, 1964.
- _____ SOLAZ, Valeriano. *Himno a los mártires de la República*. Valencia: [s.n.], 1931.
- RODRÍGUEZ, Rafael. RODRÍGUEZ, Rafael. *Cant a la Villavella* [sic]. Granada: 1944. BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RAlbert/51.
- _____ *Estampa andaluza: homenaje a Falla*. Granada: 1944. BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RAlbert/13/1.
- _____ *Preludios para piano*. Granada: 1945. BNE: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RAlbert/11.
- ROMO, Rufino. *Tierra de la jara*. Madrid: Anvisán, 1949.
- _____ *Risa de muñeca*. Madrid: Anvisán, 1950.
- _____; *Brisas del Tamujoso*. Madrid: Anvisán, 1950.
- _____ *Azul primavera*. Madrid: Anvisán, 1951.
- _____ *Olas del Segura*. Madrid: Anvisán, 1951.
- _____ *Sin falsedad: vals de ambiente vienés*. Madrid: Ediciones Mundín, 1954.
- _____; VILLELLAS, Enrique; VILLENA, Antonio. *Mulata socorro*. Madrid: Anvisán, 1947.
- _____; VILLELLAS, Enrique; VILLENA, Antonio. *¿Cuál será?*. Madrid: Anvisán, 1947.

- _____; VILLELLAS, Enrique, VILLENA, Antonio. *Ventorro de la guitarra: pasodoble*. Madrid: Anvisán, 1948.
- _____; VILLELLAS, Enrique; VILLENA, Antonio. *Un caballo alazán*. Madrid: Anvisán, 1951.
- _____; VILLENA, Antonio. *Ali-Camela-Ba*. Madrid: Musical Anvisán, 1950.
- _____; VILLENA, Antonio. *Bajo los guamos: danzón rumba*. Madrid: Anvisán, 1952.
- RUIZ, Ramiro; PERDIGUERO, Fernando. *El sereno de mi calle*. Madrid: Mario Anguiano, 1922.
- SÁNCHEZ CORTÉS, Diego. *Tan, tan: baiiao*. Madrid: Cupido, 1963.
- _____; GALINDO ZARCO, Miguel. *Con el verigüel: bolero nana*. Barcelona: Música del sur, 1962.
- _____; RUÍZ LARA, Florencio. *Pregón del jazminero*. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1958.
- SÁNCHEZ, Julián. *El chozo*. Madrid: Mateu, 1922.
- _____. *Brindis de gratitud*. Madrid: [s.n.], 1927.
- _____. *Un alto en el camino: comedia dramática en cuatro actos y en verso*. Madrid: Regina, 1927.
- _____. *El corpus toledano*. Toledo. El Castellano, 1928.
- _____. *Al escampio!: poema dramático en tres actos y un epílogo*. Madrid: Rivadeneyra, 1929.
- _____. *Consuelo, la Trianera: sainete en tres actos divididos en seis cuadros*. Barcelona: Cisne, 1936.
- _____. *Alza la frentemujer*. Madrid: E. de Miguel, 1942.
- _____. *Deja franca la vereas: aires de los Montes de Málaga*. Barcelona: Discos Odeón, 1943.
- _____. *Que al molino va a parar: aires de Ocaña*. Barcelona: Discos Odeón, 1943.
- _____. *Aires de Córdoba: milonga por fandangos*. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1944.
- _____. *Jesús Nazareno: retablos de la sagrada Pasión: nueva versión de la tragedia de Gósgota, en tres actos divididos en trece cuadros*. Madrid: [s.n.], 1944.
- _____. *¡Viva mi tierra!: malagueña*. San Sebastián: Discos Columbia, 1944.
- _____. *Dile que su boca miente: malagueña*. San Sebastián: Discos Columbia, 1946.
- _____. *Romance del cante jondo: con milonga, malagueña, y fandango*. Buenos Aires: Casa chica de A. Ward, 1948.
- _____. *Canto a la Argentina*. San Sebastián: Discos Columbia, 1951.
- _____. *Adelfa: bulerías*. Barcelona-Madrid: Discos Belter, 1972.

- _____. *A mi garrote pastoril*. [Manuscrito autógrafo]. [s.l.]; [s.n.], [s.f.].
Universidad de Castilla La-Mancha.
- _____.; LEGAZA, José María. *La gitana paya: zambra*. Barcelona: Discos Odeón,
1945.
- _____.; LEGAZA, José María. *Mi vaquero: pasodoble*. Barcelona: Discos Odeón,
1945.
- _____.; MAGENTI, Lepoldo. *El ruiseñor de la huerta*. Madrid: Unión Musical
Española, 1962.
- _____.; MORALEDA, Fernando. *La canción del cautivo*, Madrid: [s.l.], 1933.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *Si Goya otra vez volviera: cantiñas goyescas*. San
Sebastián: Discos Columbia, 1944.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *Viva la Puerta del Sol: piropo madrileño*. San
Sebastián: Discos Columbia, 1944.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *Aires de la ribera Grañena: fandangos*. San
Sebastián: Discos Columbia, 1945.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *El Cristo de los Faroles: tientos y alegrías*. San
Sebastián: Discos Columbia, 1945.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *La cruz de los caminos: estampa con soleá y
fandango*. San Sebastián: Discos Columbia, 1945.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *Cantiñas chicaneras: alegrías*. San Sebastián:
Discos Columbia, 1950.
- _____.; VALDERRAMA, Juan; SERRAPÍ, Manuel. *De Albahicín a la Alhambra:
granadinas*. San Sebastián: Discos Columbia, 1950.
- _____.; VALDERRAMA, Juan. *La feria de Osuna*. San Sebastián: Discos Columbia,
1950.
- SANCHO, Manuel. *La mimadita: zarzuela en un acto dividido en dos cuadros*.
Barcelona: Librería Subirana, 1914.
- SAINZ, Eduardo. *¡Jesús qué criada!: juguete cómico*. Barcelona: Librería
Salesiana, 1955.
- SANLÚCAR, Manolo. *Y regresarte: a Miguel Hernández*. Madrid: RCA Víctor,
1978.
- S.N. *Cancionero popular español*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección
Femenina del Movimiento, 1974.
- SOTILLO, Antonio; GUTIÉRREZ, Sinibaldo. *Un negocio de oro: comedia en tres
actos en prosa de Marcel Gervidón adaptada a la escena española*.
Madrid: R. Velasco, 1913.
- TALENS, Rafael. *Cullera, Suite para banda*. Valencia: Piles, 2010.
- TAVERA, José María; García, Jesús. *Lamento*. Barcelona: Odeón, 1947.
- _____. *Bernardita de Lourdes*. Barcelona: G.P., 1958.
- _____. *La mística en la poesía española: Santa Teresa de Jesús y San Juan*.
Barcelona: G.P., 1958.

- _____. *Los últimos días: 12, 13, 14 y 15 de abril de 1931*. Barcelona: G.P., 1958.
- _____. *Refranero popular*. Barcelona: De Gassó, 1958.
- _____. *Los grandes amantes de la historia*. Barcelona: De Gassó, 1967.
- TORCAL, Julio. *Flor de tango: tango argentino*. Madrid: UME, 1922.
- _____.; BERTRÁN, Manuel. *Lección de schottisch: schottisch de la zarzuela «El hada del frío» (Nº. 4)*. Madrid: Ildefonso Alier, 1927.
- _____.; BERTRÁN, Manuel. *Mujer española: pasacalle de la zarzuela «El hada del frío» (Nº. 2)*. Madrid: Ildefonso Alier, 1927.
- _____.; COBOS, Vicente. *Los chisperos de Madrid*. Madrid: Mora Zaballós, 1922.
- _____.; LORENTE, Juan José. *El dulce veneno*. Madrid: [s.n.], 1927.
- _____.; SÁNCHEZ, Ramón. *El querer de la chica*. ca. 1910. [Manuscrito]. En UCM: P782.61SGAEquer.
- TORREL DE REUS. *La mare de Deu de la Mercé*. Barcelona: Torrell de Reus, 1960.
- TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario*. Santiago de Chile: Caupolicán, 1925. BNCh: sig.: LCH 686.
- VALLE ALVIRA, Ramón del. *Canciones valencianas: pequeña rapsodia*. Madrid: SGAE, 1927.
- VÁZQUEZ, Luis. *Invocación a María, madre de la Merced*. Barcelona: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1968.
- VILA, Adolfo. *Estampas líricas de la Virgen Santísima de la Merced*. Cádiz: La Gaditana, 1960.
- VILLATORO, Joaquín. *Tierra manchega*. Madrid: Euterpe, 1976.
- VIRGEN DEL CARMEN, Ernesto-Rosa de la. *El sueño de Jesús: idilio místico, diálogo*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *Favor te pido, ¡oh Señor! motete eucarístico a tres voces iguales o blancas o viriles*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *In nomine Jesu: moctetum:tribus vocibus aequalibus*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *Jesu dulcis memoria: a quatuor inaequales*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *¡Oh, cristianos, qué dulzura!: canción eucarística para coro y solo*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *O quam suavis est: tribus vocibus de quaelibus*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *O salutaris hostia: tribus vocibus aequalibus*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *Quando car nostrum: tribus vocibus aequalibus a capella*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1960.
- _____. *Hymnus “regis aeterni” sobre una melodía del antiguo ritual carmelitano*. Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1962.

_____ *¡Oh José, benigno atiende!* Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1962.

_____ *Por este gozo, por tu dolor.* Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1962.

_____ *Bajo tu manto: a una voz y estrofa sobre una melodía septentrional.* Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1963.

_____ *Quatuor antiphonae.* Bilbao: Ernesto-Rosa de la V. del Carmen, 1963.

VIVES, Amadeo. *Noche de verbena.* Bilbao: UME, 1930.

II.V. Fuentes audiovisuales

Agapito Marazuela, la estatua partida. (Lidia Martín Merino, dir.) España: La Jettee Films, 2019.

Antonio José. Pavana triste. (Gregorio Méndez, dir.). España: Sergi Gras, 2018.

Café del sur. Episodio: «Los tangos de la segunda República Española». (Dimitri Papanikas, dir.). España: RTVE, 25/07/2010.

Campo de concentración de Castuera. El fantasma de la represión. (Lourdes Andrino, dir.). España: Documentos TV, 2014.

Concepción Arenal, la visitadora de cárceles. (Laura Mañá, dir.). España: Zenit y Distinto Films, 2014.

Contre-plan. (Friedikh Ermler y Serguei Ioutkenitch, dirs.). Unión Soviética: Lenfilm, 1932.

Cuarenta años y un día. (Salvador Dolç, dir.). España: MBA Producciones, 2007.

Don Quijote de la Mancha. (Rafael Gil, dir.). España: CIFESA, 1947.

El clavo. (Rafael Gil, dir.) España: CIFESA, 1944.

El fantasma y Doña Juanita. (Rafael Gil, dir.). España: CIFESA, 1944.

El nens perduts del franquisme. (Montserrat Armengou, dir.) Barcelona: TV3, 2002.

El tiro en la plaza. (Ángel García y Javier Laso, dirs.). España: Ministerio de Cultura, 2010.

Ella, él y sus millones. (Juan de Orduña, dir.). España: CIFESA, 1944.

[«En Rusia, la dura resistencia de Stalingrado frena el avance de las tropas alemanas».](#) *No-Do*, n.º. 2, (11/01/1942). (Consultado: octubre 2020).

Entre la solidaridad y la memoria. Asociación de Expresos y represaliados políticos. (Luis Pérez y Manuel Rico, dirs.) Madrid: Asociación de Expresos y represaliados políticos, Asociación de la Memoria Social y Democrática, 2015.

Espoir: Sierra de Teruel. (André Malraux, dir.). Francia-España: Édouard Corniglon-Molinier, 1939.

Fortaleza humana frente a la represión franquista. (Comité de Amigos de la UNESCO, prod.). Madrid: CAUM, 2010.

Homenaje a ABC. (Francisco Ayala, dir.). Madrid: ABC, 2013.

[«La División Azul, formada por voluntarios españoles, acude en ayuda de Hitler contra los rusos». *No-Do*, nº. 4, \(25/01/1943\).](#) (Consultado: octubre 2020).

La isla de Chelo. (Odette Martínez, dir.). Francia: Play film, 2008.

La Lola se va a los puertos. (Juan de Orduña, dir.). España: CIFESA, 1947.

La memoria rebelde. De la 2ª República a la Transición. (Julio Diamante, dir.)
España: Fundación progreso y cultura, 2012.

Les dones del 36. (Joan Pagés, dir.). Barcelona: Institut d'Educació de l'Ajuntament de Barcelona, 2010.

Locura de amor (Juan de Orduña, dir.). España: CIFESA, 1948.

Los internados del miedo. (Montserrat Armengou y Ricard Belis, dirs.).
Barcelona: Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, 2015.

Memoria y sexualidad de las mujeres bajo el franquismo. (Cecilia Montagut, dir.)
Madrid: UNED, 2010.

Mujeres republicanas. (Javi Larráuri, dir.) España: Javi Larráuri, 2012.

No darse por vencido. (Susana Arbizu y Henri Belin, dirs.) (Francia: Jemmapes prod. 2011).

[*No-Do. España: Vicesecretaría de Educación Popular, 1943-1981*](#), (Consultado: abril 2020).

Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán. (Josu Martínez y Txaber Larreategi, dirs.). País Vasco: Eneko Olasagasti, 2012.

Tras las rejas franquistas. (Santiago Vega, dir.). España: Foro por la Memoria de Segovia, 2010.

Una chica de opereta. (Ramón Quadreni, dir.). España: CIFESA, 1944.

II.VI. Entrevistas

AGUILAR, Pilar. (Madrid, 26/11/2014).

AJENJO, José. (Madrid, 02/02/2016).

ANA, Marcos. (Madrid, 18/04/2016).

BELDA, Francisco. (Bocairent, 15/10/2020).

BIELSA, Teresa. (Madrid, 02/02/2016).

CABEZA, Manuel. (Valencia, 09/07/2019).

DUCELLIER, Aurore. (Madrid 22/03/2016).

ESPINOSA, José. (Madrid, 03/03/2016).

FALCÓN, Lidia. (Madrid, 19/11/2015).

HERRERO, Pablo. (Madrid, 17/02/2016).

LERET, Laura. (Madrid, 12/07/2015).

PÉREZ, Luis. (Alcobendas, 11/05/2016).

RINCÓN, Eduardo. (Torroella de Montgrí, 16/07/2017).

RODRÍGUEZ, Beatriz. (Madrid, 05/12/2018).

- SABÍN, José Manuel. (Madrid, 18/01/2016).
SANTONJA, Vicente (Bocairent, 04/09/2018).
SELLO DISCOGRÁFICO TECNOSAGA. (Madrid, 12/01/2016).
SERRANO, Daniel. (Bobigny, 08/06/2016).
SERRANO, Rose-Marie. (Bobigny, 08/06/2016).
TALENS, Juan. (Valencia, 07/12/2018).
ZARAGOZA, Rosa. (Madrid, 09/01/2016).

II.VII. Memorias

- ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013.
- AMBLARD, Manuel. *Muerte después de Reyes. Relatos de cautividad en España*. México: Ediciones Era, 1966.
- AMERY, J. *At the mind's limit*. Indiana: UP., 1980.
- ANA, Marcos. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Madrid: Umbriel, 2007.
- ARAD, Y. Belzec. *Sobibor, Treblinka*. Indiana: UP, 1987.
- ARNÁIZ, Aurora. *Retrato hablado de Luisa Julián*. Madrid: Compañía Literaria, 1996.
- ASSOCIACIÓ "LES DONES DEL 36". *Les dones del 36*. Barcelona: Associació "Les Dones del 36", 2002.
- _____. *Les dones del 36: un silenci convertit en paraula: 1997-2006*. Barcelona: Associació "Les Dones del 36", 2006.
- BJÖRSEN DE WEDEL, Herta. *Cárcel de Ventas*. Madrid: Aguilar, 1941.
- BLANCO, Carlos; BALLESTEROS, Manuel; VIGRE, Julia. *Memoria viva de los exilios*. Madrid: Entinema, 2001.
- CAEIRO, Antonio. *Aillados, aillados. A memoria dos presos de 1936 na illa San Simón*. Vigo: Ir Indo Edicións, 1995.
- CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes. Poemes d'identitat i vida, guerra y presó*. Mallorca: Consell de Mallorca, 2006.
- CASTRO, Nieves. *Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista*. Madrid: De la Torre, 1981.
- COLOMAR, Miquel Ángel. *Poemas y otros papeles*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, 1986.
- _____. *El compromís amb la memoria*. Palma de Mallorca: Sa Nostra, 2001.
- CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Siroco Books, 1985.
- DE CORA, María Manuela. *Retaguardia enemiga*. Madrid: Atalena, 1984.
- DOÑA, Juana. *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid: De la Torre, 1978.
- ESPINÁS, Josep María. *Pi de la Serra*. Madrid: Júcar, 1974.

- ESPINOSA, José. *Memorias* [inéditas]. Madrid: febrero 2016.
- FALCÓN, Lidia. *En el infierno (ser mujer en las cárceles de España)*. Barcelona: Ediciones Feministas, 1977.
- FÉNELON, Fania. *Sursis pour l'orchestre*. París: Opera mundi, 1972.
- FIDALGO, Pilar. *A Young mother in Franco's Prisons*. London: United Editorial, 1938.
- FORMICA, Mercedes. *Visto y vivido, 1931-1937*. Barcelona: Planeta, 1982.
- _____ *Escucho el silencio*. Barcelona: Planeta, 1984.
- FRASER, Ronald. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*. Barcelona: Crítica, 1979.
- GALLEGO, José Luis. *Prometeo XX*. Barcelona: Saturno, 1970.
- GARCÍA, Consuelo. *Las cárceles de Soledad Real: una vida*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- GARCÍA, Maite. *Yo acuso y perdono: confesiones de una mujer en los oscuros años del franquismo*, Madrid: Betania, 1993.
- GARCÍA, Manuel. *Memorias de un presidiario: (en las cárceles franquistas)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- GARCÍA-SEGRET, Josefa. *Abajo las dictaduras*. Vigo: J. García, 1982.
- GIL, Tomás. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002.
- HELTNER, N. *Si tu t'en sors: Auschwitz, 1944-45*. París: La découverte, 1992.
- HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [separata], nº. 6, (2006), pp. 1-15.
- HERNÁNDEZ, Florentino. *A los 97 años. Personajes, amigos, recuerdos y añoranzas*. Madrid: Lira, 1999.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *El rayo que no cesa*. Madrid: Héroe, 1936.
- _____ *Viento del pueblo: poesía en la guerra*. Madrid: Socorro Rojo, 1937.
- HITLER, Adolf. *Mi lucha*. Munich: Editora Central del Partido Nacional Socialista, 1937.
- JOHÁN, Ángel. *Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)*. Sada: Do Castro, 2003.
- KOESTLER, Arthur. *Un testamento español*. Buenos Aires: La Nueva España, 1938.
- LACKS, Szymon. *Music of another world*. Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- LASKER-WALLFISCH, Anita. *Inherit the truth, 1939-1945*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 1987.

- _____. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik, 1989.
- LÓPEZ, Esther. *Testimonio de la Memoria*. Madrid: Asociación Guerra y Exilio, 2003.
- MALONDO, Ángeles. *Aquello sucedió así*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Asociación de Cooperativas Farmacéuticas, 1983.
- MANDELA, Nelson. *Long walk to freedom*. Boston: Little, Brown and Company, 1994.
- MERA, Cipriano. *Guerra, exilio y cárcel de un anarcosindicalista*. París: Ruedo Ibérico, 1975.
- MOLINA, José Luis. *Cuando un poeta ausente regresa*. Madrid: Vitruvio, 2015.
- MOLINA, Juan M. *Noche sobre España. Siete años en las prisiones de Franco*. México: Libro-Mex Editores, 1958.
- MONTAGUT, Luís. *La casa gran: Novel-la*. Barcelona: Emege, 1972.
- _____. *J'étais deuxième classe dans l'armée républicaine espagnole, 1936-1945*. Paris: Galilée, 1976.
- NEWMAN, Richard. *Alma Rosé. Vienna to Auschwitz*. Oregon: Amadeus Press Portland, 2000.
- NÚÑEZ, Mercedes. *Cárcel de Ventas*. París: Librairie du Globe, 1967.
- O'NEILL, Carlota. *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: RBA, 2005.
- ORTEGA GARCÍA-MADRID, Ángeles. *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alianza Hispánica, 2003.
- PÁMIÉS, Teresa. *Mujer de preso*. Barcelona: Ediciones Aymá, 1977.
- PAREDES, Félix. *Mientras aúlla la hiena fascista: versos de guerra y de triunfo*. Valencia: Impresos Cosmos, 1938.
- PEDRO, Valentín de. *Cuando en España estalló la Paz*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- PEPIN, Patrick. *La guerre d'Espagne (1936-2006): la mémoire des vaincus*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2006.
- POZO, María del Mar. *Justa Freire o la pasión de educar: biografía de una maestra atrapada en la Historia de España (1896-1965)*. Barcelona: Octoedro, 2013.
- RINCÓN, Eduardo. *Cuando los pasos se alejan*. Santander: Editorial La Bahía, 2011.
- RODRÍGUEZ, Ángel. *O ruido da morte: a represión franquista en Ponteareas 1936-1939*. Galicia: Edición do Castro, 2006.
- RÍOS, Isabel. *Testimonios de la Guerra Civil*. Galicia: Edición do Castro, 1986.
- RODRÍGUEZ, Jesús. *Vida y muerte en las cárceles rojas*. Tudela: [s.n.], 1938.
- RODRÍGUEZ, Melquesídes. *24 años de cárcel*. Madrid: Forma, 1977.
- ROMEU, Fernanda. *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Madrid: Autoedición, 1994.

- RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Alardrén, 2003.
- SAN JOSÉ, Diego. *De cárcel en cárcel*. Sada: Ediciós do Castro, 1988.
- SÁNCHEZ, Clemente. *En las cárceles de Franco*. Madrid: Oberón, 2006.
- SIURANA, Elvira. «La conciencia de la opresión. Manolita del Arco». *Poder y Libertad*, nº. 11, (1989), p. 60.
- SUBIRATS, Josep. *Pilatos 1939-1941. Prisión de Tarragona*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1993.
- TOJO, José Antonio. *Testimonio de una represión: Santiago de Compostela: julio 1936-marzo 1937*. A Coruña: Ediciós Do Castro, 1990.
- URIEL, Pablo. *Mi guerra civil*. Valencia: Fedsa, 1988.
- VINYES, Ricard. *El daño y la memoria: las prisiones de María Salvo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004.

II.VIII. Correspondencia (por orden cronológico)

- [Carta de P. Nemesio Otaño, 1937 agosto 29, Burgos, a Higinio Anglés]. Biblioteca de Cataluña (BC): Archivo Personal de Higinio Anglés, sig.: M7084/113.
- [Carta de P. Nemesio Otaño, 1938 mayo, Burgos, a Higinio Anglés]. BC: Archivo Personal de Higinio Anglés, sig.: M7084/113.
- [Carta de Josep Miralles, (Arzobispo de Mallorca), 1938 julio 5, Mallorca, al Cardenal Hinsley].
- [Carta de Matilde Landa, 1939 diciembre 2, Prisión Central de Mujeres de Mallorca, a Carmen López].
- [Cartas (3) de Antonio Llobet, 1940, a Daniel Antón]. BNE: Archivo Personal de Daniel Antón, sig., M.Antón/179/1-3.
- [Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce.
- [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce.
- [Desire of Professor Torner's son to come to England to rejoin his father, 1940 abril 27]. NAKR: Foreign Office, sig.: FO-3724519/4.
- [Carta de Jesús García Leoz, 1940 mayo 2, Prisión de Ondarreta, a Joaquín Turina]. Santuario de Loyola: AMPO, sig.: 007/009 02.
- [Carta de Eduardo Carazo, 1940 septiembre 27, Prisión Central de Valdenoceda, a Nemesio Otaño]. Santuario de Loyola: AMPO, sig.: 009-043.
- [Carta (3) de Antonio Llobet, 1940, a Daniel Antón]. BNE: Archivo Personal de Daniel Antón, sig. M.ANTÓN/179/1-3.
- [Carta de Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, enviando relación de obras para ser aprobadas por el PCRPT, segundo trimestre, 1942 mayo 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Juan Casanova, Presidente del Patronato Central para la Redención de Penas

por el Trabajo – Sección Esfuerzo Intelectual]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_031.

[Carta de la Sección de Educación de la Dirección General de Prisiones, 1942 octubre 26, Madrid, Ministerio de Justicia, a Isaías Castellanos, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_103.

[Carta de Faustino Elcoiribe, director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1943 junio 23, Prisión Provincial de Zaragoza, a la Sección de Educación de la Dirección General de Prisiones]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718-0001_067.

[Carta del Director General de Prisiones, 1943 agosto 19, indicando obras musicales para ser incluidas en la programación carcelaria, al Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Prisión Provincial de Zaragoza, sig. AHPZ_A:0057180001_055.

[Carta de Faustino Elcoiribe, 1943 noviembre 29, Prisión Central de Astorga, Nemesio Otaño]. AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao, sig. A41-114_8.

[Carta de Juan Casanova, Presidente de la Dirección General de Prisiones, 1943 diciembre 23, Madrid, Ministerio de Justicia, Dirección General de Prisiones, Sección Redención por el Esfuerzo Intelectual, al Director de la Prisión Provincial de Madrid. AGMI: BDGP, Prisión Provincial de Madrid, sig. 4483, leg. 34000.

[Carta de Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 marzo 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a la Dirección General de Prisiones]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_5718_0001_073].

[Carta de Juan Casanova, Presidente del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo – Sección Esfuerzo Intelectual, 1944 marzo 7, Dirección General de Prisiones – Ministerio de Justicia, a Isaías Castellanos Sánchez (Director de la Prisión Provincial de Zaragoza). AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_078.

[Carta de Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 junio 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Juan Casanova, Director de la Dirección General de Prisiones]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_081.

[Carta de Cipriano Rivas Cheriff, 1944 octubre 16, Prisión Provincial de El Dueso, a Jacinto Benavente]. AHN, sig. DIVERSOS-GENERAL, 351-1, N. 68.

[Carta de los presos políticos de la Prisión Central de Buros, 1960 agosto, Prisión Central de Burgos, a Sir Jeremy Thorpe]. BL: Western Manuscripts, sig. ADD.MS.89073-4-117BIS.

[Carta de «La Aldaba, frente de arte y literatura», 1963 diciembre, Prisión Central de Burgos, al Comité Central del Partido Comunista Español]. AHPCE: Represión franquista, sig. Caja 161, Carpeta 3, Hoja 6.

[Carta de P. Nemesio Otaño, 1983 mayo, Burgos, a Higinio Anglés]. BC: Archivo Personal de Higinio Anglés, sig. M7084/113.

II.IX. Expedientes procesales y penitenciarios

[Auto contra Ramón del Valle Alvira, 1943 octubre 13, Alicante, Auditoría General de Guerra]. AGMI: Prisión Provincial de Madrid, sig. 4483, leg. B694888.

[Consejo de Guerra contra Luis R. Brage Villar, 1938, Ferrol, Tribunal Militar Territorial 2º]. Archivo Militar Intermedio Noroeste (Ferrol): Archivo del Tribunal Militar Territorial 2º, sig.: 933/1936, pieza separada.

[Decreto auditorial sumarísimo de urgencia nº 2506 contra Rafael Rodríguez Albert, 1940 septiembre 2, Juzgado Militar de Alicante]

[Diligencias contra Amadeo Antonino Ortiz, 1939, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig., FC-CAUSA GENERAL, 1401, exp. 1, folio 227.

[Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego, 1945 junio 2, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 1]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-241.

[Diligencias contra Fabián Melchor Arrando, 1939, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1402, exp. 6. folio 11.

[Diligencias contra Félix Paredes Martín, 1940-1943, Madrid, Audiencia Provincial, Tribunal de Responsabilidades Políticas, sección 1ª, sala de instrucción núm. 4]. CDMH: Archivo de la Audiencia Provincial de Madrid, sig.: 42-2840.

[Diligencias instruidas con motivo del incidente ocurrido en la Academia de la Banda Municipal de Música entre el Sr. Director de la misma y el Profesor Solista D. Antonio Cabeza, 1931, s/n]. AHRV: Archivo de Gobernación y Fomento, Banda Municipal, sin signatura.

[Expediente de responsabilidades políticas de Jesús García Leoz, 1940-1945, Madrid, Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 3]. CDMH: Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, sig.: 42.02657.

[Expediente penitenciario de José del Castillo Díaz, 1939-1943, Prisión Provincial de Madrid-Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: 466/19/1.

[Expediente penitenciario de Juan Talens Prats, 1939-1959, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: Legajo 1, caja 362, folio 120.

[Expediente procesal de Amparo Barayón Miguel, 1936, Zamora, Prisión Provincial de Zamora-Prisión de Partido de Bermillo]. AGMI: Gobierno Civil de Zamora. Archivo de la Prisión Provincial de Zamora, sin signatura.

- [Expediente procesal de Agapito Marazuela Albornos, 1946, Ávila, Prisión Provincial de Ávila]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Ávila, sig.: Reg. 663, folio 223, libro 16.
- [Expediente procesal de Agapito Marazuela Albornos, 1946-1950, Burgos, Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: PCB-725-5, exp. 5.032.
- [Expediente procesal de Ángel Bernat Beneyto, 1938-1939, Valencia, Prisión Celular de Valencia]. AHN: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1380, exp. 3, folios 47-48, 60, 70, 125, 143-145 y 352.
- [Expediente procesal de Antonio José Martínez Palacios, 1936, Burgos, Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig. PCB, caja 240, exp. 21.
- [Expediente procesal de César Ordáz-Avecilla, 1939-1945, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid/Prisión-Escuela de Yeserías, sig.: 40.135 y 47.397
- [Expediente procesal de Daniel Fortea Guimerá, 1947-1948, Ocaña, Reformatorio de Adultos de Ocaña]. AGMI: Archivo del Reformatorio de Adultos de Ocaña, sig.: 2182.
- [Expediente procesal de Emilio Cebrián Ruiz, 1939-1943, Sevilla, Tribunal Militar Territorial Segundo]. Archivo del Tribunal Militar Territorial Segundo: Auditoría de Guerra del Ejército de Operaciones del Sur, sig.: L-57-2272.
- [Expediente procesal de Eudaldo Serrano Recio, 1939-1941, Madrid, Prisión Provincial de Yeserías, Galería de Penados]. AGMI: sig.: 135.309.
- [Expediente procesal de Eugenio Casals Fernández, 1940-1942, Madrid, Prisión-Escuela de Yeserías]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00242.
- [Expediente procesal de Eugenio Orbegozo, 1938 julio 28, Prisión Provincial de Bilbao]. AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Bilbao, sig. 8142.
- [Expediente procesal de Eusebio Heredero Clar, 1940-1964, Madrid, Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo]. CDMH: Delegación Nacional de Servicios Documentales, Fichero General de la Sección Político-Social, sig.: ES.37274.CDMH/7/TERMC, FICHERO, 71, 2318248.
- [Expediente procesal de Jesús García Leoz, 1940-1957, Madrid, Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 3]. CDMH: Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, sig.: 42.02749.
- [Expediente procesal de José Rodríguez Marcos, 1939-1963]. AHN: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00183.
- [Expediente procesal de Ramón Martínez Segura, 1939-1949]. AHN: Causa General, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1370, Exp. 4, pp. 65-67; pp. 71-73.
- [Expediente procesal de Ramón Perelló i Ródenas 1939-1948]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 42.02633.

- [Expediente procesal de Ramón del Valle Alvira, 1939-1949, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid/Prisión-Escuela de Yeserías, sig.: 44843.
- [Expediente de responsabilidades políticas de Jesús García Leoz, 1940-1945, Madrid, Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 3]. CDMH: Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, sig.: 42.02657.
- [Ficha de la Brigada Político Social de José Fernández Campos, 1939, Madrid, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades políticas, sig.: ES. 37274. CDMH/DMH/DNSD_SECRETARÍA, FICHERO 19, F0038947.
- [Indulto concedido a Jesús García Leoz, 1957, Madrid, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 2]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00584.
- [Pliego de cargos contra Luis Brage Villar, 1939 junio, Ribadavia, Corporación Municipal]. Archivo Municipal del Concello de Ribadavia
- [Relación de inculpados. Eliseo Pérez Balín, 1939]. AHN Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1504, exp. 4, p. 137.
- [Relaciones de inculpados (2). Joaquín Andrés Gutiérrez, 1939]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1424, exp. 89, p. 7; pp. 19-21.
- [Relación de inculpados, 1942, Castellón, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, numero 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1401, exp. 1, folio 227.
- [Relación de inculpados, 1942, Valencia, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, numero 1]. AHN: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1380, caja 1, exp. 3, folios 219-353.
- [Relación de inculpados, 1943, Madrid, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, número 1]. CDMH: Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, Expedientes de responsabilidades políticas, sig.: 42.02891.

II.X. Ficheros fisiotécnicos

- [Fichero fisiotécnico de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao]. AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao, sig.: eredok_A41-111_1-eredok_A41-114_8.
- [Fichero fisiotécnico de la Prisión Central de Totana]. AHPMur: Archivo de la Prisión Central de Totana, sig.: prisiones 01610-2-01_02-prisiones 01610-2_03_112.
- [Fichero fisiotécnico de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de los Juzgados de Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sin signatura.

[Fichero fisiotécnico de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_001-AHPZ_A_005718_0002_523.

II.XI. Recursos web

[AMESDE](#). (Consultado: abril 2020).

[ARMH](#). (Consultado: abril 2020).

BNE. [Catálogo de autoridades](#). (Consultado: abril 2020).

_____, *Web de datos enlazados*, <http://datos.bne.es/> (Consultado: abril 2020).

[Filmaffinity](#). (Consultado: marzo 2020).

FILMOTECA ESPAÑOLA. [«Archivo histórico del No-Do». Fondos fílmicos](#). (Consultado: abril 2020).

[«Tribunales Militares Territoriales». Jurisdicción Militar de España, 2016](#). (Consultado: febrero 2020).

II.XII. Otras

[Acta de sesión ordinaria, 2010 noviembre 29, nº. 17/2010, Ayuntamiento de Paterna, Valencia].

[Actas (2) de la Comisión Administradora del Fondo para el Auxilio a los Republicanos Españoles (CAFARE), 1942-1945, Paris-México]. CDMH: Archivo de Carlos Esplá Rizo, sig.: ES.37274.CDMH/9.27.3

«Adjudicación de los premios del Concurso Nacional de Música». *BOE*, nº. 347, (12 de diciembre de 1932), p. 1821.

ARRARÁS, Joaquín. *Franco*. Madrid: Redención, 1940.

BARASOAIN, Manuel. *Modernísima tecnología musical: Solfeo tercer curso*. Alcalá: Imp. Talleres Penitenciarios, 1956.

BENEDITO, R. *Nueve conferencias para los cursos de música*. Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS, 1960.

BOROBIA, Ramón. *[Las secciones musicales de la Prisión Provincial de Zaragoza]*. Zaragoza: Prisión Provincial de Zaragoza, 17 de septiembre de 1942. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0002_506.

CAMINO, Julio. *Conferencia sobre higiene y profilaxis tuberculosa en el Ejército, dada en el Regimiento de Infantería de Asturias, nº. 31 el día 30 de mayo de 1914*. Madrid: [s.n.], 1914.

_____. *Hipnotismo e hipnoterapia (sus aplicaciones a la Medicina). Teoría, fenomenología clínica y técnica*. Madrid: [s.n.], 1919.

_____. *Conferencia pronunciada el 19 de enero de 1924 en el Centro del Ejército y de la Armada*. Madrid: A. Marzo, 1924.

_____. *Locura y delitos militares: conferencia leída en el Centro del Ejército y de la Armada, de Madrid, el día 29 de enero de 1924*. Madrid: Imp. de Antonio Marzo, 1924.

- _____ *Manual práctico de exploración y examen de las facultades mentales: estudios de psicología, psiquiatría y psicometría*. Madrid: A. Marzo, 1924.
- _____ *Manual práctico de psicoterapia hipnoticosugestiva. Cómo se hipnotiza*. Madrid: Antonio Marzo, 1928.
- _____ *Psiquiatría general: delirios y delirantes, su estudio psiquiátrico, jurídico y social*. Madrid: Sáez Hermanos, 1930.
- _____ *Apostillas sobre la última semana de Higiene Mental*. Madrid: [s.n.], 1935.
- [Caja postal de ahorros de José Fernández Campos, 1943 diciembre 14, Valladolid, Prisión Provincial de Valladolid]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).
- [Carnet de Socio de la Agrupación Española de Maestros Concertadores, n.º. 105, 1931 octubre 10, de Jaume Mestres Pérez]. AMMB: sig.: 105.
- [Carnet de afiliación a la Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña, n.º. 973, 1960 febrero 1-1982 enero 1, Tarragona, de Jaume Mestres Pérez]. AMMB: sig.: 973.
- [Cartilla de Redención de José Fernández Campos, 1939-1946, Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).
- [Certificado de libertad condicional de José Fernández Campos, 1946 julio 18, Santander, Prisión Provincial de Santander]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).
- «Concurso para la elección de la letra de un himno oficial de Nuestra Señora de la Merced». *BODGP*, año II, n.º. 15, (11/02/1943), p. 29.
- [Consejo de Guerra contra Luis R. Brage Villar, 1938, Ferrol, Tribunal Militar Territorial 2º]. Archivo Militar Intermedio Noroeste (Ferrol): Archivo del Tribunal Militar Territorial 2º, sig.: 933/1936, pieza separada.
- [Cuadernos de polifonía religiosa (3), de Eugenio Orbezo, 1940-1944, Prisión Central de Burgos]. AHPPV: Archivo Personal de Eugenio Orbezo, sig.: erepar_E-ORB03-X01; erepar_E-ORB03-X02; erepar_E-ORB03-X03.
- [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe, 1939, Prisión Central de Astorga]. AHPPV: Archivo de la Prisión de Astorga/Bilbao, sig. A41-114_1.
- CUERVO, Máximo. *Fundamentos del nuevo sistema penitenciario español. [Conferencia pronunciada en la apertura de la Escuela de Estudios Penitenciarios en la Universidad de Madrid, el día 26 de octubre de 1940]*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá, 1940. BNE: sig., DL/2130567.
- [El director del penal de San Miguel de los Reyes da las gracias por haber asistido la banda a la función de circo celebrada con obsequio a los reclusos, 1923, n.º. 14].
- En Burgos* (Manuel de Cos Borbolla, recopilador). Burgos: 12-15 de junio, 2003. BNE: Archivo Personal de Manuel de Cos Borbolla, sig.: MDVD/3671.

- [Escritos sobre la Prisión de Porlier, 2008 mayo 24, de Germán Alonso Pérez]. Museo de la Memoria Republicana.
- [Estado n.º. 3, Alguaire 1938-1944. Relación de tormentos, torturas, incendios de edificios, saqueos y otros hechos delictivos que por sus circunstancias, por la alarma o el terror que produjeron, deban considerarse como graves, con exclusión de los asesinatos que fueron cometidos en este término municipal]. AHN: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-Causa_General, 1461, exp. 6, folio 13.
- [Expediente académico de Eliseo Pérez Balín, 1927-1936, Escuela Nacional de Música y Declamación]. RCSMM: Expedientes de alumnos, sin signatura.
- [Expediente académico de Rufino Romo Ruiz, 1923-1928, Escuela Nacional de Música y Declamación]. RCSMM: Expedientes de alumnos, sin signatura.
- [Fotografía del «Trío Richoly», 1976, Almería, Teatro Apolo]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).
- [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1948, Radio España Independiente, Rumanía]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 1, hojas 1-2.
- [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1963 octubre 9, Radio España Independiente, Rumanía]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 1, hoja 3.
- [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1964 enero 6, Radio España Independiente, Rumanía]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 1, hoja 6.
- [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1964 marzo 16, Radio España Independiente, Rumanía]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 1, hoja 1.
- [Guion técnico de «Antena de Burgos», 1964 septiembre 1, Radio España Independiente, Rumanía]. AHPCE: Represión franquista, sig.: caja 161, carp. 1, hoja 2.
- [Ilustración a carboncillo de los presos de la Prisión Celular de Barcelona, 1944 julio 25, Prisión Provincial de Barcelona, a Joan Manén]. BNE: Archivo Personal de Joan Manén, sin signatura.
- INE. [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1943-1948.](#) (Consultado: abril 2020).
- [Informe del Ministerio de Información y Turismo, sobre los prisioneros de Burgos, 1961 agosto 17, Madrid, a Lord Windleshman]. BL: Western Manuscripts, sig.: AddMs 89073/4/117bis.
- [Instancia de Emilio Cebrián Ruiz, 1942 julio 31, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, al presidente de la Diputación Provincial de Jaén]. Archivo de la Diputación de Jaén (ADPJ): Expediente de Emilio Cebrián Ruiz, sig.: 3145/4.
- [Letra para un himno a la Virgen de la Merced, Patrona de las Prisiones, con el lema «Fe y Esperanza», 1943 marzo 8, Prisión Provincial de Zaragoza al Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de

- Penas por el Trabajo, Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_098.
- [Libros del Sindicato de Músicos de Cataluña, nº. 4, 1931-1936]. AMMB, sig.: SMC004.
- [Mouvements d'opposition au gouvernement espagnol en France, 1944-1974, Paris]. UP-N: Archive de l' Union des femmes antifascistes d'Espagne, sig.: F/Delta/1114.
- Musa redimida: poesías de los presos de la Nueva España*. Madrid: Redención, 1940.
- [Opposition et répression]. UP-N: Archive du Comité National de défense du franquisme, sig.: F/Delta/0106.
- PATRONATO NACIONAL DE SAN PABLO. *Aportación para un mundo mejor*. Madrid: Patronato Nacional de San Pablo para Presos y Penados de la Asociación Internacional de Presos y Liberados, 1957.
- PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1939-1948.
- PÉREZ DEL PULGAR, José Antonio. *La solución que España da al problema de sus presos políticos*. Valladolid: Lib. Santarem, 1939.
- PIO X. *Motu Proprio Tra le sollecitudini*. Ciudad del Vaticano, 1903.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio. *José Antonio: biografía e ideario*. Madrid: Redención, 1940.
- [Programa de las sesiones del Congreso Internacional de la Sociedad Internacional de Musicología, 1936 abril 18-25, Barcelona]. BC: Archivo Personal de Higinio Inglés, sig.: M/7084/1293.
- [Proposición del concejal Sr. Llorca relativo a que concurra la Banda a la velada que se celebrará en el penal de San Miguel de los Reyes, 1923, nº. 19].
- [Propuesta Extraordinaria de Redención de la Junta de Disciplina de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 julio 13, Prisión Provincial de Zaragoza, a Mario Abad Vega]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0002_196.
- QUEROL, Lepoldo. *Lengua francesa*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios, 1952.
- [Relación de libros a modificar de la Prisión de Partido de Totana, 1950-1957, Prisión de Partido de Totana a la Dirección General de Prisiones-Sección de Educación Nacional]. AHPMur: Prisión de Partido de Totana, sig.: 01610-2-23_01 a 01610-2-23_11.
- [Relaciones (6) de obras a interpretar por la rondalla, banda de música y sexteto de la Prisión Provincial de Zaragoza durante el año 1944, 1944 marzo 1 – 1944 junio 1, de Eduardo Pérez, Director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, Prisión Provincial de Zaragoza, a Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_074;

AHPZ_A_005718_0001_077; AHPZ_A_005718_0001_079;
AHPZ_A_005718_0001_080.

[Relación de obras a interpretar por el Orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza durante el trimestre de julio a septiembre de 1944, de Eduardo Pérez, Director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 junio 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza,]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_084.

[Relación de obras a interpretar por el Orfeón de la Prisión Provincial de Zaragoza durante el trimestre de enero a marzo de 1945, de Eduardo Pérez, Director artístico de la Prisión Provincial de Zaragoza, 1944 diciembre 1, Prisión Provincial de Zaragoza, a Isaías Castellanos Sánchez, Director de la Prisión Provincial de Zaragoza]. AHPZ: Archivo de la Prisión Provincial de Zaragoza, sig.: AHPZ_A_005718_0001_088.

RETANA, Álvaro. *Arte suntuario*. Fuerte de San Cristóbal, 1941. BNE: sig., DIB/18/1/9483.

[Resolución de la Teniente Alcalde de Gestión Municipal, 2010 noviembre 17, nº. 4963].

SECCIÓN FEMENINA DE FET Y DE LAS JONS.. *Manual de economía doméstica para alumnas de 4º de Bachillerato*. Madrid: s.n., 1945.

[Sentencia del Juzgado nº. 4, 1941 octubre 29, Cuenca, a Ramón Perelló]. CDMH: sig.: 42.02633.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*. Madrid: SGAE, 1992

SINUÉS, Pilar. *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*. Madrid: Librería de A. San Martín, 1880.

[Telegrama de la Dirección General de Prisiones, dando instrucciones acerca de la celebración de la festividad de la Merced en prisiones (I), 1941 septiembre 20, Madrid, Ministerio de Justicia, Dirección General de Prisiones, Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo – Sección Educación, a los Directores de las Prisiones].

[Telegrama de la Dirección General de Prisiones, dando instrucciones acerca de la celebración de la festividad de la Merced en prisiones (II), 1941 septiembre 22, Madrid, Ministerio de Justicia, Dirección General de Prisiones, Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo – Sección Educación, a los Directores de las Prisiones].

[Textes militants du Comité pour la libération de tous les emprisonnés politiques et syndicaux, 1964, Paris] UP-N: Archive du Comité de solidarité avec l'Espagne, sig.: F/Delta/Res/0882/1/1/4.

TOLEDO, Ramón. *Memoria Cárcel Modelo de Valencia del Cid*. Valencia: Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo, 1942.

TORRENT, Martín. *¿Qué me dice usted de los presos?* Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios, 1942.

Fuentes primarias

VALLEJO-NÁJERA, José Antonio. *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*. Burgos: Editorial Española, 1937.

Índice onomástico de agentes que
intervinieron en el desarrollo de las
prácticas musicales en el sistema
penitenciario franquista
entre 1938 y 1948

Índice onomástico de agentes que intervinieron en el desarrollo de las prácticas musicales en el sistema penitenciario franquista entre 1938 y 1948

A

Abad Vega, Mario: 350, 394
Agrupación Amigos del Arte: 367
Agrupación Oberena: 367
Ajenjo Bielsa, José: 15, 264, 268, 290, 306, 410, 414, 416, 420, 486
Alberti, Rafael: 307, 417, 455
Aldaba, La: 218, 454, 455, 515, 518
Alonso, Rogelio: 494, 592
Alonso Galán, Germán: 228, 238, 243, 244, 269, 271, 272, 277, 307
Alonso Pérez, Germán: 228, 238, 243, 244, 269, 271, 272, 277, 307
Ana, Marcos (Macarro Castillo, Fernando): 15, 238, 242, 243, 244, 255, 262, 263, 269, 270, 271, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 302, 304, 307, 309, 397, 405, 409, 410, 412, 417, 454, 455, 462, 486.
Andrés Gutiérrez, Joaquín: 593
Antonino Ortiz, Amadeo: 77, 205, 510, 593
Arce, Mariano: 366
Arco, Manolita del: 93, 212, 243, 286, 290, 304, 454
Arrando, Fabián Melchor: 77, 510
Arrojo, Carmen: 93
Arrúe, José: 173

B

Banda Municipal de Barcelona: 201, 536
Banda Municipal de Jaén: 190, 191
Banda Municipal de Osuna: 502
Banda de la Sociedad Musical «Santa Cecilia»: 207
Barayón Miguel, Amparo: 208, 389, 510
Bárcenas, Luis P.: 215
Belda Calatayud, Felipe: 204, 205, 206
Beltrán, Juan: 140
Benavente, Jacinto: 126, 127, 314
Bernal Ponce, José: 246, 279, 514
Bernat Beneyto, Ángel: 53, 204, 208, 209, 248, 249, 252, 253, 254, 277, 278, 279, 280, 284, 297, 303, 308, 389, 450, 514
Bertrán Reyna, Manuel: 132, 180, 194, 510
Bertrán Reyna, Ramón: 193, 194
Bielsa Martínez, Teresa: 15, 302, 428
Boada, Pere: 209, 389
Bonavía, Salvador: 193, 194
Borobia, Ramón: 160

Brage Villar, Luis: 32, 161, 162, 163, 164, 195, 197

C

Caamaño Díaz, Carmen: 409, 422, 423, 430, 431, 436, 437, 438, 463, 464

Cabanes i Alibau, Francesc: 233

Cabeza Borrego, Antonio: 77, 100, 107, 140, 144, 181, 190, 191, 192, 199, 390

Cabezas, Luis: 140

Capellá Prats, Pere: 217, 421, 423, 439, 441, 449, 450, 453, 465, 487, 516, 519

Carazo, Eduardo: 105, 160

Casals Fernández, Eugenio: 178, 390

Casanova, Julián: 83

Castellanos, Isaías: 120, 173, 364, 394

Castillo Díaz, José del: 53, 201, 390, 510

Castro López, Antonio «Tocho»: 494

Cazcarra, Maruja: 468

Cebrián Ruiz, Emilio: 173, 190, 191, 390, 510

Cieza, Aurora: 133, 186, 313

Colomar, Miquel Àngel: 135

Coro femenino de las Juventudes de Acción Católica de la Parroquia de San Marcelo: 366

Coro femenino de San Vicente de Paúl: 366

Coro de Sección Femenina: 366

Coro de Señoritas de Almadén: 366

Cortiñas Blas, J: 488, 494, 495, 496

Crespí Nicolau, Juan: 177, 316

Cuervo Radigales, Máximo: 80, 83

Cuesta, María del Carmen: 274

Cuevas, Tomasa: 93, 286, 410

D

Deyá Palerm, Pere: 452

Dúo Vital, Arturo: 100, 107, 132, 177, 180, 188, 189, 218, 390

E

Elcoiribe, Faustino: 136, 159, 579

Elizondo, Carlos: 209, 294, 389, 509

Espinosa, José: 15, 264

F

Ferina de Puerto Chico, La: 422, 425, 430, 434, 436, 437, 463

Fernández Barrejón, Julio: 402

Fernández Campos, José «Richoly»: 206, 207, 397

Flechas Femeninas: 266

Férriz, Herminio Antón: 228

Font, Roberto: 366, 501

Fortea Guimerá, Daniel: 53, 309, 396, 402, 403, 419, 421, 425, 439, 441, 442, 444, 447, 450, 457, 465, 509

G

Gabriel y Galán García, Jesús: 95, 401

Gaitán, Gabino: 118

Gallego Fernández, José Luis: 36, 397, 419, 423, 430, 436, 438, 439, 441, 444, 445

García Bou, Vicente: 178

García Montes, Joaquín: 133

García, Felicidad: 286

Gil i Membrado, Tomás: 53, 100, 107, 132, 135, 177, 180, 181, 192, 193, 199, 218, 228, 232, 233, 234, 238, 242, 248, 253, 254, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 301, 308, 315, 344, 390, 397, 433, 447, 450, 452, 487, 509, 513

González Fernández, Perfecto «Cachupa»: 489

Grupo Chávarri del Circo Price: 367

Gutiérrez Alonso, Teodoro: 118, 207

H

Hennessy, David James George, III Barón Windleshman: 116

Hereadero Clar, Eusebio: 177, 316

Hernández Alfonso, Luis: 36, 53, 178, 214, 216, 238, 242, 257, 290, 318, 433, 518

Hierro, José: 210, 259, 262, 265

J

Jóhan, Ánxel: 248, 249, 253, 254, 279, 280, 297, 303, 445, 413

Juventudes Católicas: 266

L

Lamote de Grignon, Ricard: 53, 200, 203, 248, 249, 253, 277, 279, 280, 282, 297, 303, 447, 450, 509

Landa, Matilde: 274

Latorre, Ramiro: 502

León, María Teresa: 286, 304, 417

M

Machado, M.: 178, 214, 215, 238, 242, 257, 290, 318, 433, 518

Manén, Joan: 314, 366, 501, 512

Marazuela Albornos, Agapito: 125, 180, 194, 195, 203, 213, 316, 397, 399, 509

Martínez Palacios, Antonio José: 125, 202, 213, 316, 389, 509

Martínez Segura, Ramón: 195, 196, 203, 349, 350, 397, 399

Mascias, C.: 109

Masiá, Miguel: 127

Mayer Serra, Otto: 266

Mestres i Perez, Jaume: 180, 181, 193, 390

Mezquita Peris, Francisco: 238, 243, 269, 271, 272, 273

Molina, Juan: 248, 267, 290, 291, 299, 306, 309, 340, 393

Momplet Jimeno, Vicente: 349

N

Nogueira, Mercedes: 346, 389, 499

O

Ordáz-Avecilla, César: 397

Orquesta Casablanca: 266

Orquesta de Educación y Descanso: 266

Orquesta Canaro: 266

Orquesta Capitol: 266

Orquesta Municipal del Gran Casino: 266

Orquesta Ritmo: 266

Orquesta Sur: 266

Ortega García-Madrid, Ángeles: 266

Otaño, Nemesio: 105, 126, 160, 173, 202, 338, 342, 387

P

Palacio, Carlos: 31, 263, 304

Paredes Martín, Félix: 181

Pedro, Valentín de: 228

Perelló i Ródenas, Ramón: 350, 398, 399, 401, 502, 509

Pérez Balín, Eliseo: 401, 402, 509

Pérez de la Cal, Rafael: 133, 177, 180, 198

Pérez del Pulgar, José Antonio: 80, 148

Pérez Lara, Luis: 15, 262, 411

Pernías, Manuel: 178

Pont i Montaner, Ángel: 177

Povil, Florestán: 387, 394

Primo de Rivera, Pilar: 88, 92, 191

R

Ramos, Félix V.: 263

Regidor Ramos, Federico Manuel: 159, 164, 180

Retana Ramírez de Arellana, Álvaro: 203, 242, 243, 255, 269, 271, 433, 525

Ribes i Solé, Felipe: 177, 316

Riera Babures, Carme: 93

Rincón García, Eduardo: 15, 31, 54, 60, 87, 259, 262, 264, 265, 284, 289, 291, 303, 304, 412, 417, 427, 429, 448, 461, 468

Rivas Cheriff, Cipriano: 126, 127

Robledano, José: 68, 103, 210, 302, 326, 405

Rodríguez, Consuelo «Chelo»: 486, 489

Rodríguez Albert, Rafael: 201, 203, 390, 403, 509

Rodríguez Marcos, José «Mtro. Romar»: 195, 196, 393

Romo Ruiz, Rufino: 178, 180

Índice onomástico

Rondalla de Educación y Descanso: 266

Rufat, Ramón: 103, 274, 286, 294

S

San José, Diego: 36, 250, 267, 289, 290, 302, 309, 403, 410

Sánchez Cortés, Diego: 348, 401, 509

Sánchez Prieto, Julián «El pastor poeta»: 398, 401, 402

Serrano, Daniel: 54, 286

Serrano, Eudaldo: 54, 209, 286, 389

Solano Pedrero, Juan: 100, 118, 314, 344, 366, 392, 400, 402, 501

T

Talens Prats, Juan: 54, 207, 509

Toledo, Ramón: 107, 144, 596

Torrent, Martín: 84, 85, 106, 119, 148, 172

Triviño, Armando: 409, 466, 467, 469, 470, 478, 514

U

Uriel, Pablo: 249, 253, 279, 280, 300

V

Valle Alvira, Ramón del: 198, 199, 350, 392, 397, 399, 400, 502, 509

Vigre, Julia: 246, 290, 304, 309, 409, 410, 422, 423, 430, 431, 436, 437, 438, 463, 464

W

Wiener, Jean: 596

Índice topográfico de prisiones que
registraron actividad musical
entre 1938 y 1948

Índice topográfico de prisiones que registraron actividad musical entre 1938 y 1948

Albacete

Prisión Central de Chinchilla: Anexo I

Prisión Provincial de Albacete (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Albacete): Anexo I.

Prisión de Partido de Hellín: Anexo I.

Prisión de Partido de La Roda: Anexo I.

Alicante

Prisión Provincial de Mujeres de Monóvar: Anexo I.

Prisión de Partido de Almendralejo: Anexo I.

Prisión de Partido Elda: Anexo I.

Prisión de Partido Orihuela: Anexo I.

Prisión Habilitada nº. 2 de Elche: Anexo I.

Reformatorio de Adultos de Alicante: 201, 229, 239, 240, 348, 402.

Campo de Concentración de Almendralejo: Anexo I.

Almería

Prisión Provincial de Almería (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Almería): Anexo I.

Prisión de Partido de Berja: Anexo I.

Prisión de Partido de Canjayar: Anexo I.

Asturias

Prisión Provincial de Gijón: Anexo I.

Prisión Provincial de Oviedo (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Oviedo): Anexo I.

Ávila

Prisión Provincial de Ávila (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Ávila): Anexo I.

Badajoz

Prisión Provincial de Badajoz (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Badajoz): Anexo I.

Campo de Concentración de Castuera: Anexo I.

Barcelona

Prisión Celular de Barcelona: 106, 109, 118, 172, 336, 370.

Prisión Modelo de Barcelona: 200, 239, 302.

Prisión Provincial de Barcelona (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Barcelona): 156.

Prisión Provincial de Badalona: Anexo I.

Prisión de Partido de Manresa: Anexo I.

Prisión de Partido de Mataró: Anexo I.

Prisión de Partido de Sabadell: Anexo I.

Prisión de Partido de Tarrasa: Anexo I.

Prisión Habilitada de Misiones: Anexo I.

Prisión Habilitada de Pueblo Nuevo: Anexo I.

Prisión Habilitada de San Elías: Anexo I.

Destacamento Penal de Can Mir: 225.

Destacamento Penal de Can Farina: 225.

Burgos

Prisión Central de Burgos (aparece como Prisión Central tras el epígrafe de Burgos): 156, 160, 218, 304, 405, 410, 411, 454, 455, 467, 515, 518.

Prisión Central de Valdenoceda: 105.

Prisión Provincial de Burgos (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Burgos): Anexo I.

Cáceres

Prisión Provincial de Cáceres (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Cáceres): Anexo I.

Prisión Habilitada de La Granja: Anexo I.

Cádiz

Prisión Central del Puerto de Santa María: 150, 346, 349.

Prisión Provincial de Cádiz (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Cádiz): Anexo I

Prisión Provincial de Mujeres de Cádiz: Anexo I.

Prisión Provincial de Alcalá de los Gazules: Anexo I.

Destacamento Penal de Algeciras: Anexo I.

Cantabria

Colonia Penitenciaria del Dueso – Prisión Central de El Dueso: 126, 135, 150, 153, 154, 156, 314, 349, 370, 373, 510

Prisión Central de Tabacalera: 118, 156, 188, 207.

Prisión Provincial de Santander (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Santander): Anexo I.

Prisión de Provincial de Santoña (aparece como Prisión de Santoña): 153, 192, 221, 229, 249, 250, 254, 302, 314, 510, 513.

Prisión de Partido de Mujeres de Torrelavega: Anexo I.

Prisión-Convento de las Oblatas de Santander: 423, 425, 434

Campo de Concentración de Corbán: 106, 189, 190.

Castellón

Prisión Provincial de Castellón (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Castellón): Anexo I.

Prisión de Partido Benicarló: Anexo I.

Prisión de Partido de Burriana: Anexo I.

Ciudad Real

Prisión Central de Almadén: Anexo I.

Prisión Especial de Mujeres de Ciudad Real: Anexo I.

Prisión Provincial de Ciudad Real (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Ciudad Real): Anexo I.

Prisión de Partido Manzanares: Anexo I.

Córdoba

Prisión Provincial de Córdoba (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Córdoba): Anexo I.

Prisión de Partido de Pozoblanco: Anexo I.

Prisión Habilitada de Hinojosa del Duque: Anexo I.

Coruña

Prisión Central de Mujeres de Coruña: Anexo I.

Prisión Provincial de Coruña (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Coruña): Anexo I.

Cuenca

Prisión Provincial de Cuenca (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Cuenca): Anexo I.

Prisión de Partido de Belmonte: Anexo I.

Prisión de Partido de Huete: Anexo I.

Prisión de Partido de Tarancón: Anexo I.

Prisión Habilitada de Seminario: Anexo I.

Gerona

Prisión Especial de Mujeres de Gerona: Anexo I.

Prisión Provincial de Gerona (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Gerona): Anexo I.

Prisión de Partido de Figueras: Anexo I.

Granada

Prisión Provincial de Granada (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Granada): 191, 214.

Prisión Civil de Baza: 240, 518.

Prisión de Partido de Huéscar: Anexo I.

Guadalajara

Prisión Central de Guadalajara: Anexo I.

Prisión Provincial de Guadalajara (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Guadalajara): Anexo I.

Prisión de Partido de Molina de Aragón: Anexo I.

Huelva

Prisión Provincial de Huelva (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Huelva): Anexo I.

Huesca

Prisión Provincial de Huesca (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Huesca): Anexo I.

Prisión de Partido de Barbastro: Anexo I.

Jaén

Prisión Provincial de Jaén (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Jaén): Anexo I.

Prisión de Partido de Andújar: Anexo I.

Prisión de Partido de Baeza: Anexo I.

Prisión de Partido de Linares: Anexo I.

Prisión de Partido de Martos: Anexo I.

Prisión de Partido de Úbeda: Anexo I.

Prisión Habilitada de San Andrés: Anexo I.

Prisión Habilitada de Santa Clara: Anexo I.

Islas Baleares

Prisión Central de Formentera: Anexo I.

Prisión Provincial de Palma de Mallorca (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Palma de Mallorca): 274, 314, 315, 378.

Prisión de Partido de Inca: Anexo I.

Prisión de Partido Manacor: Anexo I.

Prisión Habilitada de Estaciones: Anexo I.

Islas Canarias

Prisión Provincial de Las Palmas de Gran Canaria (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Las Palmas): 250.

Prisión Provincial de Santa Cruz de Tenerife (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Santa Cruz de Tenerife): Anexo I.

León

Prisión Central de Astorga: 51, 85, 126, 150, 154, 156, 158, 159, 161, 172, 175, 188, 195, 314, 382, 510, 525.

Prisión Provincial de León (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de León): Anexo I.

Lérida

Prisión Provincial de Lérida (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Lérida): Anexo I.

Prisión Habilitada Seo de Urgel: Anexo I.

La Rioja

Prisión Provincial de Logroño (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Logroño): Anexo I.

Prisión de Partido de Alfaro: Anexo I.

Lugo

Prisión Provincial de Lugo (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Lugo): 312.

Madrid

Prisión Central de Mujeres de Ventas (aparece como Prisión de Mujeres de Ventas): 42, 70, 88, 89, 90, 149, 154, 221, 222, 229, 238, 239, 243, 244, 246, 265, 271, 274, 277, 281, 302, 307, 308, 314, 374, 422, 423, 424, 431, 434, 438, 464, 504, 510, 511, 518, 539.

Prisión-Escuela de Yaserías (aparece como Prisión de Yaserías): 100, 118, 143, 155, 156, 195, 199, 222, 315, 344, 345, 346, 348, 350, 366, 367, 374, 392, 394, 400, 401, 402, 424, 501, 502, 510, 511, 518.

Prisión Provincial de Alcalá de Henares: 346, 442, 504.

Prisión Provincial de Aranjuez: 89.

Prisión Provincial de Carabanchel: 195, 268, 346, 370, 373, 397, 400, 410, 412, 414, 424, 426.

Prisión Provincial de Mujeres de Alcalá de Henares: 95, 133, 150, 155, 161, 195, 373, 374, 423.

Prisión Provincial de Porlier: 68, 103, 110, 149, 154, 155, 160, 169, 178, 195, 201, 210, 221, 239, 242, 243, 244, 255, 294, 299, 302, 307, 315, 326, 367, 372, 400, 405, 510, 511, 518, 542.

Prisión de Partido de Torrijos: Anexo I.

Prisión de Partido de Getafe: Anexo I.

Prisión Habilitada de Barco: Anexo I.

Prisión Habilitada de Cisne: Anexo I.

Prisión Habilitada de Claudio Coello: Anexo I.

Prisión Habilitada de Comendadoras: Anexo I.

Prisión Habilitada Conde de Peñalver: Anexo I.

Prisión Habilitada de Conde de Toreno: Anexo I.

Prisión de Habilitada de Porta Coeli: Anexo I.

Prisión Habilitada Ronda de Atocha: Anexo I.

Prisión Habilitada de San Antón: Anexo I.

Prisión Habilitada de San Isidro: Anexo I.

Prisión Habilitada de San Lorenzo: Anexo I.

Prisión Habilitada de Santa Engracia: Anexo I.

Prisión Habilitada de Santa Rita: Anexo I.

Prisión Hospital de Madrid: Anexo I.

Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares: 346, 348, 365, 366.

Málaga

Prisión Central de Mujeres de Málaga: 346.

Prisión Provincial de Málaga (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Málaga): Anexo I.

Murcia

Prisión Central de Totana: 154, 314, 372.

Prisión Provincial de Murcia (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Murcia): Anexo I.

Prisión de Partido de Cartagena: Anexo I.

Prisión de Partido de Cieza: Anexo I.

Prisión de Partido de Lorca: Anexo I.

Prisión de Partido de Mula: Anexo I.

Prisión Habilitada nº. 2 de las Agustinas: Anexo I.

Navarra

Prisión Central de San Cristóbal – Fuerte de San Cristóbal: 255, 302, 307.

Prisión Provincial de Pamplona (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Pamplona): Anexo I.

Destacamento Penal Igal-Vidangoz-Roncal: Anexo I.

Orense

Prisión Provincial de Orense (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Orense): Anexo I.

Prisión de Partido de Celanova: 160.

Palencia

Prisión Provincial de Palencia (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Palencia): Anexo I.

Prisión Habilitada de Palencia: Anexo I.

Pontevedra

Prisión Central de Figueirido: 149, 192, 221, 239, 249, 250, 254, 301.

Prisión Provincial de Pontevedra (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Pontevedra): Anexo I.

Prisión de Partido de Vigo: Anexo I.

Prisión Isla de San Simón: 115, 150, 160, 250, 302, 314

Protectorado de Marruecos

Destacamento penal de Alcazarseguer: 224.

Salamanca

Prisión Provincial de Salamanca (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Salamanca): Anexo I.

Prisión de Partido Sancti-Spiritus de Ciudad Rodrigo: Anexo I.

San Sebastián

Prisión Central de Mujeres de Saturrarán (aparece como Prisión de Mujeres de Saturrarán): 153, 229, 234, 235, 314, 372, 374, 510.

Prisión Provincial de San Sebastián (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de San Sebastián): Anexo I.

Prisión Provincial de Ondarreta: Anexo I.

Prisión Habilitada de Mujeres de Azpeitia: Anexo I.

Segovia

Prisión Central de Cuéllar: Anexo I.

Prisión Central de Mujeres de Segovia: Anexo I.

Sanatorio Penitenciario de Cuéllar: 150, 156, 370.

Sevilla

Prisión Provincial de Sevilla (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Sevilla): Anexo I.

Prisión de Partido de Osuna: Anexo I.

Prisión Habilitada de Dos Hermanas: Anexo I.

Soria

Prisión Provincial de Soria (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Soria): Anexo I.

Tarragona

Prisión de Partido de Pilatos (aparece como Prisión de Pilatos): Anexo I.

Prisión de Partido de Reus: Anexo I.

Prisión Habilitada de La Pucha (aparece como Prisión La Pucha): Anexo I.

Teruel

Prisión Provincial de Teruel (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Teruel): Anexo I.

Toledo

Prisión Central de Ocaña: Anexo I.

Prisión Provincial de Añover de Tajo: Anexo I.

Prisión Provincial de Toledo (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Toledo): Anexo I.

Prisión de Partido de Orgaz: Anexo I.

Prisión de Partido Presa del Alberche: Anexo I.

Prisión de Partido de Talavera: Anexo I.

Prisión de Partido nº. 2 de Valdepeñas: Anexo I.

Reformatorio de Adultos de Ocaña: 50, 195, 237, 302, 307, 400, 402, 423, 424, 425, 491, 492.

Valencia

Prisión Central de San Miguel de los Reyes (aparece como Prisión San Miguel de los Reyes): 117, 119, 132, 133, 154, 160, 191, 198, 199, 206, 208, 314, 346, 349, 373, 394, 502, 510.

Prisión Modelo de Valencia (Prisión Modelo de Valencia – Prisión Central de Valencia): 82, 85, 107, 111, 113, 140, 144, 145, 147, 188, 192, 209, 249.

Prisión Modelo de Valencia del Cid: 82, 107, 174.

Prisión Provincial de Valencia (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Valencia): Anexo I.

Prisión de Partido de Gandía: Anexo I.

Prisión de Partido de Liria: Anexo I.

Prisión Habilitada Monasterio de Santa María de Puig (aparece como Prisión Monasterio de Puig): Anexo I.

Valladolid

Prisión Provincial de Valladolid (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Valladolid): 115, 118, 207, 355.

Vitoria

Prisión Habilitada de Carmen: Anexo I.

Prisión Habilitada de Paz: Anexo I.

Prisión Habilitada de Seminario: Anexo I.

Vizcaya

Prisión Central de Mujeres de Vizcaya: Anexo I.

Prisión Central de Orduña: Anexo I.

Prisión Especial de Mujeres de Durango – Prisión Central de Mujeres de Durango: 133, 221, 237, 239, 245, 277, 278, 281.

Prisión Provincial de Mujeres de Amorebieta: Anexo I.

Prisión Provincial de Larrinaga: 221, 249, 250, 301, 308.

Prisión Habilitada Chalet-Orue: 221, 239, 240.

Prisión Habilitada El Carmelo: Anexo I.

Prisión Habilitada de Escolapios: Anexo I.

Zaragoza

Prisión Provincial de San Juan de Mozarrifar: Anexo I.

Prisión Provincial de Zaragoza: 51, 85, 116, 120, 137, 139, 173, 175, 221, 279, 280, 299, 300, 314, 342, 346, 348, 350, 355, 364, 399, 410, 501, 511.

Destacamento penal de Belchite: Anexo I.

Zamora

Prisión Provincial de Zamora (aparece como Prisión Provincial tras el epígrafe de Zamora): Anexo I

Frentes guerrilleros

Frente León-Galicia

Destacamento de Amador Domínguez «Líster» de la IV Agrupación Guerrillera de A Coruña (Galicia): 485.

Destacamento de Arturo Cortizas de la IV Agrupación Guerrillera de A Coruña (Galicia): 485.

Frente Levante-Aragón

**Prácticas musicales en el ecosistema
sonoro penitenciario franquista
(1938-1948):
propaganda, contrapropaganda y
clandestinidad**

Anexos

Elsa Calero Carramolino

Tesis Doctoral dirigida por Dña. Gemma Pérez Zalduondo



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Departamento de Historia
y Ciencias de la Música**

**Programa de Doctorado en Historia y Artes. Especialidad
Cultura, Creación y Educación Musical.**

Mayo 2021

Índice

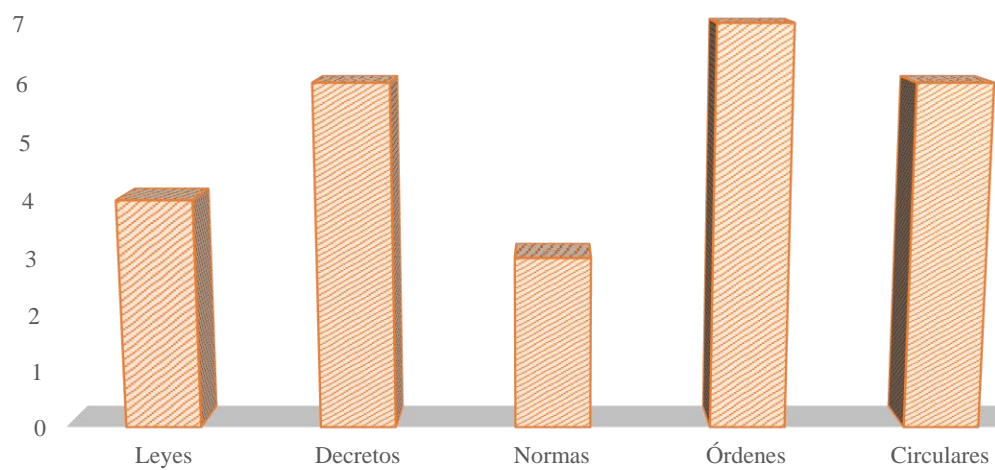
ANEXO I -ILUSTRACIONES.....	5
Capítulo 1. La música en la legislación y normativa penitenciaria. Organismos e instituciones	5
Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios	23
2.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las cárceles españolas	23
2.2. Configuración del repertorio oficial.....	30
2.2.1. Configuración y clasificación del repertorio musical oficial	30
2.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales	42
2.3.1. Medios económicos, materiales y humanos	42
2.3.2. Topografía y arquitectura penitenciaria.....	47
2.3.3 Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianidad penitenciaria	56
2.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT.....	65
2.4.1. Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»	65
2.4.2. Parámetros de análisis de las biografías penitenciarias	67
Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva de la población penitenciaria.....	69
3.1. Reapropiaciones y resignificaciones. Estudio de caso: <i>Un día en la cárcel.</i>	71
3.2. Organización y configuración de las prácticas musicales no oficiales	73
3.3. Recursos materiales y simbólicos dispuestos por la población penal al servicio de las prácticas musicales no oficiales. Apoyos institucionales y económicos recibidos por las redes de solidaridad de exterior.....	105
3.3.1. Medios materiales y humanos en la organización de las prácticas musicales no oficiales	105
3.3.2. Localización geográfica y arquitectura penitenciaria en las prácticas musicales no oficiales	108
3.3.3. Las prácticas musicales no oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianidad penitenciaria	109
Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales.....	111
4.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las cárceles españolas	111
4.2. Configuración y clasificación del repertorio oficial.....	112
4.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales	119

4.3.1. Medios económicos, materiales y humanos	119
4.3.2. Topografía y arquitectura penitenciaria.....	128
4.3.3. Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria	134
4.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT.....	136
4.4.1. Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»	136
Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos.....	139
5.1. Características del nuevo ecosistema sonoro no oficial	139
5.1.3. Relaciones extramurales	140
5.2. Configuración del repertorio	142
5.2.1. Funciones del repertorio.....	145
5.2.2. Procedimientos creativos	158
5.3. Interacción de los repertorios de extramuros con la dimensión olítica del repertorio no oficial interpretado en las prisiones.....	162
5.3.1. <i>El Cancionero Revolucionario (1925), de Armando Triviño y su posterior reedición (1947)</i>	162
5.3.2. <i>Actividad propagandística y prácticas musicales de la Guerrilla Española</i>	176
ANEXO II-FICHAS ANALÍTICAS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL OFICIAL REGISTRADA EN LAS PRISIONES ESPAÑOLAS ENTRE 1938 Y 1943.....	181
Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios.....	181
Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva.....	239
Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales.....	269
Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos.....	285
ANEXO III – DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LOS AUTORES QUE PARTICIPARON EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES PENITENCIARIAS DESARROLLADAS EN LAS PRISIONES ESPAÑOLAS ENTRE 1938 Y 1948.....	291

ANEXO I -ILUSTRACIONES

Capítulo 1. La música en la legislación y normativa penitenciaria. Organismos e instituciones

Fig. 1. Tipología legislativa de la normativa penal promulgada por el franquismo entre 1937 y 1944 vinculada con la práctica m



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados procedentes de: *BOE*, nº. 231-208 (28 de febrero de 1938-27 de j
5-285, (22 de noviembre de 1942-15 de abril de 1948).

Anexo I

Fig. 2. Relación de leyes, órdenes y decretos publicados en materia penal entre 1937 y 1944 vinculados con la práctica musical^a

TÍTULO	TIPOLOGÍA	FECHA DE PUBLICACIÓN	DESCRIPCIÓN DEL CONTENIDO LEGAL
<i>Decreto 266 de 27 de febrero de 1937, por el que se declara Himno Nacional el que lo fue hasta el 14 de abril de 1931, conocido por «Marcha Granadera»</i>	Decreto	28 de febrero de 1938 (BOE, nº. 231, pp. 548-549)	- Instauración de la «Marcha Granadera» como Himno Nacional. - Instauración del Himno de Falange, el Oriamendi y el Himno de la Legión como cantos nacionales.
<i>Decreto 281 de 28 de mayo de 1937, por el que se concede derecho al trabajo a los prisioneros de guerra y presos por delitos no comunes</i>		1 de junio de 1937 (BOE, nº. 244, pp. 1698-1699)	- Instauración de la Redención de Penas por el Trabajo. - Instauración del Fichero Fisiotécnico. - Militarización de los batallones de trabajo.
<i>Orden de 7 de octubre de 1938. por la que se crea el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo</i>	Orden	11 de octubre de 1938 (BOE, nº. 103, pp. 1742-1744).	- Instauración del PCRPT. - Instauración de las Juntas Locales. - Instauración de los programas culturales propagandísticos.
<i>Decreto de 9 de junio de 1939, sobre la conexión de la Redención de Penas y la aplicación de la libertad condicional</i>	Decreto	13 de junio de 1939 (BOE, nº. 164, pp. 3226-3227)	- Concesión de beneficios de libertad condicional
<i>Orden de 14 de noviembre de 1939, creando el cargo de Inspector General de Talleres Penitenciarios</i>	Orden	17 de noviembre de 1939 (BOE, nº. 321, pp. 6459-6460)	- Creación del cargo de Inspector General de Talleres Penitenciarios
<i>Decreto de 5 de abril de 1939, por el que se extienden los beneficios de la Redención de Penas por el Trabajo, en los penados que hayan cumplido sesenta años de edad</i>	Decreto	14 de abril de 1940 (BOE, nº. 105, pp. 2555-2556)	- Puesta en libertad de los reclusos de 60 años que hayan cumplido una cuarta parte de la condena. - Imposición del destierro tras su puesta en libertad
<i>Ley de 4 de junio de 1940, por la que se autoriza al Gobierno para, a propuesta del Ministerio de Justicia, hacer aplicación de los artículos 101 y 102 del Código Penal a los condenados por la</i>	Ley	6 de junio de 1940 (BOE, nº. 138, p. 3682).	- Conmutación de penas

^a Ídem.

Anexo I

<i>Jurisdicción Castrense a penas inferiores a seis años y un día</i>				
<i>Decreto de 23 de noviembre de 1940, sobre aplicación de los beneficios extraordinarios de la libertad condicional otorgados por la Ley de 4 de junio último a los condenados a penas no superiores a seis años, en situación de libertad provisional o de prisión atenuada, durante la tramitación del proceso</i>	Decreto	29 de noviembre de 1940 (BOE, nº. 334, p. 8182)	- Establecimiento de penas de destierro y batallones de trabajadores para los reclusos en libertad condicional con informes desfavorables	- T de A
<i>Decreto de 1º de abril de 1941, por el que se crea la situación jurídica de libertad condicional a favor de determinados penados</i>		1 de abril de 1941 (BOE, nº. 91, pp. 2171-2172)	- Concesión de libertad condicional provisional	
<i>Ley de 16 de octubre de 1942, por la que se concede la libertad condicional a los sentenciados por el delito de rebelión hasta el máximo de catorce años y ocho meses</i>	Ley	23 de octubre de 1942 (BOE, nº. 296, pp. 8462-8465)	- Concesión de los primeros indultos	- vi A A M C R R
<i>Circular de 20 de noviembre de 1942, recordando a los Directores de los Establecimientos Penitenciarios donde existan Agrupaciones Artísticas la obligación que tienen los directores de éstas de confeccionar los programas trimestrales para su aprobación previa por el Centro Directivo</i>	Circular	20 de noviembre de 1942 (BOE, año I, nº. 5, p. 49)	- Procedimiento para el desarrollo de actividades artísticas (conciertos y teatro)	- ol de ci
<i>Orden de 13 de noviembre de 1942, por la que se reorganizan los servicios de la Dirección General de Prisiones y del</i>	Orden	30 de noviembre de 1942 (BODGP, año I, nº. 5, pp. 2-3)	- Reestructuración de las secciones del PCRPT para dividir en trabajo manual esfuerzo intelectual	- m M

^a TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia del Cid*. Valencia: Patronato Central de Redención de Penas por el Tra

Anexo I

<i>Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo</i>				
<i>Normas de 10 de diciembre de 1942 para la remisión del estado numérico de la población reclusa que redime pena por el Esfuerzo Intelectual</i>	Normas	10 de diciembre de 1942 (<i>BODGP</i> , año I, nº. 7, p. 11)	- Creación del fichero fisiotécnico para la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	- ar
<i>Orden de 14 de diciembre de 1942, por la que se recogen las diversas disposiciones dictadas en relación con la Redención de Penas por el Trabajo, con las modificaciones que se establecen</i>	Orden	22 de diciembre de 1942 (<i>BOE</i> , nº. 356, pp. 10435-10439)	- Composición del PCRPT: Delegada Nacional de SF, Jefe de las Colonias Penitenciarias, Auditor General del Ejército, Delegado Provincial de los Padres Mercedarios, Sacerdote de la Dirección General de Prisiones, representante de la Vicesecretaría de Educación Popular, Representante de la Dirección General de Regiones Devastadas. - Funciones del PCRPT: 1. Distribución del trabajo.- 2. Gestión de los medios.- 3. Gestión de los pagos a presos.- 4. Gestión de los días redimidos.- 5. Fomento de la propaganda.- 6. Contribución con el Instituto de la Mujer	- R In a cu - co
<i>Orden de 31 de diciembre de 1942, por la que se nombra Jefe de la Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual, del Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, a la Srta. Carmen Cardús</i>		10 de enero de 1943 (<i>BODGP</i> , año II, nº. 10, p. 3)	- Nombramiento de Carmen Cardús como Jefa de la Sección de Redención por el Esfuerzo Intelectual	- p
<i>Circular de 21 de enero de 1943 por la que se dan normas, a las que habrán de ajustarse los Directores y Maestros de los Establecimientos Penitenciarios, para el señalamiento de fiestas y vacaciones escolares</i>	Circular	21 de enero de 1943 (<i>BODGP</i> , año II, nº. 12, p. 15)	- Establecimiento de un calendario carcelario oficial	- ac ar fe

Anexo I

<i>Normas de 11 de febrero de 1943, para la aplicación del Decreto de 23 de noviembre de 1940 y Orden de 14 de diciembre de 1942, publicada en el Boletín Oficial de la Dirección General de Prisiones</i>	Normas	11 de febrero de 1943 (BODGP, año II, n.º. 15, pp. 11-12)	- Instauración de un horario de ensayo para las agrupaciones (cuatro horas/día) - Necesidad de contar con el grado elemental de religión - Necesidad de contar con el grado elemental de cultura	- p ap co
<i>Circular de 11 de febrero de 1943, de la Dirección General indicando los datos que han de insertarse en las relaciones de libros que los directores envían para su censura y disponiendo que remitan al Centro Directivo Superior, los programas de los festivales que en los establecimientos se celebren</i>	Circular	11 de febrero de 1943 (BODGP, año II, n.º. 15, pp. 28-29)	- Procedimiento del desarrollo de actividades artísticas (igual que Circular de 20 de noviembre de 1942)	- ol
<i>Ley de 2 de marzo de 1943, por la que se equipara al delito de rebelión militar las transgresiones de orden jurídico que tengan una manifiesta repercusión en la vida pública</i>	Ley	16 de marzo de 1943 (BODGP, n.º. 75, pp. 2384-2385)	- Detenciones por reunión clandestina	- in
<i>Ley de 13 de marzo de 1943 (rectificada), por la que se concede libertad condicional a los penados por delito de rebelión a penas que no excedan de veinte años</i>		1 de abril de 1943 (BOE, n.º. 91, p. 2878)	- Concesiones de libertad condicional	- et p E
<i>Circular de 27 de mayo de 1943, dando normas complementarias sobre el canto del Himno Nacional en las Prisiones, con motivo de formaciones, después del toque de oración, después de la Santa Misa y en las visitas oficiales</i>	Circular	27 de mayo de 1943 (BODGP, año II, n.º. 30, pp. 2-3)	- Instrucciones para la interpretación del Himno en las prisiones	- in to m F
<i>Orden-Circular de 23 de septiembre, de la Dirección General de Prisiones prohibiendo a los Directores de las Prisiones que incluyan en los traslados colectivos de reclusos, a profesionales de la Enseñanza, Directores de</i>	Orden	23 de septiembre de 1943 (BODGP, año II, n.º. 47, p. 8)	- Regulación de traslados de presos	- m G Ja o

Anexo I

<i>agrupaciones artísticas e instrumentistas</i>				
<i>Circular de 18 de noviembre de 1943, de la Dirección General de Prisiones disponiendo que los hijos de los funcionarios de prisiones podrán recibir lecciones de los Maestros Auxiliares reclusos</i>	Circular	18 de noviembre de 1943 (<i>BODGP</i> , año II, nº. 55, p. 8)	- Regulación de la educación de los hijos de los funcionarios de prisiones a cargo de los reclusos	- e a p
<i>Circular de 23 de diciembre de 1943, por la que se dan normas, a las que habrán de ajustarse los Directores y Maestros de los Establecimientos Penitenciarios, para el señalamiento de fiestas y vacaciones escolares</i>		23 de diciembre de 1943 (<i>BODGP</i> , año II, nº. 80, p. 3)	- Establecimiento de un calendario carcelario oficial (igual que Circular de 21 de enero de 1943)	- ac an fe
<i>Ley de 19 de Julio de 1944 para una nueva edición refundida del Código Penal Vigente</i>	Ley	22 de julio de 1944 (<i>BOE</i> , nº. 204, p. 5580)	- Código Penal	//

Fig. 3. Modelo de integración de la aplicación de la normativa específica relativa a las prácticas musicales en el sistema penitenciario en la legislación franquista entre 1940 y 1948^a

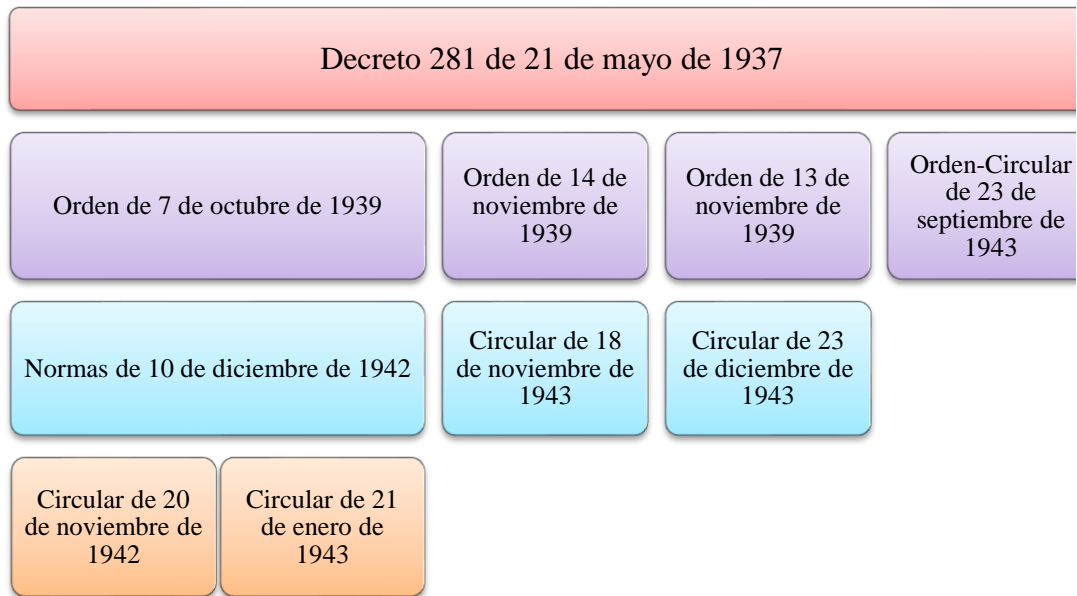
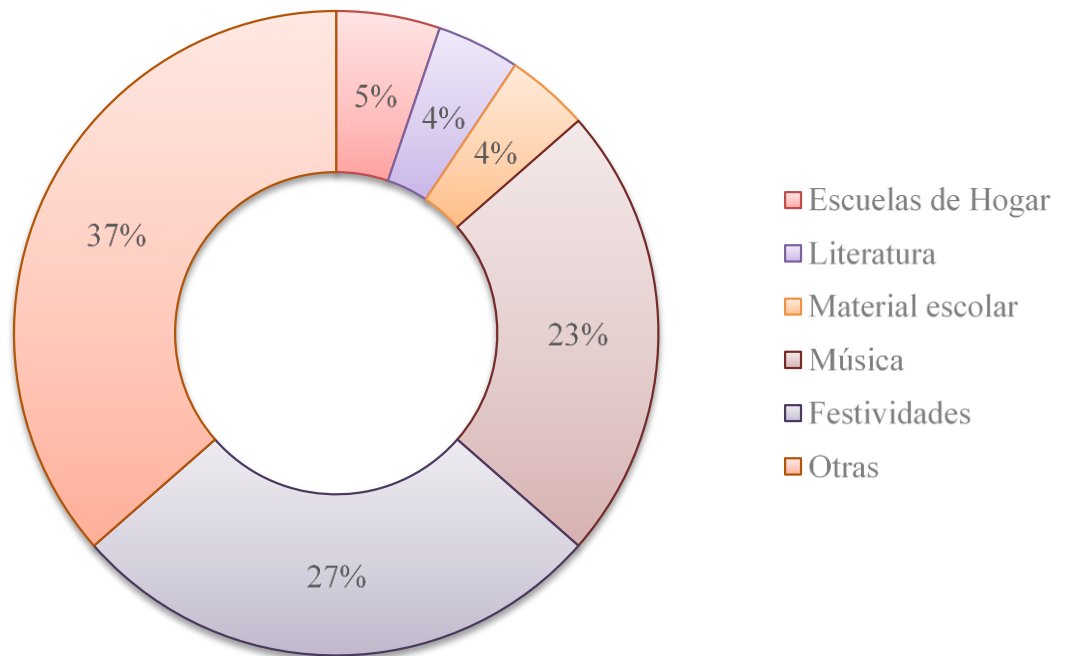


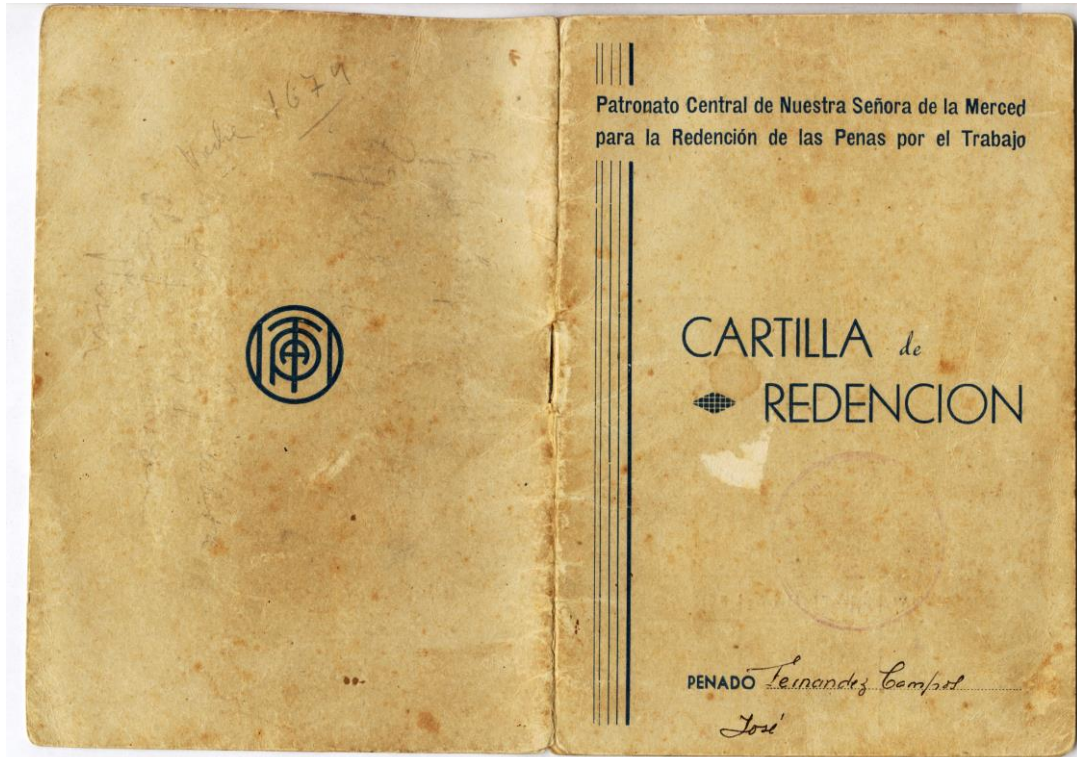
Fig. 4. Detalle de las referencias a la práctica musical en el BODGP entre 1940 y 1948^b



³ Cuadro de elaboración propia a partir de la legislación recogida en la fig. 2.

⁴ Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ídem*.

Fig. 5. [Cartilla de Redención de José Fernández Campos, 1939-1946, Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).



FICHA DE IDENTIDAD

Apellidos *Fernández Campos*

Nombre *José*

Fecha de nacimiento *11. Abril. 19.29*

Padre *Salvador*

Madre *Isabel*


Naturaleza *Bejar*

Condena *30 años*

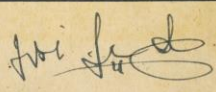
Delito *Robo con violencia*

Empezó a cumplirla *29 junio 1939*

HUELLA DACTILAR



FIRMA DEL PENADO



LIQUIDACION DE REDENCION

PRISION O DESTACAMENTO	Año	Mes	Días redimidos	TOTALES			Firma del Director o Jefe y sello del Establecimiento
				Días	Meas	Años	
TOTAL REDIMIDO HASTA EL 30 DE SEPTIEMBRE DE 1943				21	2		<i>José M. C.</i>
<i>Valencia 1944</i>	<i>Febrer</i>		<i>87</i>				<i>José M. C.</i>
<i>Orquesta (C.)</i>							<i>José M. C.</i>
Suma...			<i>87</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>4</i>	
"	"	<i>Març</i>					<i>José M. C.</i>
<i>Orquesta (C.)</i>			<i>79</i>				<i>José M. C.</i>
Suma...			<i>93</i>	<i>3</i>	<i>5</i>	<i>2</i>	
"	"	<i>Abril</i>					<i>José M. C.</i>
<i>Orquesta (C.)</i>			<i>90</i>				<i>José M. C.</i>
Suma...			<i>90</i>	<i>3</i>	<i>8</i>	<i>7</i>	
"	"	<i>Mayo</i>					<i>José M. C.</i>
<i>Orquesta (C.)</i>			<i>93</i>				<i>José M. C.</i>
Suma...			<i>93</i>	<i>3</i>	<i>11</i>	<i>10</i>	
"	"	<i>Junio</i>					<i>José M. C.</i>
<i>Orquesta (C.)</i>			<i>90</i>				<i>José M. C.</i>
Suma...			<i>90</i>	<i>4</i>	<i>2</i>	<i>10</i>	
Suma y sigue....			<i>4</i>	<i>2</i>	<i>10</i>		

Fig. 6. [Caja postal de ahorros de José Fernández Campos, 1943 diciembre 14, Valladolid, Prisión Provincial de Valladolid]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

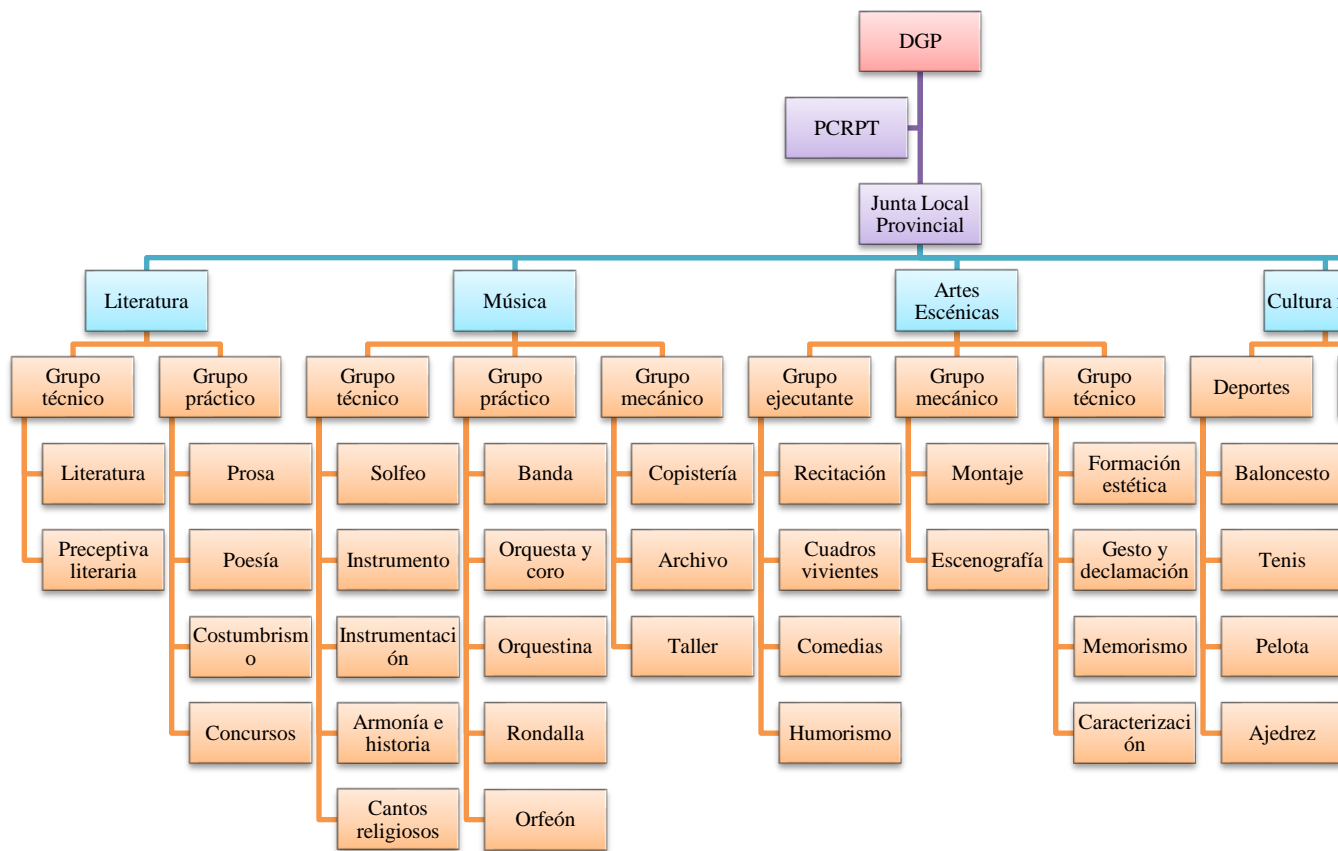


Fig. 7. Organización de los Conservatorios de Música y Declamación^{aa}

^{aa} Organigrama de elaboración propia a partir de los datos recogidos en: «Decreto de 15 de junio de 1942 sobre la organización de los Conservatorios de Música y Declamación». *BOE*, nº. 185, (4 de julio de 1942), pp. 4838-4840.

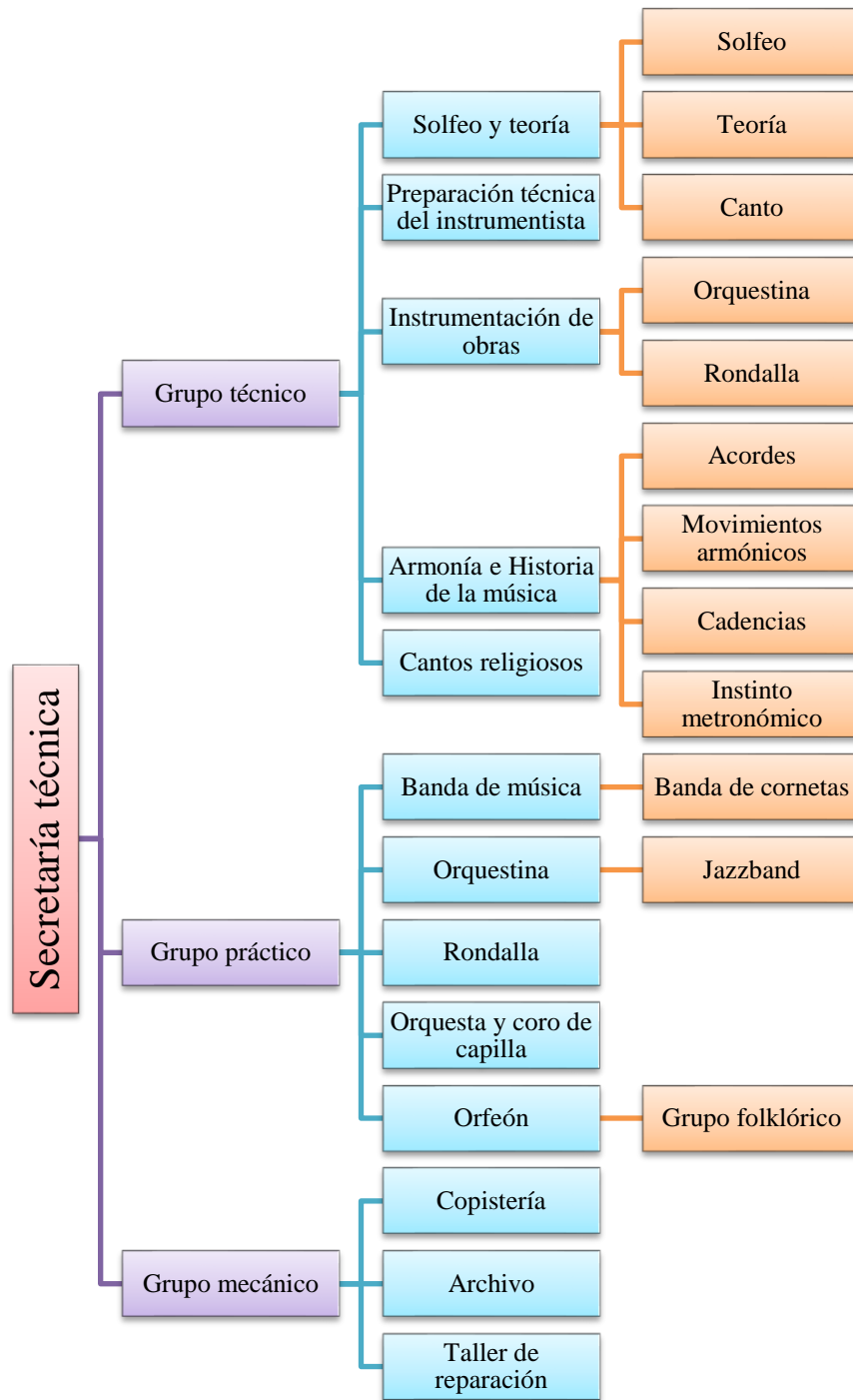
Anexo I

Fig. 8. Organización de la Sección de Educación en las Prisiones Españolas^a



^a Organigrama de elaboración propia a partir de los datos recogidos en: TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia*.

Fig. 9. Organización de la Secretaría Técnica de Música de las Prisiones Españolas^a



^a Organigrama de elaboración propia a partir de los datos recogidos en: TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, Op. Cit., p. 164.

Fig. 10. Detalle de la población penitenciaria femenina suscritas a los programas de las Escuelas de Hogar en las prisiones españolas en 1946^a

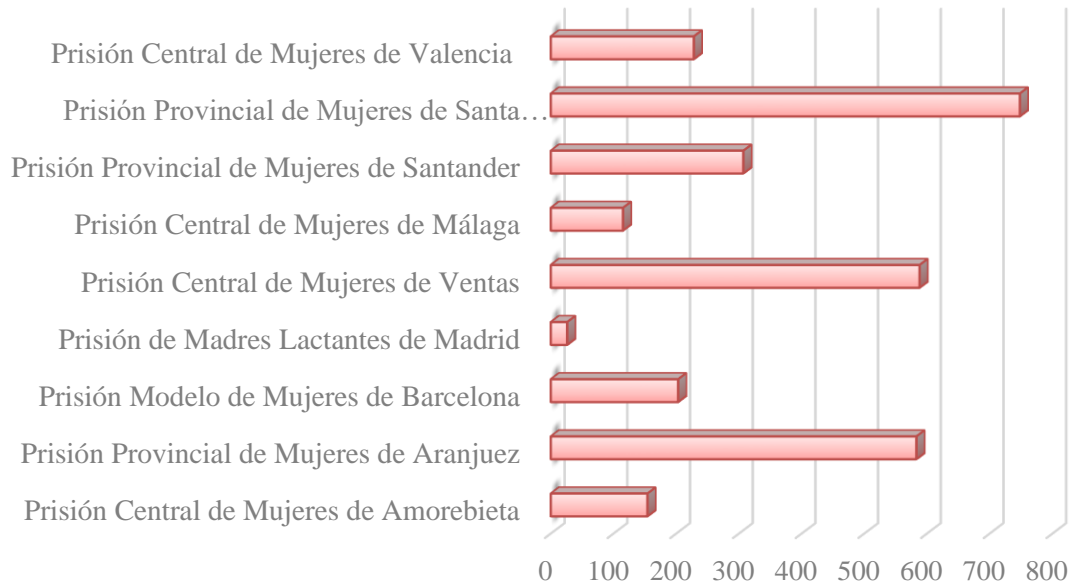
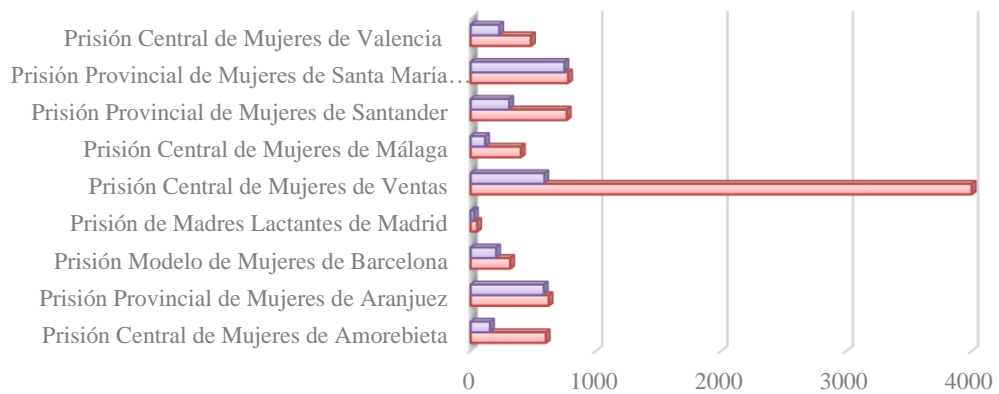


Fig. 11. Comparativa del censo penal femenino por prisión y el número de inscritas en los programas de Escuelas de Hogar en las prisiones españolas en 1946^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem.*

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem.*

Fig. 12. Coro y cuadro artístico que tomó parte en el festival de la Merced en la Prisión de Mujeres de Durango en 1941^a



Fig. 13. Cuadro artístico de la Prisión de Mujeres de Saturrarán en 1943^b



^a Fotografía procedente de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1941, p. 7.

^b *Idem: Ibid*, 1943, p. 20.

Fig. 14. Un grupo de reclusas de la Central de Gerona interpreta «El Danubio azul» en 1944^a



Fig. 15. Reclusas que forman parte del cuadro artístico del Reformatorio de Alicante en 1944^b



^a *Ídem: Ibid.*, 1944, p. 30.

^b *Ídem: Ibid.*, 1944, p. 31.

Fig. 16. Cuadro artístico de la Prisión de Mujeres de Segovia al terminar una de sus representaciones en 1947^a



Fig. 17. Grupo de penadas de la Prisión de Mujeres de Málaga típicamente ataviadas para interpretar el coro «El Ama», con motivo de la festividad navideña^b



^a *Ídem: Ibid*, 1947, p. 29.

^b Fotografía procedente de: *Ibid*, 1948, p. 115.

Fig. 18. Cuadro regional «Asturias», presentado en el festival de Nuestra Señora de la Merced por las reclusas de la Prisión Central de Mujeres de Segovia^a



^a *Ídem: Ibid*, 1955, p. 25.

Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios

2.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las cárceles españolas

Fig. 1. Clasificación de las actividades culturales programadas en las prisiones españolas entre 1939 y 1943 con participación musical. Valores relativos tomados del semanario Redención publicado en esos mismos años^a

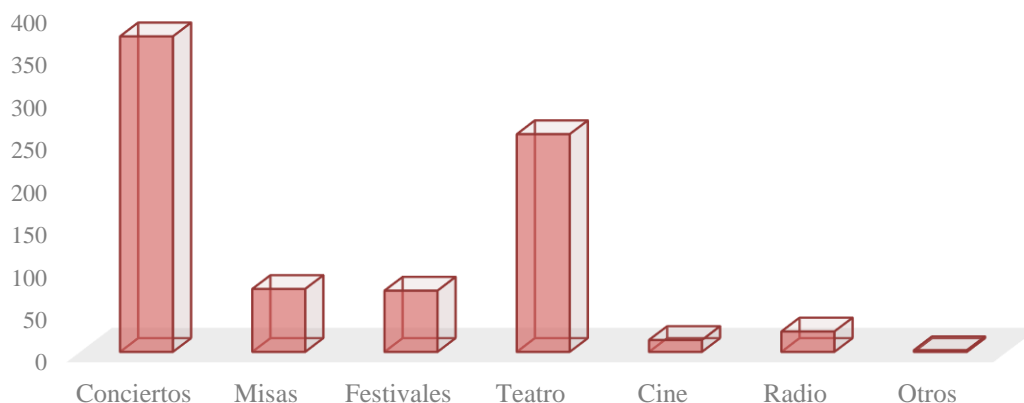


Fig. 2. Extracto de la relación de agrupaciones musicales y número de integrantes que participaron en los programas de Redención de Penas en las prisiones españolas en 1940^b

Albacete:

Prisión Provincial.- Orquesta de instrumentos de cuerda y viento, con 36 músicos.
(...)

Prisión Central de Chinchilla.- Banda de música por 20 reclusos; rondalla de 12 instrumentos; orfeón compuesto por 20 penados, marinos de Cartagena.

Alicante:

Prisión de Elda.- Coro de 20 reclusos y 3 instrumentos.

Prisión de Monóvar.- Coro de 30 reclusos y 3 instrumentos.

Prisión de Orihuela.- Coro de 21 reclusos y 5 instrumentos. Orquestina de 8 instrumentos, aire y cuerda. Coro de 41 reclusos para fiestas religiosas.

Almería:

Prisión Provincial.- Banda de 21 reclusos; orfeón de 34; coro de reclusos.

Prisión de Canjayar.- Banda de 10 reclusos; coro de 16.

Ávila:

Prisión Provincial.- Dos coros; uno para cantos religiosos, de 20 reclusos; y otro de 30, para los profanos; coro, para los Himnos, de todos los reclusos. En las dos Habilitadas también existen los mismos coros.

Badajoz:

Prisión Provincial.- Coro de 30 reclusos.

^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, años I-IV, nº. 1-250 (01/04/1939-23/12/1943).

^b PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1940, pp. 113-118.

Barcelona:

- Prisión Provincial.- Coro de 43 reclusos; orquesta de 35.
- Prisión Misiones.- Coro de 34 reclusos; orquesta de 13.
- Prisión de San Elías.- Coro de 25 reclusos; orquesta de 3.
- Prisión de Pueblo Nuevo.- Coro de 50 reclusos; orquesta de 9.
- Prisión de Manresa.- Coro de 20 reclusos; orquesta de 3.
- Prisión de Mataró.- Coro de 20 reclusos.
- Prisión de Tarrasa.- Coro de 20 reclusos.
- Prisión de Sabadell.- En organización.

Bilbao:

- Prisión El Carmelo.- Coro de 20 reclusos.
- Prisión de Tabacalera.- Coro de 19.
- Prisión de Escolapios.- Coro de 20, y banda de música con 21.
- Prisión de Mujeres.- Coro de 22.
- Prisión Central de Orduña.- Coro de 19.

Burgos:

- Prisión Provincial.- Coros: uno de varones con 21 reclusos y otro de mujeres con 17; misas, a dos y tres voces, los domingos.
- Prisión Central.- Masa coral, organizada en febrero, compuesta de Director y de tenores, 26 barítonos, 22 bajos y 7 copistas.
- Prisión de Valdenoceda.- Masa coral de 63 reclusos y banda de 15 músicos, todos profesionales; actúan en fiestas religiosas y profanas, acompañando Misa e Himnos nacionales.

Cáceres:

Prisión Provincial.- Coro en la Prisión Vieja; orfeón en la Nueva, integrado por 50 músicos.

Cádiz:

- Prisión Provincial.- Orquesta de 15 instrumentos; rondalla de cuerda con 12 íd; orfeón de 42 cantores, que actúa en Misa, conciertos, zarzuelas e himnos.
- Prisión Central del P. de Santa María.- Orquesta de 10 instrumentos y piano, para música clásica, orfeón de 72 voces; actuación constante.

Castellón:

- Prisión Provincial.- Banda de 31 instrumentos; orquesta de 9; coro a tres voces.
- Prisión de Benicarló.- Orquesta de 10 instrumentos y coro de 12 voces.

Ciudad Real:

- Prisión Provincial.- Orquesta y coro reducidos a 4 músicos y 27 cantores, por traslado de reclusos a Orduña; en la Habilitada y en Mujeres también hay coro y orquestinas.
- Prisión de Manzanares.- Orquesta de 15 reclusos; coro de 50 voces.

Córdoba:

Prisión Provincial.- Coro de 80 voces, algunos profesionales.

Coruña:

Prisión Provincial.- Coro de 26 voces y orquesta de 5 instrumentos.

Cuenca:

- Prisión Provincial.- Coro con 45 voces.
- Prisión Seminario.- Coro con 45 voces. Banda con 25 ejecutantes.
- Prisión de Belmonte.- Coro con 10 voces.
- Prisión de Tarancón.- Orfeón 10 voces. Orquesta con 10 instrumentos.

Prisión de Huete.- Orquesta con 5 instrumentos.

Gerona:

Prisión Provincial.- Orquesta con 21 profesionales. Orfeón de 75 reclusos.

Granada:

Prisión Provincial.- Orquesta de 12 instrumentos y orfeón de 40 reclusos.

Guadalajara:

Prisión Provincial.- Orquesta de 14 instrumentos y orfeón de 20 voces.

Prisión de Molina de Aragón.- Orquestina de 6 instrumentos de cuerda.

Huelva:

Prisión Provincial.- Coro de Director y 30 reclusos, con partituras religiosas y profanas. Ha actuado en la Parroquia.

Huesca:

Prisión Provincial.- Orquesta de 15 instrumentos de viento y cuerda; orfeón de 56 reclusos.

Prisión de Barbastro.- Orquesta con 8 ejecutantes; coro con 24.

Jaén:

Prisión Provincial.- Orquesta de 33 instrumentos; orfeón de 77 reclusos.

Prisión de Santa Clara y Habilitada de San Andrés.- Orfeones y coros, masculino y femenino. Orquesta de 10 instrumentos.

Prisión de Úbeda.- Tres coros y tres orquestas, uno por cada Prisión; los coros de 142 hombres; las orquestas, de 28 instrumentos.

Prisión de Andújar.- Coro de 40 reclusos.

Prisión de Martos.- Coro de 44 reclusos y orquestas de 4.

Prisión de Linares.- Coro de 55 y orquestas de 3.

Las Palmas:

Prisión Provincial.- Coro de 36 voces; orquesta de 6 instrumentos.

León:

Prisión Provincial.- Tres orquestas y 7 coros en la provincia.

Prisión Central de Astorga.- Orquesta de cuerda. Coro de 41 voces (...).

Lérida:

Prisión Provincial.- Coro de 27 reclusos, orquesta con 8 músicos.

Prisión Habilitada.- Coro de 41 reclusos, orquesta de 8 músicos.

Prisión de Seo de Urgel.- Coro con 20 reclusos.

Logroño:

Prisión Provincial.- Coro de 60 reclusos (...).

Lugo:

Prisión Provincial.- Coro de 40 voces, para actuaciones religiosas y profanas.

Madrid:

Prisión Provincial. PORLIER.- Masa coral de 72 voces. Orquesta con 30 ejecutantes y actuaciones extraordinarias en Alcalá y dentro de la Prisión.

Prisión Ronda Atocha.- Orquesta de 10 instrumentos. Coro de 40 voces.

Prisión de Barco.- Orquesta de 19 instrumentos. Orfeón de 80.

Prisión de Cisne.- Coro de 40 hombres.

Prisión de Comendadoras.- Cuarteto de piano y tres instrumentos; rondalla de 13, íd de cuerda. Orfeón de 80 voces.

Prisión de San Antón.- Pequeña orquesta de cuerda, y coro de 60 voces.

Prisión de Santa Engracia.- Rondalla de 13 instrumentos; coro de 31 voces.

Prisión de Santa Rita.- Pequeña orquesta de cuerda y orfeón.

Prisión de Conde de Toreno.- Orquesta-rondalla de Director y 11 instrumentos; orfeón de 67 voces.

Prisión de Torrijos.- Orquesta de 7 instrumentos. Orfeón de 36 voces.

Prisión de Yeserías.- Orquesta de 20 instrumentos. Rondalla de 22 ejecutantes. Coro de 41 voces.

Prisión de Mujeres de Ventas.- Coro de menores (religiosos y culturales), con 60 niños; (Escolares), con 40. Coro general (religiosos y patrióticos), de 80 voces. Coro especial (religiosos), de Funcionarias y reclusas seleccionadas, de 12 voces. Coro escuela, de 300 voces.

Málaga:

Prisión Provincial.- Terceto de cuerda; coro de 131 voces.

Murcia:

Prisión Provincial.- Orquesta de 22 instrumentos. Orfeón de 30 voces.

Prisión de Cartagena.- Orquesta de 17 instrumentos. Orfeón de 34 voces.

Prisión de Cieza.- Orquesta de 5 instrumentos. Orfeón de 20 voces.

Prisión de Mula.- Orquesta de 14 instrumentos. Orfeón de 30 voces.

Prisión de Lorca.- Rondalla de 8 instrumentos. Coro general de reclusos.

Prisión Central de Totana.- Rondalla de 14 instrumentos. Orfeón de 27 profesionales (...).

Orense:

Prisión Provincial.- Coro de 36 voces. Academia de música con 25 alumnos, para organizar una orquesta.

Oviedo:

Prisión Provincial.- Orfeón compuesto de Director y 73 voces. Cuadro artístico de 11 actores y varios otros elementos. Rondalla regional de 10 instrumentos. Orquesta en formación.

Prisión de Gijón.- Orfeón compuesto por Director y 25 voces. Orquesta, de Director y 6 instrumentos de cuerda.

Palencia:

Prisión Provincial.- Orquesta de 19 instrumentos. Dos coros, uno en esta Provincial y otro en la Habilitada, de 14 y 41 voces, respectivamente.

Palma de Mallorca:

Prisión Provincial.- Coro de 38 voces (...). Octeto de cuerda.

Prisión Estaciones (Habilitada).- Coro de 31 reclusos.

Prisión de Manacor.- Coro de 11 reclusos.

Pamplona:

Prisión Provincial.- Banda de 43 instrumentos. Coro dividido en tres voces. Orfeón en período de organización.

Prisión Central de San Cristóbal.- Magnífica masa coral de más de 50 reclusos. Orquesta integrada por un sexteto.

Pontevedra:

Prisión Provincial.- Coro de 50 reclusos. Pequeña orquesta.

Prisión de Vigo.- Coro con 25 reclusos.

Prisión Central de Figueirido.- Coro de 56 componentes y rondalla de 10.

Prisión Isla de San Simón.- Coro-orfeón de 50 reclusos (...) Orquesta compuesta por órgano y lo instrumentos de cuerda.

Salamanca:

Prisión Provincial.- Orquestina de 10 ejecutantes. Tres coros, uno de 30 voces, para obras religiosas; otro, de 70, para profanas, y uno general para los himnos.

San Sebastián:

Prisión Provincial.- Magnífico orfeón de 80 reclusos (...).

Prisión de Mujeres de Saturrarán.- Coro de 49 voces, con actuaciones religiosas y veladas.

Prisión de Azpeitia.- Orfeón con 36 cantores.

Santander:

Prisión Provincial.- Orquesta de cuerda. Masa coral de 50 voces.

Prisión Central Tabacalera.- Orquesta con dos Directores y 10 instrumentos; Jazz-band. Coro de 70 reclusos, dividido en cuatro voces.

Prisión de Santoña.- Orquesta mixta de 16 instrumentos. Coro de 112 voces.

Santa Cruz de Tenerife:

Prisión Provincial.- Orquesta de 7 instrumentos (...). Coro de 25 reclusos.

Sancti-Spiritus (Ciudad Rodrigo):

Coro de 25 reclusos, especializado en obras religiosas(...).

Segovia:

Prisión Central de Cuéllar.- Orfeón de 70 reclusos, a cuatro voces.

Sevilla:

Prisión Provincial.- Coro de 40 reclusos. Orquesta de 5 instrumentos.

Soria:

Prisión Provincial.- Orquestina de 5 instrumentos de cuerda. Orfeón de 20 voces.

Talleres Penitenciarios (Alcalá):

Tres coros con 50, 45 y 25 cantantes. Banda de música, compuesta de 26 ejecutantes.

Tarragona:

Prisión Pilatos.- Coro de 16 reclusos.

Prisión La Pucha.- Grupo artístico, compuesto por banda con 25 músicos; trío y coro de 20 voces.

Teruel:

Prisión Provincial.- Dos coros de 150 voces.

Toledo:

Prisión Provincial.- Orfeón de 25 voces y rondalla de 6 instrumentos.

Prisión de Talavera.- Orfeón de 20 voces.

Prisión de Orgaz.- Grupo musical y orquesta de bandurrias.

Prisión Central de Ocaña.- Orquesta de 15 instrumentos. Coro polifónico a cuatro voces, formado por 75 reclusos.

Valencia:

Prisión Provincial.- Banda y orquesta, compuesta de 130 músicos (...). Coro de 40 voces.

Prisión Monasterio del Puig.- Orquesta con 14 instrumentos; orfeón de 20 voces.

Prisión San Miguel de los Reyes.- Banda muy completa con 41 instrumentos; orquestina con 11; rondalla con 18. Masa coral integrada por 54 voces.

Valladolid:

Prisión Provincial.- Coro de 54 voces. Pequeña orquesta de 4 instrumentos. (...)

Vitoria:

Prisión Paz.- Coro formado por 25 reclusos.

Prisión Carmen.- Coro formado por 20 reclusos.

Prisión Seminario.- Coro formado por 17 reclusos.

Zamora:

Prisión Provincial.- Tres coros en tres diferentes Prisiones, formados por 67, 30 y 40 voces.

Fig. 3. Número de detenidos clasificados por el tiempo de su privación de libertad entre el 1 de abril de 1939 y el 1 de enero de 1942^a

FECHA	DETENIDOS												TOTAL DE DETENIDOS	
	Hasta 6 meses		De 6 a 12 meses		De 12 a 18 meses		De más de 18 meses		Gubernativos		Vagos		Varones	Hembras
	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras	Varones	Hembras		
1.º abril 1939....	13 521	1 799	1 194	173	426	37	632	84	7	»	»	»	15 780	2 093
1.º julio 1939....	59 141	4 123	1 289	155	442	60	388	57	3 108	278	»	»	64 368	4 673
1.º enero 1940...	39 250	3 138	15 650	770	1 006	51	446	21	2	»	»	»	56 354	3 980
1.º julio 1940....	8 434	1 093	808	17	276	15	76	»	»	»	»	»	9 594	1 125
1.º enero 1941...	5 475	1 153	562	41	654	11	312	3	551	85	43	1	7 597	1 294
1.º julio 1941....	4 311	737	409	96	145	7	321	5	766	264	19	1	5 971	1 110
1.º enero 1942...	2 533	631	166	26	32	34	57	3	1 360	1 339	14	»	4 162	2 033

^a Cuadro procedente de: [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1943 p. 1105.](#) (Consultado: febrero 2020).

Fig. 4. Gráfico elaborado por el INE acerca de la población reclusa entre el 1 de abril de 1939 y el 1 de enero de 1942^a

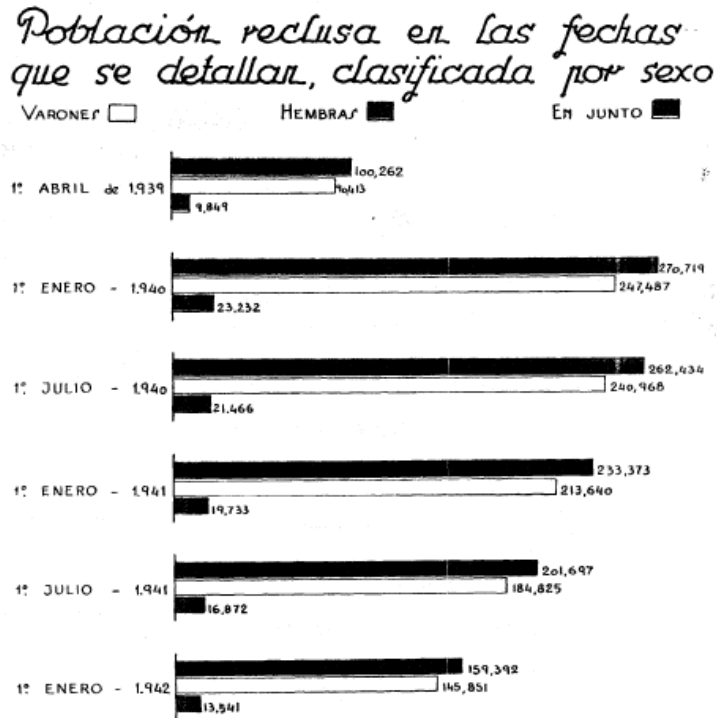


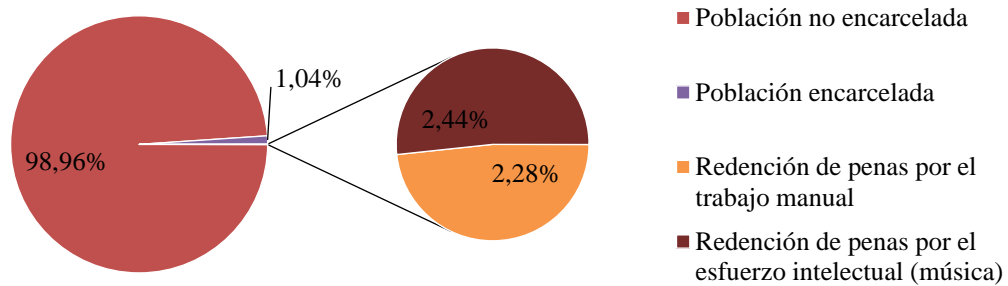
Fig. 5. Gráfico del área geográfica de origen de los presos reclusos en la Prisión Modelo de Valencia entre 1939 y 1942^b.



^a Gráfico procedente de: *Ibidem*.

^b Ilustración procedente de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1940, p. 111.

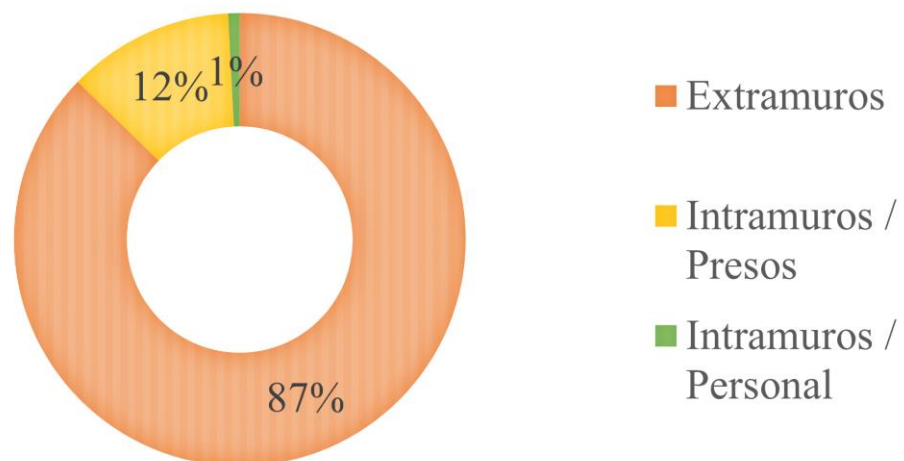
Fig. 6. Gráfico de la distribución de la población penal que redimía penas por las prácticas musicales en las prisiones españolas en 1939 según los datos aportados por el INE^a.



2.2. Configuración del repertorio oficial

2.2.1. Configuración y clasificación del repertorio musical oficial

Fig. 7. Naturaleza del repertorio de intramuros compuesto en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^b

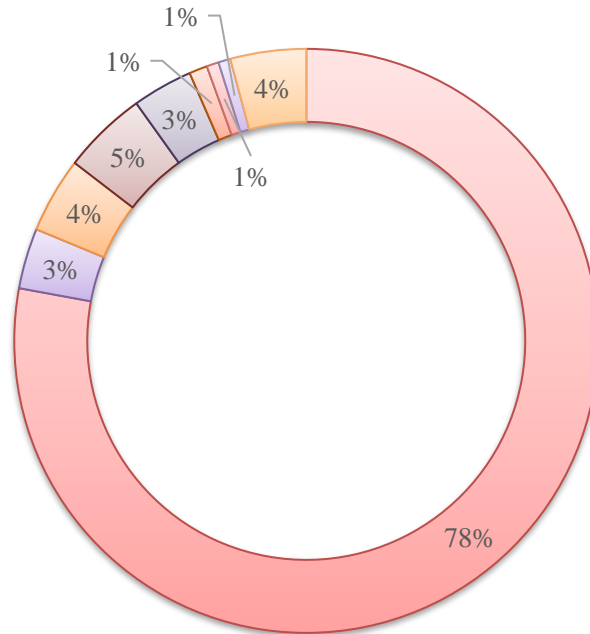


^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1940, pp. 113-118 y [Anuario Estadístico de España...](#), Op. Cit., p. 1105. (Consultado: febrero 2020).

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

a. Repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones españolas

Fig. 8. Procedencia del repertorio de extramuros programado en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^a



a.3. Géneros más cultivados dentro del repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones

Fig. 9. Relación de géneros musicales interpretados en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^b

Tipología	Género	Subgénero	Total
Música instrumental	<i>Concierto</i>	Fragmentos sinfónicos adaptados	124
		Oberturas	1
		Folklore	7
		Pasodobles	25
		Pasacalles	1
		Música ligera	3
		Música para instrumento solo	2
		Música programática	3
		Intermezzi	112
		Fantasías	1
		Valses	2
		Romanzas	3
		Serenatas	1

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

		Sin especificar	81
Música vocal	<i>Música profana</i>	Folklore	39
		Flamenco	6
		Villancicos	8
		Canción ligera	8
		Sin especificar	10
	<i>Música institucional</i>	Himnos	48
	<i>Música de temática religiosa</i>	Cantos religiosos	14
		Dramas litúrgicos/Autos sacramentales	5
		Motetes	3
Música litúrgica		111	
Música escénica	<i>Ópera</i>		5
	<i>Opereta</i>		1
	<i>Revistas</i>		1
	<i>Teatro costumbrista</i>	Zarzuelas	57
		Estampas	10
	<i>Teatro musical sin especificar</i>		13

b. Repertorio musical compuesto en las prisiones españolas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual

Fig. 10. MACHADO, Manuel. «Intenciones. Teatro español». ABC (Sevilla), (04/08/1938), portada.

INTENCIONES

Teatro Español

Uno de los más claros y rectos caminos para hacer Imperio español es el de revivir y revalorizar nuestras obras de carácter universal. Una de ellas es nuestro teatro, de tradición gloriosa, que habla una lengua familiar a veinte naciones y en cuyos dominios no se pone el sol... Pero, además, el teatro español clásico beneficia de otro universalismo de fondo: su universalismo religioso, católico. El teatro español, que comienza en Lope y termina en Calderón, es, en gran parte—y acaso la mejor—teatro religioso.

Estas ideas cuentan, sin duda, entre las que han movido a la Delegación Nacional de Propaganda y a su Departamento de Teatro, a comenzar la ingente labor de regeneración de nuestra Escena con la resurrección del Auto Sacramental... El Auto Sacramental es, de un lado, lo que pudiéramos llamar el álgebra del teatro español religioso; de otro, su simplificación de carácter vulgarizador y popular. Porque, aunque parezca extraordinario, los Autos Sacramentales, que presuponen en el poeta un perfecto saber dogmático, fueron siempre composiciones de índole popular, que se represen-

taban, a menudo, con motivo de consuetudinarios festejos religiosos, en la plaza pública... Ciertamente, por entonces, durante los siglos XVI, XVII y aun buena parte del XVIII, la cultura religiosa, y, si me apuráis, teológica de nuestro pueblo era más que bastante para interesarlo vivamente en esta clase de representaciones... En esto, como en otras cosas—a pesar de la cacareada ley del constante progreso humano—hemos retrocedido mucho.

Y sin embargo, es tanto el prestigio artístico y profundamente espiritual de esta índole de teatro, que el Auto Sacramental de *El Hospital de los Locos*—ceteramente escogido, entre los doce del maestro Valdivielso, por Luis de Escobar, y, eso sí, admirablemente dirigido por él, decorado en cuanto a figurines y atrezzo por el gran pintor Pedro Pruna, ilustrado musicalmente por el maestro Arambarri e interpretado por un núcleo de futuros excelentes actores—ha constituido un gran éxito “de público”, o, como se dice en la jerga teatristica, “de taquilla”.

El asunto de la pieza es, como en todas las del género, sencillo y escuetamente estilizado: La Culpa, ayudada del Deseo y del Engaño, consigue que el Alma deje la torre de la Razón y entre en la cárcel de la Locura. Allí los locos—Luzbel, la Gula, el

Mundo, la Carne y el Género Humano—lo gran enloquecer al Alma. Pero la Inspiración Divina rompe las prisiones y devuelve el Alma a la Iglesia.

He aquí todo. Pero he aquí, también, que esta Iglesia que abre sus puertas al Alma, no es una iglesia de teatro, sino la verdadera Catedral—ayer, el día del Corpus—de Segovia, y hoy—día de Santiago—de Compostela, tras su soberbio Pórtico de la Gloria, dejando ver al fondo, entre luces litúrgicas, toda su clerecía policroma y magnífica. Y esta mezcla de ficción poética y santa realidad cifra, en síntesis maravillosa, al alma española, volviendo a su tradicional fervor religioso y a la Iglesia, abriendo sus brazos a la Poesía de la España Nueva.

El espectáculo excede, sin duda, los límites del nuevo teatro... Pero es el más brillante inicio de la magna tarea de regeneración de nuestra Escena, concatenándola a su más espléndida tradición.

Y merecen bien de la Patria los realizadores de esta obra del Teatro Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, que rige inmediatamente Luis de Escobar, y, desde más alto, ese espíritu de todo arte—un poeta—que es Dionisio Riñueja.

MANUEL MACHADO,

Fig. 11. Relación de obras compuestas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^a

Prisión	Autoría	Título	Género	Año
Prisión Central de Tabacalera	DÚO VITAL, Arturo	<i>Date la vuelta</i>	Canción montañesa	1938
		<i>Improvisación en canon para piano</i>	Improvisación	
		[Boceto continuación] <i>Fantasia para trío (1937)</i> ^b	Trío con piano	
		<i>Estudio impromptu</i>	Estudio	1939
Prisión Modelo de Barcelona	MESTRES PÉREZ, Jaume	<i>Misa a 3 voces, Sra. De las Mercedes (sobre motivos de la elevación)</i>	Misa	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	BELDA CALATAYUD, Felipe	<i>Un recuerdo</i>	Pasodoble	
	PÉREZ DE LA CAL, Rafael	<i>Lo mejor de lo mejor</i>	Pasodoble	
		<i>Certamen nacional</i>		
		<i>Sol de Andalucía</i>		
		<i>Danza de las fuentes andaluzas</i>		
		<i>Desfile de la ambulancia</i>		
		<i>Quita pesares</i>		
		<i>Por verónicas</i>		
		<i>Noche de verbena</i>		
		<i>Orteguilla</i>		
		<i>Sagunto</i>		
<i>Tu retrato</i>	Canción			
<i>Campamentos femeninos</i>	Himno			
<i>Fantasia de concierto sobre motivos de Fausto y Semiramis</i>	Fantasia			
Prisión Central de Astorga	REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	<i>La verdad solo está en Dios</i>	Auto sacramental ^c	
Prisión Provincial de Albacete	S. N.	<i>¿Has venido, Paco?</i>	Juguete cómico	
Prisión Provincial de Porlier	SERRA, (¿?) y CRUZ, (¿?)	<i>Canción del recluso</i>	Canción	
Prisión Central de Astorga	ARRÚE, José de	<i>Ave Maris Stella</i>	Motete	1940
	CANDELAS, Luis; PLANIOL, (¿?)	<i>Los pelmazos</i>	Sainete lírico	
Prisión Central de Mujeres de Durango	CIEZA, Aurora	<i>Carmela</i>	Teatro	
		<i>La mimadita</i>		

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Esta obra es analizada por Torcuato Tejada Tauste en su tesis: TEJADA, Torcuato. *El trío con piano en España siglos XIX-XX*. [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: UGR, 2020. Agradezco al autor que me permitiese el acceso a los borradores de su tesis doctoral.

^c Según el cuaderno de trabajo del director del orfeón, este auto se filmó los días 10 y 11 de noviembre de 1939 en la Catedral de Astorga: «Ensayos intensos para actuar en la filmación del Auto Sacramental *La Verdad solo está en Dios* e incierto Concierto» [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*].

Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares	GABRIEL Y GALÁN GARCÍA, Jesús	<i>¡Jesús, qué criada!</i>		
		<i>La perla</i>		
Prisión Provincial de Ciudad Real	GARCÍA ANGUITA, Felipe; CRIADO, Francisco	<i>Tierra manchega</i>	Pasodoble	
		<i>Quiero</i>		
	GARCÍA ANGUITA, Felipe; SÁINZ, Telésforo; PALOMARES, A.	<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	Himno	
		<i>Canto a la Virgen del Prado</i>		
<i>Canto a los coros</i>				
Prisión Provincial de Aranjuez	GARCÍA BOU, Vicente; PERNÍAS, Manuel	<i>Plegaria a la Virgen de la Merced</i>		
Prisión Central de Figueirido	GIL I MEMBRADO, Tomás	<i>Cristo Rey</i>	Motete	
		<i>O Salutaris</i>		
Prisión Provincial de Badajoz	HANT MERCHÁN, Santiago	<i>[Sin título]</i>	Teatro	
Prisión Provincial de Palma de Mallorca	HEREDERO CLAR, Eusebio; CRESPI NICOLAU, Juan	<i>Nuestra primavera</i>	Canción	
Prisión Central de Astorga	LLAMAS, Juan	<i>Un negocio de oro</i>	Teatro	
Prisión-Escuela de Yserías	MEDINA, Mariano	<i>[Sin título]</i>	Pasacalles	
Prisión Central de Astorga	ORBEGOZO AGUIRRE, Eugenio	<i>Ecce Panis Angelorum</i>	Motete	
		<i>Broadway</i>	Música instrumental	
		<i>Humo</i>		
Prisión Provincial de Gerona	RIBES I SOLÉ, Felipe; PONT I MONTANER, Ángel	<i>Primavera española</i>	Sardana	
Prisión Central de Astorga	RODRÍGUEZ MARCOS, José [Mtro. Romar].	<i>Ave Regina Caelorum</i>	Motete	
Prisión Provincial de Porlier	ROMO RUIZ, Rufino; CASALS FERNÁNDEZ, Eugenio	<i>Recuerdos</i>	Serenata	
Prisión Provincial de Comendadoras	S.N.	<i>Día de fiesta</i>	Entremés	
Prisión Central de Astorga	SACRETS, Alberto; REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	<i>Buitres</i>	Teatro	
Prisión Central de Guadalajara	TORCAL PELLEJERO, Julio	<i>Carta a la hija</i>	Monólogo	
Prisión Provincial de Coruña	BERZOSA, J.	<i>O Salutatis</i>	Motete	1941
Prisión Central de Orihuela	BIEDMA, Adolfo	<i>[Sin título]</i>	Teatro	

Prisión Central de Puerto de Santa María	BUIGUÉS SERRA, José María; MAYORAL, Teodoro	<i>Peña cautiva</i>	Canción	
Prisión Provincial de Porlier	CAMARERO, M.; MARCET, (¿?); CASALS, Eugenio	<i>Curro Vargas</i>	Estampa	
Colonia Penitenciaria del Dueso	FERNÁNDEZ CHAPÍ, Carlos	<i>Espera, espérame</i>	Canción	
Prisión Provincial de Santander	GARCÍA GUERRERO, J.	<i>Paso a la vida</i>	Juguete cómico	
Prisión Provincial de Gandía	GÓMEZ, Marcial	<i>Repóker de solteros</i>	Teatro	
Prisión Civil de Baza	HERNÁNDEZ ALFONSO, Luis; MACHADO, M.	<i>Un día en la cárcel</i>	Revista musical	
Prisión Provincial de Granada	LÓPEZ MORA, Rafael	<i>Alma andaluza</i>	Sainete lírico	
Prisión Civil de Baza	MACHADO, M.; REDONDO, V.	<i>El bulo</i>	Teatro musical	
Prisión de Partido de Cartagena	PAREDES MARTÍN, Félix	<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	Himno	
Colonia Penitenciaria del Dueso	PERDIGUERO CAMPS, Fernando	<i>El sereno de mi calle</i>	Teatro	
Prisión Central de Mujeres de Ventas	S.N.	<i>Invocación a la Virgen de la Merced</i>	Himno	
Prisión Provincial de Palma de Mallorca	SESÉ, Gabriel	<i>Una agencia de informes</i>	Entremés	
Prisión Provincial de Porlier	TAVERA BAZ, José María	<i>El Misterio de Navidad</i>	Drama litúrgico	
		<i>La estrella de Belén</i>		
Prisión Central de Orihuela	TORRECILLA, Blas de	<i>El huésped de don Gonzalo</i>	Juguete cómico	
		<i>Los trovadores</i>	Sainete lírico	
Prisión Habilitada de La Granja	VALLE, Antonio del	<i>¡Haya paz, Bastiana!</i>	Juguete cómico	
Prisión Provincial de Castellón de la Plana	ANTONINO ORTIZ, Amadeo	<i>Tirado</i>	Pasodoble	
	ARRANDO, Fabián Melchor	<i>Sé nuestro guía</i>	Música religiosa	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	BERTRÁN REYNA, Manuel	<i>Aquella reja</i>	Pasodoble	
Prisión Modelo de Valencia	CABEZA BORREGO, Antonio	<i>Amor y fuerza</i>	Himno	
		<i>Himno de la Prisión de Valencia</i>		
		<i>Redención</i>		
Prisión Provincial de Barcelona	CARRERAS ESCLUSA, Luís	<i>Días de gloria</i>	Música religiosa	
		<i>Cecilia</i>		
Prisión Provincial de Aranjuez	FERNÁNDEZ CHAPÍ, Carlos	<i>Ave Verum</i>	Música litúrgica	
Prisión de Santa María del Puig	FORNOS, Eduardo	<i>Canto a Valencia</i>	Música para banda	

Prisión Central de Figueirido	GIL I MEMBRADO, Tomás	<i>Panis Angelicus</i>	Motete	1943
		<i>Regina Coeli</i>	Música litúrgica	
	GIL, Pablo	<i>Ave Maria</i>	Zarzuela	
Prisión Provincial de Barcelona	GUITART FAURA, José	<i>Esperanza</i>	Poema sinfónico	
		<i>Alegoría política a la Virgen de la Merced</i>	Música religiosa	
Prisión Provincial de Valdenoceda	MEATZ, (¿?)	<i>Saski-Naski</i>	Teatro musical	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	PAREDES MARTÍN, Félix	<i>Consejo</i>	Música instrumental	
	PAREDES MARTÍN, Félix; BELTRÁN BARREDA, Juan	<i>Redención</i>	Himno	
Prisión Central de Cuéllar	PASCUAL DE FRANCISCO, Manuel	<i>Blanca Paloma</i>	Zarzuela	
		<i>Una tragedia horrorosa por culpa de Sinforosa</i>		
Prisión Provincial de Santa María del Puig	PÉREZ DE LA CAL, Rafael	<i>Una lágrima furtiva</i>	Mazurca	
		<i>Oro de ley</i>	Música instrumental	
Prisión Provincial de Alcalá de los Gazules	SALVIO Y ARROYO	<i>Hechizo pampero</i>	Teatro musical	
Prisión de Partido de Figueras	SAURI, Luis	<i>Leonor</i>	Música instrumental	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	TALENS PRATS, Juan	<i>Cullera</i>	Pasodoble	
Prisión Provincial de Pamplona	VELASCO JIMÉNEZ, Luis y FUENTES CUESTA, Pedro	<i>De tranviario a sereno o ahora empieza lo bueno</i>	Teatro musical	
Destacamento Penal Presa del Alberche	ALCAIDE, Enrique	<i>El valle</i>	Juguete cómico	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	BARÓ, (¿?); PRIETO, (¿?)	<i>Mis nietecitos</i>	Canción	
Prisión Central de Valdenoceda	CABEZAS, Luis	<i>Agencia de colocaciones</i>	Juguete cómico	
Destacamento Penal Presa del Alberche	CAMINO GALICIA DE LA ROSA, Julio	<i>La prometida del poeta</i>		
Prisión Provincial de Cuenca	DIRECTOR DE LA PRISIÓN	<i>Sacrosanta</i>	Himno	
Prisión Central de Figueirido	GIL I MEMBRADO, Tomás	<i>Montanyes del Canigó</i>	Música vocal	
Prisión Provincial de Ocaña	GIL, Pablo.	<i>El educador</i>	Pasodoble	
Prisión-Escuela de Yeserías	GÓMEZ CÁRTANOS, Isaac	<i>Mary Sol</i>	Música instrumental	
Prisión Central de Santander	GÓMEZ, P.	<i>Tabacalera</i>	Vals	
Prisión-Escuela de Yeserías	GONZÁLEZ GALOCHA,	<i>Noche de verbena</i>	Zarzuela	

	Teodoro A.; TODO, José María del			
Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares	MARTÍN DEL VAL, Ángel	<i>[Sin título]</i>	Teatro	
		<i>Don Juan en los T.P.A.</i>		
Prisión-Escuela de Yeserías	MOLINA USERO, (¿?)	<i>Sueños Vals</i>	Vals	
		MONTAGUT, (¿?)	<i>[Sin título]</i>	
Prisión Central de Burgos	PÉREZ ROSILLO, Ernesto ^a	<i>Santander</i>	Pasodoble	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	PÉREZ DE LA CAL, Rafael	<i>Vale así</i>		
		<i>Fantasía</i>		
		<i>Maruxiña</i>	Canción	
		<i>Gantó</i>		
		<i>Risa gentil</i>		
Prisión Provincial de Ocaña	PINILLA, (¿?)	<i>Estampas de la Guerra</i>		
Prisión Especial de Mujeres de Gerona	REISSECH, E.	<i>¡Es tu padre!</i>	Teatro musical	
Prisión-Escuela de Yeserías	RODRÍGUEZ, Ramiro	<i>Tres Migueles y un Miguel</i>		
Prisión Central de Burgos	ROYO, Jesús	<i>Petrusca</i>	Zarzuela	
Prisión Provincial de Ciudad Real	S.N.	<i>Las delicias del juego</i>	Sainete lírico	
Prisión Provincial de Conde de Peñalver	ZAMBRANO, Manuel	<i>Apolo</i>		

^a No está clara su posible estancia en la cárcel. Aunque todo parece apuntar que fue encarcelado, ni la familia confirma este dato ni se ha logrado localizar su expediente carcelario.

Fig. 12. Relación de obras compuestas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943 dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual de las que se conserva partitura^a

Título	Autoría	Prisión	Año
<i>[Boceto continuación] Fantasía para trío</i>	DÚO VITAL, Arturo	Prisión Tabacalera de Santander	1938
<i>Date la vuelta</i>			
<i>Improvisación en canon para piano</i>			
<i>Un recuerdo</i>	BELDA CALATAYUD, Felipe	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	1939
<i>Misa a 3 voces, Sra. de las Mercedes</i>	MESTRES, Jaume	Prisión Modelo de Barcelona	
<i>La Verdad solo está en Dios^b</i>	REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	Prisión Central de Astorga	
<i>Ave Maris Stella</i>	ARRÚE, José de		1940
<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	GARCÍA ANGUITA, Felipe; SAINZ, Telésforo; PALOMARES, A.	Prisión Provincial de Ciudad Real	1940
<i>Cristo Rey^c</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	Prisión Central de Figueirido	
<i>O Salutaris^d</i>			
<i>Ecce Panis Angelorum</i>	ORBEGOZO AGUIRRE, Eugenio	Prisión Central de Astorga	
<i>Ave Regina Caelorum</i>	RODRÍGUEZ, M.		
<i>Un día en la cárcel</i>	HERNÁNDEZ ALFONSO, Luis; MACHADO, M.	Prisión Civil de Baza	1941
<i>Amor y fuerza</i>	CABEZA BORREGO, Antonio	Prisión Modelo de Valencia	1942
<i>Himno de la Prisión de Valencia</i>			
<i>Redención</i>			
<i>Ave Maria^e</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	Prisión Central de Figueirido	
<i>Panis Angelicus^f</i>			
<i>Regina Coeli^g</i>			
<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	PAREDES MARTÍN, Félix	Prisión de Partido de Cartagena	1943
<i>Redención</i>	PAREDES MARTÍN, Félix; BELTRÁN BARREDA, Juan	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
<i>Montanyes del Canigó</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	Prisión Central de Figueirido	1943

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Se tiene constancia de que la partitura podría conservarse en el archivo de la prisión aunque hasta la fecha no se ha logrado su localización (mayo 2021).

^c Se tiene constancia de que en el archivo personal custodiado por su familia existen diversos escritos producidos en prisión entre los cuales se podría encontrar esta partitura, no obstante las problemáticas de acceso no han permitido verificar este dato.

^d *Ibidem.*

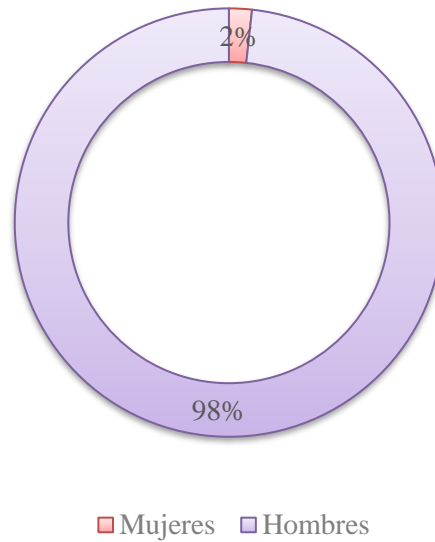
^e *Ibidem.*

^f *Ibidem.*

^g *Ibidem.*

<i>Santander</i>	PÉREZ ROSILLO, Ernesto ^a	Prisión Central de Burgos	1943
------------------	--	---------------------------	------

Fig. 13. Detalle de la proporción de mujeres y hombres autores que participaron en los programas de Redención de Penas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^b



^a No está clara la relación que tuvo el autor con el entorno carcelario. Según el semanario *Redención*, para la fecha en que se interpretó esta obra en la cárcel, parece que el autor estaba preso, sin embargo, más allá de esto no se ha encontrado ningún otro tipo de evidencia.

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Fig. 14. Relación de obras compuestas en las cárceles españolas entre 1938 y 1943 atendiendo al penal y género de la población penitenciaria^a

Establecimiento penitenciario	Nº de obras producidas entre 1938 y 1943	Sexo de la población penitenciaria
Prisión Central de Astorga	7	Masculina
Prisión Central de Burgos	2	
Prisión Central de Cuéllar	2	
Prisión Central de El Dueso	2	
Prisión Central de Figueirido	2	
Prisión Central de Guadalajara	1	
Prisión Central de Mujeres de Durango	1	Femenina
Prisión Central de Orihuela	3	Masculina
Prisión Central de Puerto de Santa María	1	
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	25	
Prisión Central de Santa María de Puig	3	
Prisión Civil de Baza	2	
Prisión de Comendadoras	1	
Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares	3	Femenina
Prisión Especial de Mujeres de Gerona	1	Masculina
Prisión Habilitada de La Granja	1	
Prisión Provincial Conde de Peñalver	1	
Prisión Provincial de Albacete	2	
Prisión Provincial de Aranjuez	2	
Prisión Provincial de Badajoz	2	
Prisión Provincial de Barcelona	4	
Prisión Provincial de Castellón de la Plana	2	
Prisión Provincial de Ciudad Real	7	
Prisión Provincial de Coruña	1	
Prisión Provincial de Cuenca	1	Masculina
Prisión Provincial de Gandía	1	
Prisión Provincial de Gerona	1	
Prisión Provincial de Granada	1	
Prisión Provincial de Palma de Mallorca	5	Femenina
Prisión Provincial de Pamplona	1	Masculina
Prisión Provincial de Porlier	6	
Prisión Provincial de Valdenoceda	2	
Prisión Tabacalera de Santander	7	
Prisión-Escuela de Yeserías	7	
Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares	2	

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias

Fig. 15. Relación de obras compuestas entre 1938 y 1943 con motivo de la Virgen de la Merced^a

Título	Autoría	Prisión	Año
<i>Misa de Nuestra Señora de la Merced</i>	MESTRES PÉREZ, Jaume	Prisión Celular de Barcelona	1939
<i>Plegaria a la Virgen de la Merced</i>	GARCÍA BOU, Vicente	Prisión Provincial de Aranjuez	1940
<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	GARCÍA ANGUITA, Felipe; SÁINZ, Telésforo; PALOMARES, A.	Prisión Provincial de Ciudad Real	1940
<i>Invocación a la Virgen de la Merced</i>	S.N.	Prisión Central de Mujeres de Ventas	1941
<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	PAREDES MARTÍN, Félix	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	1941
<i>Alegoría política a la Virgen de la Merced</i>	GUITART FAURA, José	Prisión Provincial de Barcelona	1942

Fig. 16. Relación de obras compuestas entre 1938 y 1943 premiadas con redenciones extraordinarias^b

Título	Autoría	Prisión	Año
<i>La Verdad solo está en Dios</i>	REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	Prisión Central de Astorga	1939
<i>O Salutaris</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	Prisión Central de Figueirido	1939
<i>Ecce Panis Angelorum</i>	ORBEGOZO AGUIRRE, Eugenio	Prisión Central de Astorga	1940
<i>Ave Regina Caelorum</i>	RODRÍGUEZ, M.		
<i>Canto a los coros</i>	GARCÍA ANGUITA, Felipe; SÁINZ, Telésforo; PALOMARES, A.	Prisión Provincial de Ciudad Real	
<i>O Salutaris</i>	BERZOSA, J.	Prisión Provincial de Coruña	1941
<i>El misterio de la Navidad</i>	TAVERA BAZ, José María	Prisión Provincial de Porlier	
<i>Panis Angelicus</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	Prisión Central de Figueirido	1942
<i>Ave María</i>			
<i>Canto a Valencia</i>	FORNOS, Eduardo	Prisión Central de Santa María de Puig	

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b *Ibidem*.

2.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales

2.3.1. Medios económicos, materiales y humanos

Fig. 17. Resumen de gastos del año 1940 según el Ministerio de Hacienda (I)^a

RESUMEN DE GASTOS

	Cuantía (en pesetas)	% (en relación con el gasto total)
Personal	21.386.071	11,73
Material	2.227.500	1,22
Gastos diversos	158.631.000	87,04
TOTAL	182.244.571	

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem*.

Fig. 18. Resumen de gastos del año 1940 según el Ministerio de Hacienda^a

Dirección:	Personal técnico directivo:	6 jefes superiores de 1ª: 14.400 ptas.	
		12 jefes superiores de 2ª: 13.200 ptas.	
		17 jefes superiores de 3ª: 12.000 ptas.	
		31 directores de 1ª: 9.600 ptas.	
		50 directores de 2ª: 8.400 ptas.	
		105 subdirectores: 7.200 ptas.	
		85 jefes de servicio: 7.200 ptas.	
		<hr/>	
		Personal técnico auxiliar:	126 jefes de prisión de partido: 7.200 ptas.
			213 jefes de prisión: 7.000 ptas.
237 oficiales de 1ª: 3.500 ptas.			
1.185 oficiales de 2ª: 3.000 ptas.			
2.487 guardianes: 2.000 ptas.			
<hr/>			
Sección femenina:	Jefe: 6.000 ptas.		
	<hr/>		
79 otro personal: 2.500 ptas.			
<hr/>			
Personal facultativo:	Sanidad:	Médico jefe: 9.600 ptas.	
		41 médicos: 8.400 ptas.	
	Enseñanza:	Profesor primaria jefe: 7.200 ptas.	
		42 profesores: 6.000 ptas.	

^a Datos tomados de: SABÍN, José Manuel. *Prisión y muerte...*, *Op. Cit.*

Fig. 19. Extracto de la organización de la Secretaría Técnica de Música en 1942^a**Grupo Técnico:**Sección 1ª.- Solfeo y teoría.

Clases de solfeo, teoría y canto, de tipo elemental y complementario. Cientos de alumnos recibieron la primera formación y ajustaron sus principios en un cuadro de cinco auxiliares y un profesor, bajo la inmediata orientación del Secretario.

2ª.- Preparación Técnica del Instrumentista.

Funciona bajo la dirección del Secretario, a la vez Director de la Banda, auxiliado por el músico más competente de cada cuerda de instrumentos.

Las clases de Ejecución, instrumental y fraseo son de importancia vital y su dirección implica un trabajo harto complejo, dada la variedad de instrumentos de metal, madera, cuerda y percusión.

El alumno se familiariza con la disciplina artística, resultando más eficaz la labor educativa que se persigue.

3ª.- Instrumentación de obras.

La pequeña y delicada sección, vive en silente y recogido albergue. Su eficaz labor ha permitido ensanchar la base instrumental de las obras, amazacotadas en arreglos pequeños. Algunas de ellas, preparadas para Orquestina y Rondalla, por ejemplo, han sido puestas al alcance de la Orquesta y de la Banda por encajar mejor su carácter en éstas, o viceversa.

Los alumnos aventajados han tenido ocasión de ampliar considerablemente sus conocimientos.

4ª.- Armonía e Historia de la Música.

Esta sección figura en la cúspide del monumento educativo. Las lecciones de Armonía e Historia figuran en un plano superior al resto de la enseñanza musical.

Los alumnos que asisten a estas clases, al tiempo que rellenan sus carpetas de papel pautado, van cuajando su cerebro con la esencia de los acordes, movimientos armónicos acotados de cadencias y agudización del instinto metronómico.

Solamente la vocación montada en una voluntad de hierro ha permitido escalar la cumbre de los sonidos.

5ª.- Cantos religiosos.

Con un número oscilante, según la actividad desplegada sobre el conjunto penal, actúa por procedimiento simultáneo esta sección.

Lo seleccionado de las voces permite la retransmisión de las enseñanzas que recibe en la paz íntima de Capellanía con la orientación educativa de sus motivos sagrados.

Resumen del grupo teórico:

25 profesores en las distintas facetas teóricas han expuesto su experiencia, secundados por 113 auxiliares y sobre un conjunto de 1350 alumnos que han recibido la prometedora semilla en un horario amplio que ha venido absorbiendo en constante ocupación a un contingente elevado de nuestra población reclusa.

Grupo práctico.

Este grupo es el más numeroso y en él florece toda la labor del grupo técnico. Consta de siete secciones:

1ª- Banda de Música.

^a TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia...*, Op. Cit., pp. 164-236.

Alcanzados los conocimientos necesarios de nuestro plan teórico, se pasa a ocupar un puesto en la Banda, que dado su volumen se hace difícil plasmarla en pocas líneas.

Han pertenecido a la Escuela la siguiente relación numérica de internos: 1 director, 4 subdirectores, 5 flautines, 11 flautas, 8 requintos, 17 saxofones altos, 9 saxofones tenores, 2 saxofones barítonos, 11 fliscornos, 23 trompetas, 9 trompas, 26 trombones, 3 barítonos, 9 bombardinos, 8 tubas, 2 timbales, 13 cajas, 7 bombos, 9 platos, 5 archiveros y 3 papeleros.

Nuestra Banda alcanzó un volumen máximo de 101 ejecutantes reunidos en los atriles, con reservas todavía de 4 flautas, 6 clarinetes, 2 saxofones altos, 1 saxofón tenor, 3 trompetas, 4 trombones, 1 bombardino, 2 cajas, 1 bombo y 2 platos, que actuaban en caso de enfermedad o baja. Hoy ha quedado más reducido por libertades y traslados a otros Establecimientos. El número de obras ejecutados por esta Sección es el siguiente: de concierto, 209; marchas, 36; himnos, 9; pasodobles, 129; total, 383.

Intervino: conciertos, 279; misas acompañadas, 228; desfiles, 4.137, e himnos (veces cantados), 4.457.

2ª.- Orquestina.

Esta Sección, divulgadora de la música ligera, está dividida en dos pequeños grupos que llevan a todos los rincones de la Prisión el encanto de sus interpretaciones. La tristeza de los enfermos, la monotonía de los patios y el silencio del salón de espectáculos, han vibrado más de una vez con las melódicas estridencias de estas partículas inquietas y briosas de la organización musical.

Además del refuerzo normal que la Banda ha venido prestando a esta Sección para darle más cuerpo, desfilaron por ella 8 violines, 1 violonchelo, 2 pianistas, 13 acordeones y 5 jazzbands. 340 conciertos y 50 festejos variados han sido motivo de exhibición de nuestras orquestinas.

3ª.- Rondalla.

Labor magnífica la desarrollada por sus 41 elementos. Es el núcleo más puro sin duda que tiene la agrupación.

Dado su carácter genuino de rondalla, no admitió jamás refuerzos ni ingerencias de otros instrumentos ajenos a ella.

Su música, dulce y evocadora, ha sido el néctar preferido para los actos íntimos. Los enfermos instalados en los departamentos sanitarios de la Casa han acogido con deleite su ritmo melódico y temblón. En los concursos literarios y en otros festejos, la Rondalla puso siempre un sello de sencillez y buen gusto.

El registro estadístico nos da el paso de 4 mandolinas, 21 bandurrias, 17 laúdes, 23 guitarras y 3 instrumentos de percusión, intérpretes de 74 obras de concierto, 29 pasodobles y marchas y algunos otros números variados, todo ello instrumentado en la Casa.

4ª.- Orquesta y Coro de Capilla.

El silencio profundo de la población reclusa durante los actos religiosos ha sido impresionado con las ejecuciones sobrias y serenas de esta Sección mixta, entregada por entero a la música religiosa. En la segunda en calidad después de la Banda.

Las 30 voces seleccionadas cuidadosamente en un principio forman la solera indiscutible del orfeón actual. Aquellos 9 tenores primeros, 7 tenores segundos, 8 barítonos y 6 bajos que formaban su plantilla inalterable, se conjugó con los 24 violines, 3 violonchelos, 2 contrabajos, 4 pianistas y la ayuda normal de instrumentos de viento que le proporcionara la Banda, actuando en 276 actos sacros.

5ª.- Orfeón.

La festividad de nuestra Patrona del año 1940 fue secundada con la sorpresa de la naciente Sección de 150 voces. La masa coral enorme, se matiza con la madurez acabada de un núcleo de 49 tenores primeros, 63 tenores segundos, 57 barítonos y 41 bajos, que aleccionaron a la totalidad reclusa con un repertorio selecto de 59 obras de concierto y 78 composiciones religiosas, de las que el 89 por 100 fueron adaptadas en la Casa por los elementos del Grupo Técnico.

En su casi totalidad el Orfeón se ha constituido por alumnos que han precisado de forja especial. Sus elementos no son como los de la Banda de música, por ejemplo, que ya tienen un concepto elevado de la disciplina artística, sumado a conocimientos musicales que aportan y permiten adaptarse con relativa facilidad. La masa coral, menos preparada que la instrumental, ha permitido, gracias a un trabajo profundamente educativo, llegar a cantar a 8 voces, y es muy corriente hacerlo a 3 y 4 voces.

6ª.- Grupo folklórico.

Este núcleo brotó del Orfeón.

Pues siendo la vena popular hispánica abundante, la agrupación musical, siempre orientada en sentido educativo, no podía dejar de cultivar esta rama importantísima del saber y del sentir. Por ello, hombres de regiones distintas, con verdadero sentimiento artístico y cultura adecuada, impregnan con transporte sentimental el vibrar de nuestras tradiciones.

Las lecciones de Geografía e Historia dadas a la población reclusa al aire libre se combinan con un fondo musical evocador de épocas lejanas y regiones conocidas.

7ª.- Banda de cornetas y tambores.

Tumultuosa vanguardia de los desfiles y cúspide de las estridencias. Ligada a la disciplina artística de la Banda de música y a la disciplina reglamentaria y sobria del Establecimiento avanza al unísono con sus 17 cornetas y 9 tambores, regidos por un solista trompeta de la Banda.

Resumen del Grupo práctico:

La contundente acción educativa de 30 profesores, llegada a centenares de alumnos a través de 180 auxiliares, se traduce en oleadas formativas de arte musical que afloró en las 7 secciones que dejamos bosquejadas.

Grupo mecánico.

Paralelo a lo académico y técnico se creó el Grupo Mecánico, con sus 3 secciones, con finalidad clara de conservación.

1ª.- Copistería.

El conglomerado musical ha podido avanzar progresivamente, gracias al camino pautado que día tras día proporcionó el trabajo de esta sección. El 80 por 100 de las obras que numera la Banda en su repertorio, el 68 por 100 del Orfeón y la totalidad de las que figuran en la Rondalla, se deben a la labor y esfuerzo de la copistería. Los silenciosos artistas de esta reducida plantilla llenaron miles de folios pautados, en norma precisa, el sentir musical.

2ª.- Archivo.

La ordenación y buen estado de todo el repertorio, los tentáculos avanzados de papelerero-repartidor, el fondo de arca, la mano que stampa programas, que ejecuta distribuciones, que sirve de vehículo y fin a la organización musical de la Casa, se encuadra en esta Sección. Diminuta en número, callada y laboriosa, es, como hacendosa ama, que recoge y guarda.

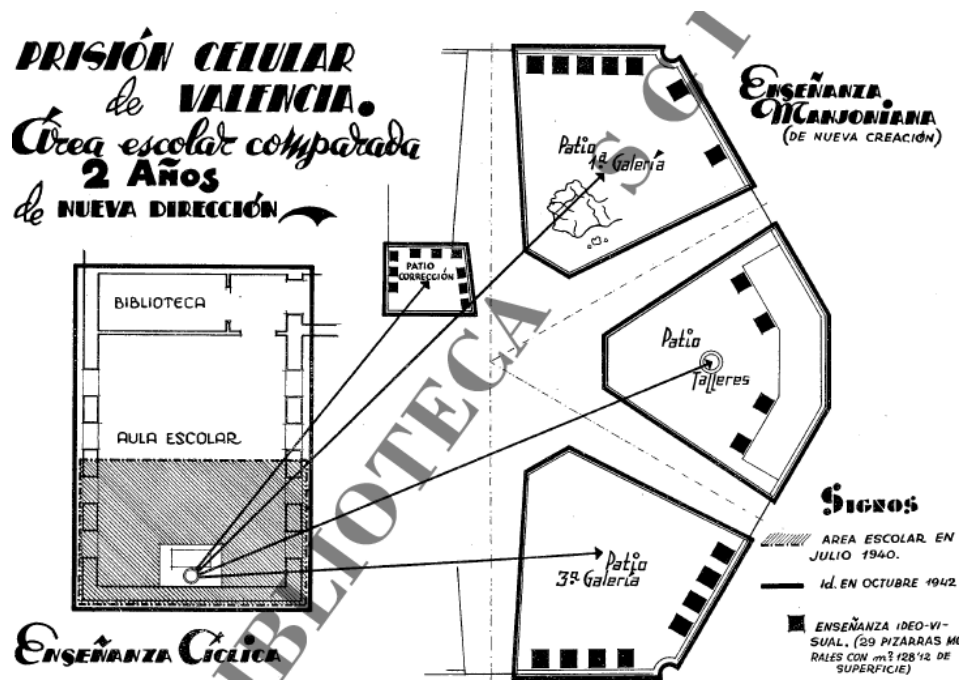
3ª.- Taller reparación.

Ni la escasez de medios, ni la gama variada del instrumental amilanaron a nuestros mecánicos, que han sabido realizar verdaderos prodigios en la reparación de 52 instrumentos de cuerda, 109 de metal, 114 de madera y 14 de percusión.

2.3.2. Topografía y arquitectura penitenciaria

- a. Prácticas musicales de intramuros dentro del panóptico carcelario: categorización de los espacios dentro de la prisión

Fig. 20. Distribución de los espacios educativos según la Secretaría Técnica Educativa aplicados a las prisiones españolas a partir de 1942^a



^a *Ibid.*, p. 25

b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de los centros penales

Fig. 21. Extracto de la organización de las prácticas musicales alrededor de la idea del patio en 1939^a

Enmarcar en el tiempo las actividades todas de la Prisión y conseguir la exactitud del cumplimiento en el mismo, es tanto como ver lograda la más estricta disciplina es (...) en suma, acercarse a la perfección (...).

Diana. Con las primeras luces del día, arranca la corneta de guardia sus agudas notas. Y con ágil movimiento, temple de voluntad, se incorpora la población interna y se apresta al aseo personal.

Recuento. Quince minutos después el Oficial de Guardia en Galería o Departamento procede al primer recuento con fondo de revista (...).

Llamada general. Las celdas se abren a la misma altura en uno y otro lado de cada galería. Empiezan a salir los reclusos (...). En la rotonda, el Orfeón formado en arcos, acompañado por la gran masa reclusa, entona la salutación matutina con el himno *Redención*. Después de los gritos reglamentarios, se ordena el retorno a las celdas con la más rígida disciplina militar.

Desayuno.

Toque de fagina. Son las ocho.

Llamada al trabajo. A las nueve, como estallido de energía y previa ordenada concentración en los patios, se desglosan los equipos múltiples, con fiebre de actividad y a semblanza de colmena: En los patios, gimnasia y deporte. En los talleres, músculo y cerebro. En las escuelas de arte, inteligencia y sentimiento. En las academias, saberes y ciencia. En la Casa de Dios, formación y piedad. Ni un solo recluso en oxidante vagancia (...).

Alto a la tarea, suena iniciándose la concentración en los patios para (...) volver a recogerse a las celdas (...).

Vuelta al trabajo (...). Una vez encarcelada la población en los patios, escuchan los altavoces el decir limpio, documentado y sereno de Tihamér Th't, por ejemplo, en radiada lectura (...). Al aire libre, tiene lugar las clases manjonianas (...).

Santo Rosario (...) en la Casa de Dios (...).

Clausura definitiva. (...) el corneta de guardia preludia el fin de la jornada con las notas musicales de la retreta.

^a *Ibid*, pp. 116-117. La cifra completa puede consultarse en el Anexo I, Capítulo 2, fig. 21.

Fig. 22. División territorial siguiendo la disposición de los Tribunales Militares Territoriales operativos entre 1938 y 1948^a

DEMARCACIÓN DEL TRIBUNAL	PROVINCIAS QUE COMPONEN LA DEMARCACIÓN
Tribunal Militar Territorial 1º	Madrid (sede del tribunal)
	Cáceres
	Badajoz
	Guadalajara
	Toledo
	Cuenca
	Ciudad Real
	Alicante
	Valencia
	Castellón
Tribunal Militar Territorial 2º	Murcia
	Sevilla (sede del tribunal)
	Huelva
	Cádiz
	Jaén
	Granada
	Almería
	Ceuta
Melilla	
Tribunal Militar Territorial 3º	Barcelona (sede del tribunal)
	Gerona
	Tarragona
	Lérida
	Huesca
	Teruel
	Zaragoza
	Navarra
	Islas Baleares
Tribunal Militar Territorial 4º	A Coruña
	Pontevedra
	Lugo
	Ourense
	Asturias
	Cantabria
	Vizcaya
	Guipúzcoa
	Álava
	La Rioja
	León
	Zamora
	Salamanca
	Ávila
	Segovia
Palencia	
Burgos	

^a «Tribunales Militares Territoriales». [Jurisdicción Militar de España, 2016](#). (Consultado: febrero 2020).

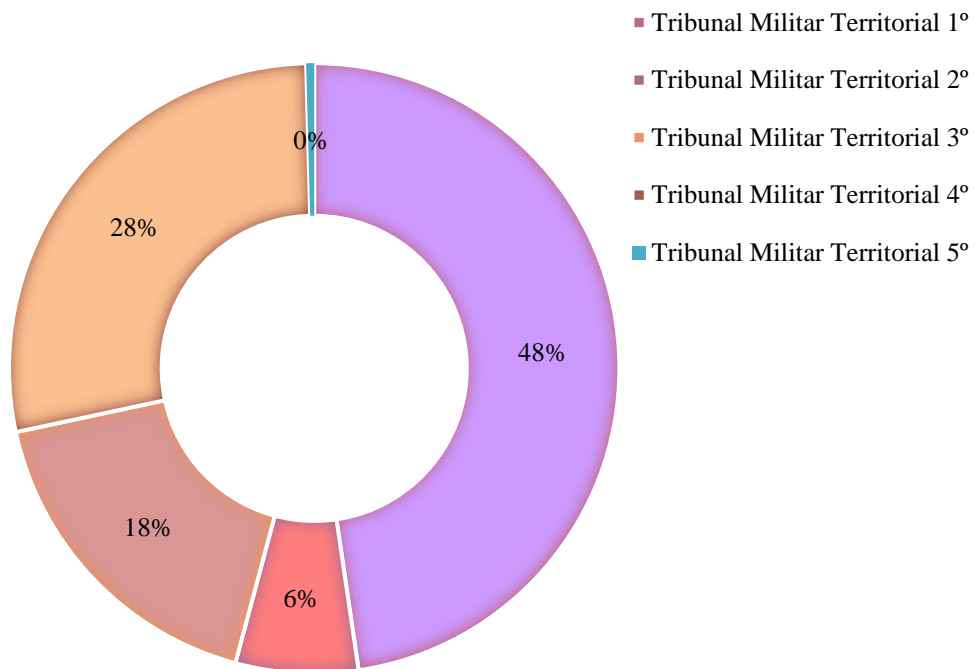
Tribunal Militar Territorial 5° Islas Canarias

Fig. 23. Distribución geográfica de las prácticas musicales penitenciarias oficiales atendiendo a la Jurisdicción Territorial Militar y a las Juntas Locales Provinciales^a

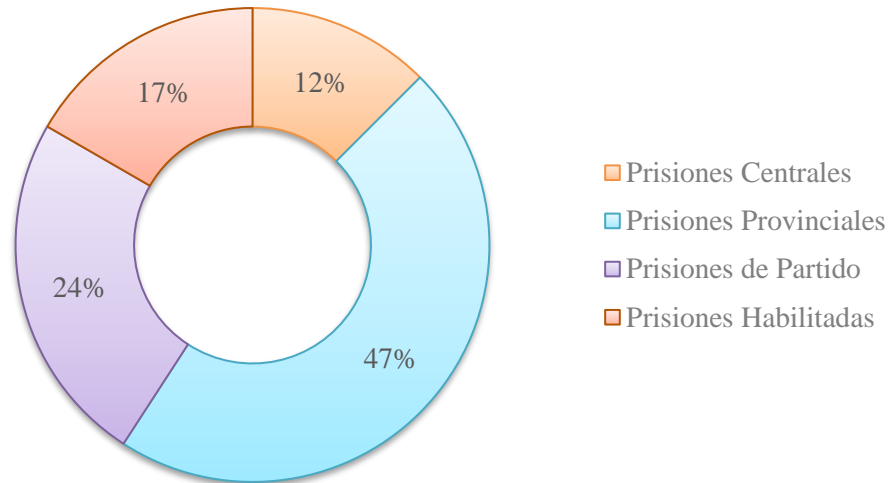


^a La imagen del mapa ha sido tomada de: «Tribunales Militares Territoriales... Op. Cit. (Consultado: febrero 2020). Sobre él se han situado los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. Las provincias que aparecen identificadas con NC son aquellas de las que no se ha localizado dato alguno al respecto para el periodo estudiado.

Fig. 24. Porcentaje por jurisdicciones militares de la organización de actividades musicales oficiales en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: [«Tribunales Militares Territoriales». Jurisdicción Militar de España, 2016.](#) (Consultado: febrero 2020).

Fig. 25. Tipología de las prisiones españolas que presentaron actividades musicales entre 1938 y 1943^aFig. 26. Relación de actuaciones musicales registradas por Redención en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^b

Prisión	Sexo de la población penal		Nº de actuaciones
	Masculina	Femenina	
Fortaleza de San Cristóbal	X		1
Prisión Celular de Barcelona	X		3
Prisión Celular de Valencia	X		5
Prisión Central de Astorga	X		24
Prisión Central de Burgos	X		32
Prisión Central de Chinchilla	X		1
Prisión Central de El Dueso	X		22
Prisión Central de Figueirido	X		8
Prisión Central de Formentera		X	5
Prisión Central de Guadalajara	X		5
Prisión Central de Mujeres de Gerona		X	6
Prisión Central de Mujeres de Coruña		X	9
Prisión Central de Mujeres de Málaga		X	7
Prisión Central de Mujeres de Ventas		X	13
Prisión Central de Orduña	X		6
Prisión Central de Puerto de Santa María	X		3
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	X		54
Prisión Central de Santa Cruz de Tenerife	X		2
Prisión Central de Santa María de Puig		X	10

^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos para la elaboración de la tabla tomados de: PCRPT. *Redención...*, Op. Cit., años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

Prisión Central de Totana	X		14
Prisión de Mujeres de «Las Claras»		X	1
Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares		X	13
Prisión de Mujeres de Azpeitia		X	1
Prisión de Mujeres de Huesca		X	2
Prisión de Mujeres de Torrelavega		X	2
Prisión de Partido de Alfaro	X		2
Prisión de Partido de Almendralejo	X		3
Prisión de Partido de Baeza	X		1
Prisión Civil de Baza	X		3
Prisión de Partido de Benicarló	X		4
Prisión de Partido de Berja	X		1
Prisión de Partido de Burriana	X		9
Prisión de Partido de Cartagena	X		4
Prisión de Partido de Celanova	X		7
Prisión de Partido de Figueras	X	X	7
Prisión de Partido de Getafe	X		1
Prisión de Partido de Hellín	X		3
Prisión de Partido de Huéscar	X		1
Prisión de Partido de Inca	X		1
Prisión de Partido de la Isla de San Simón	X		1
Prisión de Partido de la Roda	X		1
Prisión de Partido de Martos	X		1
Prisión de Partido de Molina de Aragón	X		1
Prisión de Partido de Orihuela	X		5
Prisión de Partido de Osuna	X		1
Prisión de Partido de Porta Coeli	X		13
Prisión de Partido de Pozoblanco	X		1
Prisión de Partido de Pueblo Nuevo	X		1
Prisión de Partido de Reus	X		2
Prisión de Partido de San Elías	X		1
Prisión de Partido de Santa Engracia	X		1
Prisión de Partido de Talavera	X		3
Prisión de Partido de Torrijos	X		1
Prisión de Partido núm. 2 de Valdepeñas	X		1
Prisión Especial de Mujeres de Ciudad Real		X	2
Prisión Habilitada «La Puncha»	X		1
Prisión Habilitada «Palacio de Misiones»	X		1
Prisión Habilitada Claudio Coello	X		1
Prisión Habilitada de Cisne	X		2
Prisión Habilitada de Dos Hermanas	X		2
Prisión Habilitada de Hinojosa del Duque	X		1
Prisión Habilitada de La Granja	X		2
Prisión Habilitada de San Lorenzo	X		1
Prisión Habilitada de Torrijos o Conde de Peñalver	X		4
Prisión Habilitada núm. 2 de Elche	X		2
Prisión Habilitada núm. 2 de Murcia (Agustinas)	X		2
Prisión Provincial de Albacete	X		5
Prisión Provincial de Alicante	X		1
Prisión Provincial de Almadén	X	X	1
Prisión Provincial de Almería	X		4

Prisión Provincial de Añover de Tajo	X		1
Prisión Provincial de Aranjuez		X	8
Prisión Provincial de Badajoz	X		4
Prisión Provincial de Badalona	X		1
Prisión Provincial de Barcelona	X		16
Prisión Provincial de Bilbao	X		3
Prisión Provincial de Cáceres	X	X	3
Prisión Provincial de Cádiz	X		2
Prisión Provincial de Castellón	X		12
Prisión Provincial de Ciudad Real	X		19
Prisión Provincial de Comendadoras	X		4
Prisión Provincial de Córdoba	X		5
Prisión Provincial de Cuenca	X		8
Prisión Provincial de Gerona	X		17
Prisión Provincial de Gijón	X		3
Prisión Provincial de Granada	X		4
Prisión Provincial de Huelva	X		3
Prisión Provincial de Huesca	X		2
Prisión Provincial de Jaén	X		1
Prisión Provincial de las Palmas de Gran Canaria	X		1
Prisión Provincial de León	X		2
Prisión Provincial de Lérida	X		5
Prisión Provincial de Liria	X		2
Prisión Provincial de Logroño	X		2
Prisión Provincial de Lugo	X		1
Prisión Provincial de Mujeres de Monóvar		X	2
Prisión Provincial de Mujeres de Amorebieta		X	1
Prisión Provincial de Mujeres de Cádiz		X	1
Prisión Central de Mujeres de Durango		X	1
Prisión Central de Mujeres de Saturrarán		X	4
Prisión Provincial de Murcia	X		1
Prisión Provincial de Ondarreta	X		1
Prisión Provincial de Oviedo	X		6
Prisión Provincial de Palencia	X		2
Prisión Provincial de Palma de Mallorca		X	18
Prisión Provincial de Pamplona	X		31
Prisión Provincial de Porlier	X		17
Prisión Provincial de San Juan de Mozarrifar	X		10
Prisión Provincial de San Sebastián	X		2
Prisión Provincial de Santander	X		23
Prisión Provincial de Segovia	X		1
Prisión Provincial de Sevilla	X		3
Prisión Provincial de Tarragona	X		3
Prisión Provincial de Teruel	X		4
Prisión Provincial de Toledo	X		3
Prisión Provincial de Valdenoceda	X		13
Prisión Provincial de Valladolid	X		8
Prisión Provincial de Vitoria	X		5
Prisión Provincial de Zamora	X		6
Prisión Provincial de Zaragoza	X		1
Prisión Provisional de Gandía	X		3
Prisión-Escuela de Yserías	X		32

Fig. 27. Clasificación por Jurisdicción Militar y tipo de prisión de la incidencia de los programas propagandísticos musicales en las prisiones entre 1938 y 1943^a

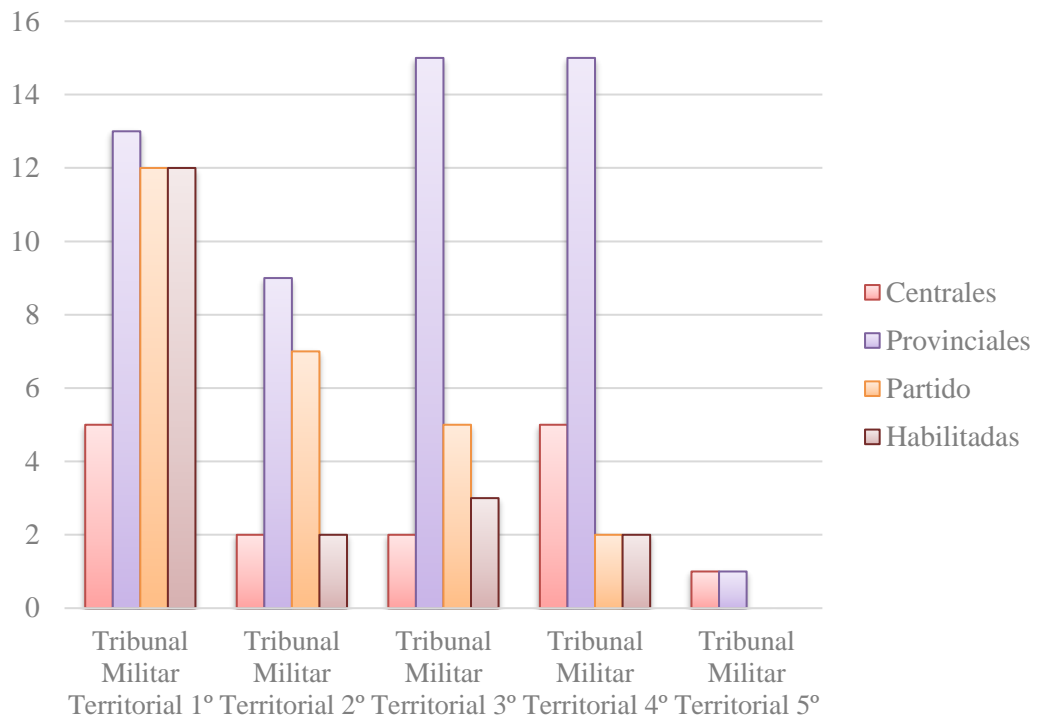
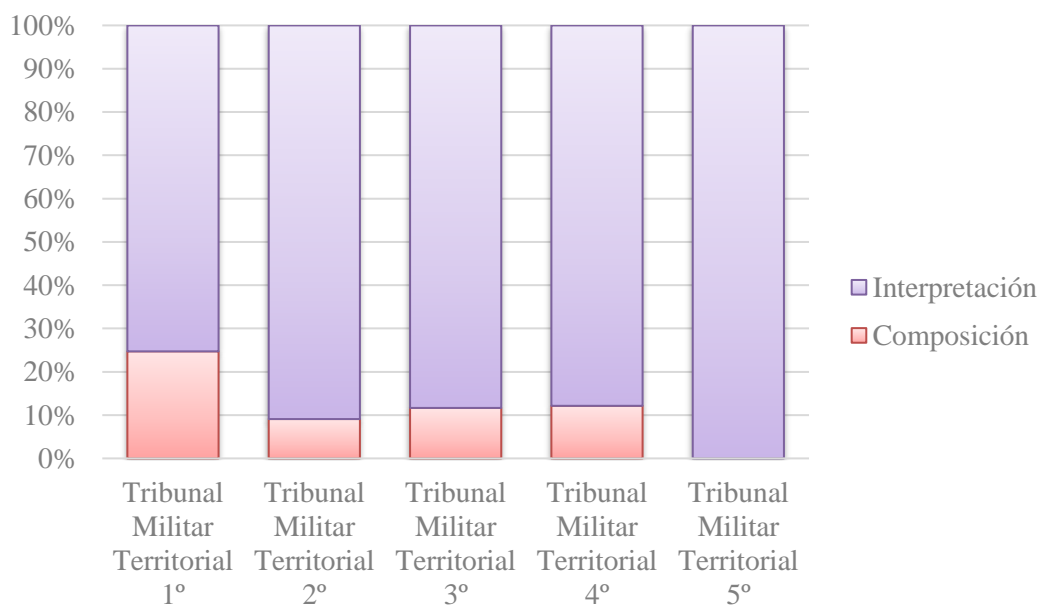


Fig. 28. Detalle de las prácticas musicales oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943 atendiendo al tipo de actividad y jurisdicción militar en la que se desarrolló^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos para la elaboración del gráfico tomados de: PCRPT. *Redención..., Op. Cit.*, años I-V, nº 1-248, (01/04/1939-25/12/1943).

^b *Ibidem.*

c. Trasvases de las prácticas musicales de intramuros a extramuros como parte de la política propagandística del régimen

Fig. 29. Relación de actuaciones ofrecidas por intérpretes de extramuros en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^a

Intérprete	Prisión	Fecha
Banda Municipal de Madrid	Prisión-Escuela de Yaserías	6 enero 1940 ^b
		19 septiembre 1941
Banda Municipal de Pozo Blanco	Prisión de Partido de Pozoblanco	2 mayo 1942
Banda Municipal de Madrid ^c	Prisión-Escuela de Yaserías	24 septiembre 1943
Banda Municipal de Valencia	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	20 noviembre 1943

2.3.3 Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianidad penitenciaria

Fig. 30. Relación cronológica de las obras compuestas entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^d

Título	Autoría	Año, Prisión
<i>Date la vuelta</i>	DÚO VITAL, Arturo	1938, Prisión Central de Tabacalera
<i>Improvisación en canon para piano</i>		
[Boceto continuación] <i>Fantasia para trío</i> (1937) ^e		
<i>Estudio impromptu</i>		
<i>Un recuerdo</i>	BELDA CALATAYUD, Felipe	1939, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>Misa a 3 voces, Sra. De las Mercedes (sobre motivos de la elevación)</i>	MESTRES PÉREZ, Jaume	1939, Prisión Modelo de Barcelona
<i>Certamen nacional</i>	PÉREZ DE LA CAL, Rafael	1939, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>Campamentos femeninos</i>		
<i>Danza de las fuentes</i>		
<i>Desfile de la ambulancia</i>		
<i>Fantasia de conciertos sobre motivos de Fausto y Semiramis</i>		
<i>Lo mejor de lo mejor</i>		
<i>Noche de verbena</i>		
<i>Orteguilla</i>		
<i>Por verónicas</i>		
<i>Quita pesares</i>		
<i>Sagunto</i>		
<i>Tu retrato</i>		

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b En este mismo concierto actuó la orquesta de la prisión dirigida por Guillermo Cases, recluso en ese momento en el citado penal.

^c Todas las intervenciones de la Banda Municipal de Madrid en la Prisión-Escuela de Yaserías estuvieron bajo la dirección del compositor Juan Solano.

^d Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. La relación se completa con los datos procedentes de los archivos personales de Arturo Dúo Vital, Jaume Mestres y Tomás Gil i Membrado.

^e TEJADA, Torcuato. *El trío con piano...*, Op. Cit., p. 60.

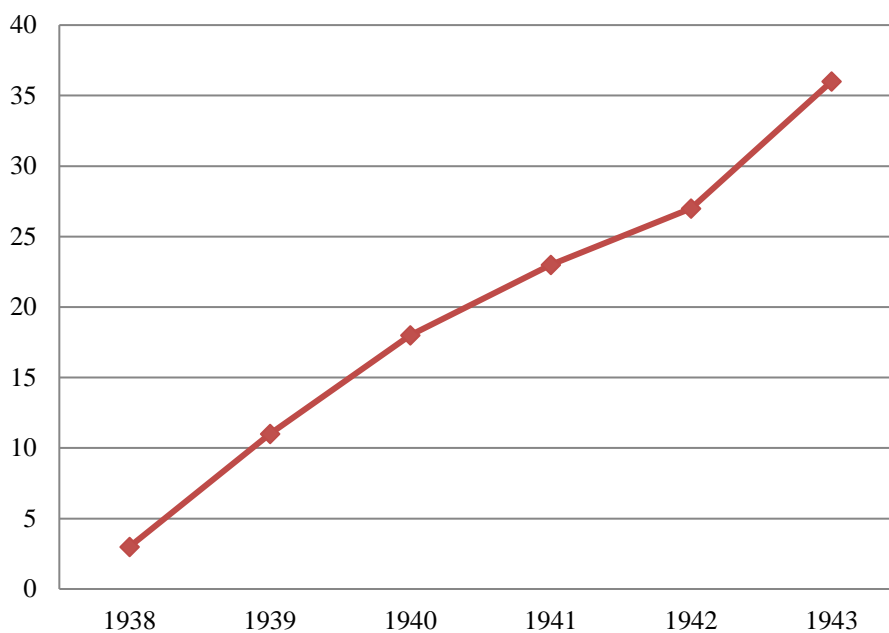
<i>La verdad solo está en Dios</i>	REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	1939, Prisión Central de Astorga
<i>¿Has venido, Paco?</i>	S. N.	1939, Prisión Provincial de Albacete
<i>Canción del recluso</i>	SERRA, (¿?) y CRUZ, (¿?)	1939, Prisión Provincial de Porlier
<i>Ave Maris Stella</i>	ARRÚE, José de	1940, Prisión Central de Astorga
<i>Los pelmazos</i>	CANDELAS, Luis; PLANIOL, (¿?)	
<i>Carmela</i>	CIEZA, Aurora	1940, Prisión Central de Mujeres de Durango
<i>La mimadita</i>	GABRIEL Y GALÁN GARCÍA, Jesús	1940, Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares
<i>¡Jesús, qué criada!</i>		
<i>La perla</i>		
<i>Tierra manchega</i>	GARCÍA ANGUIA, Felipe; CRIADO, Francisco	1940, Prisión Provincial de Ciudad Real
<i>Quiero</i>	GARCÍA ANGUIA, Felipe; MARTÍNEZ VECINO, Teófilo	
<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	GARCÍA ANGUIA, Felipe;	
<i>Canto a la Virgen del Prado</i>	SÁINZ, Telésforo;	
<i>Canto a los coros</i>	PALOMARES, A.	
<i>Plegaria a la Virgen de la Merced</i>	GARCÍA BOU, Vicente; PERNÍAS, Manuel	1940, Prisión Provincial de Aranjuez
<i>Cristo Rey</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	1940, Prisión Central de Figueirido
<i>O Salutaris</i>		
[Sin título]	HANT MERCHÁN, Santiago	1940, Prisión Provincial de Badajoz
<i>Nuestra primavera</i>	HEREDERO CLAR, Eusebio; CRESPI NICOLAU, Juan	1940, Prisión Provincial de Palma de Mallorca
<i>Un negocio de oro</i>	LLAMAS, Juan	1940, Prisión Central de Astorga
[Sin título]	MEDINA, Mariano	1940, Prisión-Escuela de Yeseñas
<i>Ecce Panis Angelorum</i>	ORBEGOZO AGUIRRE, Eugenio	1940, Prisión Central de Astorga
<i>Broadway</i>	REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	
<i>Humo</i>		
<i>Primavera española</i>	RIBES I SOLÉ, Felipe; PONT I MONTANER, Ángel	1940, Prisión Provincial de Gerona
<i>Ave Regina Caelorum</i>	RODRÍGUEZ, M.	1940, Prisión Central de Astorga
<i>Recuerdos</i>	ROMO RUIZ, Rufino; CASALS FERNÁNDEZ, Eugenio	1940, Prisión Provincial de Porlier
<i>Día de fiesta</i>	S.N.	1940, Prisión Provincial de Comendadoras
<i>Buitres</i>	SACRETS, Alberto; REGIDOR RAMOS, Federico Manuel	1940, Prisión Central de Astorga
<i>Carta a la hija</i>	TORCAL PELLEJERO, Julio	1940, Prisión Central de Guadalajara

<i>O Salutatis</i>	BERZOSA, J.	1941, Prisión Provincial de Coruña
<i>[Sin título]</i>	BIEDMA, Adolfo	1941, Prisión Central de Orihuela
<i>Peña cautiva</i>	BUIGUÉS SERRA, José María; MAYORAL, Teodoro	1941, Prisión Central de Puerto de Santa María
<i>Curro Vargas</i>	CAMARERO, M.; MARCET, (¿?); CASALS FERNÁNDEZ, Eugenio	1941, Prisión Provincial de Porlier
<i>Espera, espérame</i>	FERNÁNDEZ CHAPÍ, Carlos	1941, Colonia Penitenciaria del Dueso
<i>Paso a la vida</i>	GARCÍA GUERRERO, J.	1941, Prisión Provincial de Santander
<i>Repóker de solteros</i>	GÓMEZ, Marcial	1941, Prisión Provincial de Gandía
<i>Un día en la cárcel</i>	HERNÁNDEZ ALFONSO, Luis; MACHADO, M.	1941, Prisión Civil de Baza
<i>Alma andaluza</i>	LÓPEZ MORA, Rafael	1941, Prisión Provincial de Granada
<i>El bulo</i>	MACHADO, M.; REDONDO, V.	1941, Prisión Civil de Baza
<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	PAREDES MARTÍN, Félix	1941, Prisión de Partido de Cartagena
<i>El sereno de mi calle</i>	PERDIGUERO CAMPS, Fernando	1941, Colonia Penitenciaria del Dueso
<i>Invocación a la Virgen de la Merced</i>	S.N.	1941, Prisión Central de Mujeres de Ventas
<i>Una agencia de informes</i>	SESÉ, Gabriel	1941, Prisión Provincial de Palma de Mallorca
<i>El Misterio de Navidad</i>	TAVERA BAZ, José María	1941, Prisión Provincial de Porlier
<i>La estrella de Belén</i>		
<i>El huésped de don Gonzalo</i>	TORRECILLA, Blas de	1941, Prisión Central de Orihuela
<i>Los trovadores</i>		
<i>¡Haya paz, Bastiana!</i>	VALLE, Antonio del	1941, Prisión Habilitada de La Granja
<i>Tirado</i>	ANTONINO ORTIZ, Amadeo	1942, Prisión Provincial de Castellón de la Plana
<i>Sé nuestro guía</i>	ARRANDO, Fabián Melchor	
<i>Aquella reja</i>	BERTRÁN REYNA, Manuel	1942, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>Amor y fuerza</i>		
<i>Himno de la Prisión de Valencia</i>	CABEZA BORREGO, Antonio	1942, Prisión Modelo de Valencia
<i>Redención</i>		
<i>Días de gloria</i>	CARRERAS ESCLUSA, Luís	1942, Prisión Provincial de Barcelona
<i>Cecilia</i>	CARRERAS ESCLUSA, Luís	
<i>Ave Verum</i>	FERNÁNDEZ CHAPÍ, Carlos	1942, Prisión Provincial de Aranjuez
<i>Canto a Valencia</i>	FORNOS, Eduardo	1942, Prisión de Santa María del Puig
<i>Panis Angelicus</i>		

<i>Regina Coeli</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	1942, Prisión Central de Figueirido
<i>Ave Maria</i>		
<i>El conde de Fresquera</i>	GIL, Pablo	
<i>Esperanza</i>	GUITART FAURA, José	1942, Prisión Provincial de Barcelona
<i>Alegoría política a la Virgen de la Merced</i>		
<i>Saski-Naski</i>	MEATZ, (¿?)	1942, Prisión Provincial de Valdenoceda
<i>Consejo</i>	PAREDES MARTÍN, Félix	1942, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>Redención</i>	PAREDES MARTÍN, Félix; BELTRÁN BARREDA, Juan	
<i>Blanca Paloma</i>	PASCUAL DE FRANCISCO, Manuel	1942, Prisión Central de Cuéllar
<i>Una tragedia horrorosa por culpa de Sinforosa</i>		
<i>Una lágrima furtiva</i>		
<i>Oro de ley</i>	PÉREZ DE LA CAL, Rafael	1942, Prisión Provincial de Santa María del Puig
<i>Hechizo pampero</i>	SALVIO Y ARROYO	1942, Prisión Provincial de Alcalá de los Gazules
<i>Leonor</i>	SAURI, Luis	1942, Prisión de Partido de Figueras
<i>Cullera</i>	TALENS PRATS, Juan	1942, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>De tranviario a sereno o ahora empieza lo bueno</i>	VELASCO JIMÉNEZ, Luis; FUENTES CUESTA, Pedro	1942, Prisión Provincial de Pamplona
<i>El valle</i>	ALCAIDE, Enrique	1943, Destacamento Penal Presa del Alberche
<i>Mis nietecitos</i>	BARÓ, (¿?); PRIETO, (¿?)	1943, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>Agencia de colocaciones</i>	CABEZAS, Luis	1943, Prisión Central de Valdenoceda
<i>La prometida del poeta</i>	CAMINO GALICIA DE LA ROSA, Julio	1943, Destacamento Penal Presa del Alberche
<i>Sacrosanta</i>	DIRECTOR DE LA PRISIÓN	1943, Prisión Provincial de Cuenca
<i>Montanyes del Canigó</i>	GIL I MEMBRADO, Tomás	1943, Prisión Central de Figueirido
<i>El educador</i>	GIL, Pablo.	1943, Prisión Provincial de Ocaña
<i>Mary Sol</i>	GÓMEZ CÁRTANOS, Isaac	1943, Prisión-Escuela de Yeserías
<i>Tabacalera</i>	GÓMEZ, P.	1943, Prisión Central de Santander
<i>Noche de verbena</i>	GONZÁLEZ GALOCHA, Teodoro A.; TODO, José María del	1943, Prisión-Escuela de Yeserías
<i>[Sin título]</i>	MARTÍN DEL VAL, Ángel	1943, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares
<i>Don Juan en los T.P.A.</i>		
<i>Sueños Vals</i>	MOLINA USERO, (¿?)	1943, Prisión-Escuela de Yeserías
<i>[Sin título]</i>	MONTAGUT, (¿?)	
<i>Fantasia</i>		

<i>Gantó</i>	PÉREZ DE LA CAL, Rafael	1943, Prisión Central de San Miguel de los Reyes
<i>Maruxiña</i>		
<i>Risa gentil</i>		
<i>Vale así</i>		
<i>Santander</i>	PÉREZ ROSILLO, Ernesto ^a	1943, Prisión Central de Burgos
<i>Estampas de la Guerra</i>	PINILLA, (¿?)	1943, Prisión Provincial de Ocaña
<i>¡Es tu padre!</i>	REISSECH, E.	1943, Prisión Especial de Mujeres de Gerona
<i>Tres Migueles y un Miguel</i>	RODRÍGUEZ, Ramiro	1943, Prisión-Escuela de Yeserías
<i>Petrusca</i>	ROYO, Jesús	1943, Prisión Central de Burgos
<i>Las delicias del juego</i>	S.N.	1943, Prisión Provincial de Ciudad Real
<i>Apolo</i>	ZAMBRANO, Manuel	1943, Prisión Provincial de Conde de Peñalver

Fig. 31. Detalle de la productividad anual de las obras compuestas entre 1938 y 1943 para el programa de Redención de Penas en las cárceles españolas^b



^a No está clara su posible estancia en la cárcel. Aunque todo parece apuntar que fue encarcelado, ni la familia confirma este dato ni se ha logrado localizar su expediente carcelario.

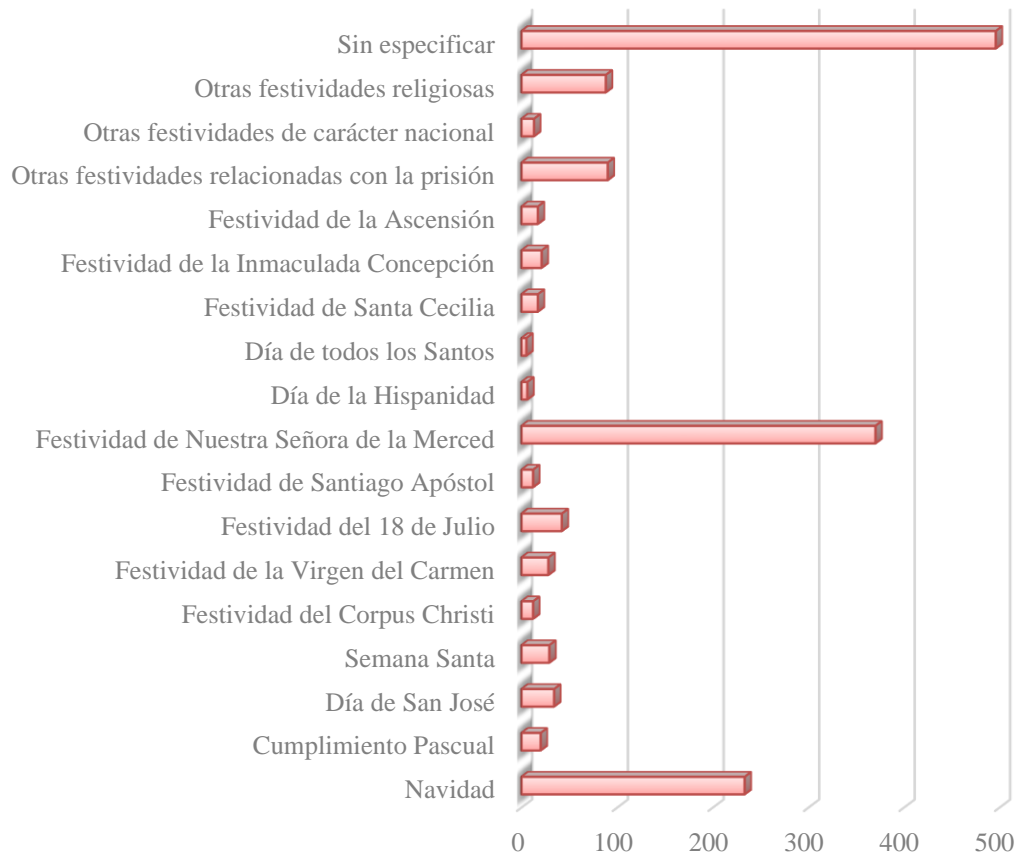
^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Fig. 32. Disposición del calendario anual de festividades católicas y nacionales con las que el PCRPT justificó la programación de obras musicales en las prisiones españolas^a

Fiestas religiosas	Fiestas religiosas y nacionales	Fiestas nacionales
<ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Circuncisión del Señor (1 ene.) <input type="checkbox"/> Epifanía del Señor (6 ene.) <input type="checkbox"/> Cumplimiento Pascual (según calendario) <input type="checkbox"/> San José (19 mar.) <input type="checkbox"/> Semana Santa (según calendario) <input type="checkbox"/> Ascensión (según calendario) <input type="checkbox"/> Corpus Christi (según calendario) <input type="checkbox"/> San Pedro y San Pablo (29 jun.) <input type="checkbox"/> Virgen del Carmen (16 jul.) <input type="checkbox"/> Todos los Santos (1 nov.) <input type="checkbox"/> Santa Cecilia (22 nov.) <input type="checkbox"/> Nochebuena (24 dic.) <input type="checkbox"/> Navidad (25 dic.) 	<ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Santiago Apóstol (25 jul.) <input type="checkbox"/> Nuestra Señora de la Merced (17 sept.) <input type="checkbox"/> Inmaculada Concepción (8 dic.) 	<ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Día de la Victoria (1 abr.) <input type="checkbox"/> Día de la Unificación (19 abr.) <input type="checkbox"/> Fiesta Nacional (2 may.) <input type="checkbox"/> Luto Nacional (I) (13 jul.) <input type="checkbox"/> Fiesta del Trabajo Nacional (18 jul.) <input type="checkbox"/> Fiesta del Caudillo (1 oct.) <input type="checkbox"/> Día de la Raza (12 oct.) <input type="checkbox"/> Luto Nacional (II) (20 nov.)

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Fig. 33. Detalle de las festividades en las que se programaron actividades musicales oficiales en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, años I-X, *Op. Cit.*, nº 1-501, (01/04/1939-20/12/1948).

Fig. 34. Extracto de la organización de la programación musical en la Prisión Provincial de Astorga durante el año 1939^a

Marzo:

Día 19 (San José): «Misa» a 3 voces, Perosi; «Joseph Filii David» a 3 voces, M. Viñas (...)

SEMANA SANTA:

Día 31:

PROCESIÓN DE LA DOLOROSA. EN LA PLAZA: «Stabat Mater» a 3 voces R. Soutullo. EN LA CATEDRAL: «Salve Mater» a 3 voces, R. Soutullo; «Salve Regina» a 3 voces, V. Goiechenaeché; «Salve popular».

Abril:

Día 2:

EN LA PRISIÓN: «Ave Regina Coelorum» a 3 voces, M. Rodríguez^b; «O salutaris Hostia» a 4 voces, L. Perosi; «Stabat Mater» a 3 voces, R. Soutullo.- Misa de Campaña

(EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO): «Ego sum panis» a 4 voces, M. Haller; «Bone pastori» a 4 voces, M. Haller; «Ave Verum» a 3 voces, L. Rille, «O salutaris Hostia» a 4 voces, L. Perosi; «Panis Angelicus» a 4 voces, M. Haller.

Día 5 (miércoles Santo):

«Responsorio» a 4 voces, Struel; «Christus factus» a 5 voces, V. Goiechenaeché; «Benedictus» a 3 voces, Viadana; «Miserere» a 6 voces mixtas, R.G. Barrón.

Día 6 (jueves Santo):

EN LA PRISIÓN: Partes variables. «Kyrie» y «Gloria» de la Misa «Assumpta est» a 4 voces, M. Haller; Misa gregoriana de adviento «Ave Verum» a 3 voces, L. Rille; «Bone pastor» a 4 voces, M. Haller; «Tantum Ergo» a 4 voces, G. Ett.-

EN LA CATEDRAL: PARTES VARIABLES «Kyrie» y «Gloria» de la Misa «Assumpta est» a 4 voces, M. Haller; «Misa gregoriana de adviento»; «Ave verum» a 3 voces, L. Rille; «Bone Pastor» a 4 voces, M. Haller; «Tantum Ergo» a 4 voces; G. Ett.- A LA TARDE: «Christus factus» a 5 voces V. Goiechenaeché; «Benedictus» a 3 voces, Viadana; «Miserere» a 6 voces mixtas, R.G. Barrón.

Día 7 (viernes Santo):

PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO (EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO): «Ya murió mi redentor» a 3 voces, Zaragozaano.-

EN LA PLAZA DEL SEMINARIO: «Stabat Mater» a 3 voces, R. Soutullo.- CONVENTO DE S. FRANCISCO: «Ya murió mi redentor» a 3 voces, Zaragozaano.

Día 9 (Pascua Resurrección):

EN LA PRISIÓN: Partes variables gregoriano. «Misa Angelis»; «Ego sum panis» a 4 voces, M. Haller.-

EN LA CATEDRAL: partes variables gregoriano. «Misa en re» a 3 voces, L. Perosi (...).

Mayo: (...)

Día 18 (la Ascensión):

EN LA CATEDRAL: «Misa en Re» y partes variables a 3 voces, L. Perosi; «Nona completa» (hora Santa 12 a 1) a 4 voces, Goiechenaeché; «Tantum Ergo» a 4 voces, G. Ett. (...).

^a [Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe..., *Op. Cit.*, pp. 4-13.

^b Se refiere a Melquesídes Rodríguez, recluso de la prisión.

Día 28

(Pascua Pentecostés): «Inviolata» a 3 voces, J. Valdés; «Dominus non sum Dignus» a 4 voces, T.L. Vittoria [sic]; «O sacrum convivium» a 4 voces, L. Viadana; «Salve» a 4 voces, J. Guridi; «Nunca dueño mío» a solo; «Himnos de la FE de las JONS», «Oriamendi» e «Himno Nacional».-

TARDE: PROCESIÓN DE LA MILAGROSA: «Ave de Lourdes» a 3 voces, M. Sierra; «Gozos de la Virgen» a 2 voces, M. Sierra; «Himno a la Virgen» unísono, Villalba.-

EN EL ASILO: «Ave Maris Stella» a 4 voces, P. Donosti; «Salve» a 4 voces, P. Donosti; Cantos populares en obsequio de los asilados (...).

Junio (...):Día 8 (Corpus Christi):

EN LA CATEDRAL: «Misa» (partes variables), V. Goiechenaeché; «Cenantibus illis» a 4 voces y solo barítono, M. Haller.-

TARDE: EN LOS ALTARES: 1º. «O salutaris Hostia» a 4 voces, M. Haller; 2º. «Dominum non sum dignus» a 4 voces, T.L. Vittoria [sic], 3º. «Cenantibus illis» a 4 voces, M. Haller; 4º. «O sacrum convivium» a 4 voces, L. Viadana; 5º. «Caromea vere est eibus» a 2 coros de 4 voces, Aug. Wilburger; 6º. «Bone pastor» a 3 voces, A. Kunnk; Reserva SS. «Tantum Ergo» a 4 voces V. Goiechenaeché (...).

Julio (...):Día 13 (aniversario de Calvo Sotelo):

EN LA CATEDRAL: «Misa de Requiem y Responso» a 3 voces, L. Perosi. (...).

Día 16 (Ntra. Señora del Carmen): «Alma Redentoris Mater» a 3 voces, L. Azcona; «Adioramus te» a 4 voces, O. Lassus; «Mariae Coelitum» a 4 voces, L. Iruarriga (...).Día 18 (Aniversario del Movimiento): «Misa» (partes variables) a 3 voces, L. Perosi; «Responso» a 3 voces, L. Perosi (...).**Agosto (...):**Día 15 (Anunciación de N. Señora):

«Gaudeamus Domino» a 4 voces, Palestrina; «Ave Maria» a 4 voces, Palestrina; «O quam suavis est» a 4 voces, M. Haller; «Bone Pastor» a 3 voces, A. Kunc; «Assumpta est» a 4 voces, P. Donosti; «Salve» a 4 voces, J. Guridi.-

MISA (...): «Gaudeamus Domino» a 4 voces, Palestrina; «Ave Maris Stella» a 4 voces, P. José Arrúe; «Cenantibus illis» a 4 voces y solo barítono, M. Haller; «Salve popular».-

TARDE: FUNCIÓN CON MEDIA EXPOSICIÓN: «Pangelingua» (gregoriano); «Tantum Ergo»; «Despedida a la Virgen» (...).

Noviembre (...):Día 1 (Todos los santos):

«Te gloriosus Apostolorum» a 4 voces, J. Math Asula; «Duo Seraphim» a 4 voces, T.L. Vittoria [sic]. (...)

Día 22 (Sta. Cecilia):

«Misa» (partes variables gregoriano) a 2 voces; «Responso» a 3 voces, M. Haller.-

CONCIERTO A LOS ENFERMOS (...): «Ene que risas hisemos» a 4 voces, V. Zubizarreta; «Ya viene la Reina Mora» a 4 voces, V. Zubizarreta; «Jota Navarra» a 4 voces, A. Brull; «Goizeko Izarra» (Estrella de la mañana).

2.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT

2.4.1. Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»

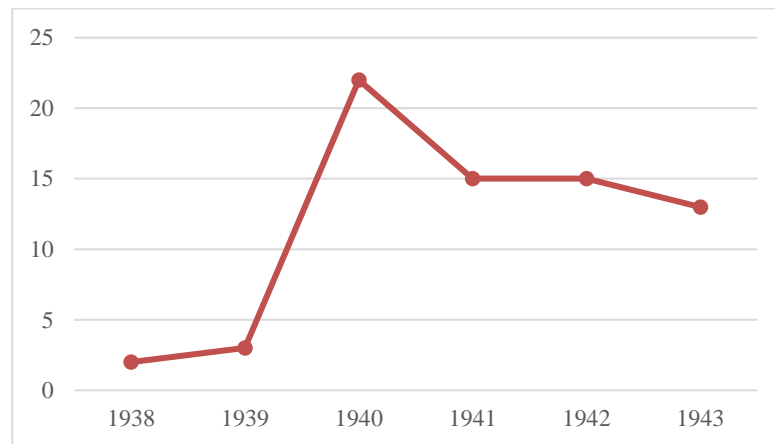
Fig. 35. Relación de autores y número de obras que escribieron dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1938 y 1943^a

Apellidos, Nombre	Nº de obras compuestas	Periodo de actividad
Alcaide, Enrique	1	1943
Antonino Ortiz, Amadeo	1	1942
Arrando, Fabián Melchor	1	1942
Belda Calatayud, Felipe	1	1939-1943
Bertrán Reyna, Manuel	1	1942
Berzosa, J.	1	1941
Biedma, Adolfo	1	1941
Brage Villar, Luis	2	1939-1940
Buigués Serra, José María	1	1941
Cabeza Borrego, Antonio	3	1942
Cabezas, Luis	1	1943
Camino Galicia de la Rosa, Julio	1	1943
Carreras Esclusa, Luis	2	1942
Casals Fernández, Eugenio	1	1940
Crespí Nicolau, Juan	1	1940
Criado, Francisco	1	1940
Dúo Vital, Arturo	4	1938-1939
Fernández Chapí, Carlos	2	1941-1942
Fornos, Eduardo	1	1942
Fuentes Cuesta, Pedro	1	1942
Galán y García, Jesús Gabriel	3	1940
García Anguita, Felipe	3	1940
García Bou, Vicente	1	1940
García Guerrero, J.	1	1941
Gil i Membrado, Tomás	6	1940-1943
Gil, Pablo	1	1942
Gómez Cárтанos, Isaac	1	1943
Gómez, Marcial	1	1941
González Galocha, Teodoro	1	1943
Guitart Faura, José	2	1942
Hant Merchán, Santiago	1	1940
Herederó Clar, Eusebio	1	1940
Hernández Alfonso, Luis	1	1941
Llamas, Juan	1	1940
López Mora, Rafael	1	1941
Martín del Val, Ángel	1	1943
Martín del Val, Juan	1	1943
Martínez Vecino, Teófilo	1	1940
Mayoral, Teodoro	1	1941
Medina, Mariano	2	1940-1941
Mestres Pérez, Jaume	3	1939
Orbezo Aguirre, Eugenio	1	1940
Paredes Martín, Félix	3	1941-1942

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

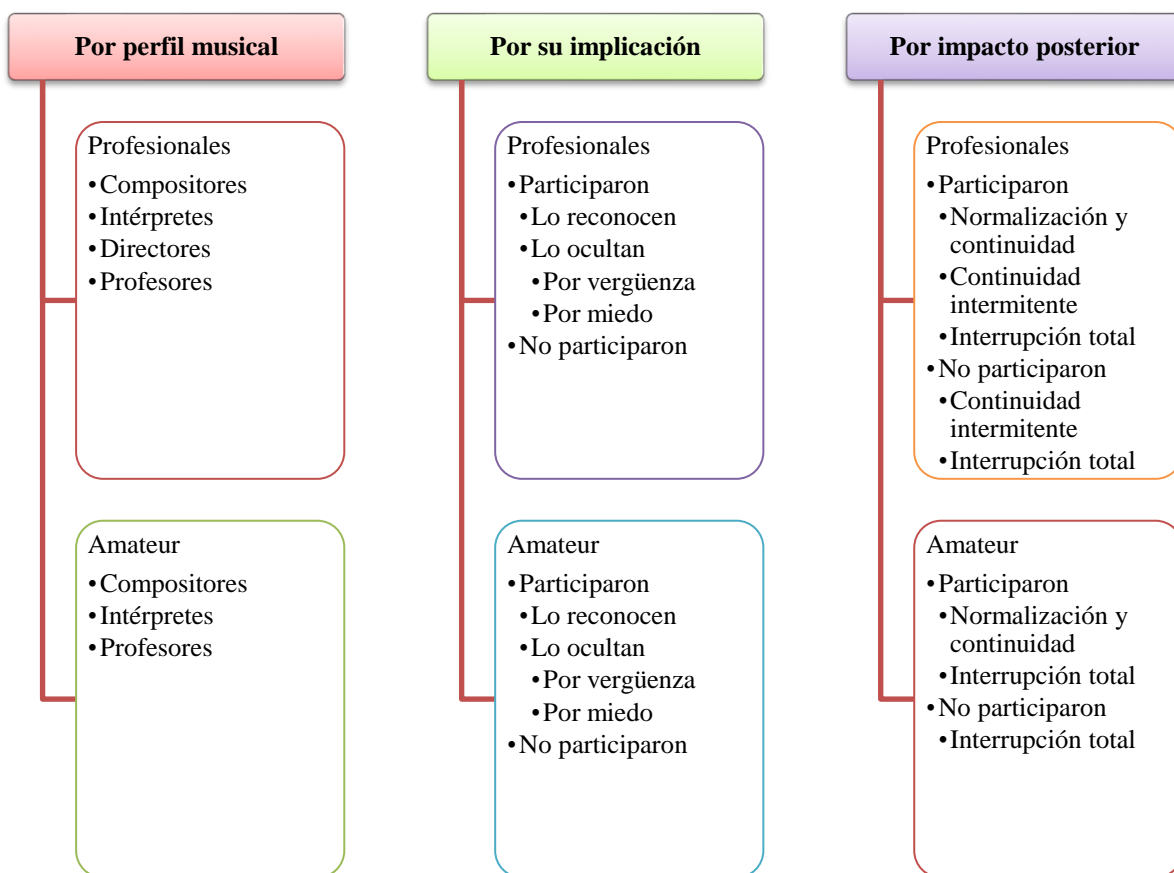
Pascual de Francisco, Manuel	2	1942
Pérez de la Cal, Rafael	21	1939-1943
Pérez Rosillo, Ernesto	1	1943
Pernías, Manuel	1	1940
Pont Montaner, Ángel	1	1940
Regidor Ramos, Federico Manuel	4	1938-1940
Ribes i Solé, Felipe	1	1940
Rodríguez, Ramiro	1	1943
Romo, Rufino	1	1940
Royo, Jesús	1	1943
Sacrets, Alberto	1	1940
Sáinz, Telésforo	3	1940
Sauri, Luis	1	1942
Sesé, Gabriel	1	1941
Talens Prats, Juan	1	1942
Tavera Baz, José María	2	1941
Todo, José María del	1	1943
Torcal Pellejero, Julio	1	1940
Torrecilla, Blas	2	1941
Valle, Antonio del	1	1941
Velasco Jiménez, Luis	1	1942

Fig. 36. Distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual en las cárceles españolas entre 1938 y 1943



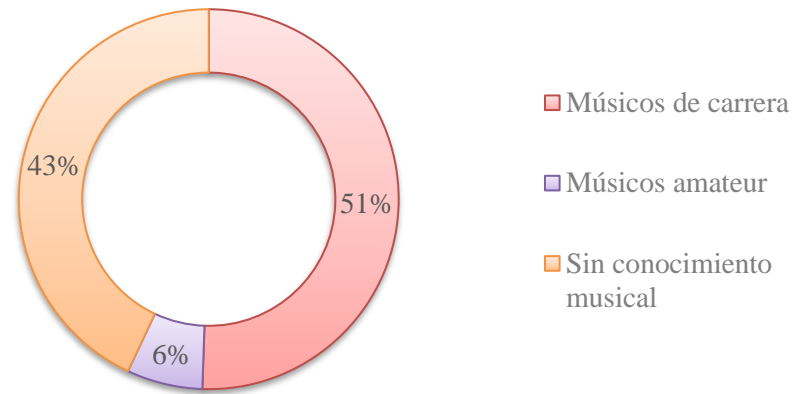
2.4.2. Parámetros de análisis de las biografías penitenciarias

Fig. 37. Posibles clasificaciones de los «músicos presos» en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCI prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Fig. 38. Detalle de la proporción de autores que participaron en los programas de Redención de Penas en las cárceles españolas entre 1944 y 1948 que contaban con conocimientos musicales previos a su encarcelamiento^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva de la población penitenciaria

Fig. 1. Interrelaciones entre «Identidad», «Memoria», «Poder» e «Historia»^a

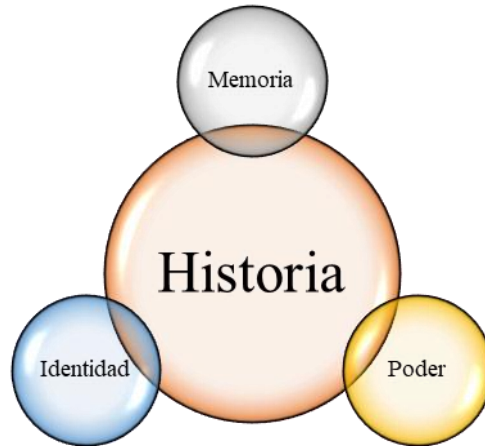


Fig. 2. Interrelaciones entre «Identidad oficial», «Identidad no oficial», «Memoria no oficial» y «Memoria oficial» en las prisiones españolas entre 1938 y 1948^b



^a Adaptación del esquema de Aleida Assmann desarrollado en: ASSMANN, Aleida. «Transformations between History and Memory». *Social Research*, vol. 75, nº. 1, (2008), p. 58.

^b Reformulación del esquema de Aleida Assmann desarrollado en: *Ibidem*

Anexo I

Anexo I

3.1. Reapropiaciones y resignificaciones. Estudio de caso: *Un día en la cárcel*.

Fig. 3. Relación de íncipits de los números de *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso

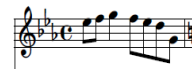


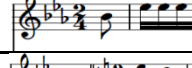
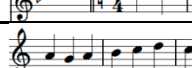

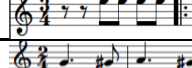

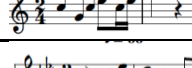
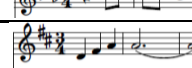





Nº	Título	Personajes	Íncipit textual	
1	<i>Preludio y sueño</i>	1	El hogar está muy lejos y al soñar se piensa en él	
2	<i>Diana</i>	////	////////////////////////////////////	
3	<i>Aseo</i>	3	Hay que vivir, levantarse, lavarse y andar	
4	<i>Polka de las sortijas</i>	1	Encima del colchón he empezado sortijas a hacer	
5	<i>Recuento</i>	5	Si Pitágoras no miente una y dos resultan tres	
6	<i>Escuela</i>	6	Las letras del alfabeto de memoria me las sé	
7	<i>Reconocimiento</i>	4	Oiga practicante que me duele aquí	
8	<i>Comunicaciones</i>	3	A comunicar porque es nuestro día	
9	<i>Rancho</i>	5	Han tocado a rancho, toque de emoción	
10	<i>Meditación</i>	1	El tiempo que pasó, no quiero recordar	
11	<i>Marcha del héroe</i>	4	Escuchad mis aventuras	
12	<i>Tango de la chinita</i>	1	Yo adoraba mi chinita	
13	<i>Ensayo del coro</i>	4	La Parrala dicen que nació en Moguer	
14	<i>Intermedio del 2º recuento</i>	////	////////////////////////////////////	
15	<i>Habanera del colchón</i>	4	A pesar de su cultura y su vasta ilustración	
16	<i>Apoteosis</i>	4	Conservemos la alegre esperanza	

Fig. 4. Descriptores temáticos de la revista *Un día en la cárcel* (1941), de M. Machado y Luis Hernández Alfonso^a

Descripción de la vida carcelaria	Hambre	«Para la comida / nadie es remolón / me han echado caldo / caldo nada más / que no te echen grasas / porque engordarás» ^b .
	Soledad	«Cariño que se fue / ventura que pasó / los bríos de mi fe / la suerte me quitó. / Mitiga tu dolor / olvida tu pesar / y piensa en el calor / de tu futuro hogar» ^c .
	Reeducación	«Comunicando conmigo / me ha dicho una prima / que si no salgo mañana / será que salgo otro día» ^d . «(...) hay que estar emparejados / para que salga la cuenta / y no haya equivocación / porque tiene poca gracia / repetir la formación» ^e . «Todos somos listos / aunque diga el profesor / que algunos no saben / con un vaso hacer la o» ^f . «Algunos tienen orejas / como por casualidad / y tras de cantar mal ellos / estorban a los demás. / Pero son buenos muchachos / de excelente voluntad / que aspiran a que progrese / la música nacional» ^g .
	Clandestinidad	«Encima del colchón / he empezado sortijas a hacer / bonita diversión / en que suelo mi tiempo perder (...) / Todo aquel que no quiera dormir / que se venga a residir / en la celda en que trabajo» ^h .
	Desamor	«(...) y ahora bajo y tristecito / sin poderme consolar / otra mina necesito / aunque me haya de engañar» ⁱ .
	Esperanza	«conservemos la alegre esperanza / de volver en el mundo a vivir / de que cese la triste añoranza / de a tornar a gozar / y a reír» ^j «Es vivir con nueva calma / que aquieta el alma / y es promesa el porvenir» ^k

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ídem*.

^b MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. «Escena 9. Rancho». *Un día en la cárcel...*, *Op. Cit.*, p. 9

^c *Ibid*, «Escena 10. Meditación», p. 10.

^d *Ibid*, «Escena 8. Comunicaciones», p. 8.

^e *Ibid*, «Escena 5. Recuento», p. 5.

^f *Ibid*, «Escena 6. Escuela», p. 6.

^g *Ibid*, «Escena 4. Ensayo del coro», p. 13.

^h *Ibid*, «Escena 4. La polka de las sortijas», p. 4.

ⁱ *Ibid*, «Escena 12. Tango de la chinita», p. 12.

^j *Ibid*, «Escena 16. Apoteosis», p. 16.

^k *Ibidem*.

Anexo I

3.2. Organización y configuración de las prácticas musicales no oficiales

Fig. 5. Relación de títulos del repertorio musical carcelario no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

Autor	Título	Año, lugar	Sexo	Función
Gil i Membrado, Tomás	<i>Els Allunyats</i>	1938, Prisión Provincial de Santoña	M	Político
Alonso Pérez, Germán	<i>Cara al sol con la camisa rota</i>	1939, Prisión Provincial de Porlier		Político
Bernat Beneyto, Ángel	<i>[Guadalupe]</i>	1939, Prisión Modelo de Valencia		Moral
	<i>[Adelina]</i>			
	<i>[Tania]</i>			
	<i>Rayos de luz</i>			
	<i>Concordia</i>			
	<i>Oh, Libertad</i>			
Férriz, Herminio Antón	<i>[Cara al sol que me pongo enfermo]</i>	1939, Reformatorio de Adultos de Alicante	Político	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Ay, Marino</i>	1939, Prisión Provincial de Santoña	Moral	
Gómez Molinete, Victoria	<i>Cárcel de Ventas</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Ventas	F	Protesta
Las Trece Rosas	<i>¡Somos las presas del 39!</i>			
	<i>La Cárcel de Ventas de Madrid</i>			
	<i>En la cárcel en vez de sufrir</i>			
Ortega García-Madrid, Ángeles	<i>A trece flores caídas</i>			
Pedro, Valentín de	<i>Formaré junto a mis compañeros</i>	1939, Prisión Provincial de Porlier	Político	
Valdeón	<i>[Cara al sol promesa del mañana]</i>	1939, Prisión Provincial de Porlier		
S.N.	<i>[Cara al sol te pondrás morena]</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Saturrarán		
	<i>[Cara al suelo]</i>			

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos de archivo.

Anexo I

	<i>El cura de Ocaña</i>	1939, Reformatorio de Adultos de Ocaña		
	<i>Las Trece Rosas</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Ventas		
	<i>Pueblo de España</i> [¿De dónde vienes morena?]	1939, Prisión Modelo de Barcelona		Protest
	<i>Saludo Durango</i> [¿Dónde vas con las barbas de chivo?]	1939, Prisión Central de Mujeres de Durango		
		1939, Prisión Provincial de Porlier	M	Protest
Uriel, Pablo	<i>A una muchacha yo besé</i>	1939, Prisión Provincial de Zaragoza		Moral
Alonso Galán, Germán	<i>El piojo verde</i> <i>Hace ya bastante tiempo</i>	1940, Prisión Provincial de Porlier		
Alonso Pérez, Germán	<i>Madrid ya tiene un barco</i>			Protest
Ana, Marcos	<i>Es la Pepa una gachí [I]</i> <i>La posada del caballo blanco</i>			
Bernal Ponce, José	<i>Aquí llevas una parejita</i> <i>De un hogar venturoso</i>	1940, Prisión Provincial de Almería		
Gil i Membrado, Tomás	<i>Serenata para violín y piano</i> <i>Sonatina para piano solo</i>	1940, Prisión Provincial de Santoña	M	Moral
	<i>Autxo txikia regarrer dago</i>	1940, Prisión de Larrinaga		
Johan, Anxel	<i>Dos canciones</i>	1940, Prisión de las Palmas de Gran Canaria		
	<i>Rumba</i>			
Lamote de Grignon, Ricard	<i>Allegretto</i> <i>El convent dels peixós</i>	1940, Prisión Modelo de Barcelona		
	<i>La corbata</i>	1940, Prisión Provincial de Castellón		
Retana Ramírez de Arellano, Álvaro	<i>Es la Pepa una gachí [II]</i>	1940, Prisión Provincial de Porlier		Protest
S.N.	<i>[Cuando tocan las campanas]</i>		F	

Anexo I

	<i>[Vuelan por encima del convento]</i>	1940, Prisión Central de Mujeres de Durango		
	<i>La Ventana</i>			
Hernández Alfonso, Luis; Machado, M.	<i>Un día en la cárcel</i>	1941, Prisión Civil de Baza	M	Protest
S.N.	<i>Amigo chimpancé</i>	1941, Prisión Habilitada Chalet-Orue	F	Polític
	<i>Alegría</i>	1942, Prisión Central de Mujeres de Ventas		Moral
Gil i Membrado, Tomás	<i>Lamento y tragedia</i>	1943, Prisión Central de Figueirido	M	Protest
	<i>Aires de España</i>			Moral
	<i>Comida de estraperlo</i>			Protest
	<i>Romança i dansa per a violí I piano</i>			Moral
	<i>[Voldría tot seguir]</i>			

Fig. 6. Clasificación por sexo del autor del repertorio musical no oficial escrito en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

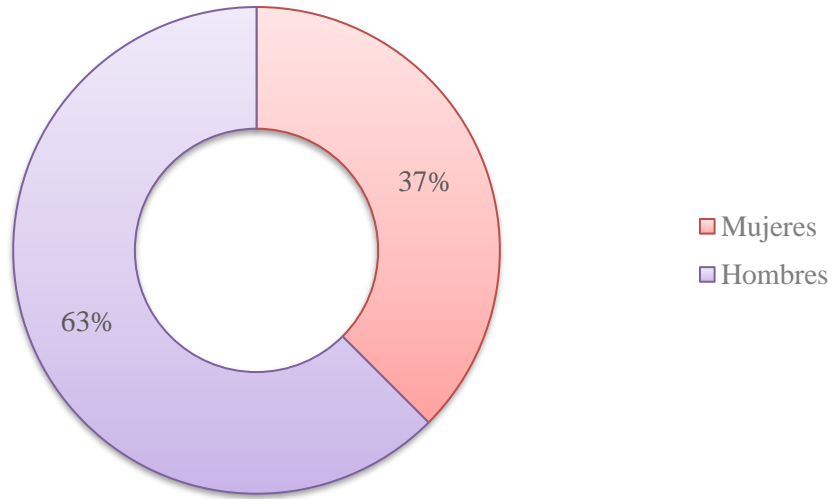
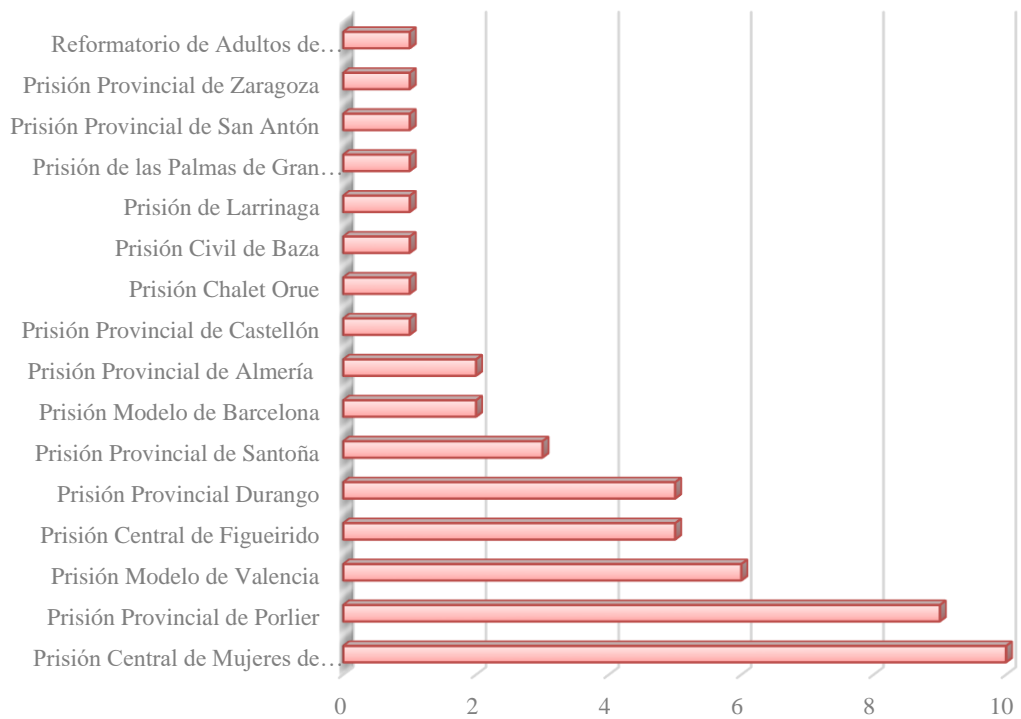


Fig. 7. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial entre 1938 y 1943^b



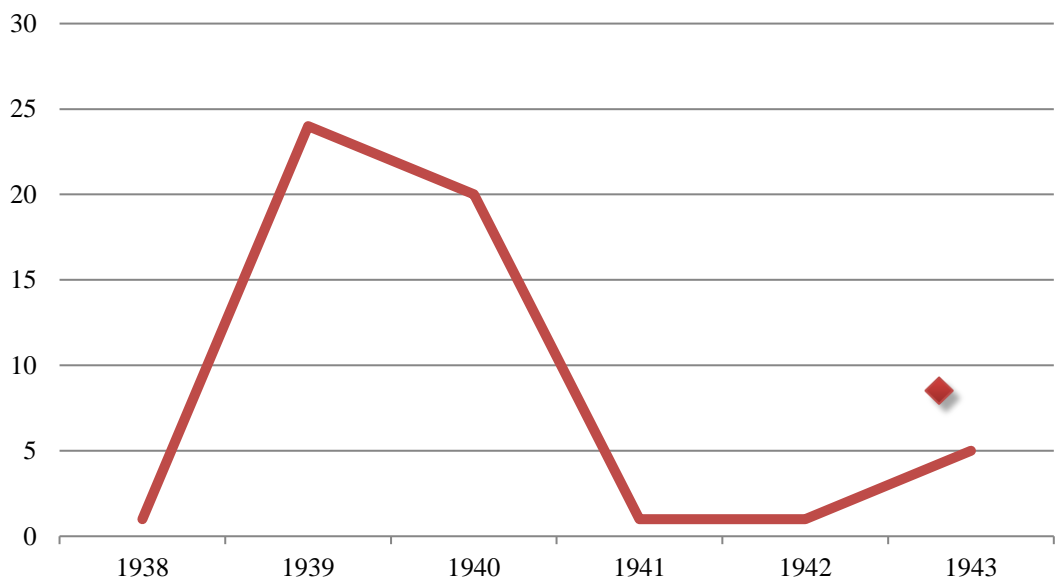
^a *Ídem.*

^b *Ídem.*

Fig. 8. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



Fig. 9. Detalle de la productividad anual del repertorio musical carcelario no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b

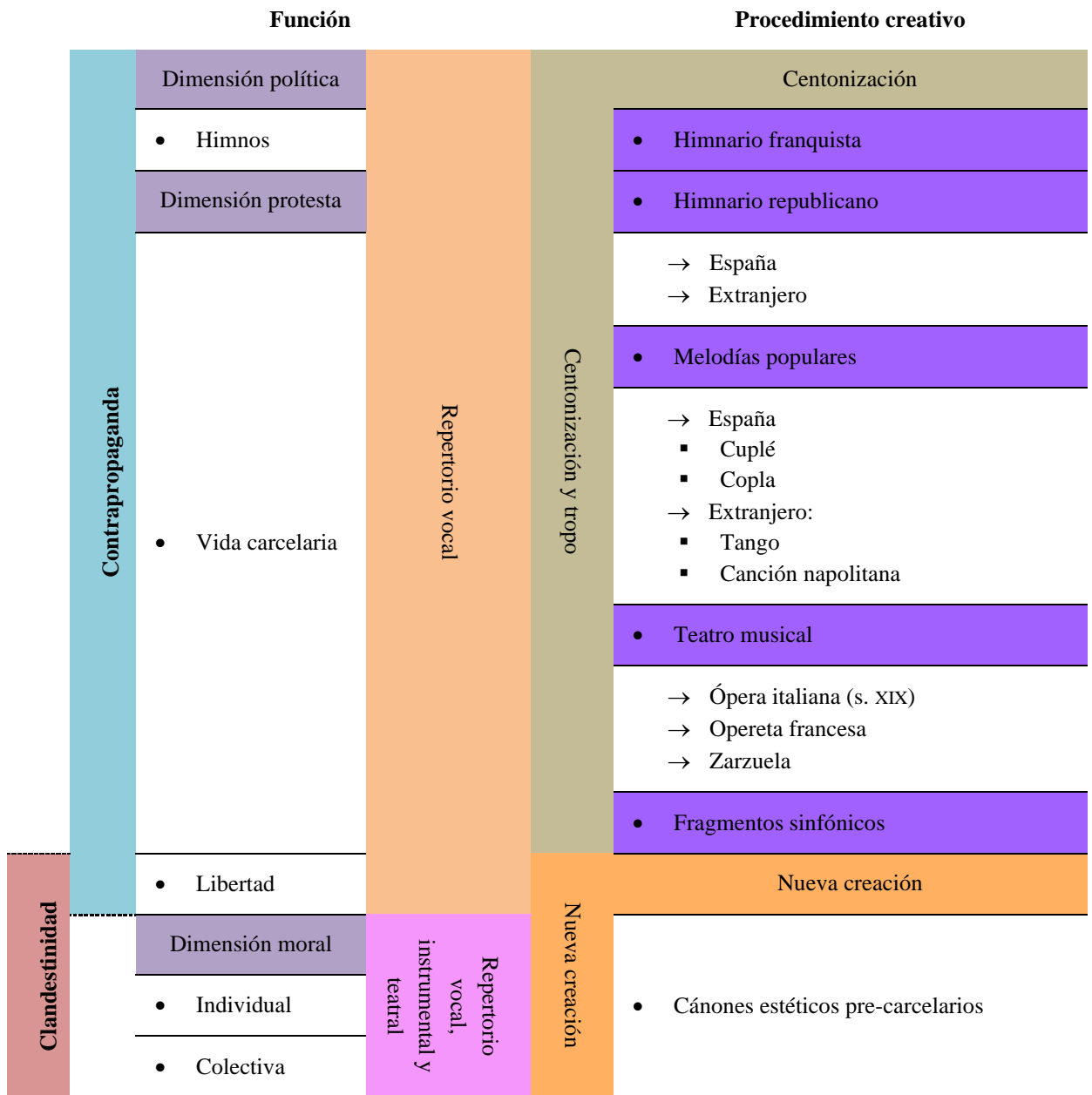


^a Ídem.

^b Ídem.

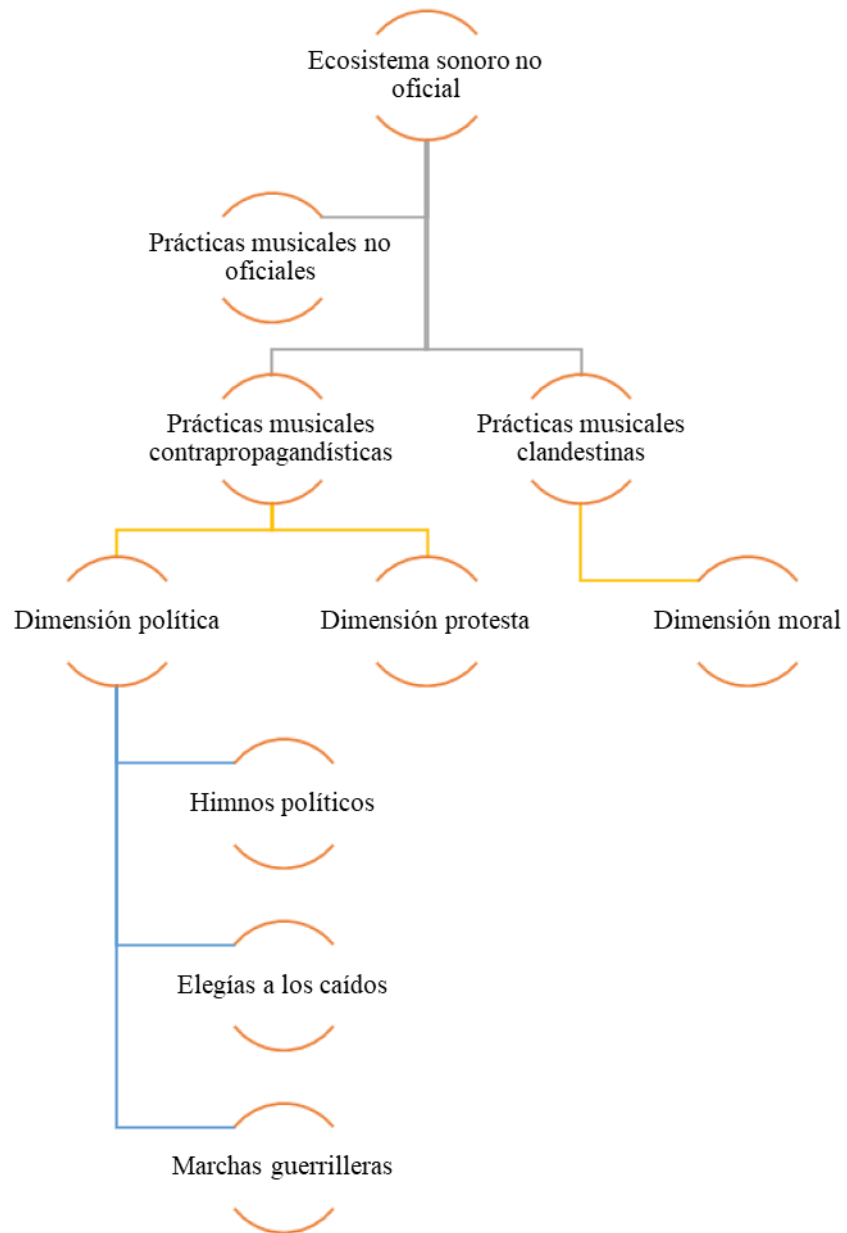
a. Funciones del repertorio

Fig. 10. Clasificación por función y procedimiento creativo del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



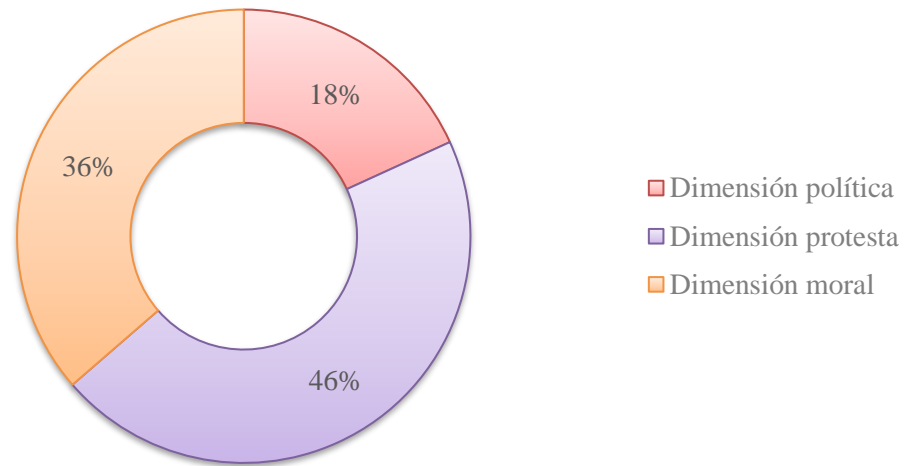
^a Cuadro de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

Fig. 11. Clasificación de las prácticas musicales no oficiales según la función que desempeñaron dentro del ecosistema sonoro no oficial en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a *Ídem.*

Fig. 12. Detalle de las funciones del repertorio musical carcelario no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Anexo I

a.1. Prácticas musicales contrapropagandísticas

a.1.1. Dimensión política

Fig. 13. Relación de títulos del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión política compuesto 1943^a

Autor	Título	Año, lugar
Gil i Membrado, Tomás	<i>Els Allunyats</i>	1938, Prisión Provincial de Santoña
Alonso Pérez, Germán	<i>[Cara al sol con la camisa rota]</i>	1939, Prisión Provincial de Porlier
Férriz, Herminio Antón	<i>[Cara al sol que me pongo enfermo]</i>	1939, Reformatorio de Adultos de Alicante
Ortega García-Madrid, Ángeles	<i>A trece flores caídas</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Ventas
Pedro, Valentín de	<i>[Formaré junto a mis compañeros]</i>	1939, Prisión Provincial de Porlier
Valdeón	<i>[Cara al sol promesa del mañana]</i>	1939, Prisión Habilitada de San Antón
S.N.	<i>[Cara al sol te pondrás morena]</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Saturrarán
	<i>[Cara al suelo]</i>	
	<i>El cura de Ocaña</i>	1939, Reformatorio de Adultos de Ocaña
	<i>Las Trece Rosas</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Ventas
	<i>[Cuando tocan las campanas]</i>	1940, Prisión Central de Mujeres de Durango
	<i>[Vuelan por encima del convento]</i>	
	<i>La Ventana</i>	1940, Prisión Central del Mujeres de Ventas
	<i>Lunita</i>	1941, Prisión Habilitada Chalet-Orue
	<i>Amigo Chimpancé</i>	
	<i>Alegría</i>	1942, Prisión Central de Mujeres de Ventas

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos de este capítulo.

Fig. 14. Clasificación por sexo del autor del repertorio musical no oficial de carácter propagandístico de dimensión política compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

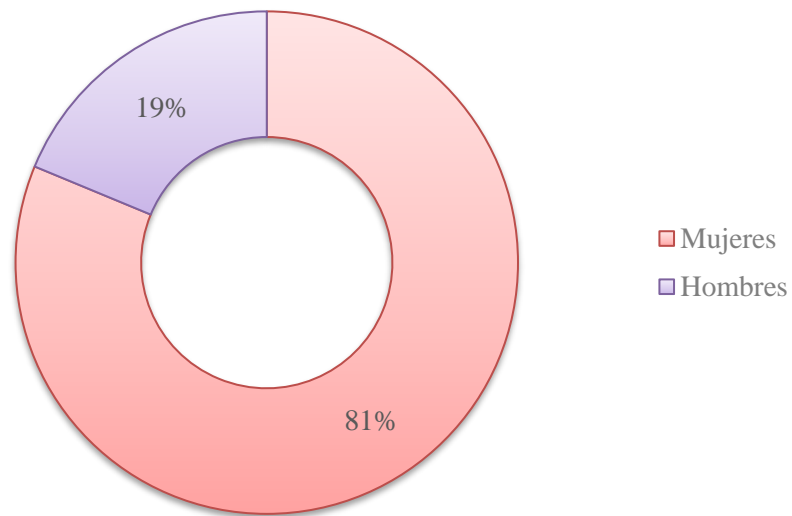
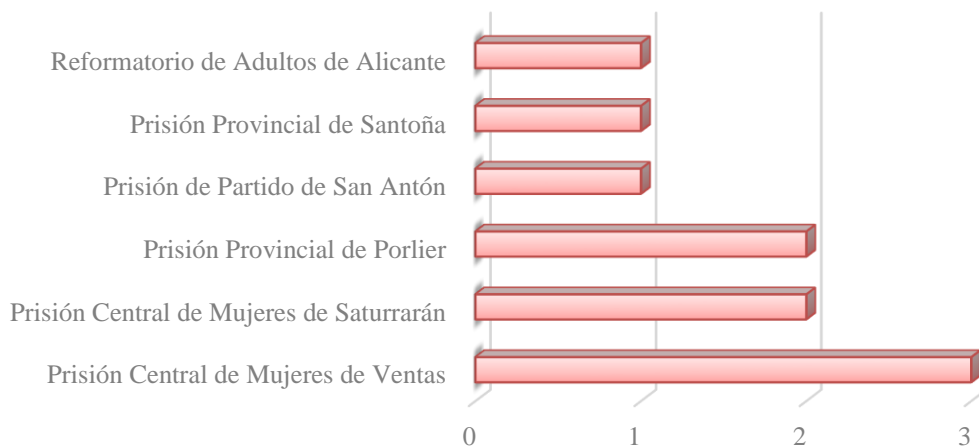


Fig. 15. Detalle de la distribución por prisiones de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión política compuesta registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b



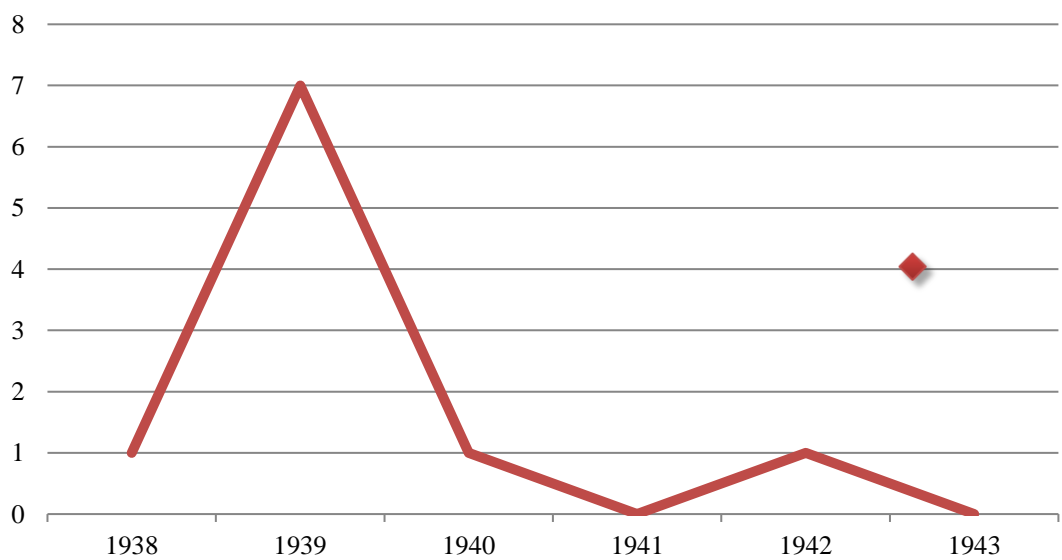
^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

^b *Ídem.*

Fig. 16. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión política registradas ^a



Fig. 17. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión política producido en las cárceles españolas entre 1938 y 1943^b



^a Ídem.

^b Ídem.

Anexo I

Fig. 18. Diferentes versiones de Cara al sol producidas en las cárceles españolas en 1939

[Cara al sol te pondrás morena] ^a	[Cara al sol que me pongo enfermo] ^b	[Cara al sol promesa del mañana] ^c	[Cara al suelo con la camisa rota] ^d	[Cara al su...]
<p>Cara al sol te pondrás morena Rojo no te va a querer. Hallarás la muerte si me dejas] y no te vuelvo a ver. Volverán Azaña y Caballero y detrás Prieto con el dinero. Arriba Rojos a vencer que el fascismo tiene que fallecer.</p>	<p>Cara al sol me pongo enfermo y el médico no quiere venir a verme]. No me importa que el médico no venga]. Vendrá el doctor Negrín sacará presos y prisioneros y dará pan y trabajo a los obreros]. Arriba rojos a vencer que el dinero pronto va a valer. España, una. Nos ponen la vacuna. España, grande. Nos matan de hambre. España, libre. Nos hacen la vida imposible.</p>	<p>Cara al sol promesa del mañana soporto alegre mi prisión que en el tiempo sé que está cercana mi reivindicación. Trazaré junto a mis compañeros para España nuevos derroteros. Forjaremos en legión la unión que hará la revolución. Y si caigo sin lograr mi afán los míos me vengarán. Volverán banderas victoriosas trayendo amor y libertad y alzará su gesta luminosa la nueva humanidad. Volverá a ondear nuestra bandera que anhelante ver el pueblo espera. ¡Arriba, parias, a vencer! ¡Vuestra sangre empieza a florecer!</p>	<p>Cara al sol, con la camisa rota el cuerpo sucio y sin comer. Hallarás la muerte que te espera, del ingrato requeté. Formaré, junto a mis compañeros, que hacen guardia por el Mundo entero. Impasible el ademán que está presente en nuestro ideal [...] Volverán banderas victoriosas con el Martillo y la Hoz y traerán prendidas las espigas de la Revolución. Volverán a ondear nuestra bandera, por los pueblos de la España entera. ¡Arriba parias a vencer que el Dr. Negrín ha de volver!</p>	<p>Cara al su... con la camisa... el correaje y... Volverán nuestro... de Franc... a conquistar M... Conquistarán M... Barcelon... y también Val... Tarragon...</p>

^a Según el testimonio de Carme Riera Babures en: *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán*. (Josu Martínez y Txaber Larreategui) Madrid: Lira, 2012..

^b [Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz]..., *Op. Cit.*

^c HERNÁNDEZ, Florentino. *A los 97 años. Personajes, amigos, recuerdos y añoranzas*. Madrid: Lira, 1999, p. 170.

^d Según el testimonio de Germán Alonso Pérez en: DUCCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 170.

^e Según el testimonio de Anita Morales Puente en: *Prohibido recordar...*, *Op. Cit.*

^f PEDRO, Valentín de. *Cuando en España estalló la Paz*. Sevilla: Renacimiento, 2014, p. 158

Fig. 19. Els Allunyats (1938), de Tomás Gil i Membrado. Parte de trompeta I. [Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Musics per la cobla: Archivo personal de Tomás Gil i Membrado].

The image shows a page of musical notation for the first trumpet part of the sardana "Els Allunyats" by Tomás Gil i Membrado. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The title "Els Allunyats" is prominently displayed at the top, with "sardana" underneath and "TROMPETA I (sib)" to the right. The composer's name "GIL MEMBRADO" is on the left. The music consists of seven staves of notation. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a "solo" section marked *mf*. The second staff has a measure rest of 18 measures. The third staff has a measure rest of 3 measures. The fourth staff has measure rests of 6, 6, and 2 measures, with dynamic markings of *mp* and *mf*. The fifth staff has a measure rest of 2 measures. The sixth staff has a measure rest of 3 measures. The seventh staff has a measure rest of 3 measures. The score concludes with a double bar line and the signature "M. Vilarrasa 37-71".

Anexo I

a.1.2. Dimensión protesta

Fig. 20. Relación de títulos del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto entre 1939 y 1943^a

Autor	Título	Año, lugar	Sexo	Sub
Gómez Molinete, Victoria	<i>Cárcel de Ventas</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Ventas	F	S
Las Trece Rosas	<i>¡Somos las presas del 39!</i>			
	<i>La Cárcel de Ventas de Madrid</i> ^b			
	<i>En la cárcel en vez de sufrir</i>			
S.N.	<i>Pueblo de España</i>	1939, Prisión Modelo de Barcelona	M	Mel
	<i>[¿De dónde vienes morena?]</i>	1939, Prisión Central de Mujeres de Durango		
	<i>Saludo Durango</i>	1939, Prisión Provincial de Porlier		
	<i>[¿Dónde vas con las barbas de chivo?]</i>			
Alonso Galán, Germán	<i>El piojo verde</i> ^c	1940, Prisión Provincial de Porlier	M	S
	<i>Hace ya bastante tiempo</i>			
Alonso Pérez, Germán	<i>Madrid ya tiene un barco</i>			
Ana, Marcos	<i>Es la Pepa una gachí [I]</i> ^d			
	<i>La posada del caballito blanco</i>			
Retana Ramírez de Arellano, Álvaro	<i>Es la Pepa una gachí [II]</i>			

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos de este capítulo.

^b Todo parece apuntar a que Las Trece Rosas reutilizaron para esta canción parte de otra pieza que ya se interpretaba en Ventas de Madrid, ya que el texto de ésta última forma parte íntegra de la creación de las jóvenes de Ventas. Ambas versiones fueron recogidas por CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres... Op. Cit.*, p. 275.

^c En 1944 el compositor Bernardino Bautista Monterde firmó en la Prisión Provincial de Carabanchel una pieza con idéntico título sobre este tema [refiriéndose a los piojos] que no sé quién, creo que fue Monterde, escribió una canción llamada *El piojo* que aporta un toque de humor». (ANA, Marcos. *Decidme como es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Madrid: Umbral, 2007, p. 89).

^d La numeración [I] y [II] ha sido dada por la autora para facilitar el estudio de ambas piezas por separado.

Anexo I

Mezquita Peris, Francisco	<i>La corbata</i>	1940, Prisión Provincial de Castellón		
S.N.	<i>Cuando tocan las campanas</i>	1940, Prisión Central de Mujeres de Durango	F	Mel
	<i>[Vuelan por encima del convento]</i>			
	<i>La ventana</i>			
	<i>Lunita</i>			
	<i>[En la calle del Pez]</i>	1940, Prisión Central de Mujeres de Ventas		S
Hernández Alfonso, Luis; Machado, M.	<i>Un día en la cárcel</i>	1941, Prisión Civil de Baza	M	
S.N.	<i>Amigo chimpancé</i>	1941, Prisión Habilitada Chalet-Orue	F	S
Gil i Membrado, Tomás	<i>Aires de España</i>	1943, Prisión Central de Figueirido	M	
	<i>Comida de estraperlo</i>			

Fig. 21. Clasificación por sexo del autor del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

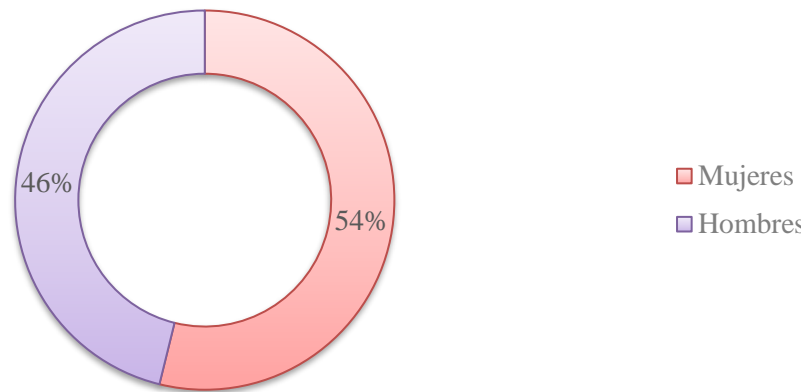
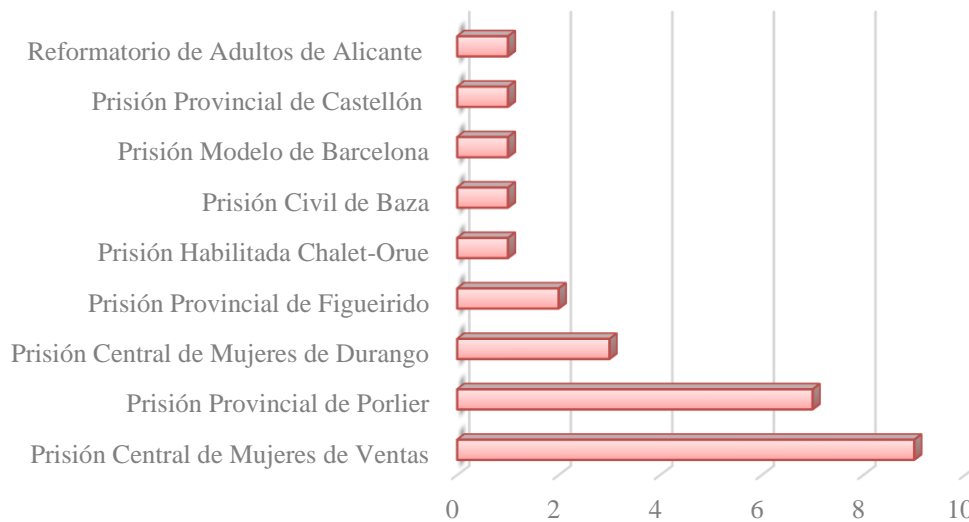


Fig. 22. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

^b Ídem.

Fig. 23. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

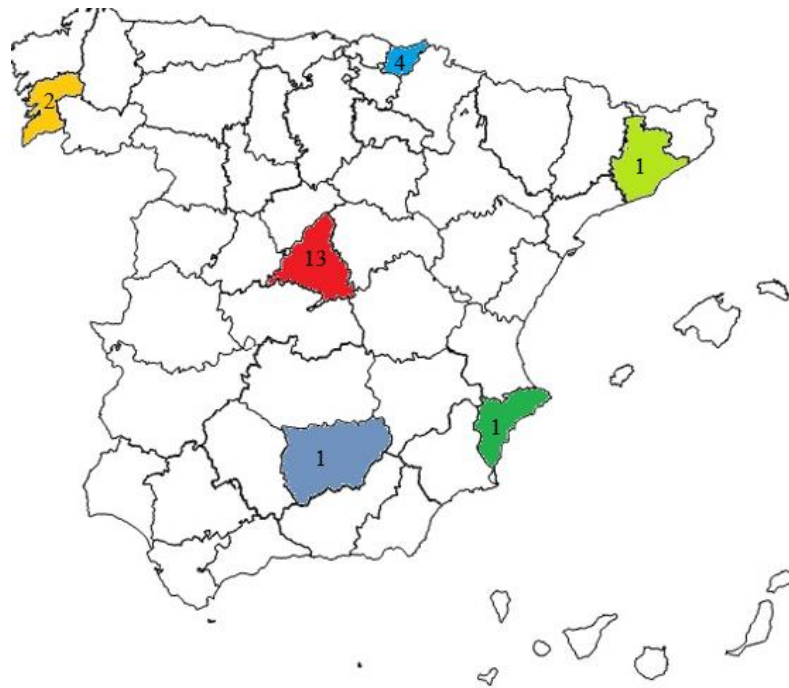
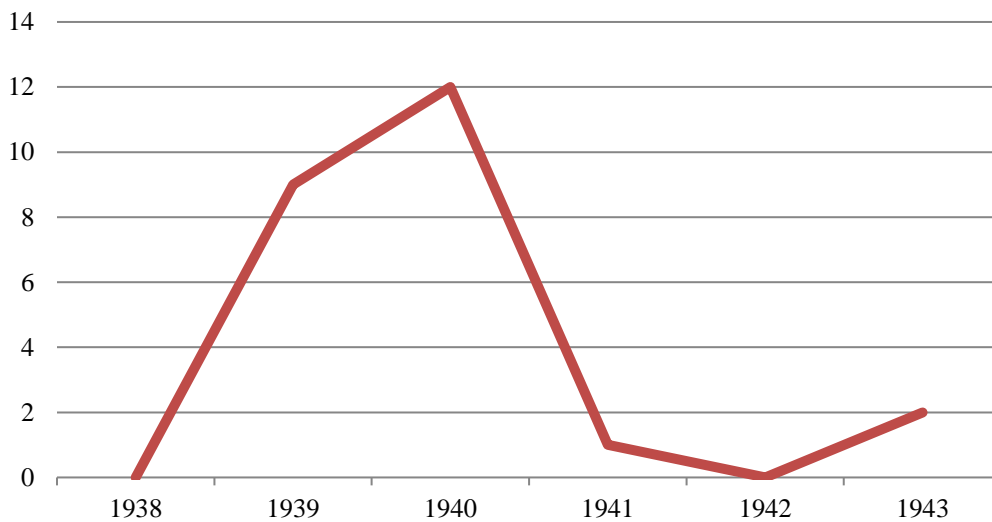


Fig. 24. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b



^a *Ídem.*

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 25. Descriptores temáticos del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

Descripción de la vida carcelaria	Hambre	«(...) si quieres comer / lo tienes que comprar / porque si coges el rancho / lo tienes que tirar (...). / Arroz, judías y patatas / y unos cachos de cordel / y unas cintas de calzón, / servido en negra lata / colgá (sic) en el alto retrete, / que hay en nuestra habitación» ^b .
		«(...) dentro de muy poco tiempo, / ya no habrá en España, / nada que comer» ^c .
		«(...) rico cemento dan por pan / lentejas único alimento / un plato al día te darán» ^d .
	Higiene	«(...) Es que, amigo, diez raciones / que tenemos que sacar / de un pan de kilo escaso / no se puede estirar» ^e .
		«¡Mamá, mándame las braguitas / y los paños para el mes / y la bata del jardín!» ^f .
		«(...) hay cola hasta en los retretes» ^g .
		«(...) para encontrar un piojo / ¡Verde!» ^h
	Falta de espacio	«Y sientes un picotazo: / “alguna pulga será” / o quizás “algún piojo” / que te viene a molestar» ⁱ .
		«(...) viven treinta y seis reclusas / en franca comunidad / y dándole a Dios gracias / si no entra alguna más» ^j .
	Muerte	Fusilamientos
«Diecisiete disparos / trasladaron la mañana / y fueron en nuestros pechos / otras tantas puñaladas» ^l .		
«Es la Pepa una gachí / que está de moda en Madrí / y que tíe predilección por los rojillos» ^m .		
Mujer de preso	«¿De dónde vienes morena? / de dónde vienes salada? / De la cárcel de modelo / de ver a mis camaradas (...))» ⁿ .	
Libertad	Despedida	«Saludo Durango / libre te volveré a ver» ^o .
		«(...) piensan las presas en sus familias / y un abrazo les envían ansiando la libertad» ^p .
	Esperanza	«una mañana cualquiera / vendrá la libertad» ^q .
		«Tan solo la esperanza / que mi sangre caliente / de volver con los míos / me alienta y da valor» ^r .

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

^b *Cárcel de Ventas* de Victoria Molinete Gómez.

^c *¡Somos las presas del 39!* atribuida a Las Trece Rosas.

^d *La cárcel de Ventas de Madrid* atribuida a Las Trece Rosas.

^e *Amigo chimpancé* de autor sin identificar.

^f *Cárcel de Ventas* de Victoria Molinete Gómez.

^g *La Cárcel de las Ventas de Madrid* atribuida a Las Trece Rosas.

^h *El piojo verde* de Germán Alonso Galán.

ⁱ *Amigo chimpancé* de autor sin identificar.

^j *Ibídem*.

^k *Cárcel de Ventas...*, *Op. Cit.*

^l *El cura de Ocaña...*, *Op. Cit.*

^m *Es la Pepa una gachí...*, *Op. Cit.*

ⁿ *[¿De dónde vienes morena?]...*, *Op. Cit.*

^o *[Saludo Durango]...*, *Op. Cit.*

^p *[Vuelan por encima del convento]...*, *Op. Cit.*

^q *[En la cárcel en vez de sufrir]...*, *Op. Cit.*

^r *La ventana...*, *Op. Cit.*

		«solo quiero con locura / en otro primer de mayo / vivir en mi casa en paz» ^a .
		«(...) cuando salga a la calle / seré más firme que era» ^b .
	Tristeza	«(...) piensan las presas en sus familias / y un abrazo les envían ansiando la libertad» ^c .
		«Lloro sin saber por qué; / es que me están esperando / corazones que me quieren / y por mi están llorando» ^d .
	Amnistía	«Entonces espera y aguarda / que llegue tu liberación» ^e .
		«(...) cuando me lleven a juicio para juzgarme / el fiscal con mucho enojo ha de acusarme» ^f .
	Identidad política	«(...) y dile a los que me esperan / que ni muros ni cadenas / a comunistas aterran» ^g .
		«Alegre juventud que presa estás / las rejas no encarcelen tu valor (...)» ^h .
		«(...) muchas mujeres encerradas / pero mantienen bien alta la moral» ⁱ .

^a *Cuando tocan las campanas...*, *Op. Cit.*

^b *Lunita...*, *Op. Cit.*

^c *[Vuelan por encima del convento]...*, *Op. Cit.*

^d *[Cuando tocan las campanas]...*, *Op. Cit.*

^e *Hace ya bastante tiempo...*, *Op. Cit.*

^f *Ibíd.*

^g *Lunita...*, *Op. Cit.*

^h *[En la cárcel en vez de sufrir]...*, *Op. Cit.*

ⁱ *[Vuelan por encima del convento]...*, *Op. Cit.*

Anexo I

a. 2. Prácticas musicales clandestinas: la dimensión moral

Fig. 26. Relación de títulos del repertorio musical no oficial de carácter clandestino de dimensión moral compuesto en las prisiones

Autor	Título	Año, lugar
Bernat Beneyto, Ángel	<i>[Guadalupe]</i>	1939, Prisión Modelo de Valencia
	<i>[Adelina]</i>	
	<i>[Tania]</i>	
	<i>Rayos de luz</i>	
	<i>Concordia</i>	
	<i>Oh, Libertad</i>	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Ay, Marino</i>	1939, Prisión Provincial de Santoñ
Uriel, Pablo	<i>A una muchacha yo besé</i>	1939, Prisión Provincial de Zaragoza
Bernal Ponce, José	<i>Aquí llevas una parejita</i>	1940, Prisión Provincial de Almería
	<i>De un hogar venturoso</i>	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Serenata para violín y piano</i>	1940, Prisión Provincial de Santoñ
	<i>Sonatina para piano solo</i>	
	<i>Autxo txikia regarrer dago</i>	1940, Prisión de Larrinaga
Jóhan, Ánxel	<i>Dos canciones</i>	1940, Prisión de las Palmas de Gran Ca
	<i>Rumba</i>	
Lamote de Grignon, Ricard	<i>Allegretto</i>	1940, Prisión Modelo de Barcelon
	<i>El convent dels peixós</i>	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Romança i dansa per a violí i piano</i>	1943, Prisión Central de Figueirid
	<i>Lamento y tragedia</i>	
	<i>[Voldría tot seguir]</i>	

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos de este capítulo.

Fig. 27. Detalle de la distribución por prisiones de las prácticas musicales no oficiales de carácter clandestino de dimensión moral registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

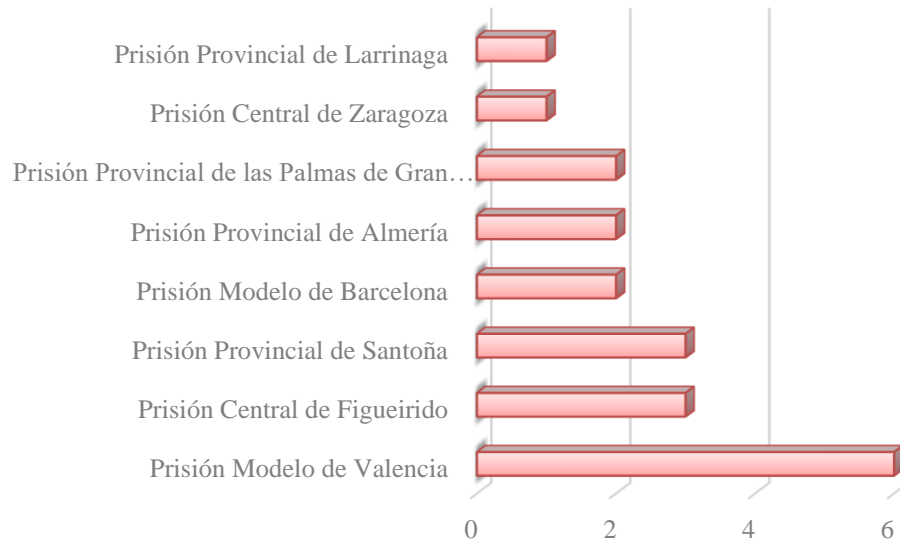
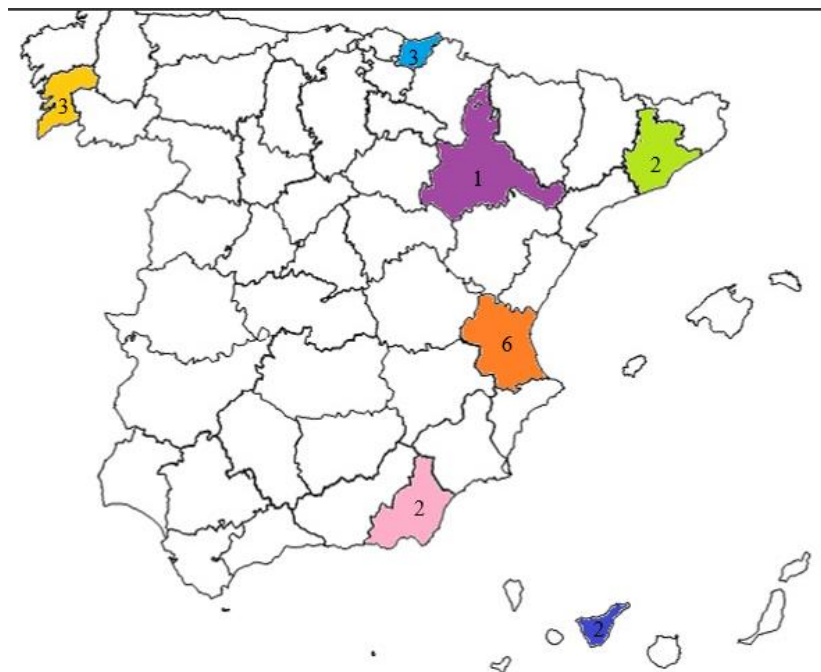


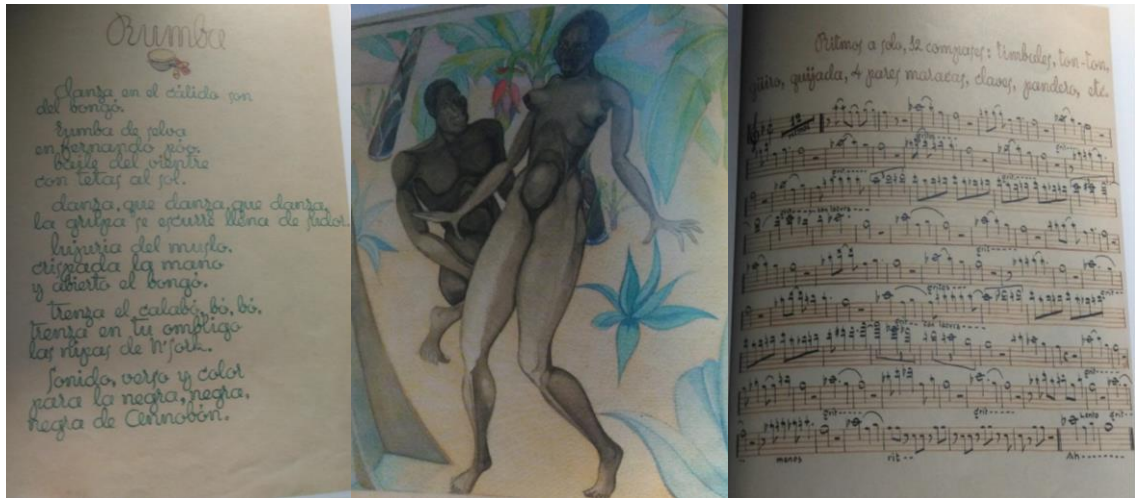
Fig. 28. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter clandestino de dimensión moral registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo..

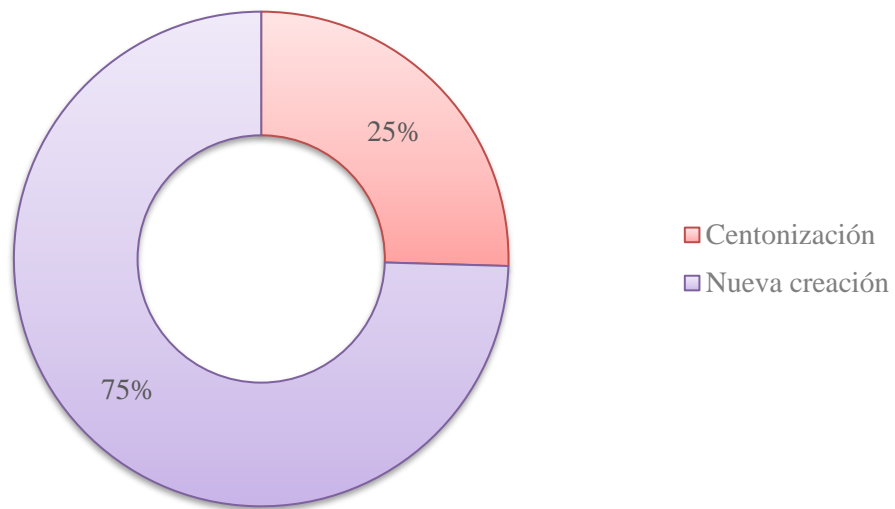
^b *Ídem.*

Fig. 31. Partitura e ilustración autógrafas de Rumba, compuesta en 1940 por Ánxel Jóhan en la Prisión Provincial de las Palmas de Gran Canaria^a



b. Procedimientos creativos

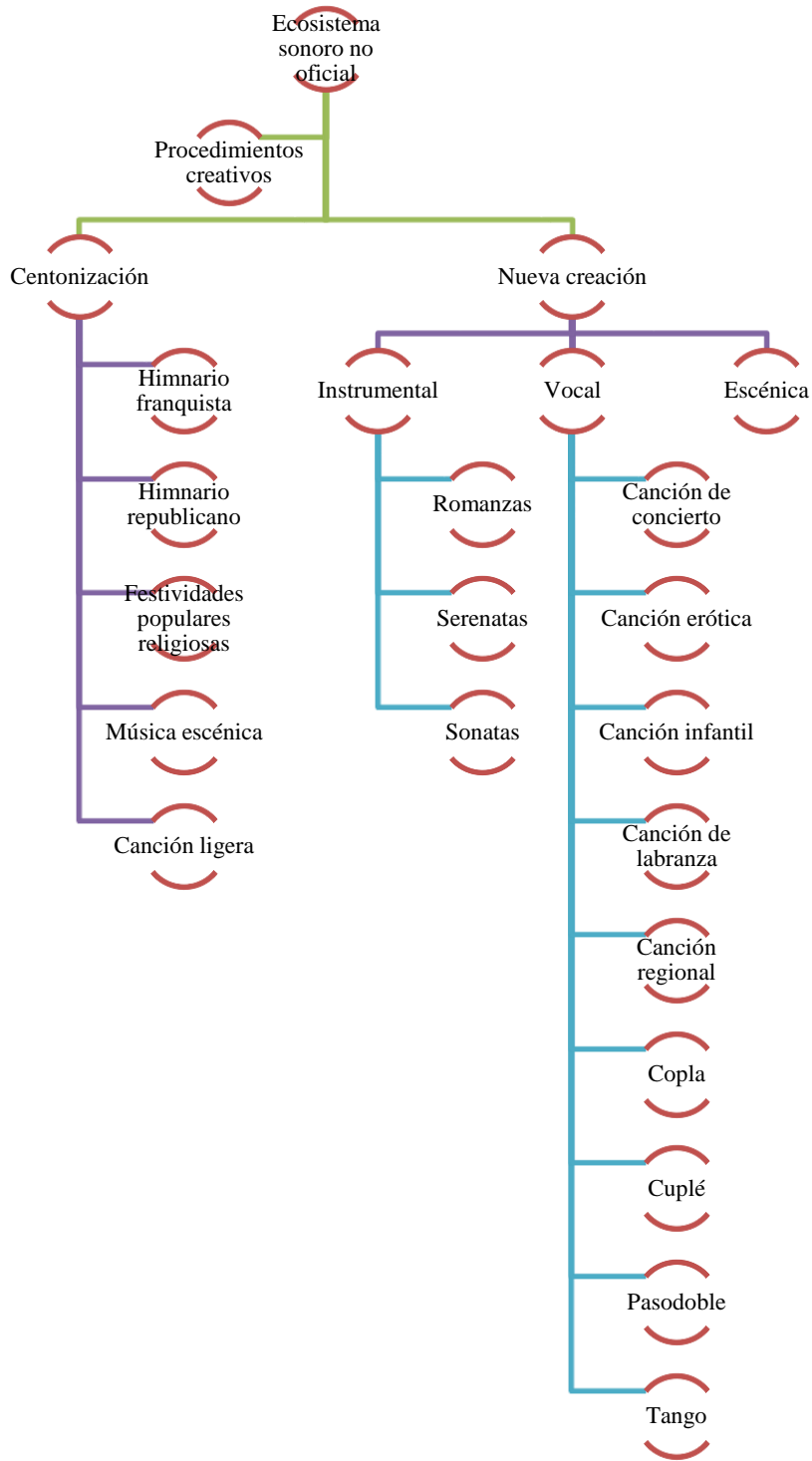
Fig. 32. Detalle de los procedimientos creativos empleados por la población penal para la creación del repertorio musical carcelario no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b



^a Reproducido en: JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos de un prisionero de guerra (1937-1941)*. Sada: Ediciones do Castro, 2003, p. 49.

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 33. Clasificación por procedimiento creativo del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Fig. 34. Clasificación por función y procedimiento creativo del repertorio musical no oficial compuesto por centonización en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a

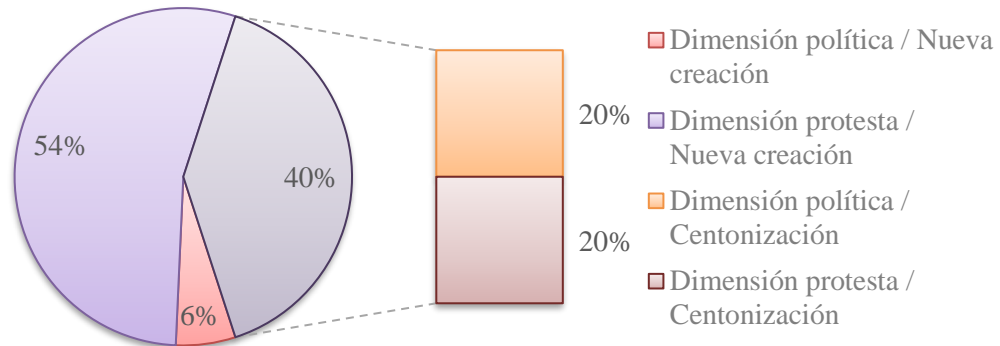
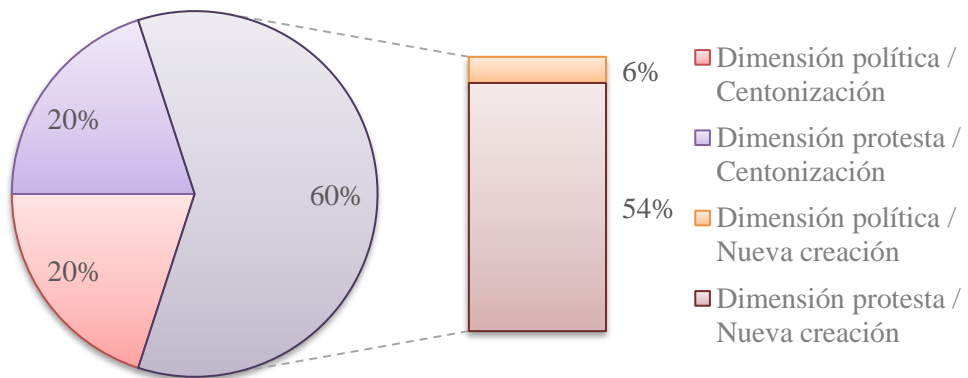


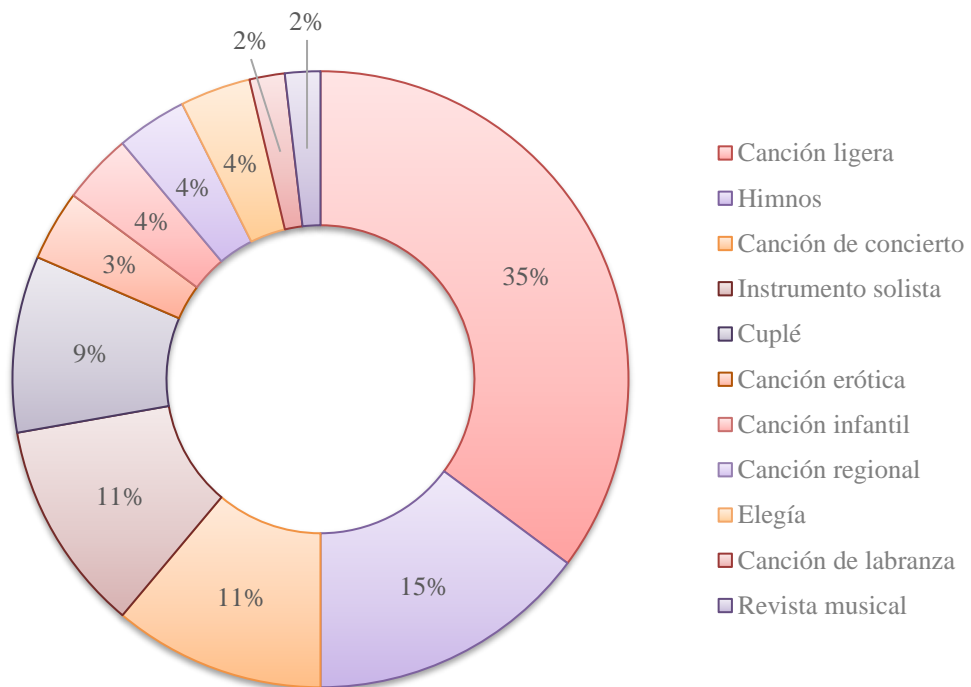
Fig. 35. Clasificación por dimensión del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de nueva creación compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

^b *Ídem.*

Fig. 36. Detalle de los géneros musicales compuestos por la población penal como parte del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a *Ídem.*

Anexo I

b.1. Centonización y tropo como modelo creativo

Fig. 37. Relación de títulos del repertorio musical carcelario no oficial de carácter contrapropagandístico compuesto por centonistas entre 1938 y 1943^a

Título	Autoría	Año, lugar	Título de origen	Autoría
<i>Cara al sol que me pongo enfermo</i>	Férriz, Herminio Antón	1939, Reformatorio de Adultos de Alicante	<i>Cara al sol</i>	
<i>Cara al sol te pondrás morena</i>	S.N.	1939, Prisión Central de Mujeres de Saturrarán		
<i>Cara al sol, promesa del mañana</i>	Valdeón	1939, Prisión Habilitada de San Antón		
<i>Cara al suelo</i>	S.N.	1939, Prisión Central de Mujeres de Saturrarán		
<i>Cara al suelo con la camisa rota</i>	Alonso Pérez, Germán	1939, Prisión Provincial de Porlier		
<i>Formaré junto a mis compañeros</i>	Pedro, Valentín de			
<i>La posada del caballito blanco</i>	Ana, Marcos		<i>Im weißen Rößl</i> , «Die ganze Welt ist himmelbau»	Be
<i>[¿Dónde vas con las barbas de chivo?]</i>	S.N.		<i>La verbena de la Paloma:</i> «¿Dónde vas con mantón de manila»	B
<i>El piojo verde</i>	Alonso Galán, Germán		<i>La verbena de la Paloma:</i> «Por ser la Virgen de la Paloma»	
<i>La corbata</i>	Mezquita Peris, Francisco	1940, Prisión Provincial de Porlier	<i>La verbena de la Paloma:</i> «También la gente del pueblo tiene su corazoncito»	
<i>Es la Pepa una gachí [I]</i>	Ana, Marcos		<i>Las Leandras:</i> «Chotis del pichí»	Al
<i>Es la Pepa una gachí [II]</i>	Retana Ramírez de Arellano, Álvaro			

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos de archivo.

Anexo I

<i>[En la calle del Pez]</i>	S.N.	1940, Prisión Central de Mujeres de Ventas	Cuplé sin identificar	
<i>Alegría</i>		1942, Prisión Central de Mujeres de Ventas	<i>Au devant de la vie</i>	S

Anexo I

Fig. 38. Relación de títulos del repertorio musical carcelario no oficial de carácter contrapropagandístico compuesto por centos 1938 y 1943, indicando el género musical de origen y el género musical resultante^a

Título de origen	Autoría musical de origen	Género musical de origen	Título	
<i>Alegría</i>	Shostakovich, Dimitri	Música cinematográfica	<i>Alegría</i>	
<i>Cara al sol</i>	Tellería, Juan	Himno	<i>Cara al sol que me pongo enfermo</i>	Fé
			<i>Cara al sol te pondrás morena</i>	
			<i>Cara al sol, promesa del mañana</i>	
			<i>Cara al suelo</i>	
			<i>Cara al suelo con la camisa rota</i>	A
<i>Formaré junto a mis compañeros</i>				
<i>Im weißen Rößl: «Die ganze Welt ist himmelbau»</i>	Benatzky, Ralph	Opereta	<i>La posada del caballito blanco</i>	
<i>La verbena de la Paloma: «¿Dónde vas con mantón de manila»</i>	Bretón, Tomás	Zarzuela	<i>[¿Dónde vas con las barbas de chivo?]</i>	
<i>La verbena de la Paloma: «Por ser la Virgen de la Paloma»</i>			<i>El piojo verde</i>	A
<i>La verbena de la Paloma: «También la gente del pueblo tiene su corazoncito»</i>			<i>La corbata</i>	Me
<i>Las Leandras: «Chotis del pichí»</i>	Alonso, Francisco	Revista musical	<i>Es la Pepa una gachí [I]</i>	
			<i>Es la Pepa una gachí [II]</i>	Retar
Cuplé sin identificar	S.N.	Cuplé	<i>[En la calle del pez]</i>	

^a *Ídem.*

b.1.2. Centonizaciones realizadas sobre el himnario republicano

Fig. 39. Diferentes versiones de Au devant de la vie

<i>Davant la vida / En pos de la vida^a</i>	<i>Alegría^b</i>
<p>Disparo Juvenil. ¡Juventud de pulso adentro! Nervio fresco de pelea desde el centro, que va del pecho a la idea, te está llamando la cumbre de un pelear con entraña. ¡En pie joven muchedumbre que te necesita España! Muerto está el ritmo campero del juvenil labrador seco de rabia el venero del joven trabajador y en el cieno denigrante de una ahogada libertad mira el joven estudiante muerta la Universidad. ¡Juventud de España entera contra un régimen salvaje, tu corazón por bandera y por sangre tu coraje!</p>	<p>En pie la Juventud. La patria que crece y labora presagia un futuro mejor, se acerca una pródiga aurora de paz, de trabajo y de amor. ESTRIBILLO En pie juventud, que da alma y canción clarín de libertad será nuestra legión. Clarín de libertad será nuestra legión. Cantemos mi fiel compañera tu voz con y otras mil será la invencible bandera de nuestra legión juvenil. Marchemos en filas compactas unidos sabremos vencer la Patria nos grita adelante la sangre nos pide luchar.</p>

^a *Ibidem.*

^b «Alegría». *Suplemento de Juventud*. n.º. 1. (01/09/1942), p. 2. AHPCE: Sig. 12/22.

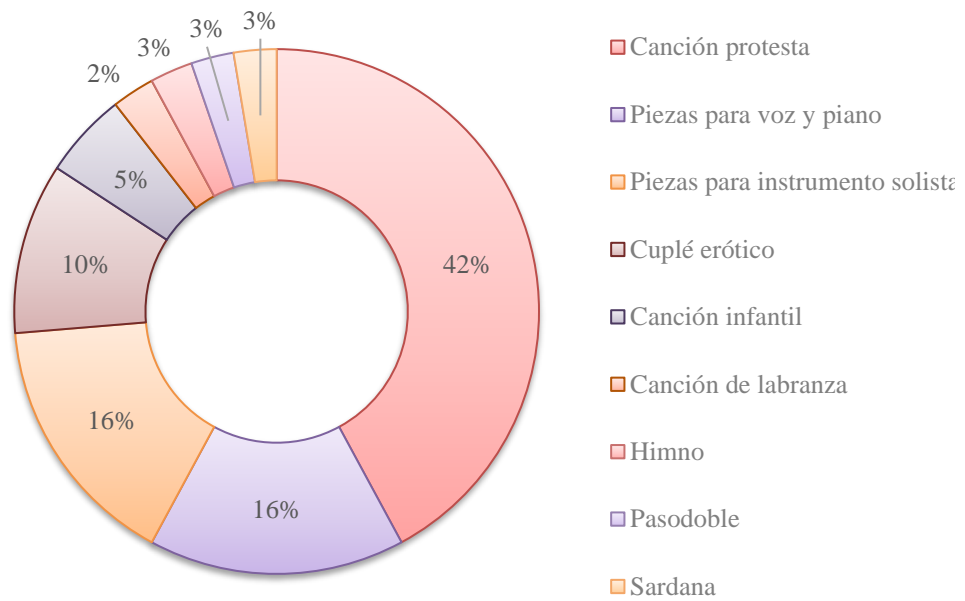
Anexo I

b.2. Patrones compositivos y estilísticos del repertorio de nueva creación

Fig. 40. Clasificación por género de los títulos compuestos en las prisiones españolas entre 1938 y 1943 como fruto de la actividad en la dimensión moral del repertorio

Autor	Título	Año, lugar
Bernal Ponce, José	<i>Aquí llevas una parejita</i>	1940, Prisión Provincial
	<i>De un hogar venturoso</i>	
Bernat Beneyto, Ángel	<i>[Guadalupe]</i>	1939, Prisión Modelo
	<i>[Adelina]</i>	
	<i>[Tania]</i>	
	<i>El camino de la vida</i>	
	<i>Oh, Libertad</i>	
	<i>Rayos de luz</i>	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Ay, Marino</i>	1939, Prisión Provincial
	<i>Autxo txikia regarrer dago</i>	
	<i>Serenata para violín y piano</i>	
	<i>Sonatina para piano solo</i>	1943, Prisión Central d
	<i>[Voldría tot seguir]</i>	
	<i>Lamento y tragedia</i>	
Johan, Anxel	<i>Romança i dansa para violí i piano</i>	1940, Prisión de las Pal Canaria
	<i>Dos canciones</i>	
Lamote de Grignon, Ricard	<i>Rumba</i>	1942, Prisión Modelo c
	<i>Allegretto</i>	
Uriel, Pablo	<i>El convent dels peixós</i>	1939, Prisión Provincial
	<i>A una muchacha yo besé</i>	

Fig. 41. Detalle de la clasificación por género musical del repertorio musical no oficial de nueva creación compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo..

Anexo I

3.3. Recursos materiales y simbólicos dispuestos por la población penal al servicio de las prácticas institucionales y económicos recibidos por las redes de solidaridad de exterior

3.3.1. Medios materiales y humanos en la organización de las prácticas musicales no oficiales

Fig. 42. Tipología del material conservado en la producción musical no oficial producida en las prisiones españolas entre 1938 y 1945

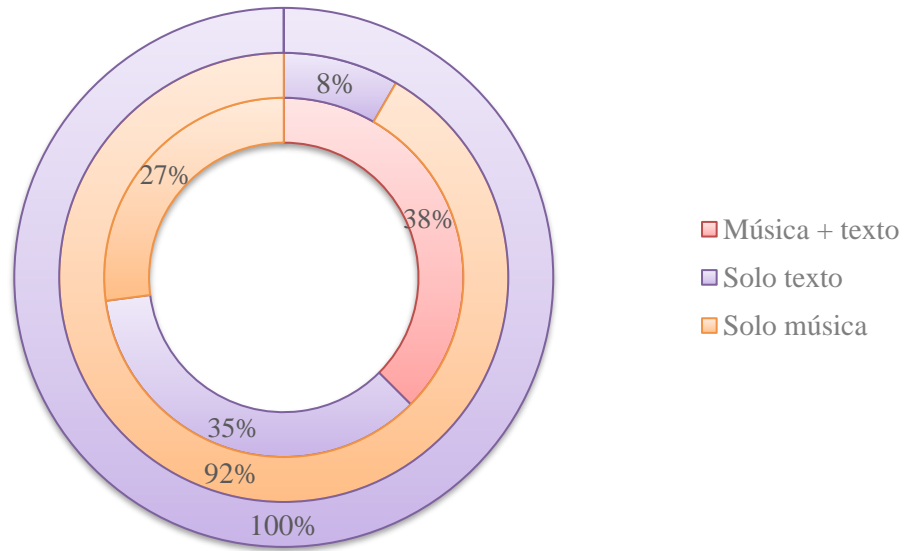
Autor	Título	Año, lugar
Gil i Membrado, Tomás	<i>Els Allunyats</i>	1938, Prisión Provincial de
Férriz, Herminio Antón	<i>[Cara al sol que me pongo enfermo]</i>	1939, Reformatorio de Adultos
Bernat Beneyto, Ángel	<i>[Guadalupe]</i>	1939, Prisión Modelo de
	<i>[Adelina]</i>	
	<i>[El camino de la vida]</i>	
	<i>Oh, Libertad</i>	
	<i>Concordia</i>	
	<i>Tania</i>	
	<i>Rayos de luz</i>	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Ay, Marino</i>	1939, Prisión Provincial de
Gómez Molinete, Victoria	<i>Cárcel de Ventas</i>	1939, Prisión Central de Mujeres
Las Trece Rosas (atrib.)	<i>¡Somos las presas del 39!</i>	
Ortega García-Madrid, Ángeles	<i>A trece flores caídas</i>	
S.N.	<i>[¿De dónde vienes morena?]</i>	1939, Prisión Modelo de
	<i>[Cara al sol te pondrás morena]</i>	1939, Prisión Central de Mujeres
	<i>[Cara al suelo]</i>	Saturrarán
	<i>Saludo Durango</i>	1939, Prisión Central de Mujeres
	<i>El cura de Ocaña</i>	1939, Reformatorio de Adultos
	<i>La Cárcel de Ventas de Madrid</i>	1939, Prisión Central de Mujeres
	<i>Las Trece Rosas</i>	
<i>Pueblo de España</i>		

^a Los casos que aparecen sombreados pertenecen a centonizaciones, mientras que los que aparecen marcados como (X) indican escrito donde se plasmó, sino que su recuperación ha sido posible a través de testimonios.

Anexo I

	<i>A una muchacha yo besé</i>	1939, Prisión Provincial de
Alonso Galán, Germán	<i>El piojo verde</i>	1940, Prisión Provincial de
	<i>Hace ya bastante tiempo</i>	
Alonso Pérez, Germán	<i>Madrid ya tiene un barco</i>	
Ana, Marcos	<i>Es la Pepa una gachí</i>	
Bernal Ponce, José	<i>De un hogar venturoso</i>	1940, Prisión Provincial de
	<i>Aquí llevas una parejita</i>	
Gil i Membrado, Tomás	<i>Serenata para violín y piano</i>	1940, Prisión Provincial de
	<i>Sonatina para piano solo</i>	
	<i>Autxo txikia regarrer dago</i>	1940, Prisión de Larr
Johan, Anxel	<i>Dos canciones</i>	1940, Prisión de las Palmas de
	<i>Rumba</i>	
Mezquita Peris, Francisco	<i>La corbata</i>	1940, Prisión Provincial de
Retana Ramírez de Arellana, Álvaro	<i>Es la Pepa una gachí</i>	1940, Prisión Provincial de
S.N.	<i>[Cuando tocan las campanas]</i>	1940, Prisión Central de Mujeres
	<i>[Vuelan por encima del convento]</i>	
	<i>[En la calle del Pez]</i>	1940, Prisión Central de Mujeres
	<i>La Ventana</i>	
	<i>Lunita</i>	
Hernández Alfonso, Luis; Machado, M.	<i>Un día en la cárcel</i>	1941, Prisión Civil de
S.N.	<i>Amigo Chimpancé</i>	1941, Prisión Habilitada CI
Lamote de Grignon, Ricard	<i>Allegretto</i>	1942, Prisión Modelo de I
	<i>El Convent dels Peixós</i>	
Gil i Membrado	<i>Aires de España</i>	1943, Prisión Central de F
	<i>Comida de estraperlo</i>	
	<i>[Voldría tot seguir]</i>	
	<i>Romança i dansa per a violí i piano</i>	
	<i>Lamento y tragedia</i>	

Fig. 43. Tipología documental conservada del repertorio carcelario no oficial producido entre 1938 y 1943

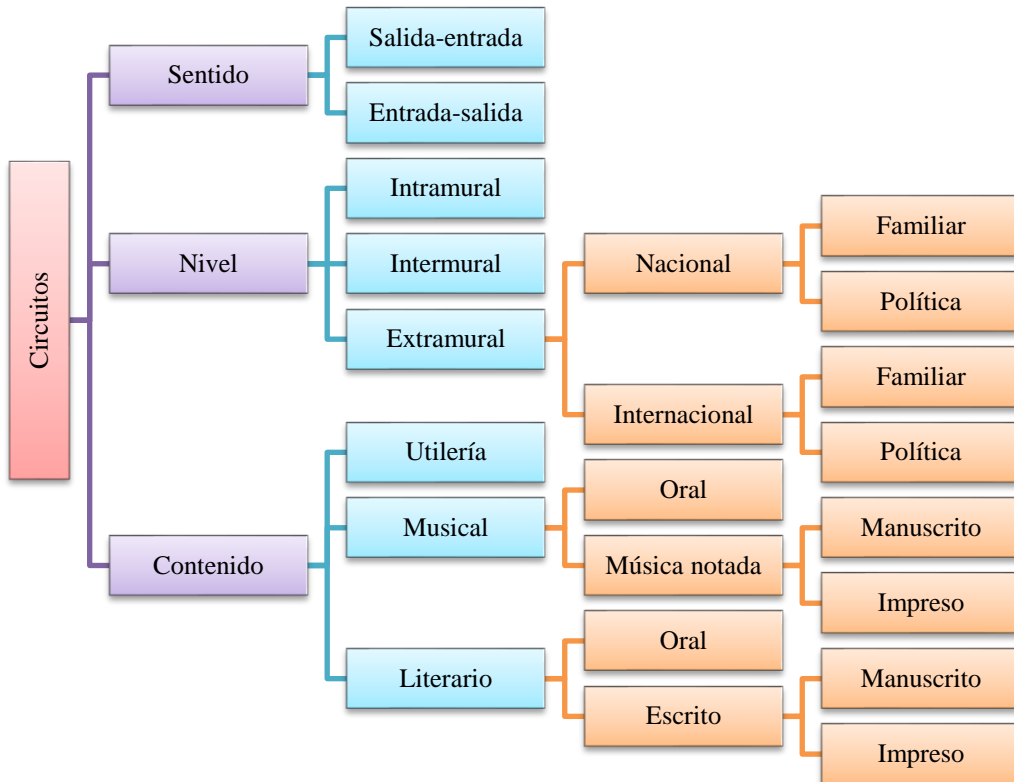


3.3.2. Localización geográfica y arquitectura penitenciaria en las prácticas musicales no oficiales

a. Circuitos y transferencias de intramuros a extramuros y viceversa: interacción e intercambios de piezas

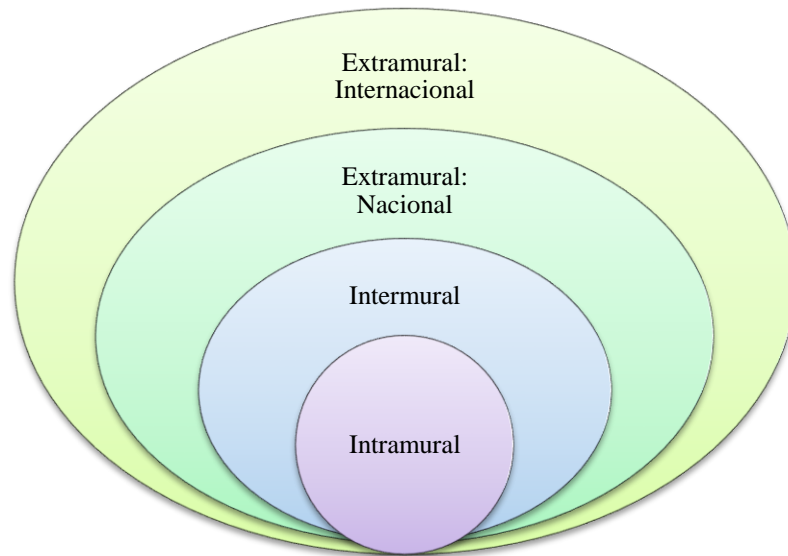
a.1. Relaciones intramurales

Fig. 44. Naturaleza de los circuitos asociados a las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



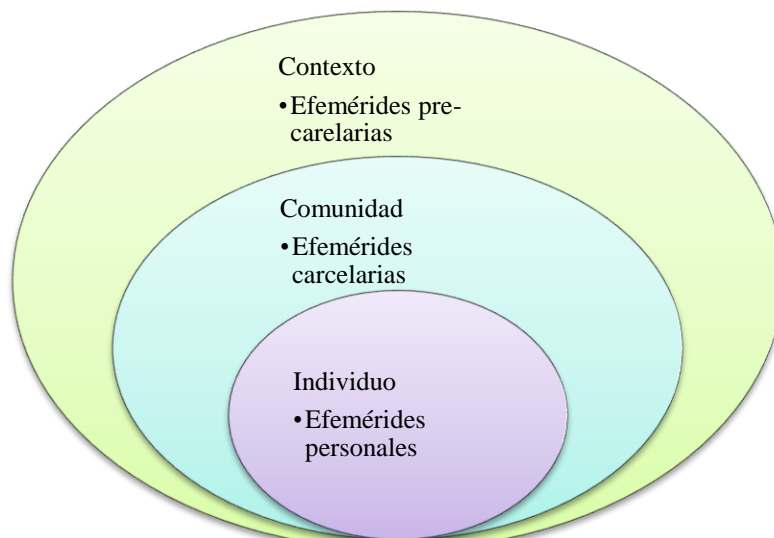
^a Cuadro de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

Fig. 45. Clasificación por niveles de los circuitos asociados a las prácticas musicales no oficiales registrados en las prisiones españolas entre 1938 y 1943^a



3.3.3. Las prácticas musicales no oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria

Fig. 46. Clasificación por niveles del «tiempo imaginado» en relación con el acto de recordar y la «construction du soi»^b a través de las prácticas musicales desarrolladas por la población penal entre 1938 y 1943^c



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

^b «(...) construcción del yo» (Traducción de la autora). FOUCAULT, Michel. «Usage des plaisirs...», *Op. Cit.*

^c Cuadro de elaboración propia a partir de los parámetros metodológicos adoptados para el análisis del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

4.1. Tipología de eventos oficiales con participación musical programados en las cárceles españolas

Fig. 1. Clasificación de las actividades culturales programadas con participación musical entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^a.

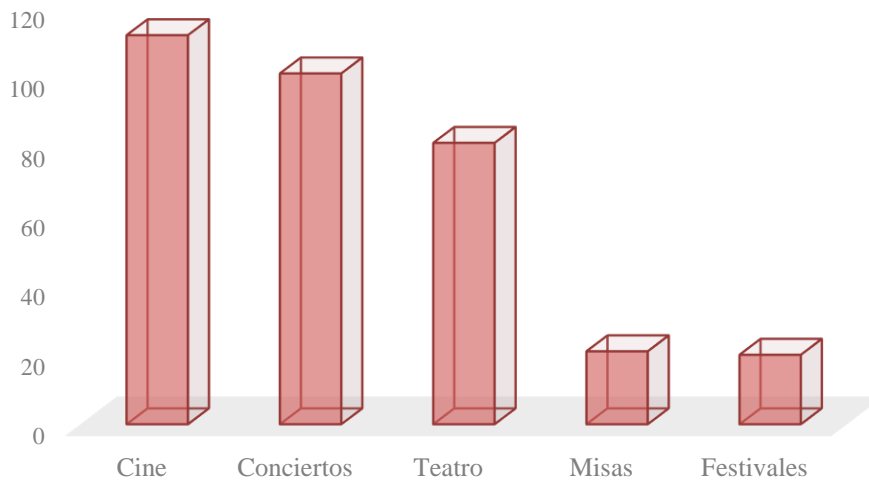
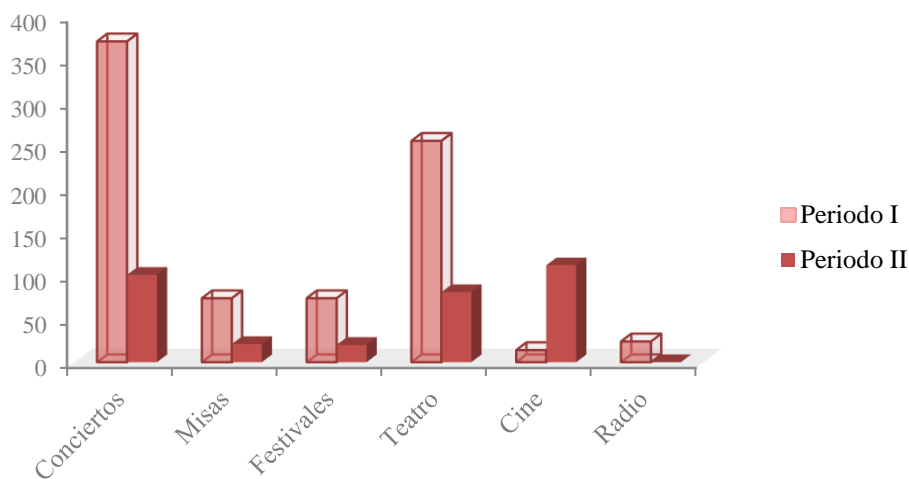


Fig. 2. Comparativa de la tipología de las actividades culturales con participación musical programadas en los periodos I (1939-1943) y II (1944-1948) en las prisiones españolas. Valores relativos tomados del semanario Redención publicado en esos mismos años^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X, nº. 251-501 (05/01/1944-13/11/1948).

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, años V-X, nº. 251-501 (15/01/1944-13/11/1948).

4.2. Configuración y clasificación del repertorio oficial

Fig. 3. Naturaleza del repertorio interpretado como parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1944 y 1948 en las prisiones españolas^a

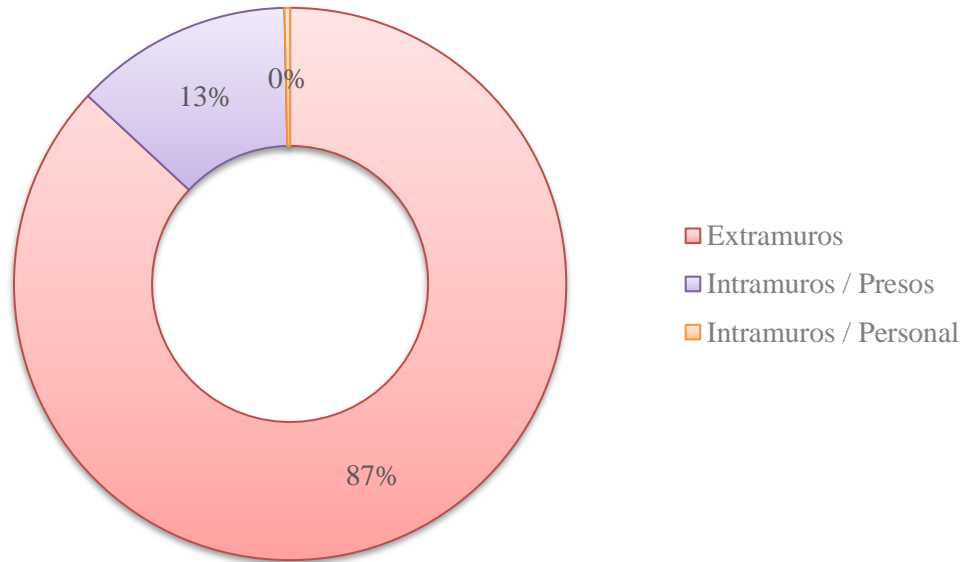
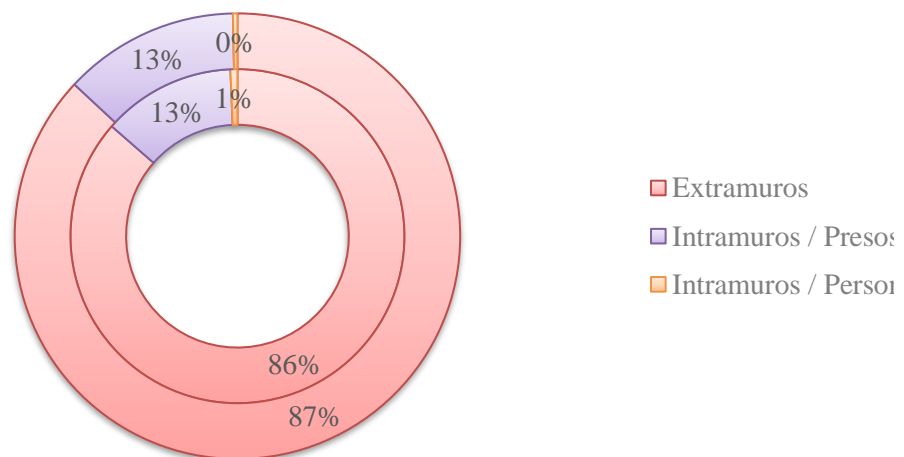


Fig. 4. Comparativa de la naturaleza del repertorio interpretado como parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre los periodos I (1938-1943) [circunferencia exterior] y II (1944-1948) [circunferencia interior] en las prisiones españolas^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b *Ídem*.

a. Repertorio musical de extramuros interpretado en las prisiones españolas

Fig. 5. Procedencia del repertorio de extramuros programado entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^a

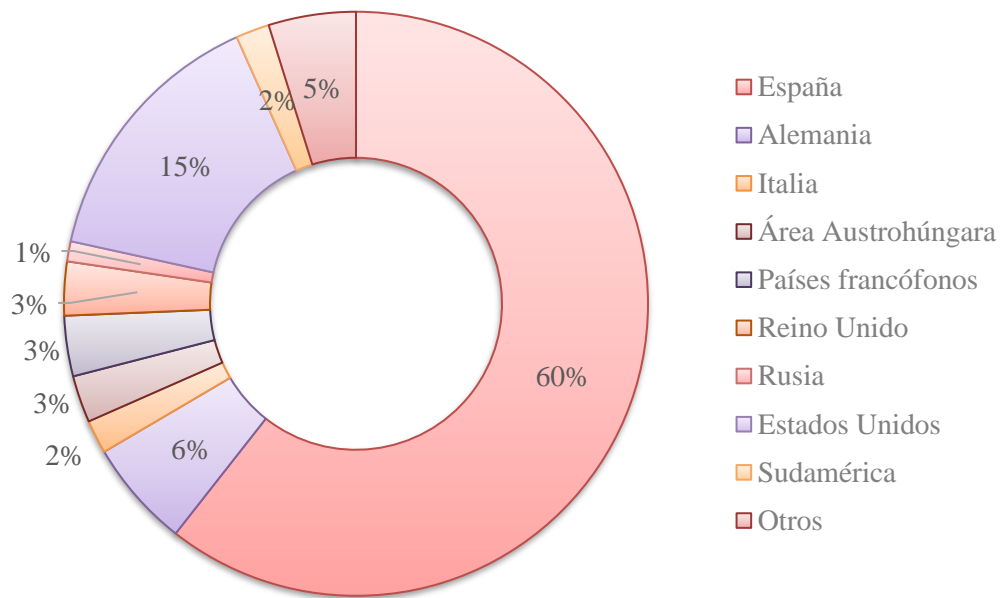
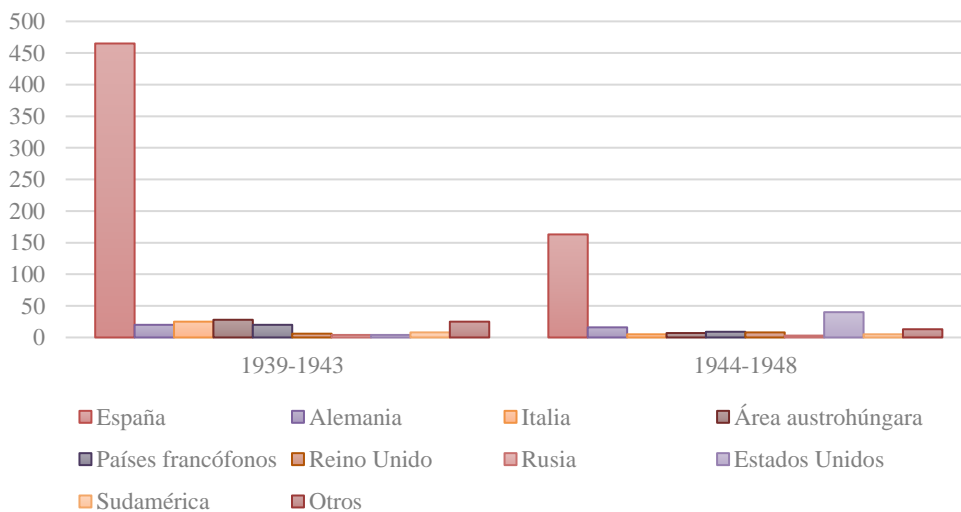


Fig. 6. Comparativa de la procedencia del repertorio de extramuros programado entre los periodos I (1938-1943) y II (1944-1948) en las cárceles españolas^b



^a Ídem.

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

a.3. Análisis de los géneros musicales programados en las prisiones

Fig. 7. Relación de géneros musicales interpretados entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^a

TIPOLOGÍA	GÉNERO	SUBGÉNERO	TOTAL
Música instrumental	Concierto	Fragmentos sinfónicos adaptados	53
		Folklore	6
		Pasodobles	7
		Música ligera	2
		Música programática	1
		Serenatas	1
		Jazz	1
		Tangos	1
		Sin especificar	5
		Flamenco	4
Música vocal	Música profana	Folklore	4
		Villancicos	12
		Copla	3
		Canción ligera	1
		Sin especificar	5
	Música institucional	Himnos	5
		Marchas	2
	Música de temática religiosa	Cantos religiosos	6
	Música litúrgica	15	
Música escénica	Operetas		1
	Teatro costumbrista	Zarzuelas	5
	Teatro musical sin especificar	Estampas	1

b. Repertorio musical compuesto en las prisiones españolas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual

Fig. 8. Relación de obras compuestas en las cárceles españolas entre 1944 y 1948^b

Prisión	Autor	Título	Género	Año
Prisión Provincial de Zaragoza	ABAD VEGA, Mario	<i>Lo que puede la jota</i>	Teatro musical	1944
Prisión-Escuela de Yeserías	DEL VALLE ALVIRA, Ramón	<i>Kantuca</i>	Música instrumental	
	FERNÁNDEZ BARREJÓN, Julio	[Sin título]	Música vocal	
		<i>Temple</i>	Pasodoble	
	ORDÁZ AVECILLA, César; MONTOLIÚ, Luis	<i>Epílogo de una noche de reyes</i>	Teatro: Estampa	
Prisión Celular de Valencia	MARTÍNEZ SEGURA, Ramón	[Sin título (I)]	Música instrumental	
		[Sin título (II)]		

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Prisión-Escuela de Yeserías	PERELLÓ I RÓDENAS, Ramón; DEL VALLE ALVIRA, Ramón	<i>Ley suprema</i>	Zarzuela	
	PERELLÓ I RÓDENAS, Ramón	<i>Un gitano en el banquillo</i>	Teatro musical	
Prisión Provincial de Zaragoza	POVIL, Florestán	<i>Hispanidad</i>	Himno	
Prisión Provincial de Alicante	RODRÍGUEZ MARCOS, José [Mtro. Romar]	<i>Pensando en España</i>		
Prisión-Escuela de Yeserías	ANDRÉS GUTIÉRREZ, Joaquín	<i>En dinero da la risa</i>	Teatro musical	1945
Prisión Provincial de Murcia	SÁNCHEZ-CORTÉS MARTÍNEZ, Diego	<i>[Sin título]</i>	Teatro musical	
Prisión-Escuela de Yeserías	SOLANO PEDRERO, Juan	<i>Nochevieja en Yeserías</i>		
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	ABAD VEGA, Mario	<i>Ladislao, de buena te has librao</i>	Teatro con participación musical	1946
Prisión-Escuela de Yeserías	ABAD VEGA, Mario; MOMPLET JIMENO, Vicente	<i>La canción de todos</i>	Tango	
	ANDRÉS GUTIÉRREZ, Joaquín	<i>Media hora de luz</i>	Teatro con participación musical	
		<i>Apunte de gran guiñol</i>		
		<i>El pavo maravilloso</i>		
		<i>Cuento escenificado del Conde Lucanor</i>		
		<i>La cita inevitable</i>		
	<i>Apunte</i>			
DEL VALLE ALVIRA, Ramón	<i>Estampas valencianas</i>	Estampa		
	<i>Noches de fallas</i>	Teatro musical		
	<i>El siringüela</i>			
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	LATORRE, Ramiro	<i>La visita del hermano</i>	Teatro musical	
		<i>Llegó el paquete</i>		
Prisión Central de Puerto de Santa María	MOMPLET JIMENO, Vicente	<i>[Sin título]</i>	No consta	
Prisión-Escuela de Yeserías	OREJAS, Luis	<i>Caso Jarrison</i>	Teatro con participación musical	
	PÉREZ BALÍN, Eliseo	<i>Boceto sinfónico</i>	Poema sinfónico	
		<i>Castilla y Aria</i>	Marcha militar	
	SÁNCHEZ PRIETO, Julián [El pastor poeta]	<i>Canto a la mujer cordobesa</i>	Pasodoble	
Prisión Provincial de Carabanchel	CORTÉS, Enrique	<i>Himno a Nuestra Señora de la Merced</i>	Himno	1947
Prisión-Escuela de Yeserías	DEL VALLE ALVIRA, Ramón	<i>La encarnación</i>	Canción	1948
Prisión Provincial de Murcia	GARZA BALERA, Manuel	<i>La Nochebuena</i>	Villancico	
	GUERRA CID, José	<i>A Nuestra Patrona de la Merced</i>	Himno	

Prisión Central de San Miguel de los Reyes		<i>A Doña Concepción Arenal</i>		
Prisión Central de Mujeres de Málaga	NOGUEIRA, Mercedes	<i>Canto al arroyo risueño</i>	Canción	
Prisión Celular de Valencia	RODRÍGUEZ DEL BARRIO, Carlos	<i>Jota</i>	Jota	
		<i>Joticas de gratitud</i>		

Fig. 9. Relación de obras compuestas dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas de las que se conservan materiales^a

Título	Autor	Prisión	Año
<i>Ley Suprema</i>	Perelló i Ródenas, Ramón; del Valle Alvira, Ramón	Prisión-Escuela de Yeserías	1944
<i>Un gitano en el banquillo</i>	Perelló i Ródenas	Prisión-Escuela de Yeserías	1944
<i>Nochevieja en Yeserías</i>	Solano Pedrero, Juan	Prisión-Escuela de Yeserías	1945
<i>Himno a Nuestra Señora de la Merced</i>	Cortés, Enrique	Prisión Provincial de Carabanchel	1947
<i>A Doña Concepción Arenal</i>	Guerra Cid, José	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	1948
<i>A Nuestra Patrona Madre de la Merced</i>	Guerra Cid, José	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	1948
<i>Canto al arroyo risueño</i>	Nogueira, Mercedes	Prisión Central de Mujeres de Málaga	1948
<i>La Nochebuena</i>	Garza Balera, Manuel	Prisión Provincial de Murcia	1948

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Fig. 10. Comparativa de la producción musical de intramuros antes y después de la publicación del Código Penal: Periodos I (1939-1943) y II (1944-1948)^a

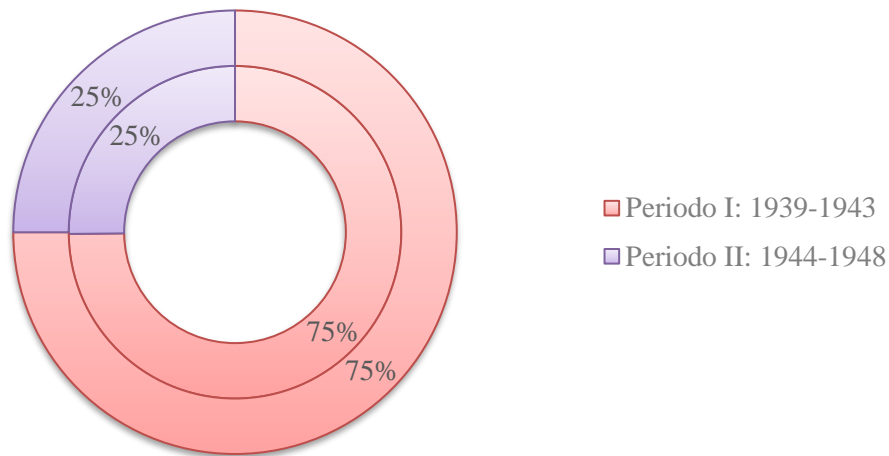


Fig. 11. Clasificación de obras compuestas entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas dentro del Programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, atendiendo al tipo de penal y género de la población penitenciaria^b

Establecimiento penitenciario	Obras producidas entre 1944 y 1948	Género de la población penitenciaria
Prisión Celular de Valencia	2	Masculina
Prisión Central de Mujeres de Málaga	1	Femenina
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	5	Masculina
Prisión Central del Puerto de Santa María	1	Masculina
Prisión Provincial de Alcalá de Henares	1	Masculina
Prisión Provincial de Alicante	1	Masculina
Prisión Provincial de Carabanchel	1	Masculina
Prisión Provincial de Murcia	1	Masculina
Prisión Provincial de Puerto de Santa María	1	Masculina
Prisión Provincial de Zaragoza	2	Masculina
Prisión-Escuela de Yeserías	23	Masculina
Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares	1	Masculina

^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes: *Ídem*.

Fig. 12. Canta el arroyo risueño (1948), de Mercedes Nogueira^a

Canta el arroyo risueño
 con suavidad y dulce voz
 canta el mar y con empeño
 sus olas ensalzan a Dios.
 Canta el pájaro alegrías
 con melodiosa humildad
 todos le cantan a porfía
 a su Divina Majestad.
 Las flores con su ropaje
 el huracán con su furia
 tempestad con su coraje,
 el viento, la suave lluvia,
 va pregonando el poder
 de su dueño y su Señor,
 del que sólo, con su querer
 fue de este mundo creador.

Y solo el hombre le niega
 despreciándole, perverso
 y Naturaleza entera
 le adora y envía sus besos
 ¡Hombre cobarde, vil y sin fe!
 Levantan los ojos del suelo;
 por fuerza has de conocer
 que hay un Dios en el Cielo,
 que te hizo y te ha criado
 te sustenta y te sostiene
 que por ti su vida ha dado
 y por Él, tú, vida tienes^b.

La composición musical en los concursos y redenciones extraordinarias

Fig. 13. Relación de obras premiadas redenciones extraordinarias entre 1944 y 1948^c

Título	Autor	Prisión	Año
<i>Lo que puede la jota</i>	ABAD VEGA, Mario	Prisión Provincial de Zaragoza	1944
<i>Un gitano en el banquillo</i>	PERELLÓ I RÓDENAS, Ramón; DEL VALLE ALVIRA, Ramón	Prisión-Escuela de Yeserías	
<i>La ley suprema</i>	PERELLÓ I RÓDENAS, Ramón;		
<i>Hispanidad</i>	POVIL, Florestán	Prisión Provincial de Zaragoza	
[Sin título (I)]	SÁNCHEZ-CORTÉS MARTÍNEZ, Diego	Prisión Provincial de Murcia	
[Sin título (II)]			
[Sin título (I)]	MARTÍNEZ SEGURA, Ramón	Prisión Celular de Valencia	1946
[Sin título (II)]			

^a PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año X, n.º. 485, (24/07/1948), p. 4.

^b *Ibidem*.

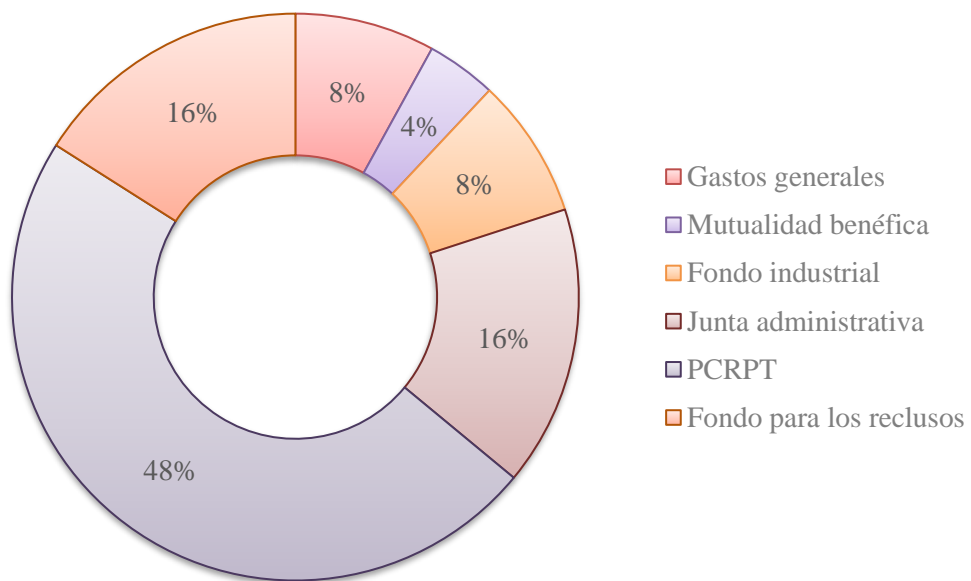
^c Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

4.3. Recursos institucionales, materiales, económicos y simbólicos dispuestos por el régimen al servicio de las prácticas musicales oficiales

4.3.1. Medios económicos, materiales y humanos

a. Gestión de los recursos económicos y materiales dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales

Fig. 14. Distribución porcentual de los presupuestos destinados a la Dirección General de Prisiones en 1944^a



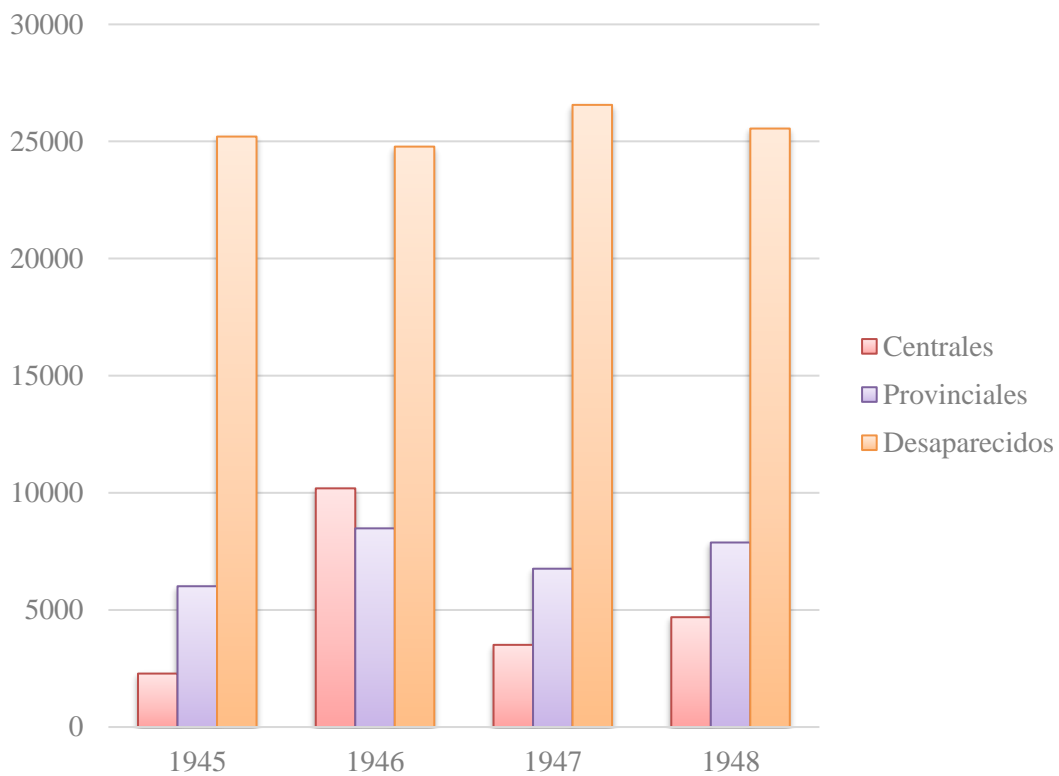
^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas...*, Op. Cit., 1945, p. 129.

b. Gestión de los recursos humanos dispuestos por el PCRPT para la articulación de las prácticas musicales oficiales

Fig. 15. Censo de la población penal española entre 1944 y 1948 distribuida por tipo de centro^a

	1945		1946		1947		1948	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
Centrales	2.065	217	9.825	365	3.504	4	4.335	354
Provinciales	5.562	449	7.639	843	6.256	503	7.123	755
Desaparecidos	25.209		24.780		26.562		25.552	

Fig. 16. Gráfico de la distribución por tipo de penal de la población penitenciaria española entre 1944 y 1948^b



^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1944-1948.](#) (Consultado: febrero 2020).

^b *Idem.*

Fig. 17. Gráfico de la distribución de la población penal que redimía penas por las prácticas musicales en las prisiones españolas en 1944 según los datos aportados por el INE^a

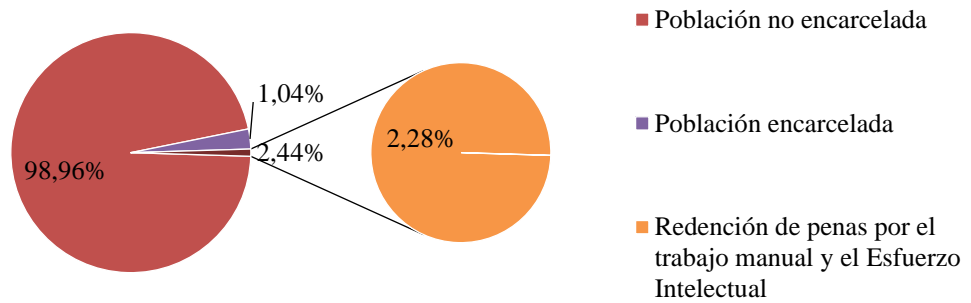
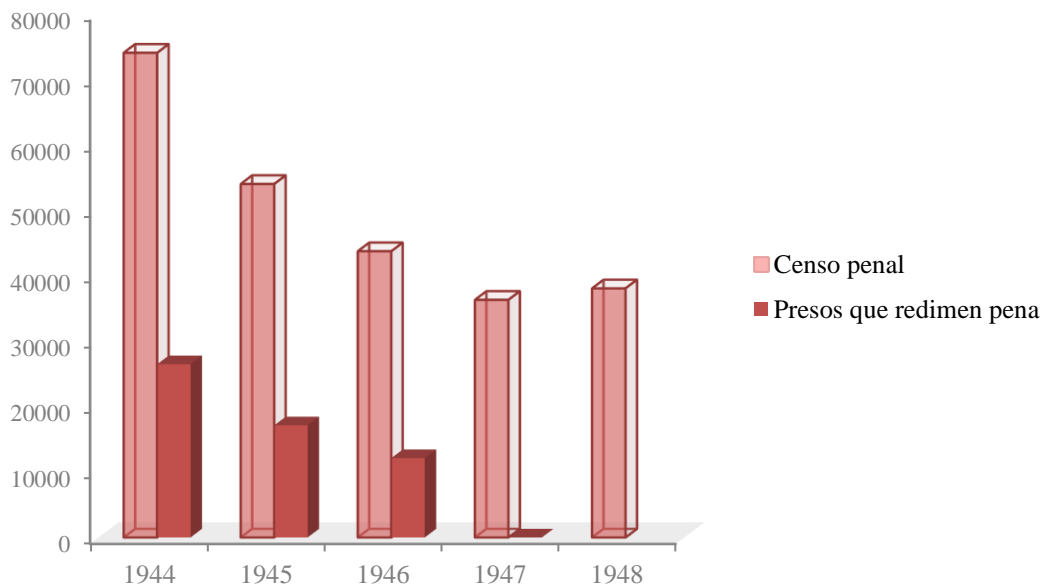


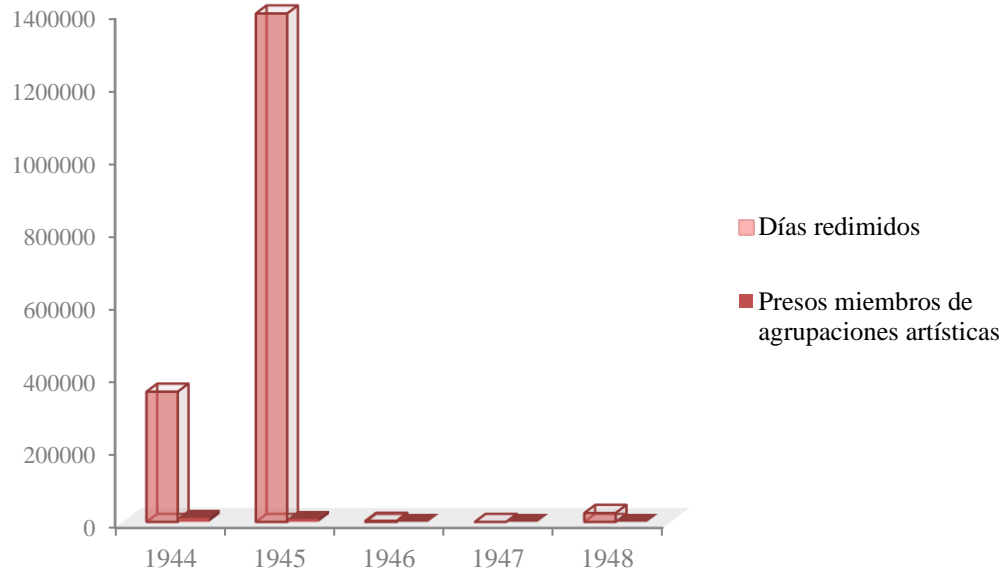
Fig. 18. Progresión de la población penitenciaria española y número de reclusos suscritos al PCRPT entre 1944 y 1948^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos cruzados de: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1944, p. 274 y [Anuario Estadístico de España. España: Instituto Nacional de Estadística, 1944-1948](#). (Consultado: febrero 2020).

^b *Ídem*. Las fuentes consultadas no aportan datos acerca del número de presos que redimieron pena en 1947 y 1948.

Fig. 19. Comparativa de los días redimidos por los presos pertenecientes a las agrupaciones artísticas en relación con el número de miembros suscritos al PCRPT en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a.



^a *Ídem.*

Fig. 20. Relación de actuaciones ofrecidas por intérpretes de extramuros entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^a

Intérprete	Prisión	Fecha	
Grupo Chávarri del Circo Price	Prisión Provincial de Porlier	6 enero 1944	
Banda de la Sociedad Musical «Santa Cecilia»	Prisión Provincial de Alicante	15 enero 1944	
Coro femenino de San Vicente de Paúl	Prisión Provincial de Huelva	1 abril 1944	
Banda Municipal de Osuna	Prisión de Partido de Osuna	20 abril 1944	
Joan Manén	Prisión Celular de Barcelona	22 julio 1944	
Orquesta Municipal del Gran Casino		30 septiembre 1944 ^b	
Banda Municipal de Jaén			Prisión Provincial de Jaén ^c
Rondalla de Educación y Descanso			Prisión Provincial de Jaén
Banda Municipal de Granada			Prisión Provincial de Granada
Grupo del Frente de Juventudes			Prisión Provincial de Granada
Banda Municipal de Alicante	Reformatorio de Adultos de Alicante		
Banda de la Cruz Roja de Alicante			
Coro de Señoritas de Almadén	Prisión Central de Almadén	30 septiembre 1944 ^d	
Orquesta Casablanca	Prisión-Escuela de Yeserías	16 diciembre 1944	
Coro de Sección Femenina	Prisión Provincial de Carabanchel	30 diciembre 1944	
	Prisión-Escuela de Yeserías		
	Prisión Provincial de Teruel		
	Prisión Provincial de Alicante		
	Prisión Provincial de Albacete		
	Prisión Provincial de Valladolid		
Orquesta de Educación y Descanso	Prisión Provincial de Córdoba	6 enero 1945	
Magdalena Romero	Prisión Provincial de Cádiz	13 enero 1945	
Orquesta Sur	Reformatorio de Adultos de Alicante	13 enero 1945	
Orquesta Ritmo	Prisión-Escuela de Yeserías	24 febrero 1945	
Orquesta Canaro		24 marzo 1945	
Acción Católica	Prisión Provincial de Bilbao	24 julio 1945	
Coro de Sección Femenina	Prisión-Escuela de Yeserías	12 enero 1946	
Juan Solano, Manuel Hernández García, Cruz Martínez y Mariano Arce		16 febrero 1946	
Orquesta Ritmo		23 marzo 1946	

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.* años v-x, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4.

^b Actuación celebrada con motivo de la Virgen de la Merced, patrona del personal de Instituciones Penitenciarias.

^c La cronología apunta a que pudo ser el compositor Emilio Cebrián Ruiz quien dirigiera la banda en esta intervención, un evento que no quedó exento de intencionalidad ya que el propio compositor estuvo encarcelado en la Prisión Provincial de Granada entre 1939 y 1942 acusado de «adhesión a la rebelión» por la composición en 1932 del *Himno a Jaén*. Es decir, la participación de la Banda Municipal de Jaén en la prisión de la misma ciudad formaba parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual aplicado al autor, como una forma de mostrar al resto de presos la «benevolencia» de un régimen que permitía la reintegración a la vida civil y musical de aquellos que habían sido encarcelados, al mismo tiempo que servía de recordatorio al compositor y músico para desistir de cualquier actividad que no sancionada previamente por el régimen.

Al respecto del perfil del autor se profundiza en el epígrafe 4.4. de este capítulo.

^d *Ibidem*.

Cuadro artístico del Frente de Juventudes	Prisión Provincial de Badajoz	5 octubre 1946 ^a
	Prisión Provincial de Tarragona	
Rondalla de Educación y Descanso	Sanatorio Antituberculoso de Cuéllar	
Orquesta de Educación y Descanso	Prisión Provincial de Oviedo	
Roberto Font	Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares	1 enero 1947
		11 enero 1947
Banda de la Sociedad Musical «Santa Cecilia»	Reformatorio de Adultos de Alicante	3 julio 1947
Juventudes Católicas	Sanatorio Antituberculoso de Cuéllar	18 octubre 1947
Asunción Martín de la Vega, Rosarito de las Heras, Mari Flores, Mari Sol Caballero, Gloria Berzosa, Ana María Gordo, Mari Nati Roldán, Mari Sol Iglesias, Amparito Sánchez, Manolita Martín ^b	Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares	10 enero 1948
Agrupación Oberena	Prisión Provincial de Pamplona	17 enero 1948
Agrupación Amigos del Arte		
Flechas Femeninas	Prisión Central de Mujeres de Málaga	
Agrupación coral «Doble cuarteto vocal»	Prisión Provincial de Pamplona	
Coro femenino de las Juventudes de Acción Católica de la Parroquia de San Marcelo	Prisión Provincial de León	
Orquesta Capitol	Prisión Central de Gijón	2 octubre 1948
Banda Municipal de Barcelona	Prisión Celular de Barcelona	9 octubre 1948

^a *Ibidem.*

^b Hijas de reclusos internadas en los centros del Patronato Nacional de San Pablo.

Fig. 21. Fotografía de la Banda Municipal de Alicante después su actuación en el Reformatorio de Adultos de Alicante el 29 de septiembre de 1944^a



Fig. 22. Fotografía de la Banda Municipal de Barcelona después su actuación en la Prisión Celular de Barcelona el día 29 de septiembre de 1944^b



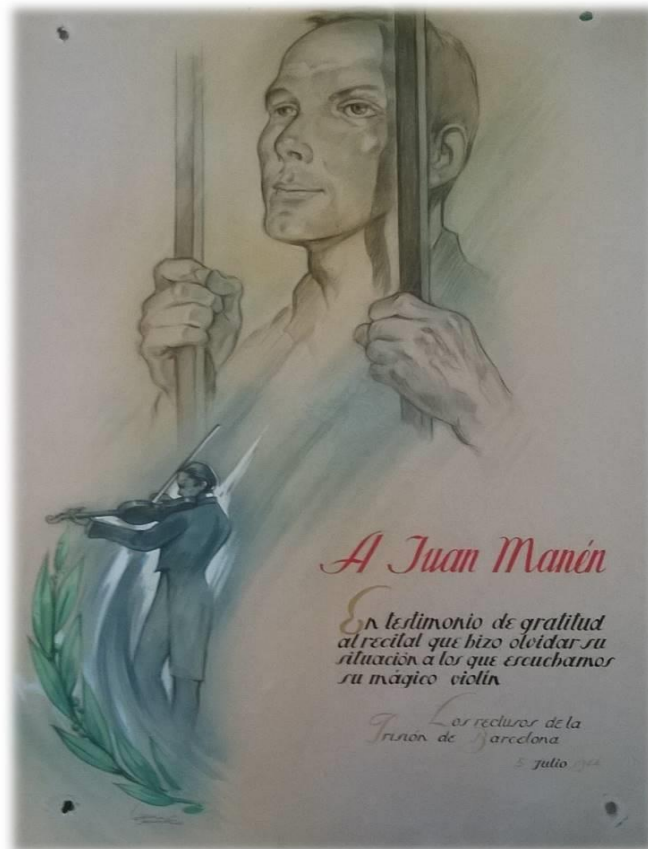
^a *Ibid*, p. 24.

^b *Ibídem*.

Fig. 23. Fotografía de la Banda Infantil formada por hijos de reclusos internados en diversos colegios del Patronato (1946)^a

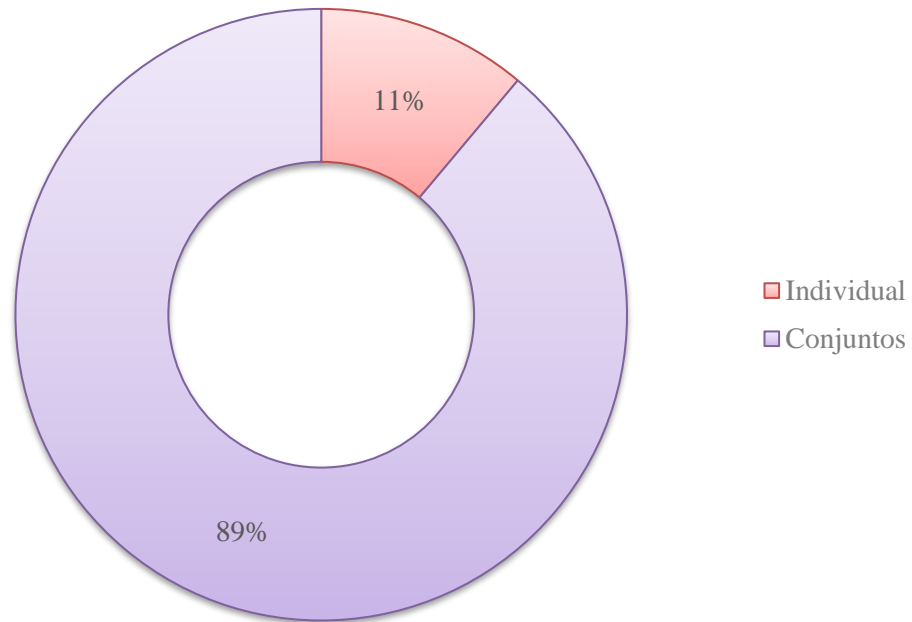


Fig. 24. [Ilustración a carboncillo de los presos de la Prisión Celular de Barcelona, 1944 julio 25, Prisión Provincial de Barcelona, a Joan Manén]. BNE: Archivo Personal de Joan Manén, sin signatura



^a PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, año X, n.º. 457, (10/01/1948), p. 4.

Fig. 25. Comparativa de la naturaleza individual o colectiva de las actuaciones que tuvieron lugar entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años v-x, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948), p. 4

4.3.2. Topografía y arquitectura penitenciaria

b. Prácticas musicales de intramuros en el mapa penitenciario español: categorización de centros penales

Fig. 26. Tipología de las prisiones españolas que presentaron actividades musicales entre 1944 y 1948^a

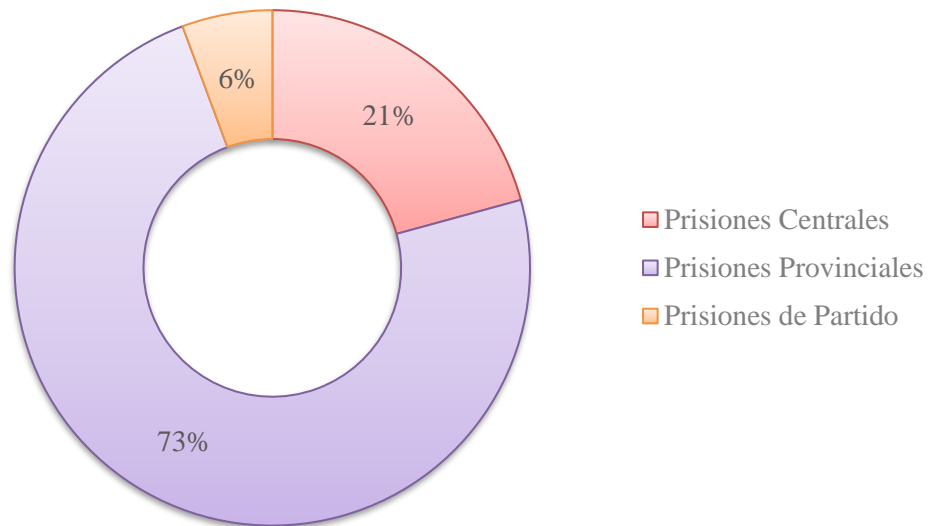


Fig. 27. Relación de actuaciones musicales registradas por Redención entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^b

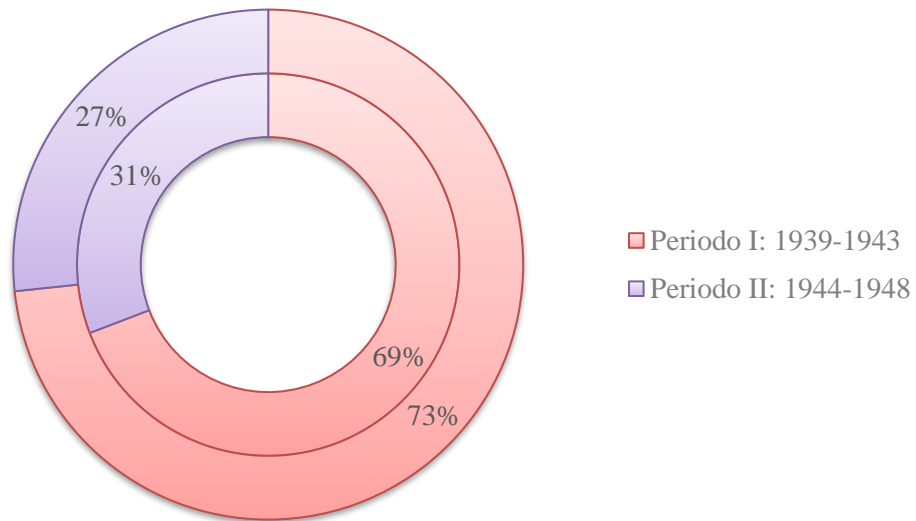
Prisión	Sexo de la población penal		Nº de actuaciones
	Masculina	Femenina	
Prisión Celular de Barcelona	X		5
Prisión Celular de Valencia	X		13
Prisión Central de Chinchilla	X		1
Prisión Central de El Dueso	X		8
Prisión Central de Guadalajara	X		1
Prisión Central de Mujeres de La Coruña		X	2
Prisión Central de Mujeres de Málaga		X	1
Prisión Central de Mujeres de Ventas		X	1
Prisión Central de San Miguel de los Reyes	X		17
Prisión Central de Santa María de Puig		X	2
Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares		X	6
Prisión de Partido de Novelda	X		1
Prisión de Partido de Pozoblanco	X		3
Prisión Especial de Mujeres de Ciudad Real		X	1
Prisión Provincial de Albacete	X		1
Prisión Provincial de Alicante	X		5

^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, Op. Cit., años v-x, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948).

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Ibidem*.

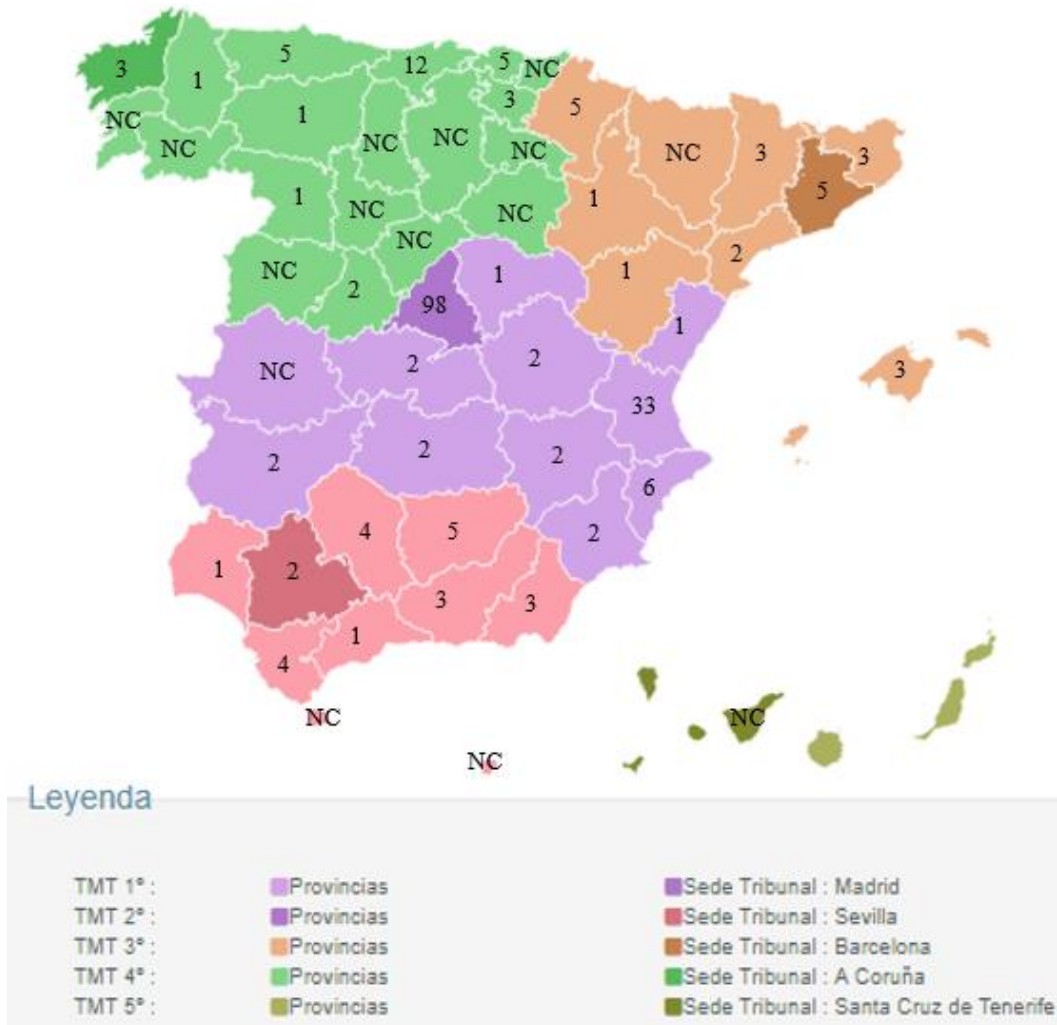
Prisión Provincial de Almadén	X		1
Prisión Provincial de Almería	X		3
Prisión Provincial de Añover de Tajo	X		1
Prisión Provincial de Badajoz	X		2
Prisión Provincial de Bilbao	X		1
Prisión Provincial de Cádiz	X		4
Prisión Provincial de Carabanchel	X		6
Prisión Provincial de Castellón	X		1
Prisión Provincial de Córdoba	X		1
Prisión Provincial de Gerona	X		1
Prisión Provincial de Gijón	X		1
Prisión Provincial de Granada	X		3
Prisión Provincial de Huelva	X		1
Prisión Provincial de Jaén	X		5
Prisión Provincial de León	X		1
Prisión Provincial de Lérida	X		3
Prisión Provincial de Lugo	X		1
Prisión Provincial de Mujeres de Sarrararán		X	1
Prisión Provincial de Murcia	X		2
Prisión Provincial de Oviedo	X		4
Prisión Provincial de Palma de Mallorca		X	3
Prisión Provincial de Pamplona	X		5
Prisión Provincial de Porlier	X		1
Prisión Provincial de San Sebastián	X		3
Prisión Provincial de Santander	X		4
Prisión Provincial de Santiago de Compostela	X		1
Prisión Provincial de Sevilla	X		2
Prisión Provincial de Tarragona	X		2
Prisión Provincial de Teruel	X		1
Prisión Provincial de Toledo	X		1
Prisión Provincial de Valencia	X		3
Prisión Provincial de Valladolid	X		2
Prisión Provincial de Vitoria	X		3
Prisión Provincial de Zamora	X		1
Prisión Provincial de Zaragoza	X		1
Prisión-Escuela de Yserías	X		84

Fig. 28. Comparativa de la evolución en la proporción de penales masculinos y femeninos que registraron actividad musical antes y después de la publicación del Código Penal: 1938-1943 (Periodo I) y 1944-1948 (Periodo II)^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, *Op. Cit.*, años V-X, n.º. 251-501 (08/01/1944-09/10/1948).

Fig. 29. Distribución geográfica de las prácticas musicales penitenciarias oficiales atendiendo a la Jurisdicción Territorial Militar y a las Juntas Locales Provinciales^a



^a La imagen del mapa ha sido tomada de: «Tribunales Militares Territoriales...», *Op. Cit.* (Consultado: febrero 2020). Sobre él se han situado los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana. Las provincias que aparecen identificadas con NC son aquellas de las que no se ha localizado dato alguno al respecto para el periodo estudiado.

Fig. 30. Comparativa del porcentaje por jurisdicciones militares de la organización de actividades musicales oficiales en las prisiones españolas

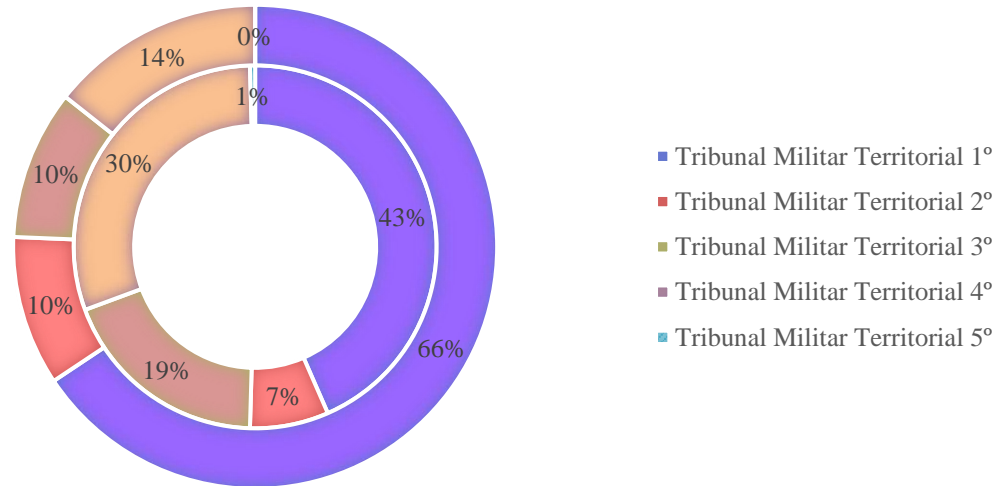
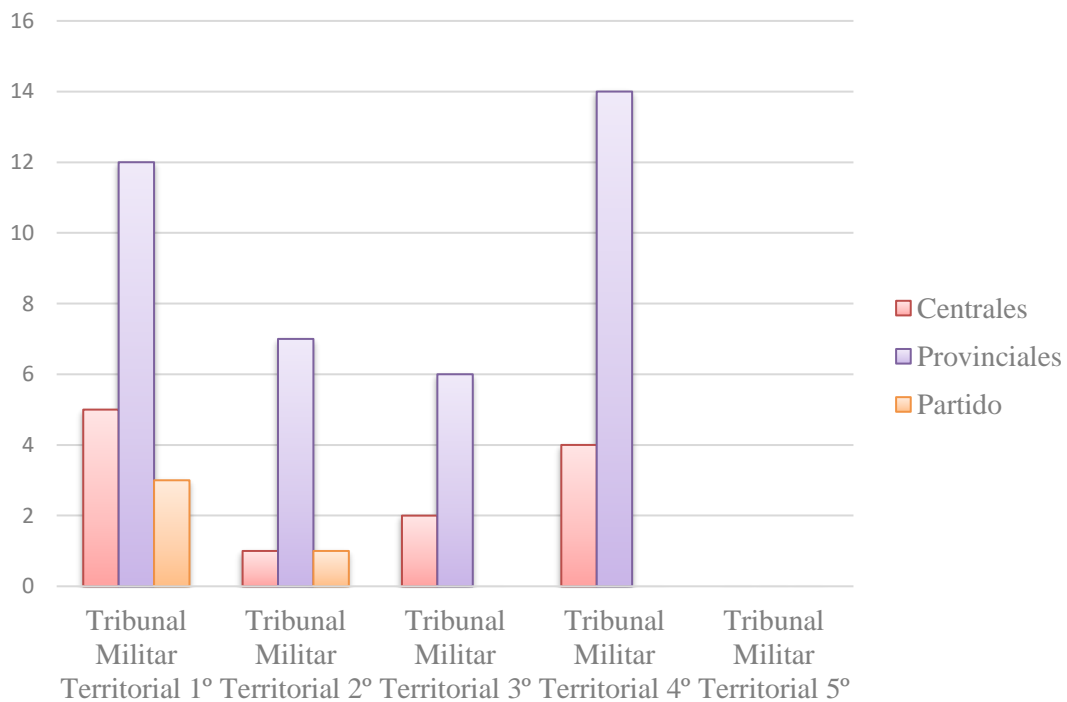


Fig. 31. Clasificación por Jurisdicción Militar y tipo de prisión de la incidencia de los programas propagandísticos musicales en las prisiones entre 1944 y 1948^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención..., Op. Cit.* n°. 250-500 (08/01/1944-09/10/1948).

Fig. 32. Detalle de las prácticas musicales oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948 atendiendo al tipo de actividad y jurisdicción militar en que se desarrolló^a

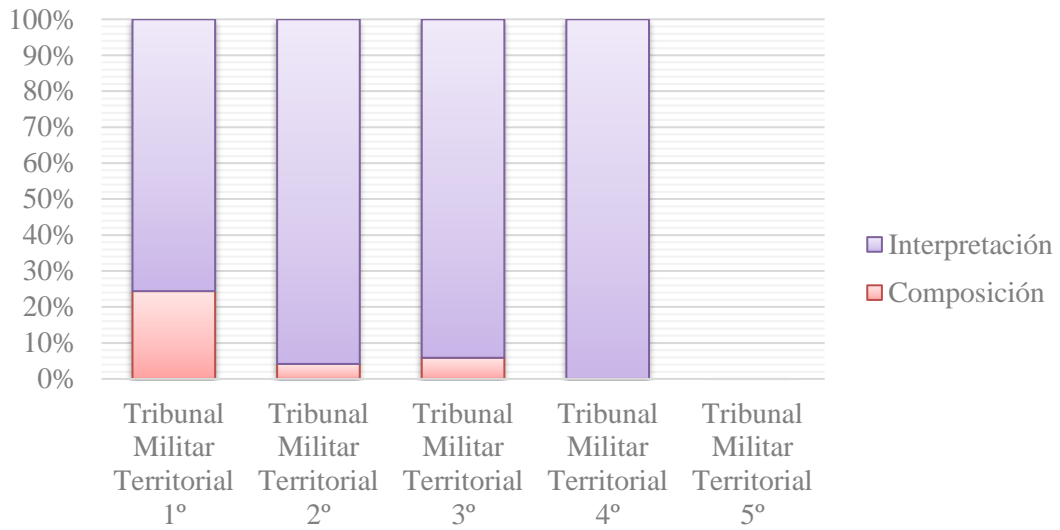
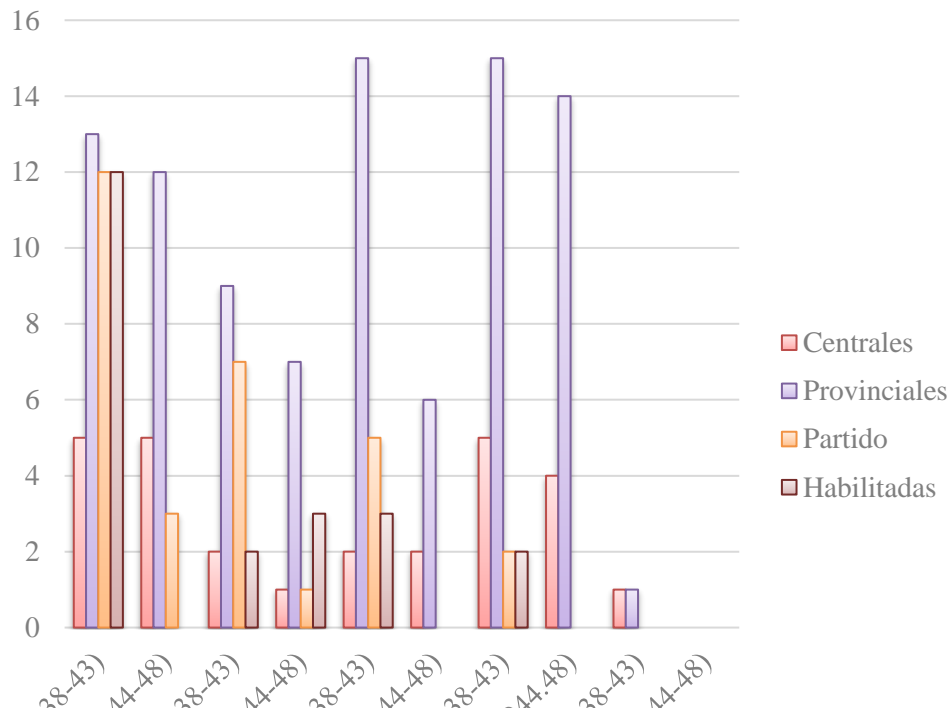


Fig. 33. Detalle de la evolución del número de eventos con participación musical programados en las prisiones españolas antes y después de la publicación del Código penal, atendiendo a la Jurisdicción Militar y la naturaleza del penal^b



^a Ídem.

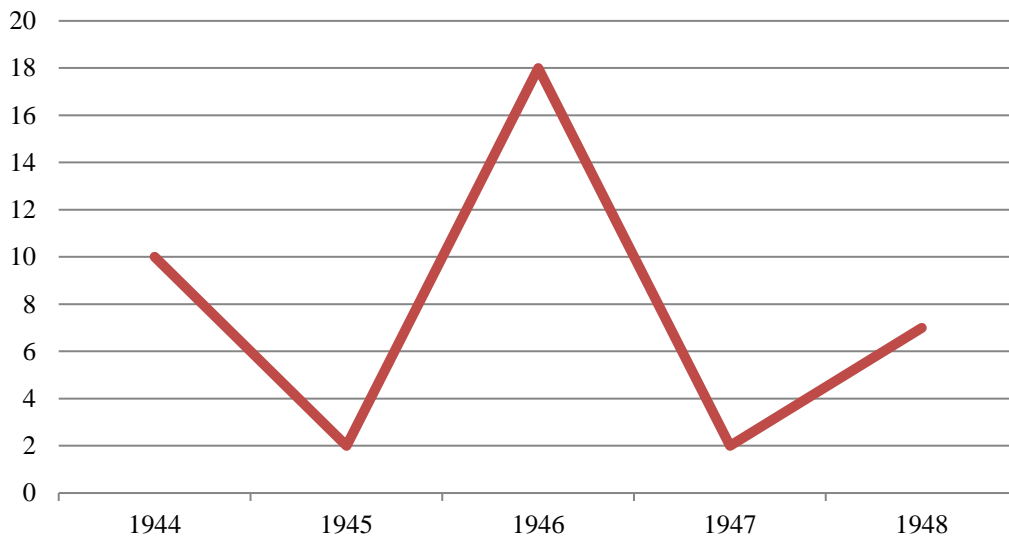
^b Ídem.

Fig. 34. Detalle de la tendencia en la programación carcelaria española –creación e interpretación– antes (Periodo I) y después (Periodo II) de la publicación del Código Penal, atendiendo a la Jurisdicción Militar^a



4.3.3. Las prácticas musicales oficiales y la articulación del tiempo de la cotidianeidad penitenciaria

Fig. 35. Detalle de la productividad anual de las obras compuestas para el programa de Redención de Penas entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^b



^a Ídem

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

Fig. 36. Comparativa de la productividad anual de las obras compuestas para el programa de Redención de Penas entre 1938 y 1948 en las prisiones españolas^a

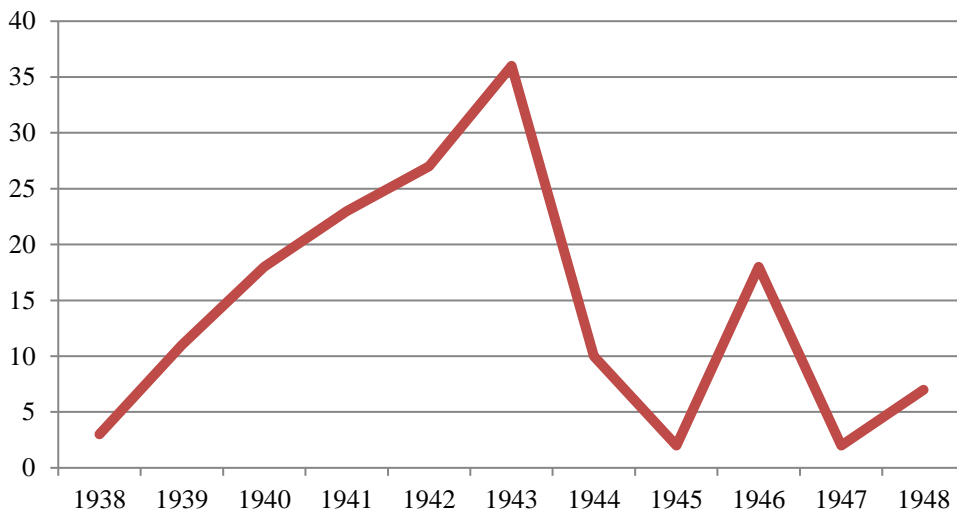
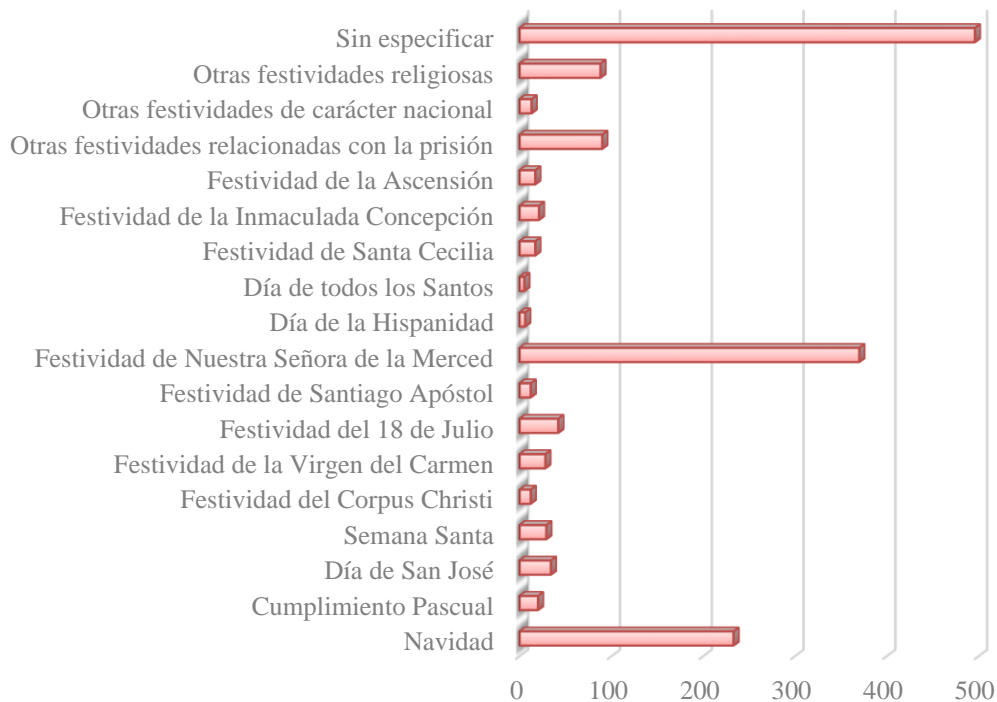


Fig. 37. Detalle de las festividades en las que se programaron actividades musicales oficiales entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: PCRPT. *Redención...*, Op. Cit., nº 250-501, (01/04/1939-20/12/1948).

4.4. Perfil sociocultural y musical de la población penal suscrita al PCRPT

4.4.1. Consideraciones generales acerca del impacto de las prácticas musicales oficiales en los «músicos presos»

Fig. 38. Detalle de la proporción de mujeres y hombres autores que participaron en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual antes y después de la publicación del Código Penal: Periodos I (1938-1943) y II (1944-1948)^a

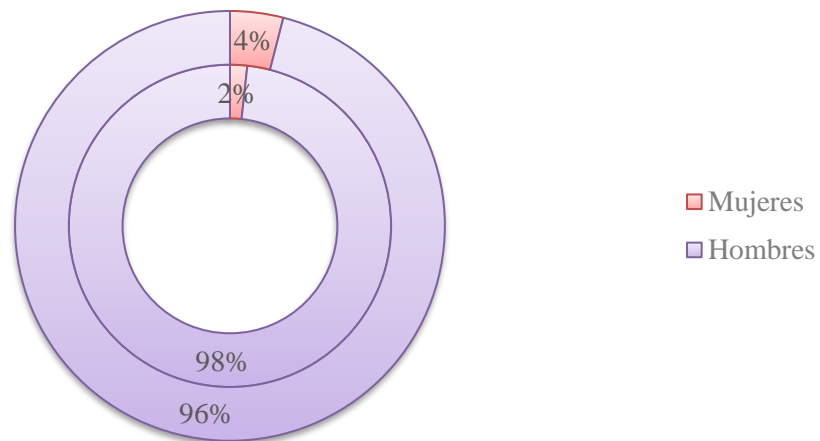
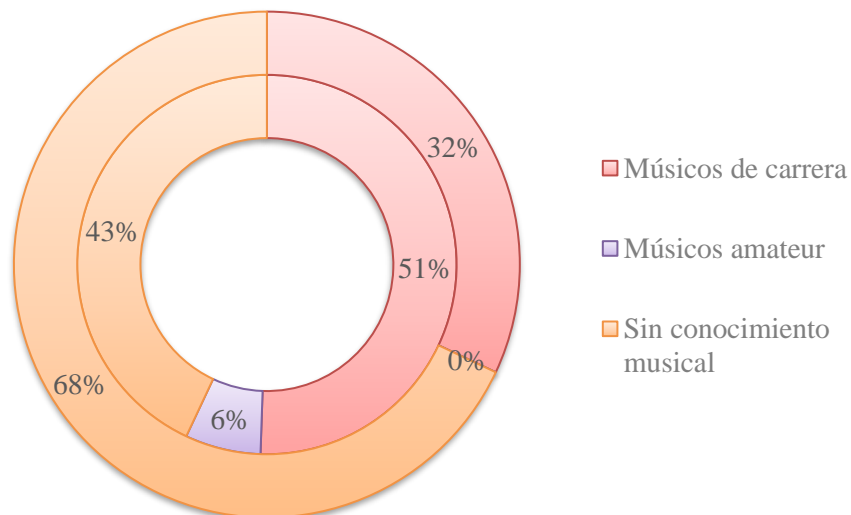


Fig. 39. Comparativa de la proporción de autores que participaron en los programas de Redención de Penas que contaban con conocimientos musicales previos a su encarcelamiento antes y después del Código Penal –Periodos I (1938-1943) y II (1944-1948)–^b



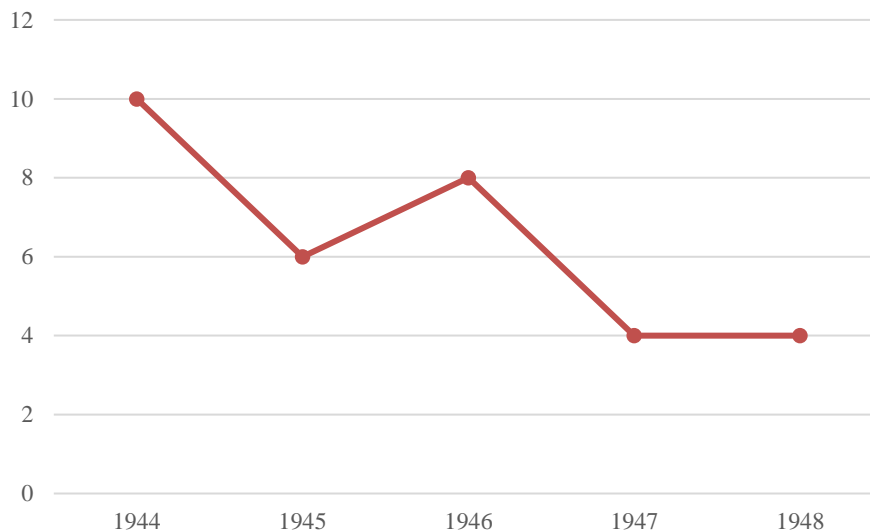
^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes del semanario *Redención*, así como de las Memorias del PCRPT, de los ficheros fisiotécnicos de las prisiones provinciales de Astorga, Bilbao y Zaragoza, junto con la central de Totana.

^b *Ibidem*.

Fig. 40. Relación de autores y número de obras que escribieron dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual 1944 y 1948 en las cárceles españolas^a

Autor/a	Nº de obras compuestas	Periodo de composición
Andrés Gutiérrez, Joaquín	7	1944-1946
Del Valle Alvira, Ramón	5	1944-1948
Abad Vega, Mario	3	1944-1946
Fernández Barrejón, Julio	2	1944
Guerra Cid, José	2	1948
Latorre, Ramiro	2	1946
Martínez Segura, Ramón	2	1944
Momplet Jimeno, Vicente	2	1944-1946
Perelló i Ródenas, Ramón	2	1944
Pérez Balín, Eliseo	2	1946
Povil, Florestán	1	1944
Rodríguez del Barrio, Carlos	2	1948
Cortés, Enrique	1	1947
Garza Balera, Manuel	1	1947
Montoliú, Luis	1	1944
Nogueira, Mercedes	1	1948
Ordaz-Avecilla, César	1	1944
Orejas, Luis,	1	1946
Rodríguez Marcos, José [Mtro. Romar]	1	1944
Sánchez Prieto, Julián [El pastor poeta]	1	1946
Sánchez-Cortés Martínez, Diego	1	1945

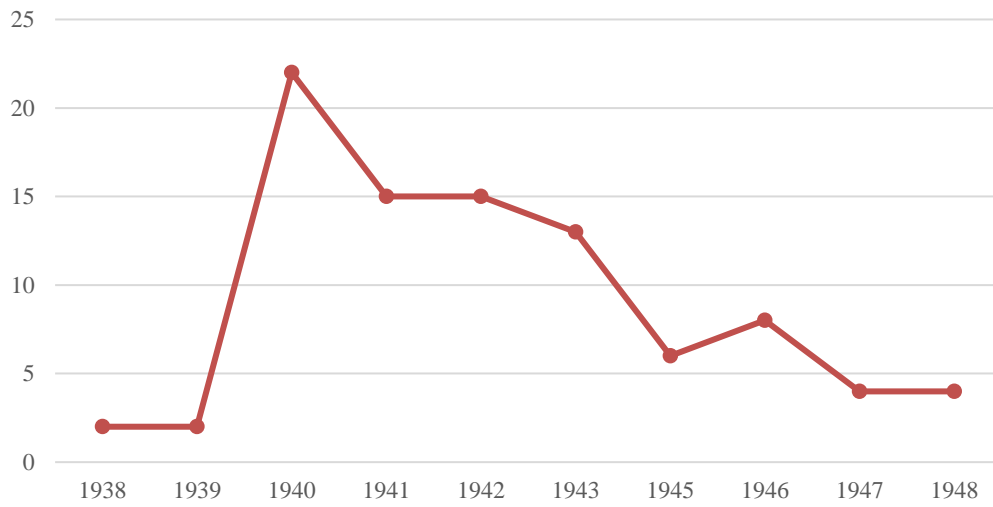
Fig. 41. Distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1944 y 1948 en las cárceles españolas^b



^a Ídem

^b Ídem.

Fig. 42. Distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual entre 1938 y 1948 en las cárceles españolas^a



^a *Ídem.*

Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos

5.1. Características del nuevo ecosistema sonoro no oficial

Fig. 1. Tejido cultural no oficial establecido por la población penitenciaria española entre 1938 y 1943^a

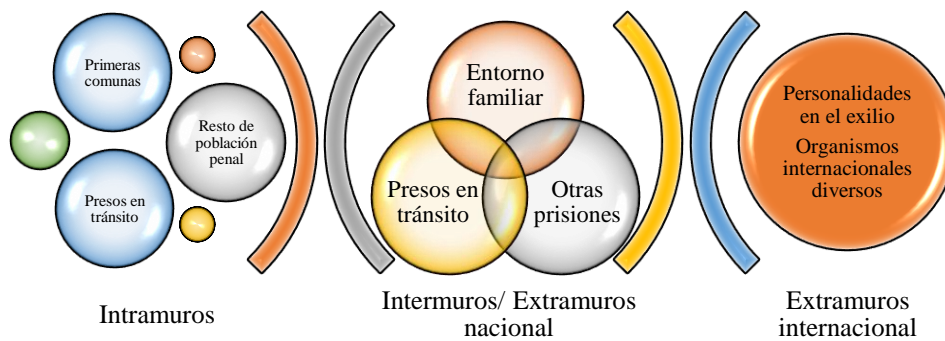
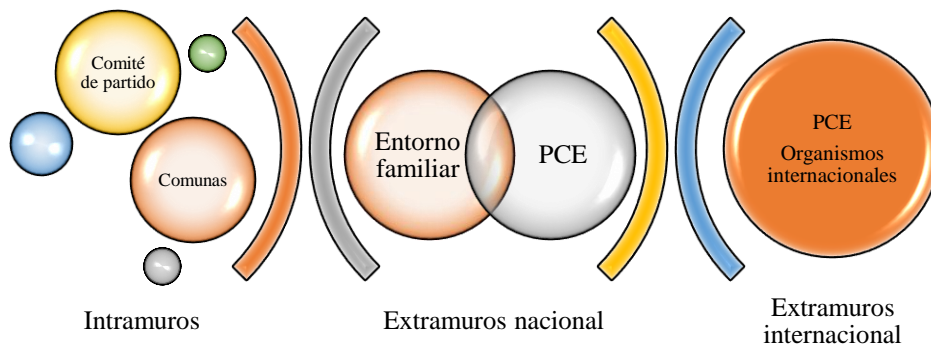


Fig. 2. Tejido cultural no oficial establecido por la población penitenciaria española entre 1944 y 1948^b

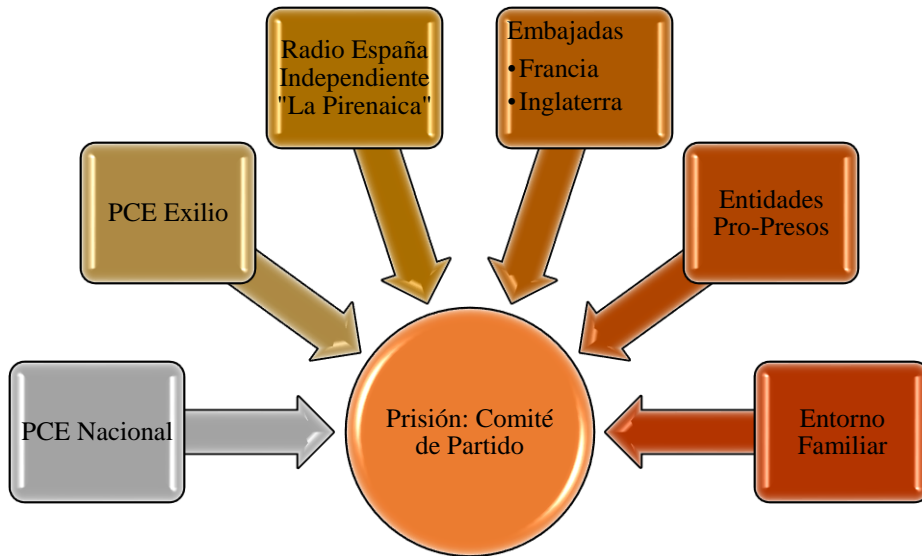


^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

^b *Ídem.*

5.1.3. Relaciones extramurales

Fig. 3. Agentes que participaron en los circuitos asociados a las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a



^a *Ídem.*

Anexo I

5.2. Configuración del repertorio

Fig. 4. Relación de títulos del repertorio musical carcelario no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a

Autoría	Título	Año, lugar
Capellá, Pere	<i>Mari Luz</i>	1944, Prisión Provincial de A Henares
	<i>El camino del rosal</i>	
Caamaño, Carmen; Vigre, Julia	<i>El pasodoble de la cárcel</i>	1945, Prisión Central de Mu Ventas
	<i>Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial</i>	
S.N.	<i>Coplas a la huelga de hambre</i>	
Gallego, José Luis	<i>La joven madre</i>	1945, Prisión Provincial de A Henares
	<i>La voz de España</i>	
La Ferina de Puerto Chico	<i>Sardinas frescas</i>	1945, Prisión-Convento de las Santander
Fortea Guimerá, Daniel	<i>Balada, op. 47</i>	1947, Reformatorio de Adultos

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos de este capítulo.

5.2. Configuración del repertorio

Fig. 5. Comparativa del perfil musical de la población penal que participó de las prácticas musicales no oficiales organizadas en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^a

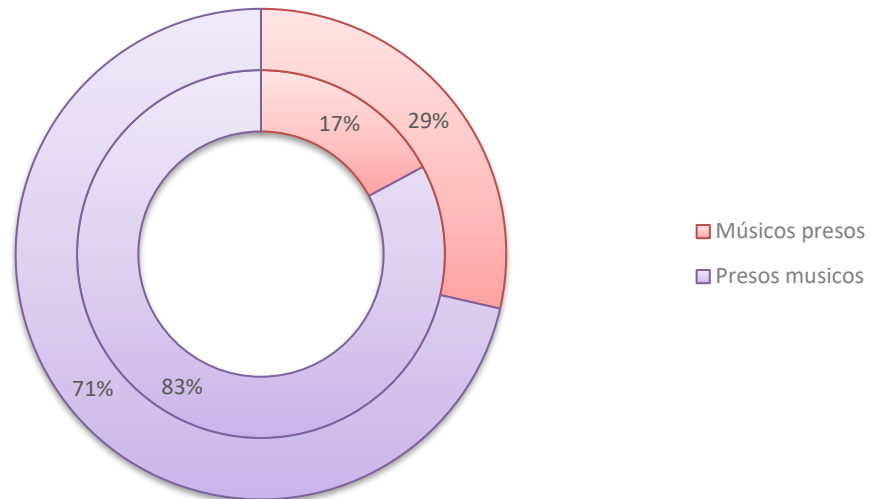
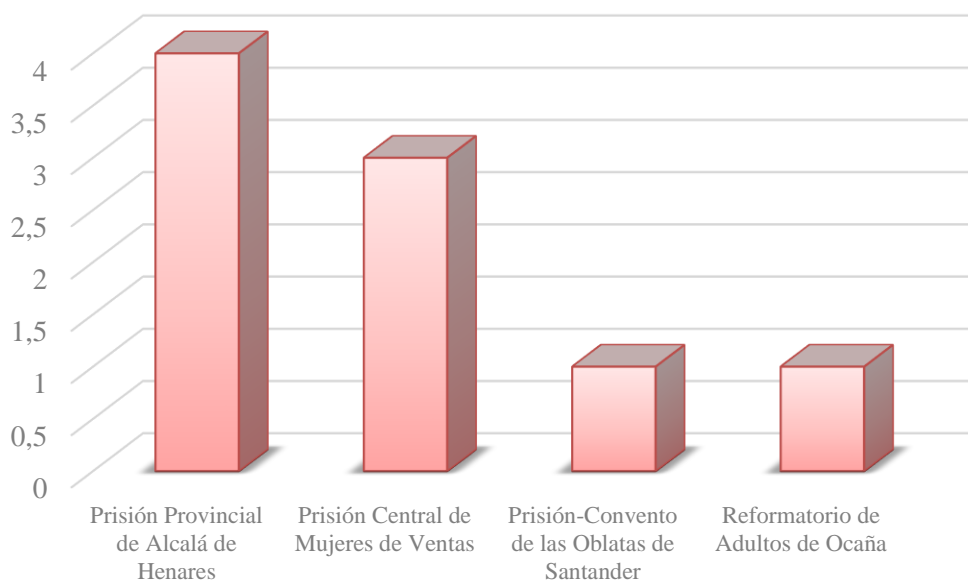


Fig. 6. Comparativa por sexo del autor del repertorio musical no oficial escrito en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^b

Fig. 7. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial entre 1944 y 1948^c



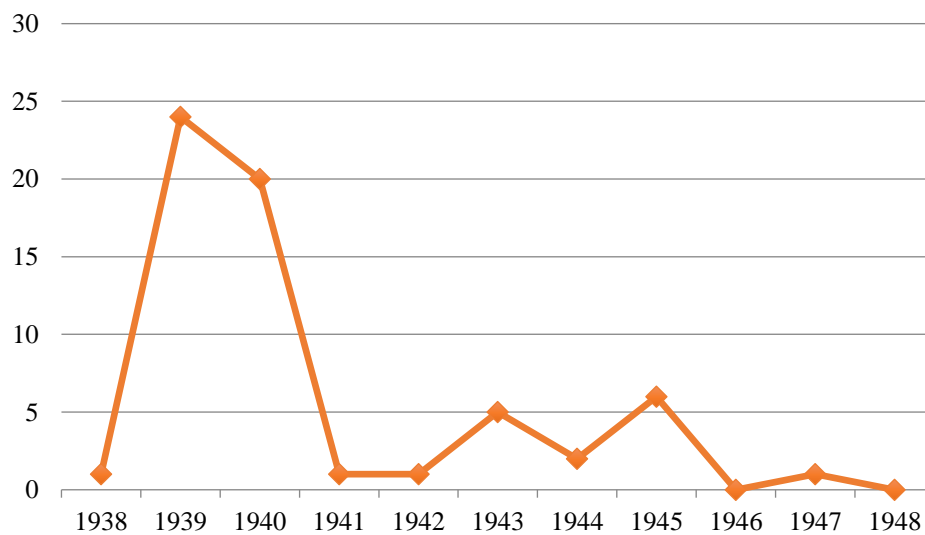
^b Ídem

^c Ídem.

Fig. 8. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales registradas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a



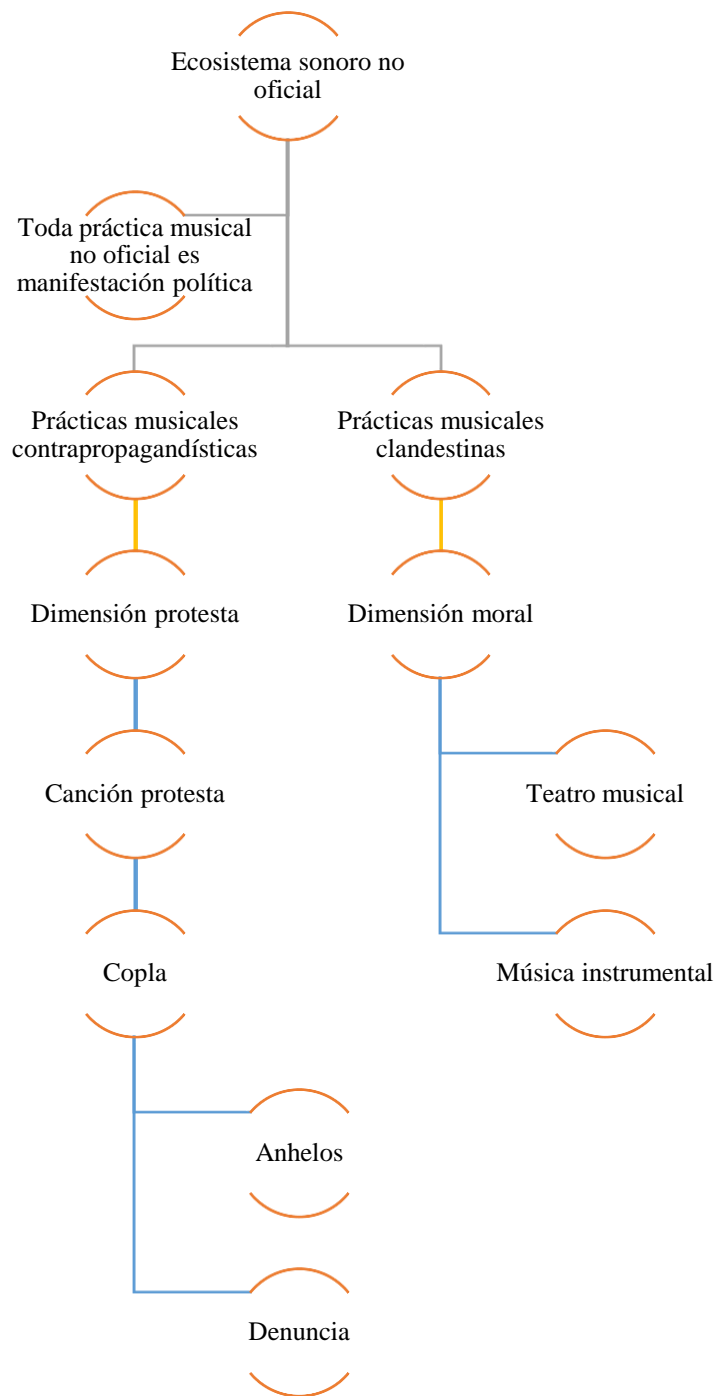
Fig. 9. Detalle de la productividad anual del repertorio musical carcelario no oficial producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1948^b



^a Ídem.

^b Ídem..

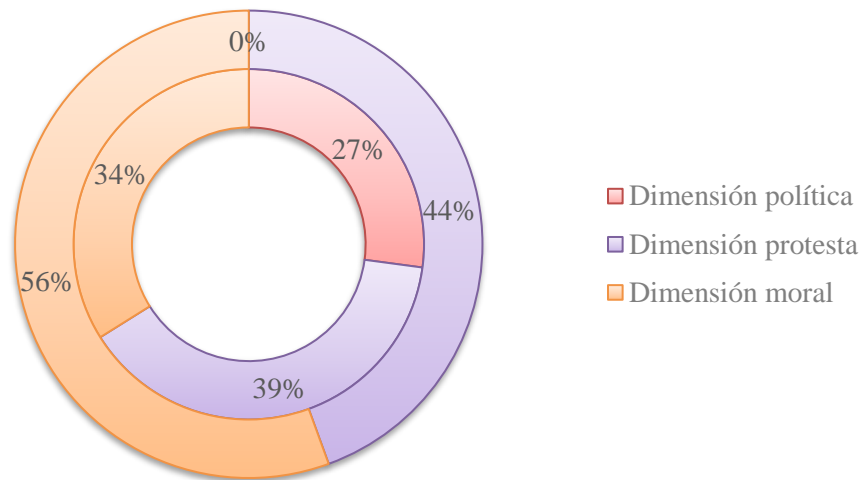
Fig. 10. Clasificación de las prácticas musicales no oficiales según la función que desempeñaron dentro del ecosistema sonoro no oficial en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a



^a *Ídem.*

5.2.1. *Funciones del repertorio*

Fig. 11. Comparativa por dimensión y periodo cronológico de la producción musical carcelaria no oficial compuesta en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^a



a. Prácticas musicales contrapropagandísticas

a.1. Dimensión protesta

Fig. 12. Relación de títulos del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^b

Autoría	Título	Año, lugar	Sexo	Tono	Temática
Caamaño, Carmen; Vigre, Julia	<i>Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial</i>	1945, Prisión Central de Mujeres de Ventas	F	Combativo	Libertad, guerra, muerte
	<i>El pasodoble de la cárcel</i>			Satírico	Higiene, libertad
S.N.	<i>Coplas a la huelga de hambre</i>				Hambre, abusos
La Ferina de Puerto Chico	<i>Sardinas frescas</i>	1945, Prisión-Convento de las Oblatas de Santander			
Gallego, José Luis	<i>La voz de España</i>	1945, Prisión Provincial de Alcalá de Henares	M	Melancólico	Duelo, despedida, muerte

^a Ídem.

^b Ídem.

Fig. 13. Comparativa de la autoría reconocida del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^a

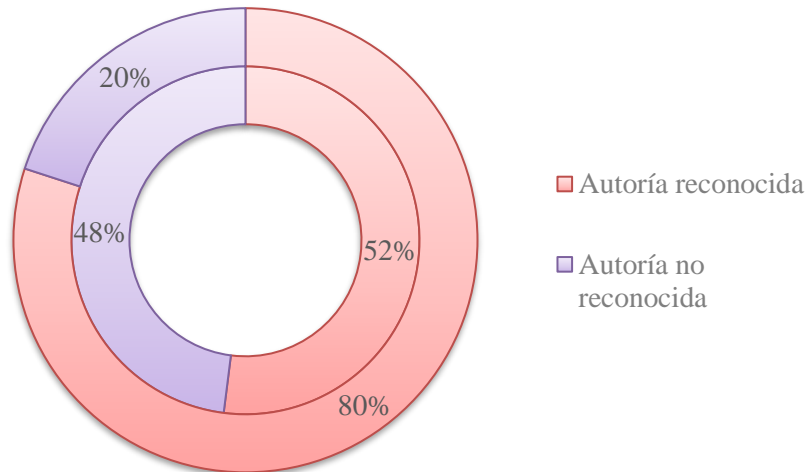
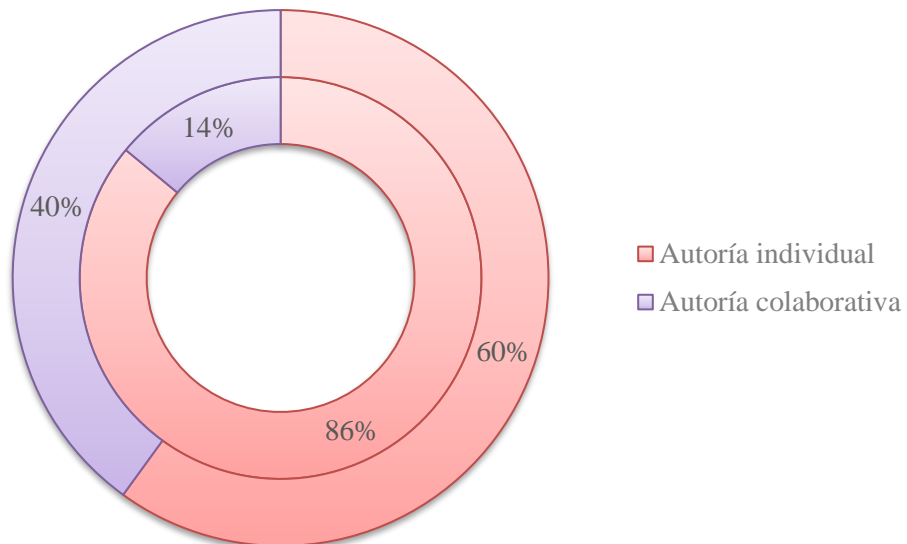


Fig. 14. Comparativa de la autoría colaborativa del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^b



^a Ídem.

^b Ídem.

Fig. 15. Comparativa por sexo del autor del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^a

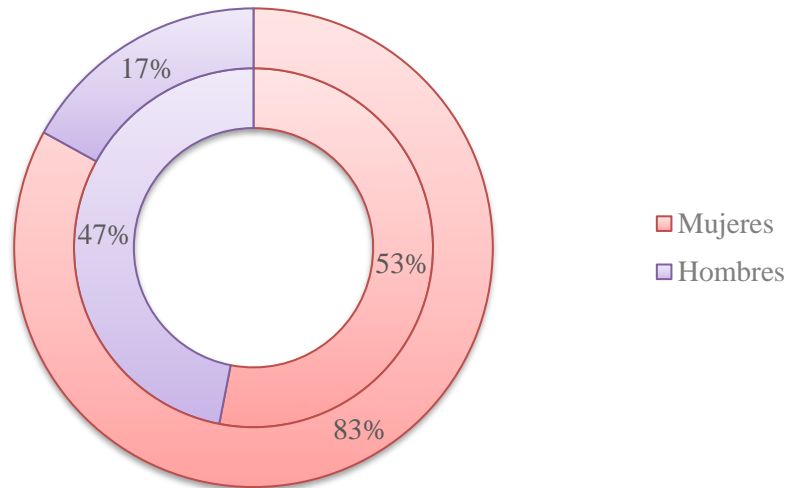
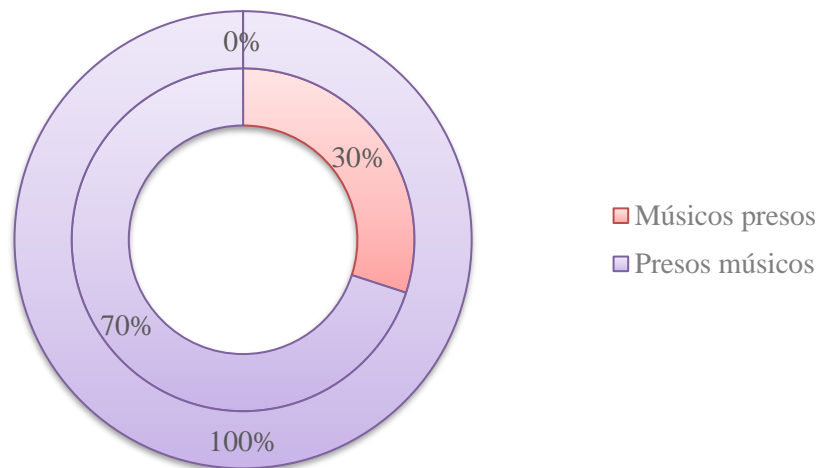


Fig. 16. Comparativa por perfil musical del autor del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^b



^a Ídem.

^b Ídem

Fig. 17. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registrada en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a

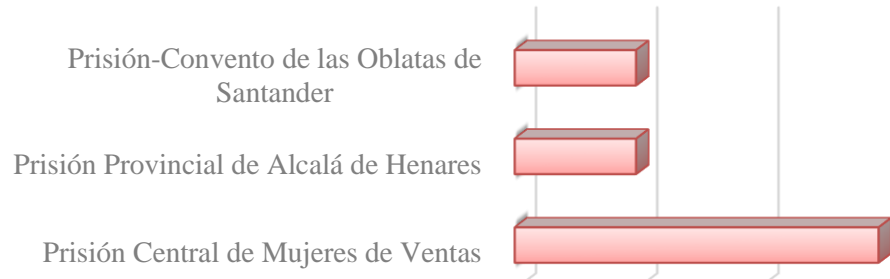


Fig. 18. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta registradas en las prisiones



^a *Ídem.*

Fig. 19. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1948^a

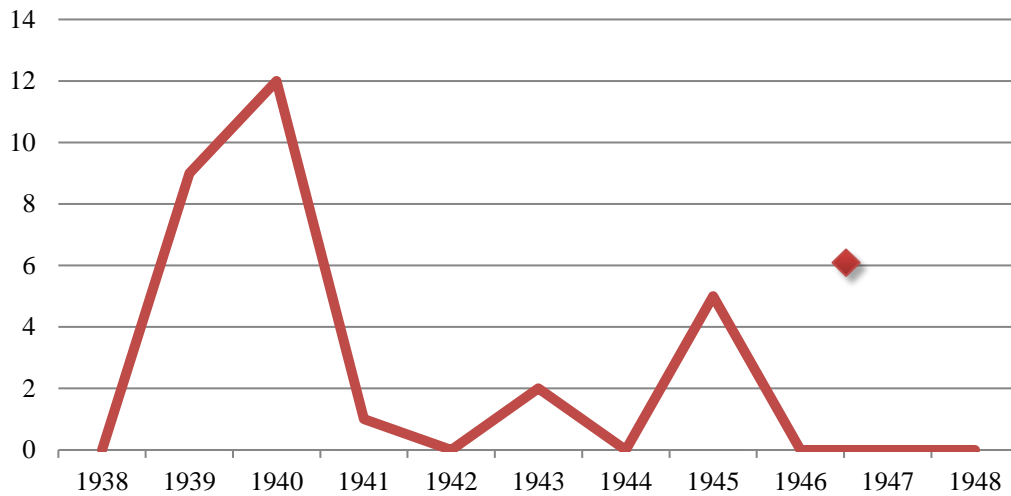


Fig. 20. Descriptores temáticos del repertorio musical no oficial de carácter contrapropagandístico de dimensión protesta compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^b

Descripción de la vida carcelaria	Hambre	«(...) con estas comidas / y estos almuerzos / estrechas barriga / y alargas pescuezo» ^c .
	Higiene	«¡El día de la Merced / nos dieron extraordinario / porque nos dieron / para postre higos pasos! (...) Higos pasos que estaban / llenos de gusanos» ^d . «(...) que la sarna empieza hacer estrados / y es un mal general, general» ^e .
	Reivindicaciones políticas	«Hubo en Ventas una vez, una vez, / una que fue muy soná [sic], muy soná [sic] / una gran huelga se armó / que al mismo director / le dio mucho que pensar» ^f .
	Muerte	«¡No le traigas, alado marzo, la muerte! / Pudiera. También llevo hachas muy fuertes. / Mas... traiga lo que traiga, será forzoso / que lo admitan» ^g . «España que sufre y llora / bajo una losa de muerte» ^h . «(...) dos hijos míos jóvenes, van hermanados, / camino..., no se sabe aún de qué en camino (...)» ⁱ .
Libertad	Esperanza	«Luce mi patria amada / con todo tu esplendor / que las flores más hermosas / claveles y rosas / darán pronto su olor» ^j . «¡Si su vida, en tus alas, marzo trajeras...! / Quizás. Pues yo contengo la Primavera» ^k . «... Y en marzo puestos los ojos / en marzo la esperanza, / la duda en marzo (...)» ^l .

^a Ídem.

^b Ídem.

^c *Sardinas frescas*, de la Ferina de Puerto Chico.

^d *Ibidem*.

^e *El pasodoble de la cárcel*, de Carmen Caamaño y Julia Vigre.

^f *Coplas a la huelga de hambre*, de autoría sin identificar.

^g *La voz de España*, de José Luis Gallego.

^h *Coplas por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial*, de Carmen Caamaño y Julia Vigre.

ⁱ *La voz de España...*, *Op. Cit.*

^j *Coplas por la victoria...*, *Op. Cit.*

^k *La voz de España...*, *Op. Cit.*

^l *Ibidem*

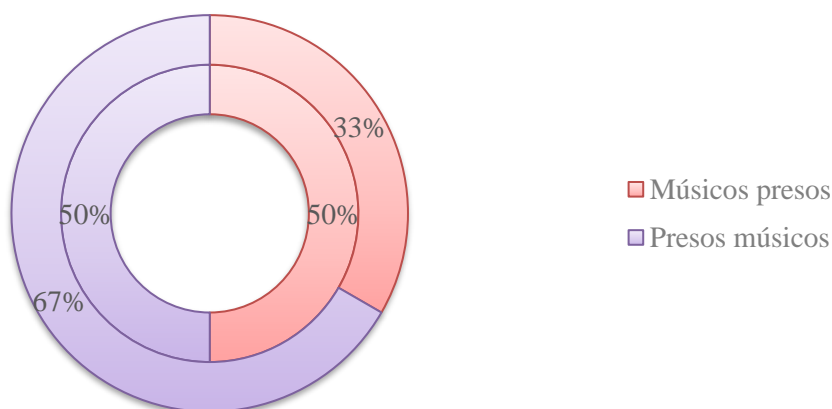
		«(...) rescatada por los rojos / las presas de Ventas / esperamos verte» ^a .
	Tristeza	«No hay alegría en España / ni el sol en su cielo brilla / porque apagó sus fulgores / los negros terrores» ^b .
	Amnistía	«Generalísimo piensa en tus presos / que la justicia no se haga esperar (...)» ^c .
	Identidad política	«(...) una gran huelga se armó / que al mismo director / le dio mucho que pensar» ^d .
		«Es nuestra lucha del mundo entero / el exterminio del fascio altero. / Por eso toda la humanidad / ya se libera de la crueldad (...)» ^e .

b. Prácticas musicales clandestinas

Fig. 21. Relación de títulos del repertorio musical no oficial de carácter clandestino compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^f

Autoría	Título	Año, lugar	Sexo	Dimensión	Género musical
Capellá, Pere	<i>Mari Luz</i>	1944/48, Prisión Provincial de Alcalá de Henares	M	Moral escenificada	Teatro musical
	<i>El camino del rosal</i>				
Gallego, José Luis	<i>La joven madre</i>	1945, Prisión Provincial de Alcalá de Henares		Moral	Villancico
Fortea Guimerá, Daniel	<i>Balada, op. 47</i>	1947, Reformatorio de Adultos de Ocaña	Moral	Balada	

Fig. 22. Comparativa por perfil musical del autor del repertorio musical no oficial de carácter clandestino compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^g



^a *Coplas por la victoria..., Op. Cit.*

^b *Ibidem.*

^c *El pasodoble de la cárcel..., Op. Cit.*

^d *Coplas a la huelga..., Op. Cit.*

^e *Coplas por la victoria..., Op. Cit.*

^f Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

^g Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del trabajo.

Fig. 23. Detalle de la distribución por prisiones de la creación musical no oficial de carácter clandestino registrada en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a

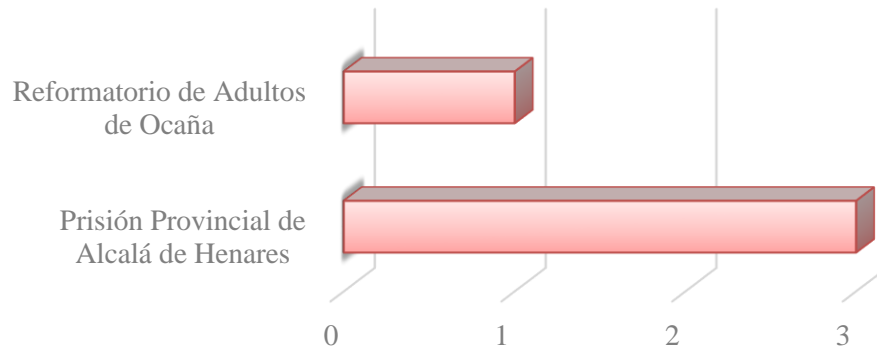
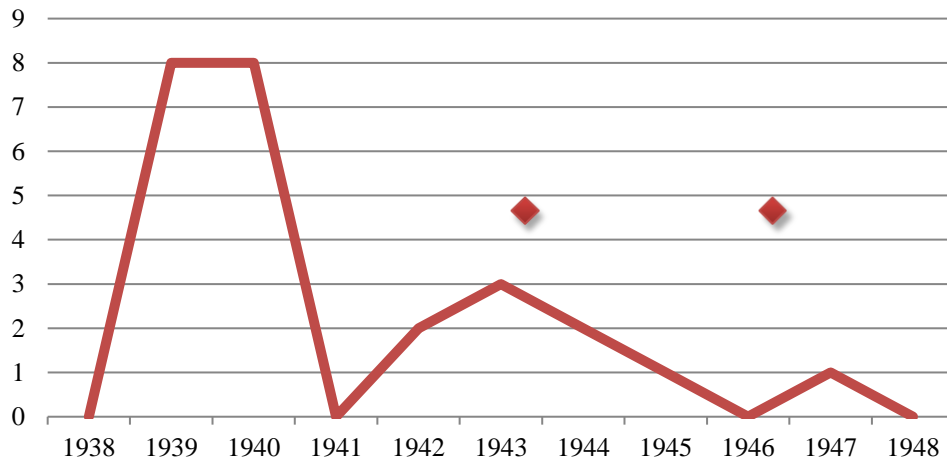


Fig. 24. Mapa de incidencia de las prácticas musicales no oficiales de carácter clandestino protesta registradas en las prisiones españolas



^a *Ídem.*

Fig. 25. Detalle de la productividad anual del repertorio musical no oficial de carácter clandestino producido en las prisiones españolas entre 1938 y 1948^a



b.1. Dimensión moral «pura»

Fig. 26. Comparativa de los textos *De un hogar venturoso* (1940), de José Bernal^b y *La joven madre* (1945), de José Luis Gallego^c

<i>De un hogar venturoso</i> (1940), de José Bernal ^d	<i>La joven madre</i> (1945), de José Luis Gallego ^e
<p>De un hogar venturoso se han fugado estos pequeños por mandato de Melchor para darte muchos besos.</p> <p>Hasta Huelva van alfombrando el sendero con rosas de ilusión y de inocencia.</p> <p>Es una ruta de versos y ellos se han engalanado de esperanzas y consuelos ¿Verdad que huele a verbena con farolillos de besos?</p> <p>La niña se ha enfadado un poco porque quiere llegar primero pero, el niño es más ligero y quiere llevarte antes mi primavera de anhelos.</p> <p>Yo creo que llegarán a ti a tiempo; porque el romance de mis besos son luminarias de gloria con resplandor de lucero.</p>	<p>A la nanita, nana, Nanita, ea...</p> <p>Ruy-señor, dile al sueño suyo que venga.</p> <p>Que la tome en sus brazos de hierbabuena, y le ponga en sus ojos sus dos violetas.</p> <p>Quiere ser ciudadana de su ancha tierra; recorrer sus montañas como viajera -suaves pies incansables-;</p> <p>Por sus veredas ser pastora de tréboles y en sus florestas danzar (blanca de luna, rubia de estrellas).</p> <p>Cuando tañe la alondra su flauta eterna, llamando a la mañana yo os haré señas con el leve pañuelo de mi cabeza,</p>

^a Ídem.

^b [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

^c GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

^d [Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29..., *Op. Cit.*

^e GALLEGO, José Luis. *La voz última...*, *Op. Cit.* pp. 137-138.

para que de una barca
le hagáis remera;
Y legando a la orilla
del día pueda,
coronada de azules
irse a la fiesta.
Que el Sol dé en los jardines
-¡verde belleza!-,
en honor de los niños.
Nanita, ea...
Ruy-señor
dile al sueño
suyo ¡que venga!

Fig. 27. A la izquierda borrador manuscrito apenas legible del autógrafo de *Balada*, op. 47 (1947) que Daniel Fortea escribió en el Reformatorio de Adultos de Ocaña^a. A la derecha edición de la misma obra publicada en 1976 por Biblioteca Fortea^b



BALADA
Op. 47 DANIEL FORTEA

GUITARRA
Andantino
C.V.

BIBLIOTECA FORTEA. - Madrid - 617 - Tous droits reserve

^a FORTEA, Daniel. *Balada*, op. 47. [Partitura manuscrita]. Reformatorio de Adultos de Ocaña: 1947. Archivo Biblioteca Fortea: Archivo Personal Daniel Fortea. Partitura facilitada por los herederos de la Biblioteca Fortea.

^b FORTEA, Daniel. *Balada*, op. 47. [Edición de Biblioteca Fortea]..., *Op. Cit.* Agradezco a Biblioteca Fortea que me haya permitido incluir un fragmento de la reproducción de la obra.

Fig. 28. A la izquierda autógrafo de Allegretto (1940) que Ricard Lamote de Grignon escribió en la Prisión Modelo de Barcelona^a. A la derecha edición de la misma obra publicada en 1999 por la editorial Clivis Fortea^b



^a LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Allegretto*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Barcelona, 1940. Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon. Partitura facilitada por los herederos de Joan y Ricard Lamote de Grignon, Nuria Lamote de Grignon y David Craven-Bartle.

^b LAMOTE DE GRIGNON, Joan; LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. *Imatges: album per a piano*. Valencia: Clivis, 1999, p. 4

b.2. Dimensión moral «escenificada»

Fig. 29. Relación de íncipits de los números musicales de El Carrer de Les Tres Roses (1944-1952), de Pere Deyá y Pere Capellá^a

Orden	Título	Personajes	Íncipiti textual
1	El Carrer de Les Tres Roses	1	El Carrer de Les Tres Roses, és el més ric de la vila
2	Aquí mateix hi vivia	1	Aquí mateix hi vivia, quan es carrer se va obrir
3	Deixem lo dol	Coro + 1	Deixem lo dol, cantem amb alegria
4	Som quinto	1	Som quinto i seré soldat, i a servir el Rei aniré
5	Llorenç ido diu així	1	Amb sos doblers tot se logra
6	Si estàs dormida	1	Si estàs dormida, estimada, desperta
7	En Llorenç va anar	1	En Llorenç va anar la guerra, per terres de Moreria
8	Quina pena	Coro + 1	Tenir s'estimat enfora, es pitjor que una agonia
9	De la vila	1	De la vila he vingut, a servir de soldat
10	En Llorenç va tornar	1	En Llorenç va tornar bo, de terres de Moreria
11	Sa petitona	2	Sa petitona, petitoneta, está plorinyosa perquè té soneta
12	La casa	1	La casa va prosperar com tota la pagesia
13	Pageseta	Coro + 1	Pageseta, pageseta, que no dus gipó ni coa
14	El Carrer de la Rosa	1	Amb sang de las meves venes
15	La rajola del carrer	1	Tot va anar de lo més bé, s'Ajuntament va donar
16	Fan festes acabades	1	Fan festes acabades, ni aquí ni cap poble extern
17	Finale	1	Aquestes que han ballat ara, mirau-les son un encant

^a CAPELLÁ, Pere. «El Carrer de Les Tres Roses». *Obres completes, vol. II (1952)*. Mallorca: Moll, 2006, pp. 45-162.

Fig. 30. Descriptores temáticos de la obra de teatro musical El Carrer de Les Tres Roses (1944-1952), de Pere Deyá y Pere Capellá^a

Antes de la guerra	Hambre	«Si no mos donau una panada / ni coca ni robiol / donau-mos pastis amb col / que a noltros tot mos agrada» ^b .
		«Quan toquen ranxo me pas / a davant devora es cabo / i en sobrar ciurons o arros / me donen un altre cazo» ^c
		«La casa va prosperar / com tota la pagesia / perquè hi va a ver carestia / i vengueren es blat cars» ^d
	Amor	«La pretenguere d'un pic / un de ric s'altre no massa» ^e .
		«Es quintos ha no mos n'anam / que tot es poble hem de fer / però diumenge qui ve / an es ball vos esperam» ^f .
		«Digues si em vols o no em vols» ^g
		«Escolta estimada / quan estigu lluny de tu / totes les nits com aquesta» ^h .
		«Les estrelles de la nit / serán com un lloc de llum / entre el teu cor i el meu pit» ⁱ .
	Religiosidad popular	«Les penes que son mes vives / son les penes de l'amor» ^j .
		«(...) Cantem amb alegría / i anirem dar Passo a Maria» ^k .
		«Ses tres filles estigueren / totes tres a la Pureza» ^l .
		«L'eglésia, quan se casaren / estava plena de llum / de música y de perfum / de tantes flors que hi posaren» ^m .

^a *Ibid*, pp. 45-162.

^b «Si no nos dan empanada / ni coca, ni robiol / danos pastas con col / que a nosotros todo nos gusta». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 3. Deixem lo dol», pp. 52-53.

^c «Cuando tocan rancho / me paso allá donde quepo / y en sobrando garbanzos o arroz / me dan otro cazo». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 9. De la vila he vengut», pp. 69-70.

^d «La casa va a prosperar / despacio / porque va a haber carestía / y el trigo se va a encarecer». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 12. La casa va prosperar», p. 83.

^e «La pretende un pico / un rico no demasiado». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 2. Aquí mateix hi vivia», pp. 48-49.

^f «Somos quintos tenemos que marchar / que todo el mundo sabe lo que tenemos que hacer / pero el domingo que viene / en el pueblo os esperaremos». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 3. Deixem lo dol», pp. 52-53.

^g «Dime si me quieres o no me quieres». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 11. Pageseta», p. 83.

^h «Escucha estimada / cuando esté lejos de ti / todas las noches como ésta». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 6. Si estas dormida», p. 61.

ⁱ «Las estrellas de la noche / serán como un lugar de luz / entre tu corazón y mi pecho». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

^j «Las penas que son más vivas / son las penas del amor». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 8. Tenir s'estimat», p. 64.

^k «Cantemos con alegría / llevemos pasos a María». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 3. Deixem lo dol», pp. 52-53.

^l «Sus tres hijas se conservaron / las tres la Pureza». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 12. La casa va prosperar», p. 83.

^m «La iglesia, cuando se casaron / estaba llena de luz / de música y de perfume / de tantas flores que colocaron». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 12. La casa va prosperar», p. 99.

Durante la guerra	Gallardía	«Som quinto i seré soldat / i a servir el Rei aniré / que su Pàtria m'ha cridat / i jo li he contestat» ^a .
		«De la vila he vengut / a servir de soldat» ^b .
	Patria	«Oh, Patria! Si m'ho demanes / jo no t'ho sabré negar. / Per tu, Patria, meva visc. / Per tu, Patria lluitaré» ^c .
		«Quan toquen marxa salim / a voltar per su Murada» ^d .
	Dinero	«Quan me passeig amb so ros / i top qualque paisana / en lloc de dir-li adios / li faig aixi amb sa má plana» ^e .
		«Amb sos doblers / tot se logra» ^f
		«Tenc una cuchara / amb so mà nec cort / i un plat que m'agrada / veure'l si no és buit» ^g
	Esperanza	«Tenc una guerrera pelada que llu / que ya está cumplida / perquè és de l'any un / tenc un cepillo / enlloc de betun / dona ses sabates / saliva en deju» ^h .
		«Jo confiaré als estels / mes hores tristes i alegres / i el s estels te contarem / me alegries i penes» ⁱ .
	Tristeza	«O Verge de l'Esperança / que ets consol de l'envorança / dels cors que la vida absentia / fes que acabi la tormentat» ^j .
		«Jo sofriré, ho sofriré / come l dia que el correu / no em dugui carta» ^k .
		«Amb ses meves amiguetes / fent feina / no passava hora / que pensant en su d'enfora / no fes dues llagrimetes» ^l .
		«Tenir s'estimat enfora / es ptijor que una agonía / un miut pareix una hora / i una hora pareix un dia» ^m .

^a «Soy quinto y seré soldado / y voy a servir al Rei / que la Patria a mi me ha llamado / y le he contestado». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 4. Som quinto», pp. 53-54.

^b «Del pueblo vengo / a servir de soldado». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 9. De la vila», pp. 69-70.

^c «¡Oh, Patria! Si me lo pides / no te lo sabré negar. / Por ti Patria, mi vida. / Por ti Patria, lucharé». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 4. Som quinto», pp. 53-54.

^d «Cuando tocan marcha, / salimos a pasear por su morada». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 9. De la vila», pp. 69-70.

^e «Cuando me paseo con sonido rubio / y me topo con alguna paisana / en lugar de decirle adiós / le hago así con la mano plana». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

^f «Con dinero todo se logra». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 5. Llorenç idu diu aixi», p. 55.

^g «La iglesia, cuando se casaron / estaba llena de luz / de música y de perfume / de tantas flores que colocaron». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 12. La casa va prosperar», p. 99.

^h «Tengo una guerrera pelada que reluce / que ya está cumplida / porque es del año uno / tengo un cepillo / lugar de betun / le doy en los zapatos / saliva en ayunas ». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

ⁱ «Yo confiaré en las estrellas / mis horas tristes y alegres / y ellas te cantarán / mis alegrías y mis penas». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 6. Si estas dormida» p. 61.

^j «Oh Virgen de la esperanza / que eres consuelo de la desesperanza / de los corazones de la vida ausente / haz que termine la tormenta». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 8. Tenir s'estimat», p. 64.

^k «Sufriré, yo sufriré / con el día que el correo / me traiga una carta». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 6. Si estas dormida», p. 61.

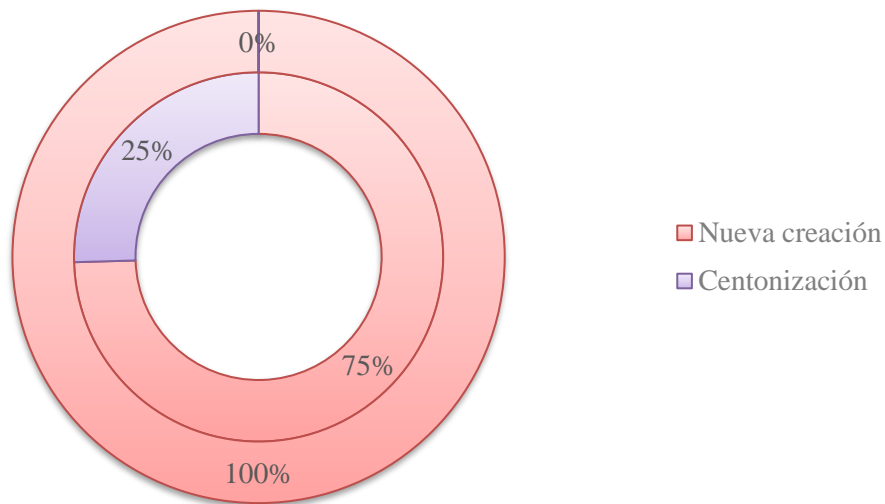
^l «Con sus amigas / hace la faena / no pasaba hora / que no pensara en aquel de fuera / sin hacerse lágrimas». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 7. En Llorenç va anar la guerra», p. 63.

^m «Tener a su amado fuera / es peor que una agonía / un minuto parece una hora / y una hora parece un día». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 8. Tenir s'estimat», p. 64.

Después de la guerra	Familia	«(...) i es casà amb Maria... / hi va haver molt de duò» ^a .
		«En quatre anys, tres en tengueren» ^b .
	Pasado	«Quan jo era jovenet» ^c .

5.2.2. Procedimientos creativos

Fig. 31. Comparativa de los procedimientos creativos utilizados por la población penal para la producción del repertorio musical carcelario no oficial compuesto en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^d



^a «(...) y se casó con Maria / y tuvieron mucho dúo». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 10. En Llorenç va tornar bo», pp. 78-79.

^b «En cuatro años, tres hijos tuvieron». (Traducción de la autora). *Ibidem*.

^c «Cuando yo era joven». (Traducción de la autora). *Ibid*, «Escena 15. Fan festes», p. 101.

^d *Ídem*.

Fig. 32. Comparativa de los géneros musicales compuestos por la población penal como parte del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas en los periodos I (1938-1943) [circunferencia interior] y II (1944-1948) [circunferencia exterior]^a

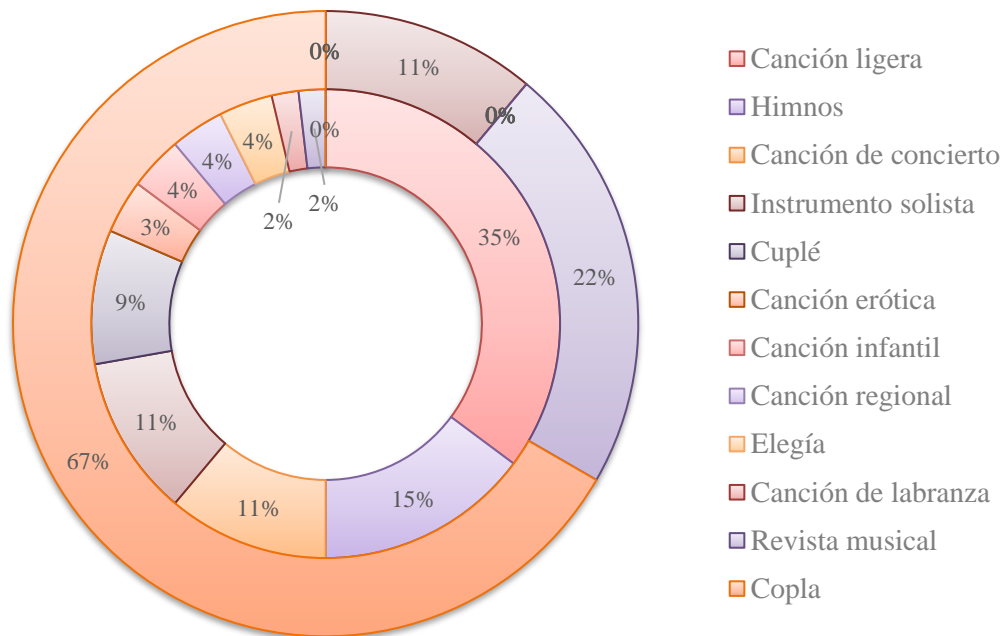
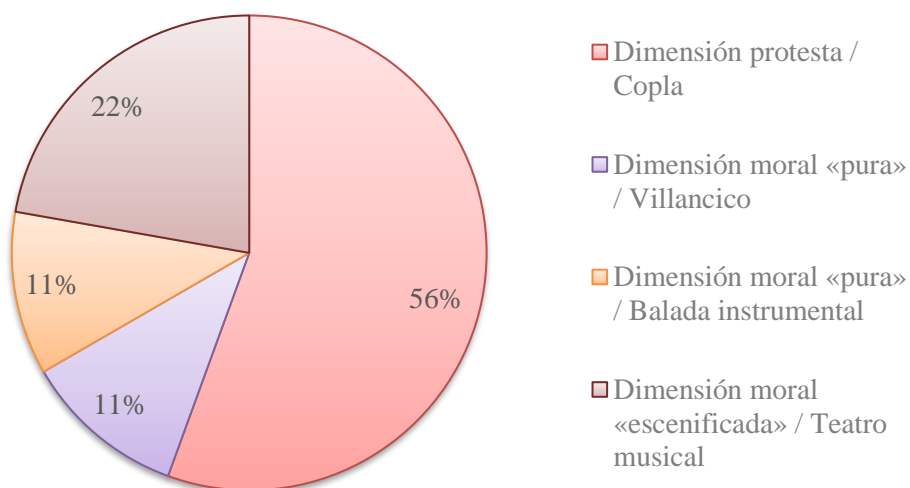


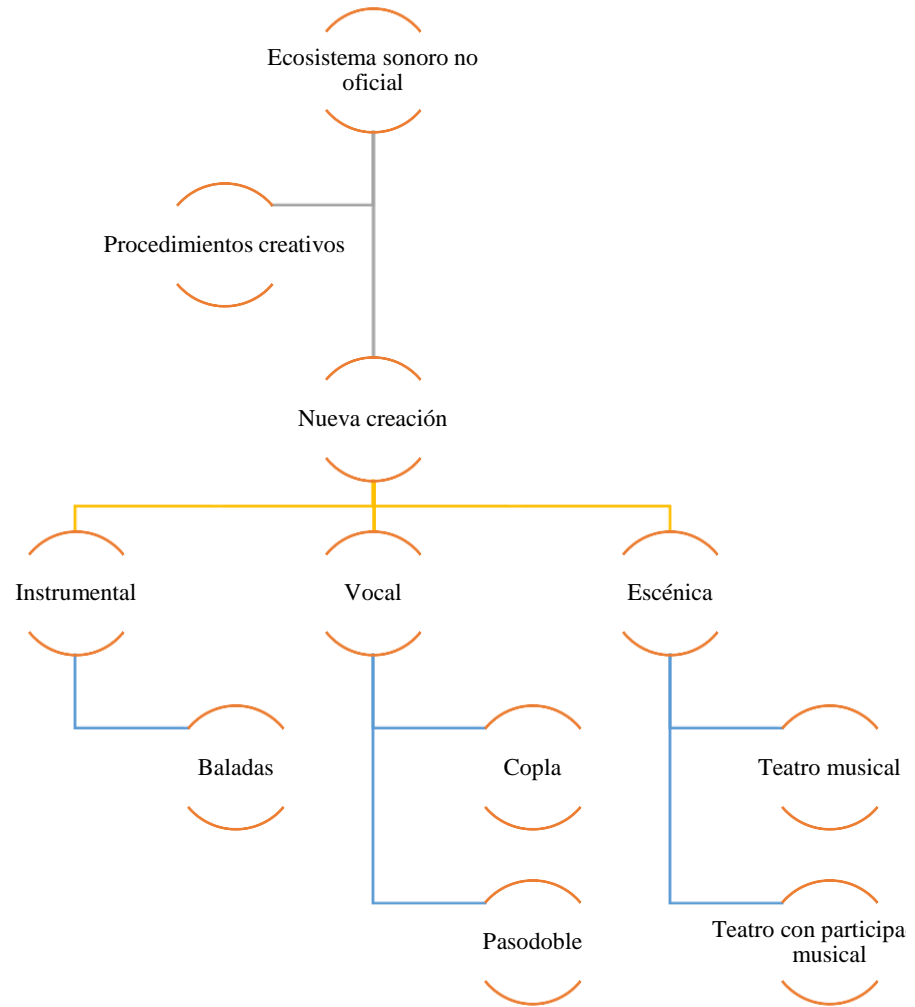
Fig. 33. Clasificación por función y género musical del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^b



^a Ídem.

^b Ídem

Fig. 34. Clasificación por procedimiento creativo del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a



^a *Ídem.*

Fig. 35. Clasificación por función y procedimiento creativo, del repertorio musical no oficial producido en las prisiones españolas entre 1944 y 1948^a

		Función	Procedimiento creativo			
Toda manifestación cultural es actividad política	Contrapropaganda	Dimensión protesta <ul style="list-style-type: none"> • Vida carcelaria • Situación política exterior • Libertad 	Repertorio vocal	Nueva creación	<ul style="list-style-type: none"> • Melodías populares 	
	Clandestinidad	Dimensión moral			Repertorio instrumental	→ España <ul style="list-style-type: none"> ▪ Copla ▪ Pasodoble ▪ Formas instrumentales breves
		<ul style="list-style-type: none"> • Individual • Colectiva 	Repertorio teatral			<ul style="list-style-type: none"> • Teatro musical
						→ Zarzuela → Otras formas del teatro lírico breve

^a Ídem.

Anexo I

5.3. Interacción de los repertorios de extramuros con la dimensión olítica del repertorio no oficial interpretado

5.3.1. *El Cancionero Revolucionario (1925), de Armando Triviño y su posterior reedición (1947)*

Fig. 36. Índice de títulos del Cancionero Revolucionario (1947) publicado por el sello editorial Tierra y Libertad, localizado en 1948^a

Título	Indicación musical
<i>Hijos del pueblo</i>	Himno revolucionario
<i>Himno anarquista</i>	Música del segundo certamen socialista
<i>Himno del primero de mayo</i>	Aria del coro de la ópera «Nabucco», del maestro Verdi
<i>Amarrado a la cadena</i>	Música de «Torna Sorrento»
<i>La canción del soldado</i>	////////////////////////////////////
<i>La Internacional</i>	////////////////////////////////////
<i>Canción de guerra</i>	Música de «La Cruz de Guerra»
<i>¡Libertad!</i>	Música del vals de los besos de «El conde de Luxemburgo»
<i>El guitarrico libertario</i>	Música de «El guitarrico»
<i>Hacia la revolución</i>	Música de «Los Apaches»
<i>A las mujeres</i>	Música de «Ramona vals»
<i>Juventud</i>	A dos voces
<i>Canto a la libertad</i>	Música del coro «Bohemios»
<i>Marsellesa anarquista</i>	////////////////////////////////////
<i>Marcha triunfal</i>	A una voz
<i>Canto libertario</i>	Música del pasodoble «Eva»
<i>Sueño libertario</i>	Música de «Tus pícaros ojos»
<i>Milongas sociales</i>	////////////////////////////////////
<i>Allá va la barca</i>	A dos voces
<i>Jota libertaria</i>	Música de «La alegría de la huerta»
<i>Himno anárquico</i>	Música del himno argentino
<i>Canto a los trabajadores</i>	////////////////////////////////////
<i>Montjuich</i>	Música de «La perjura»
<i>¡Campesino!</i>	A una voz
<i>Tierra y Libertad</i>	Música de la «Canción Nacional Mexicana»
<i>El deportado</i>	Música de «Alma de Dios»

^a *Cancionero Revolucionario*. Bourdeaux: Tierra y Libertad, 1947. Biblioteca Nacional de España (BNE): sig.: 1/240477.

Anexo I

<i>El martillo</i>	////////////////////////////////////
-	Música de «Arroja la bomba»
-	Música de «La Madelón»

Fig. 37. Índice de títulos del Cancionero Revolucionario (1925), de Armando Triviño^a

INDICE	
Hijos del Pueblo	Página 1
La Internacional	2
Marsellesa Anarquista	2
Himno a la Anarquía	3
Canto de los Trabajadores	4
La Canción de los Párias	5
Himno Social	5
Canto Obrero	6
Himno al 1.º de Mayo	7
Tierra y Libertad	7
Canción Femenina	9
Canto de los I. W. W.	9
Trabajadores Industriales del Mun- do! Despertad	10
La Pampa	11
El Guitarrico Libertario	12
La Canción Sonora	12
El Deportado	13
Juan Sin Patria	13
Himno Universal	14
Luchar es Vivir	15
Hermano Explotado	15
Canto al Pueblo	17
Los Anarcos	17
La Unión	18
Nuevo Verbo	18
Primero de Mayo	19
Canción de Guerra	19
Canto Idealista	20
La Pleve	21
Libertaria	21
El Canarito	21
Canto del Huérfano	22
El Martillo	22
La Escuela Moderna	23
El Canto de los Niños	23
Jota Libertaria	24
Milongas Anarquistas	25
Milongas Sociales	26
A Francisco Ferrer	27
A Gómez Rojas	28
A Efraín Plaza Olmedo	28
Couplees	30
Marcha de los Arrendatarios	31
Juramento del Arrendatario	32
Canto de los Arrendatarios	32

Composición de la Imprenta "Canpólican" Impreso en los talleres Av. Matta 930
Santiago 25-8-25

Fig. 38. Comparación de la relación de títulos del Cancionero Revolucionario (1925)^b, de Armando Triviño y la reedición de Tierra y Libertad en 1947^c

<i>Cancionero Revolucionario (1925), de Armando Triviño^d</i>	<i>Cancionero Revolucionario (1947)^e</i>
Hijos del Pueblo	Hijos del Pueblo
La Internacional	Himno anarquista
Marsellesa anarquista	Himno al Primero de Mayo
Canto de los trabajadores	Amarrado a la cadena
La canción de los parias	La canción del soldado
Himno social	La Internacional
Canto obrero	Canción de guerra
Himno al Primero de Mayo	¡Libertad!
Tierra y Libertad	El guitarrico libertario
Canción Femenina	Hacia la revolución
Canto de los IWW	A las mujeres
Trabajadores industriales del mundo, despertad.	Juventud
La pampa	Canto de la libertad
El guitarrico libertario	Marsellesa anarquista
La canción sonora	Marcha triunfal
El deportado	Canto libertario
Juan sin patria	Sueño libertario
Himno universal	Milongas sociales

^a TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

^b TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

^c *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

^d TRIVIÑO, Armando. *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

^e *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

Luchar es vivir	Allá va la barca
Hermano explotado	Jota libertaria
Canto al pueblo	Himno anárquico
Los anarcos	Canto de los trabajadores
La unión	Montjuich
Nuevo verbo	¡Campesino!
Primero de mayo	Tierra y Libertad
Canción de guerra	El deportado
Canto idealista	El martillo
La pleve [sic]	
Libertaria	
El canarito	
Canto del huérfano	
El martillo	
La escuela moderna	
El canto de los niños	
Jota libertaria	
Milongas anarquistas	
Milongas sociales	
A Francisco Ferrer	
A Gómez Rojas	
A Efraín Olmedo	
Couplées [sic]	
Marcha de los arrendatarios	
Juramento del arrendatario	
Canto de los arrendatarios	

Anexo I

Fig. 39. Relación de títulos coincidentes entre el Cancionero Revolucionario (1925)^a de Armando Triviño y la reedición de T...

Autoría	Título	Año	
Barreda, Mario	<i>El martillo</i>	1900-1925	Ca
Carratalá Ramos, Rafael	<i>Hijos del pueblo</i>	1885	
Castro Julián Martín (El payador libertario)	<i>Milongas sociales</i>	1902	
Conejeros, Luis	<i>Canción de guerra</i>	1900-1925	
Flores Magón, Enrique	<i>Tierra y Libertad</i>		
García, Miguel	<i>El deportado</i>		
González, Manuel V.	<i>Jota libertaria</i>		
Gori, Pietro	<i>Himno del Primero de Mayo</i>	1891	
Lavrov, Piotr	<i>Marsellesa anarquista</i>	1907	
Pottier, Eugène; Degeyter, Pierre	<i>La Internacional</i>	1871/88	
S.N.	<i>Himno anárquico</i>	1920	
	<i>Himno anarquista</i>	1900-1925	
Turali, Felipe	<i>Canto de los trabajadores</i>		

^a *Ibidem.*

^b *Cancionero Revolucionario..., Op. Cit.*

Fig. 40. Clasificación por país de procedencia de los autores del Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^a

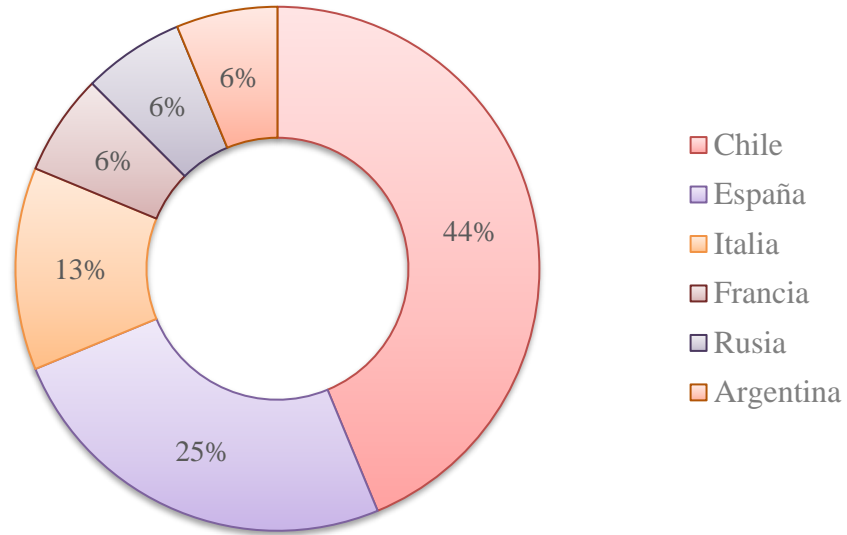
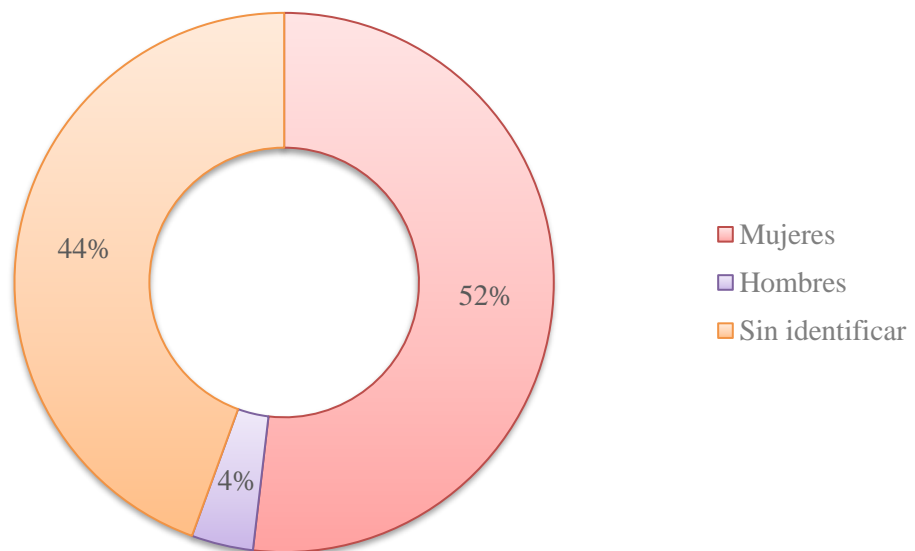


Fig. 41. Comparativa por sexo del autor de los títulos publicados en el Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

^b *Ídem.*

Fig. 42. Detalle del marco cronológico de producción de las piezas publicadas en el Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^a

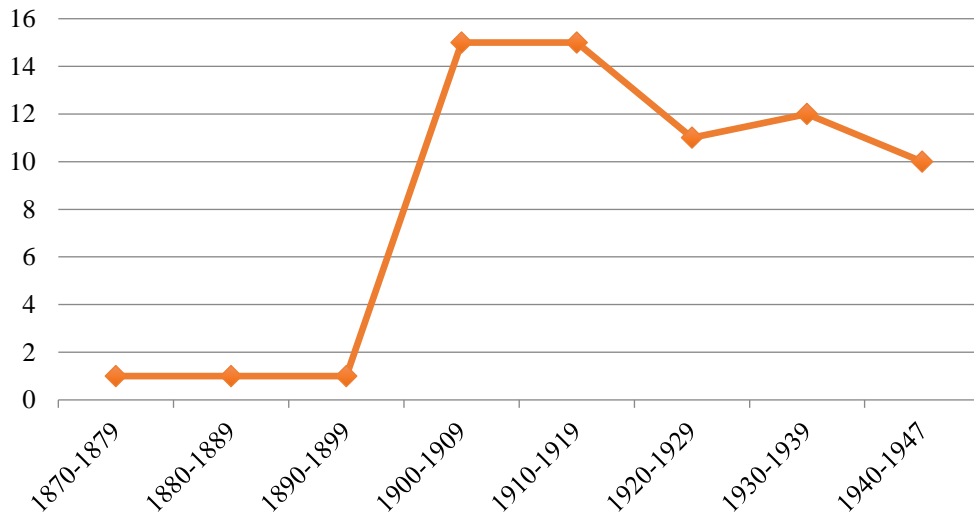
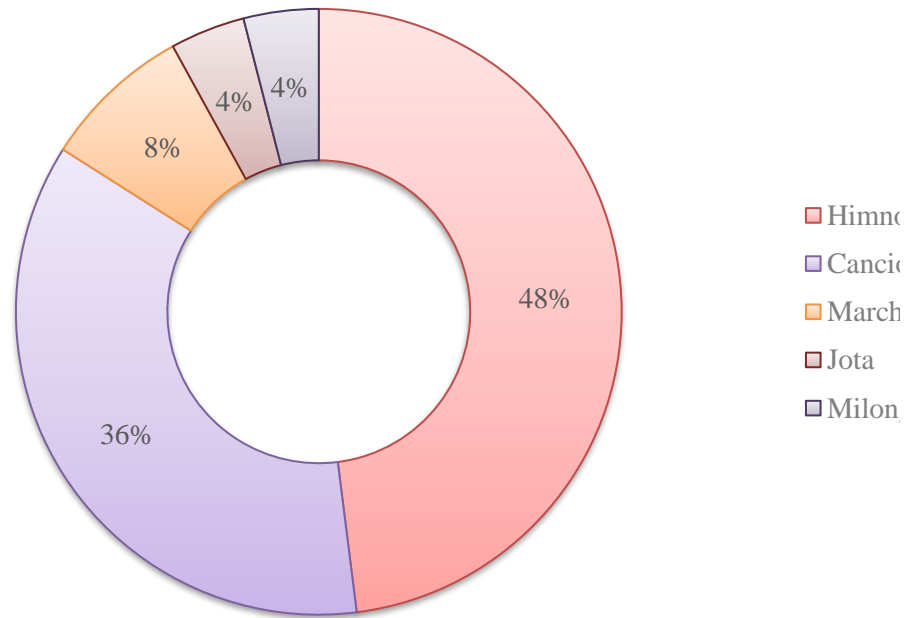


Fig. 43. Clasificación por género musical de los títulos recogidos en el Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^b



^a Ídem.

^b Ídem.

Anexo I

Fig. 44. Detalle del contenido musical del Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^a

Título	Autoría	Año	Sexo	País	Género musical	Procedimiento creativo	Título origen	Autoría origen		
<i>Hijos del pueblo</i>	Carratalá Ramos, Rafael	1885	M	España	Himno	Nueva creación	//////////			
<i>Himno anarquista</i>	S.N	1900					Italia	Centonización	<i>Hijos del pueblo</i>	Carratalá Ramos, Rafael
<i>Himno del Primero de Mayo</i>	Gori, Pietro	1891		<i>Nabucco</i>					Verdi, Giuseppe	
<i>Amarrado a la cadena</i>	S.N.	1920/47	//////////		Canción	Nueva creación	<i>Torna a Surriento</i>	Curtis, Ernesto		
<i>La canción del soldado</i>	Delgado, Sinesio; Serrano, José		España	//////////						
<i>La Internacional</i>	Pottier, Eugène; Degeyter, Pierre	1871/88	M	Francia	Himno	Nueva creación	//////////			
<i>Canción de guerra</i>	Conejeros, Luis	1900/25		Chile	Canción		Centonización	<i>La cruz de guerra</i>	Prado, Fidel; Costa, Juan	
<i>¡Libertad!</i>	S.N.	1920/47	//////////			<i>El conde de Luxemburgo</i>		Lleó, Vicente; Cadenas, Juan José		
<i>El guitarrico libertario</i>	Pezoa, Francisco	1900/25	M	Chile		<i>El guitarrico</i>		Pérez Soriano, Agustín; Frutos, Pascual;		

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

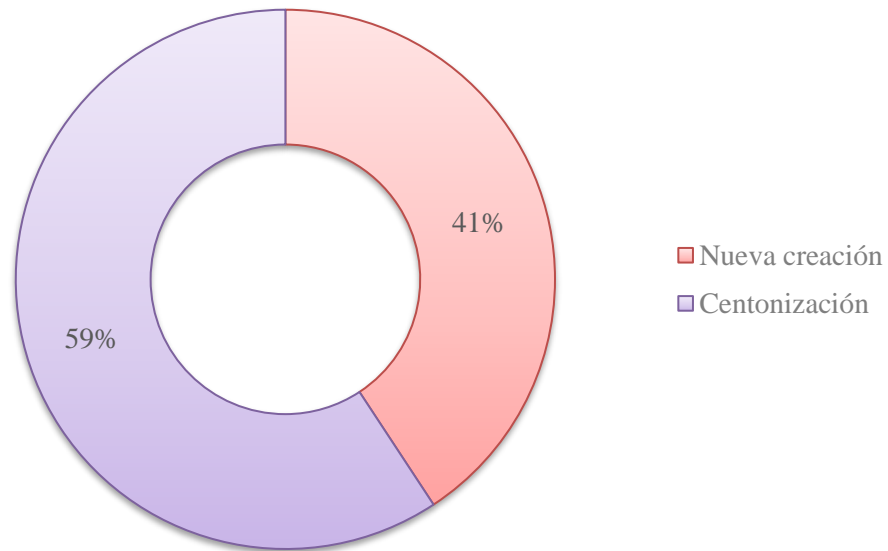
Anexo I

								Fernández de la Fuente, Manuel	
<i>Hacia la revolución</i>	S.N.	1900/47	//////////		Marcha	Tropo	<i>Sinfonía, n.º 2 en si menor</i>	Borodin, Alexander	18
<i>A las mujeres</i>	Sánchez Saornil, Lucía	1936	F	España			<i>Ramona vals</i>	Wayne, Mabel	
<i>Juventud</i>		1937	////				<i>Au devant de la vie</i>	Shostakovich, Dimitri	
<i>Canto de la libertad</i>	S.N.	1910/47	//////////		Himno	Centonización	<i>Bohemios</i>	Vives, Amadeo ; Perrín, Guillermo ; Palacios, Miguel	
<i>Marsellesa anarquista</i>	Lavrov, Piotr	1907	M	Rusia			<i>La Marsellaise</i>	Rouget de Lisle, Claude	
<i>Marcha triunfal</i>					Marcha	Nueva creación		//////////	
<i>Canto libertario</i>	S.N.	1900/47	//////////		Himno	Centonización	<i>Eva</i>	//////////	
<i>Sueño libertario</i>					Canción		<i>Tus pícaros ojos</i>		
<i>Milongas sociales</i>	Castro, Julián Martín	1900/25	M	Argentina	Milonga	Nueva creación		//////////	
<i>Allá va la barca</i>	S.N.	1900/47	//////////		Canción				
<i>Jota libertaria</i>	González, Manuel V.	1900/25	M	Chile	Jota	Centonización	<i>La alegría de la huerta</i>	Chueca, Federico; García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio	

Anexo I

<i>Canto de los trabajadores</i>	Turali, Felipe			Italia	Himno	Nueva creación	//////////		
<i>Montjuich</i>	Contreras, Rafael	1900/47		Chile	Canción	Centonización	<i>La perjura</i>	//////////	
<i>¡Campesino!</i>	S.N.			//////////		Nueva creación	//////////		
<i>Tierra y Libertad</i>	Flores Magón, Enrique	1900/25		Chile	Himno	Centonización	<i>Himno Nacional Mexicano</i>	Nunó Roca, Jaime; González Bocanegra, Francisco	
<i>El deportado</i>	García, Miguel		Canción		<i>Alma de Dios</i>		Serrano, José; Arniches, Carlos; García Álvarez, Enrique		
<i>El martillo</i>	Barreda, Mario					Canción infantil	Nueva creación	//////////	

Fig. 45. Detalle de los procedimientos creativos empleados por los autores de las piezas recogidas en el Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, Op. Cit.

Anexo I

Fig. 46. Relación de títulos compuestos por centonización recogidos en el Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Ti

Título	Autoría	Año	Título de origen	Autoría musical de origen
<i>¡Libertad!</i>	S.N.	1920/47	<i>El conde de Luxemburgo</i>	Lleó, Vicente
<i>A las mujeres</i>	Sánchez Saornil, Lucía	1936	<i>Ramona vals</i>	Wayne, Mabel
<i>Canción de guerra</i>	Conejeros, L.	1900/25	<i>La cruz de guerra</i>	Costa, Juan
<i>Canto de la libertad</i>	S.N.	1910/47	<i>Bohemios</i>	Vives, Amadeo
<i>Canto libertario</i>	S.N.	1900/47	<i>Eva</i>	S.N.
<i>El deportado</i>	García, Miguel	1900/25	<i>Alma de Dios</i>	Serrano, José
<i>El guitarrico libertario</i>	Pezoa, Francisco	1900/25	<i>El guitarrico</i>	Pérez Soriano, Agustín
<i>Hacia la revolución</i>	S.N.	1900/47	<i>Sinfonía nº2, en si menor</i>	Borodin, Alexander
<i>Himno al primero de mayo</i>	Gori, Pietro	1891	«Va pensiero». <i>Nabucco</i>	Verdi, Giuseppe
<i>Himno anárquico</i>	S.N.	1900	<i>Hijos del pueblo</i>	Carratalá Ramos, Rafael
<i>Jota libertaria</i>	González, Manuel V.	1900/25	<i>La alegría de la huerta</i>	Chueca, Federico
<i>Juventud</i>	S.N.	1937	<i>Au devant de la vie</i>	Shostakovich, Dimitri
<i>Marsellesa anarquista</i>	Lavrov, Piotr	1907	<i>La Marsellesa</i>	Rouget de Lisle, Claude
<i>Montjuich</i>	Contreras, R.	1900/47	<i>La perjura</i>	S.N.
<i>Sueño libertario</i>	S.N.	1900/47	<i>Tus pícaros ojos</i>	S.N.
<i>Tierra y libertad</i>	Flores Magón, Enrique	1900/25	<i>Himno Nacional Mexicano</i>	Nunó Roca, Jaime

^a Ídem.

Fig. 47. Comparativa por sexo del autor del repertorio empleado por los autores del Cancionero Revolucionario (1947) en los títulos compuestos por centonización^a

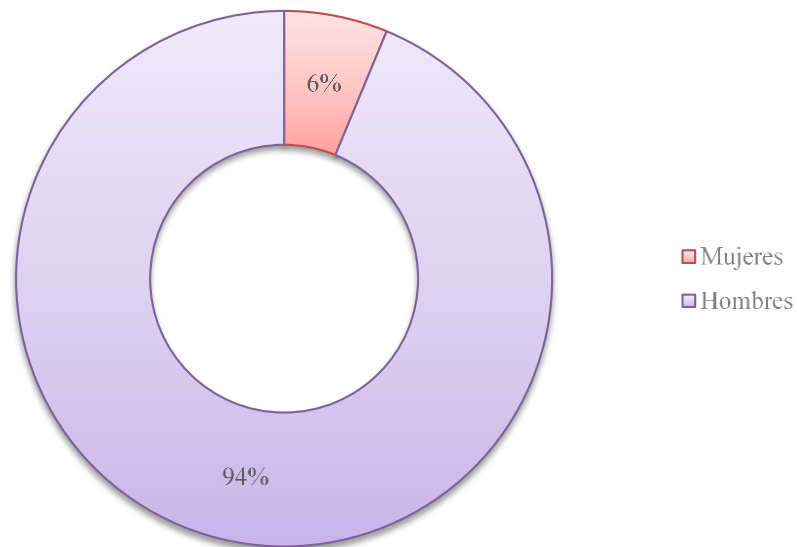
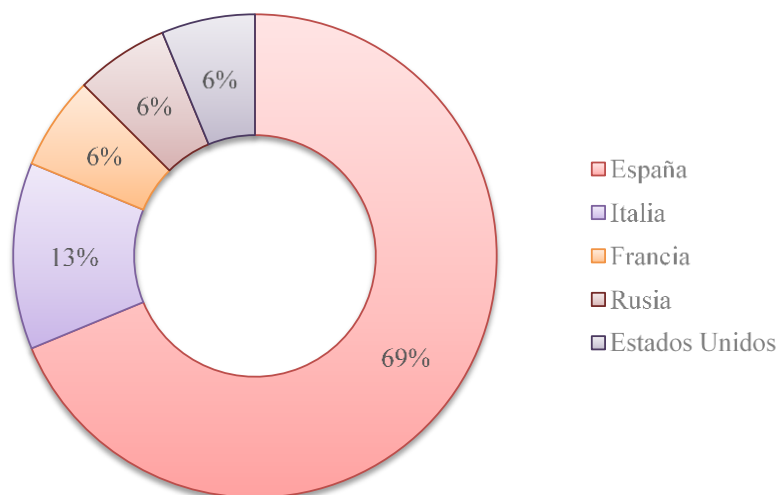


Fig. 48. Clasificación por país de procedencia del autor del repertorio empleado por los autores del Cancionero Revolucionario (1947) en los títulos compuestos por centonización^b



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

^b *Ídem..*

Fig. 49. Comparativa del marco cronológico de las obras de origen y las centonizaciones utilizadas por los autores del Cancionero Revolucionario (1947), publicado por Tierra y Libertad^a

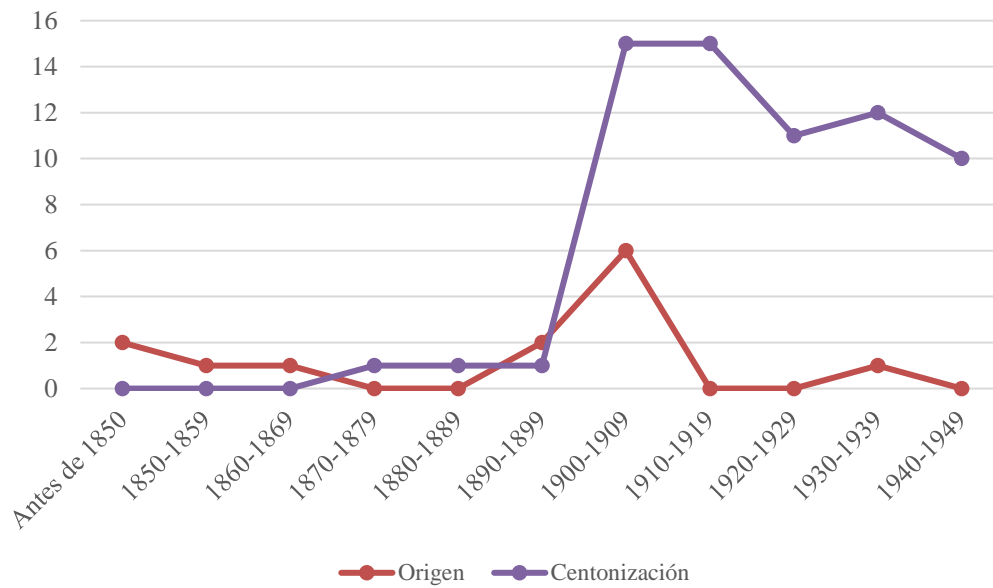
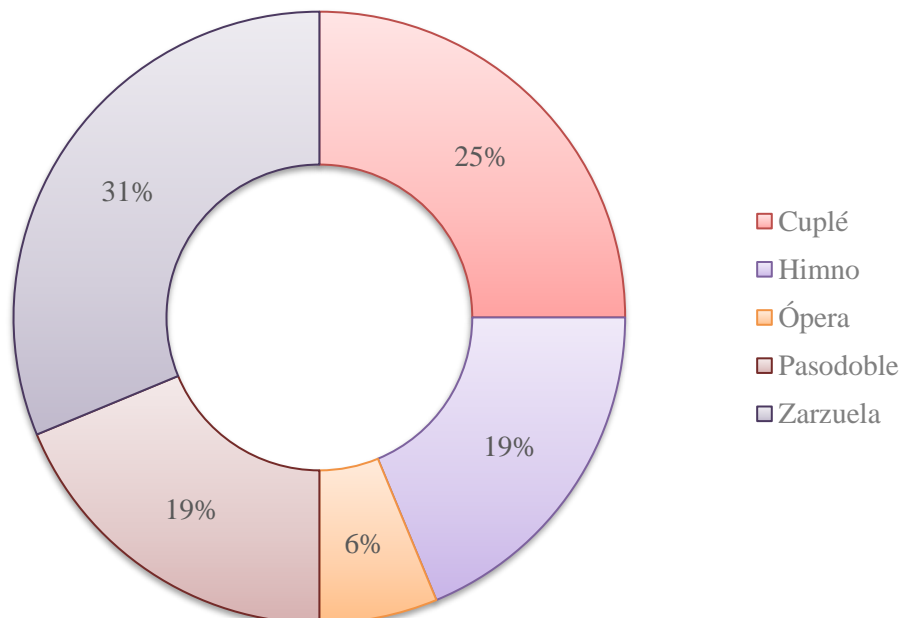


Fig. 50. Clasificación por género musical de los títulos adoptados por los autores del Cancionero Revolucionario (1947), para la elaboración del repertorio centonizado^b



^a Ídem.

^b Ídem.

Anexo I

Fig. 51. Relación de títulos de las centonizaciones basadas en números escénicos de teatro lírico breve español recogidas en el *Cancionero* por Tierra y Libertad^a

Título	Autoría	Año	Título de origen	Autoría de la partitura
<i>¡Libertad!</i>	S.N.	1920/47	<i>El conde de Luxemburgo</i>	Lleó, Vicente
<i>Canto de la libertad</i>	S.N.	1910/47	<i>Bohemios</i>	Vives, Amadeo
<i>El deportado</i>	García, Miguel	1900/25	<i>Alma de Dios</i>	Serrano, José
<i>El guitarrico libertario</i>	Pezoa, Francisco	1900/25	<i>El guitarrico</i>	Pérez Soriano, Agustín
<i>Jota libertaria</i>	González, Manuel V.	1900/25	<i>La alegría de la huerta</i>	Chueca, Federico

5.3.2. Actividad propagandística y prácticas musicales de la *Guerrilla Española*

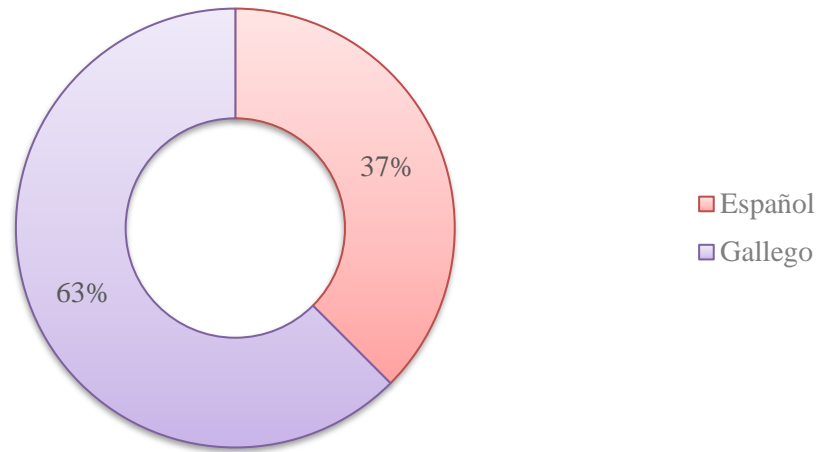
Fig. 52. Relación de títulos compuestos por miembros de distintas agrupaciones guerrilleras que circularon en las prisiones españolas

Título	Autoría	Año y lugar	Publicación
<i>Por entre toxo e xestas</i>	Cortiñas Blas, J.A.	1947, Destacamento de Amador Domínguez «Líster» de la IV Agrupación Guerrillera de A Coruña (Galicia)	<i>Loitando. Órgano m...</i>
<i>Caminando por montes e valles</i>			<i>Loitando. Órgano m...</i>
<i>Mocazos [I]</i>			<i>Loitando. Órgano m...</i>
<i>Mocazos [II]</i>			<i>Loitando. Órgano m...</i>
<i>Al general pirata</i>	Alonso, Rogelio	1948, Destacamento de Arturo Cortizas de la IV Agrupación Guerrillera de A Coruña (Galicia)	<i>Tras d'os penedos...</i>
<i>Canto a la madre por un guerrillero en el llano</i>	F. y N.		(01/04/1948), p. 3.
<i>Entre nos</i>	Castro López, Antonio «Tocho»		(20/09/1948), p. 3.
<i>Te esperaré en esta senda</i>	Seudónimo	1948, Agrupación guerrillera sin identificar. Frente Guerrillero Levante-Aragón	<i>El Patriota</i> , n.º. 2, (2...

^a Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de: *Cancionero Revolucionario...*, *Op. Cit.*

^b Cuadro de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y otros recursos de este capítulo.

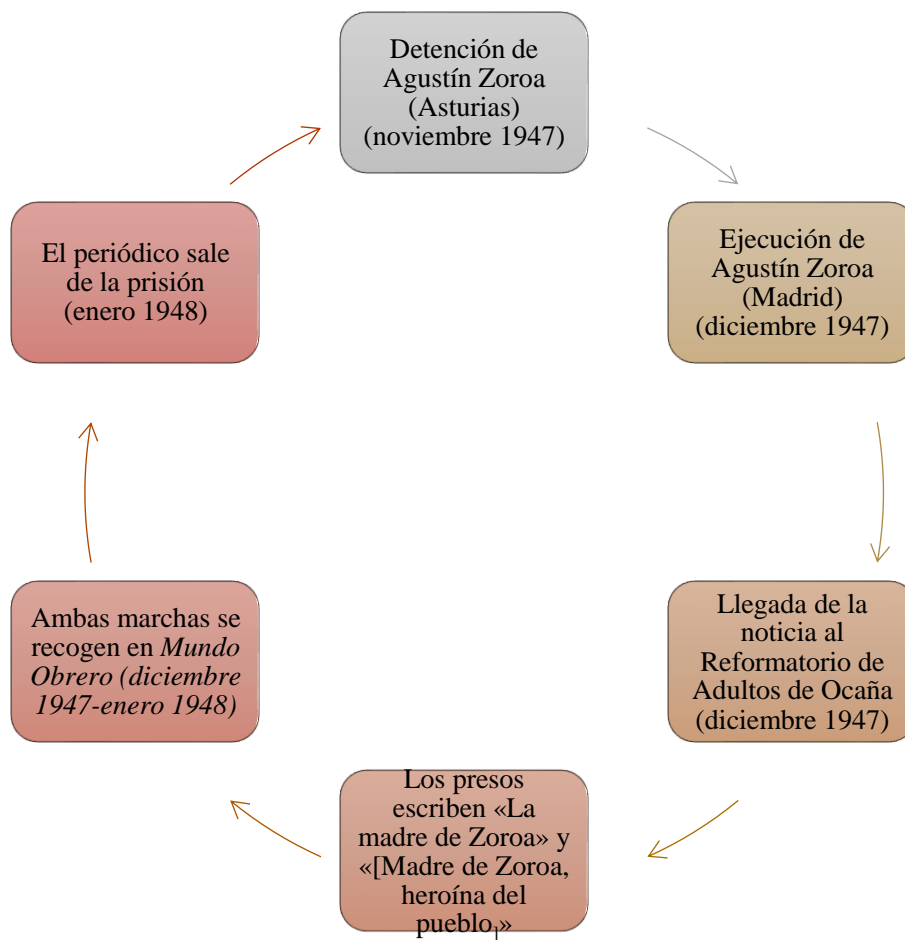
Fig. 53. Detalle del idioma de escritura del repertorio musical guerrillero que circuló por las prisiones españolas entre 1947 y 1948^a



^a Gráfico de elaboración propia a partir de los datos procedentes de la bibliografía primaria, los documentales, entrevistas y archivos personales referidos al comienzo del capítulo.

Anexo I

Fig. 54. Descripción del circuito que siguió la noticia de la detención y ejecución de Agustín Zoroa «Darío» hasta dar lugar a la creación del Reformatorio de Adultos de Ocaña en 1948^a



^a Ídem.

Fig. 55. Descriptores temáticos del repertorio musical compuesto por los miembros de distintas agrupaciones guerrilleras que circularon en las prisiones españolas entre 1947 y 1948^a

Descripción de la vida de la guerrilla	Armas	«Guerrillero (...) / ¿dónde marchas / con tu saco a las espaldas / esas armas y esas bombas / y ese fuego en la mirada» ^b .
	Monte	«Por aldeas e pinares» ^c
	Pobreza	«Camiñando por montes e valles / alumeados ca lus /dás estrelas» ^d
	Hambre	«(...) no nos dieron o racionamiento» ^f
Ideología	Mujer-enlace	«Cuando vuelvas victorioso / agitando la bandera / de la Patria rescatada, / te esperaré en esta senda / con temblor de enamorada; / te daré esta flor rosada / y seré para tu gloria / ¡tu novia de la victoria!» ^g
	Libertad	«Libertaremos o / povo de tantas calamidades» ^h . «Voy por algo / más fragante / más hermoso / más humano y perfumado / que esa flor que tú acaricias: / se llama LIBERTAD» ⁱ .
	Heroicidad	«(...) es la astucia, es la sorpresa, / el valor, el heroísmo, y un pueblo grande e indómito» ^j . «Van loitando bravos / guerrilleros (...)» ^k «Guerrilleros galegos / orgullo de mocedades / seguir valentes / seguir contra tanta necesidad» ^l
Pueblo		«Libertaremos o / povo de tantas calamidades» ^m . «Vai con el es o povo en masa. / Para axudarlles o povo se presta» ⁿ . «Estes feron “choros” do povo de / Guisamo ¡queríanlle ben!» ^o . «¡Exa que va de preodecos! Tamen / temos un aquí n’acruña que e un insulto / pro povo galego» ^p .

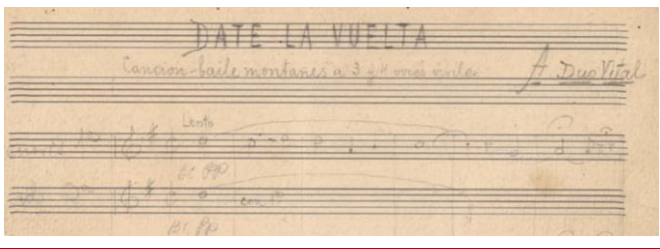
^a *Ídem.*^b SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda...», *Op. Cit.*^c «Por tojos y matorrales». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo e xestas». *Loitando. Órgano mural do Dto. Lister*, (20/08/1947), portada. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.^d «Caminando por montes y valles / alumbrados por la luz / de las estrellas». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*^e «Van luchando bravos / guerrilleros para sacar a / España de la miseria». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*^f «No nos dieron racionamiento». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]». *Ibid*, (05/09/1947), portada. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6. La diferenciación [I] y [II] ha sido dada por la autora para facilitar el estudio de las referidas piezas.^g SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda». *El Patriota*, n.º. 2. (23/03/1948), p. 5. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/19.^h «Libraremos al / pueblo de tantas calamidades». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo...», *Op. Cit.*ⁱ SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda...», *Op. Cit.*^j *Ibidem.*^k «Van luchando bravos / guerrilleros (...)».(Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Por entre toxo...», *Op. Cit.*^l «Guerrilleros gallegos / orgullo de juventud / seguir valientes / seguir contra tanta necesidad». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*^m «Libraremos al / pueblo de tantas calamidades». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). *Ibidem.*ⁿ «Va con ellos el pueblo en masa / para ayudarles el pueblo se presta». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Camiñando por montes...», *Op. Cit.*^o «Estos fueron los “lloros” del pueblo / de Guisamo ¡queríanle bien!». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [I]...», *Op. Cit.*^p «Y ya que va de periódicos! También / tenemos un aquí en La Coruña que es un insulto / para el pueblo gallego. ». (Traducción de Carlos y Lucía Santiago Díaz). CORTIÑAS BLAS, J.A. «Mocazos [II]». *Ibid*, (01/01/1948), portada. AHPCE: Publicaciones periódicas, sig.: 13/6.

«(...) un pueblo grande e indómito»^a.

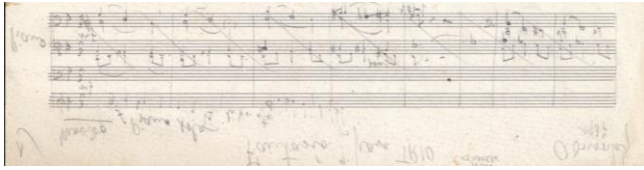

^a SEUDÓNIMO. «Te esperaré en esta senda...», *Op. Cit.*

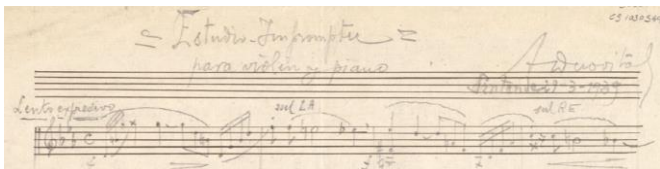
ANEXO II-FICHAS ANALÍTICAS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL OFICIAL REGISTRADA EN LAS PRISIONES ESPAÑOLAS ENTRE 1938 Y 1943ⁱ

Capítulo 2. La música en la articulación y puesta en marcha de los primeros programas culturales penitenciarios

Título	<i>Date la vuelta</i>		Autoría	Arturo Dúo-Vital (1901-1964)	
Año	1938	Lugar de composición		Prisión Central de Tabacalera	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual		
Género	Canción montañesa		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
			<p>Date la vuelta, date, que me ha gustado</p>		
Fuente	Fundación Botín: Archivo Personal de Arturo Dúo-Vital, sig. DUO 20-37606				
Comentarios	Esta obra es referenciada en TEJADA, Torcuato. <i>El piano en España siglos XIX-XX</i> . [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: Universidad de Granada, 2020. Agradezco al autor que me pusiese tras la pista de la citada pieza.				


Título	<i>Improvisación en canon para piano</i>		Autoría	Arturo Dúo-Vital (1901-1964)
Año	1938	Lugar de composición		Prisión Central de Tabacalera
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Improvisación		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
				
Fuente	FB: Archivo Personal de Arturo Dúo-Vital, sig. DUO 20-37609			
Comentarios	Esta obra es referenciada en TEJADA, Torcuato. <i>El piano en España siglos XIX-XX</i> . [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: Universidad de Granada, 2020. Agradezco al autor que me pusiese tras la pista de la citada pieza.			

Título	<i>Fantasia para trío (1937) [Boceto continuación]</i>		Autoría	Arturo Dúo-Vital (1901-1964)
Año	1938	Lugar de composición		Prisión Central de Tabacalera
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Trío con piano	Procedimiento creativo		Reutilización de una obra ya existente
Incipit musical			Incipit textual	
				
Fuente	FB: Archivo Personal de Arturo Dúo-Vital, sig. DUO 14-36796			
Comentarios	Esta obra es referenciada en TEJADA, Torcuato. <i>El piano en España siglos XIX-XX</i> . [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: Universidad de Granada, 2020. Agradezco al autor que me pusiese tras la pista de la citada pieza.			

Título	<i>Estudio Impromptu para violín y piano</i>		Autoría	Arturo Dúo-Vital (1901-1964)
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Central de Tabacalera
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Estudio	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			////////////////////////////////////// //	
Fuente	FB: Archivo Personal de Arturo Dúo-Vital, sig. DUO 14-60807			
Comentarios	Esta obra es referenciada en TEJADA, Torcuato. <i>El piano en España siglos XIX-XX</i> . [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: Universidad de Granada, 2020. Agradezco al autor que me pudiese tras la pista de la citada pieza.			

Título	<i>Totta Pulchra</i>		Autoría	Luis Brage Villar (1886-1959)
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Provincial de Orense
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Misa	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
//////////////////////////////////////			//////////////////////////////////////	
Fuente	//////////////////////////////////////			
Comentarios	Esta obra es referenciada en Ferreiro, David. Luis R. Brage Villar. <i>Obra e memoria</i> . Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020, p. 194			

Título	<i>Plegaria III</i>		Autoría	Luis Brage Villar (1886-1959)
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Provincial de Orense
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música litúrgica	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	////////////////////////////////////			
Comentarios	Esta obra es referenciada en Ferreiro, David. Luis R. Brage Villar. Obra e memoria. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020, p. 194			

Título	<i>Misa a 3 voces, Sra. de las Mercedes (sobre motivos de la elevación)</i>		Autoría	Jaume Mestres i Pérez (1907-1994)
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Modelo de Barcelona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Misa	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			Kyrie eleison, kyrie eleison	
Fuente	CEDOA-SGAE (Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La verdad solo está en Dios</i>		Autoría	Federico Manuel Regidor Ramos
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Central de Astorga
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Auto sacramental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	[Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe, 1939]. AHPPV: Archivo de la Prisión de Astorga/Bilbao, sig., A41-111_1.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>¿Has venido Paco?</i>		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Provincial de Albacete
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año I, nº. 27, (30/09/1939), p. 5.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Canción del recluso</i>	Autoría	(¿?) Serra y (¿?) Cruz
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Sainete lírico	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año I, n.º. 26, (23/09/1939), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Ave Maris Stella</i>	Autoría	José de Arrúe (1885-1977)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Motete	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe, 1939]. AHPPV: Archivo de la Prisión de Astorga/Bilbao, sig., A41-111_1.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Los pelmazos</i>	Autoría	Luis Candelas y (¿?) Planiol
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Sainete lírico	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año I, nº. 26, (23/09/1939), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Campamentos femeninos</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Himno	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Certamen nacional</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Danza de las fuentes</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Desfile de la ambulancia</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Fantasia de concierto sobre motivos de Fausto y Semiramis</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Fantasia	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Lo mejor de lo mejor</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Noche de verbena</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Ortequilla</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Panis Angelicus</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Motete	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Por verónicas</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Quita pesares</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sagunto</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sol de Andalucía</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Carmela</i>	Autoría	Aurora Cieza
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango
Función	Oficial	Dimensión	////////////////////////////////////
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 45, (03/02/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>La mimadita</i>	Autoría	Jesús Gabriel y Galán García
Año	1940	Lugar de composición	Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83, (26/10/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>¡Jesús, qué criada!</i>	Autoría	Jesús Gabriel y Galán García
Año	1940	Lugar de composición	Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83, (26/10/1940), p. 3.		

Comentarios	////////////////////////////////////		
Título	<i>La perla</i>	Autoría	Jesús Gabriel y Galán García
Año	1940	Lugar de composición	Prisión de Mujeres de Alcalá de Henares
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83, (26/10/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Tierra manchega</i>	Autoría	Felipe García Anguita [Felgar] (1912-1995) y Francisco Criado
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ciudad Real
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 41 (06/01/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Quiero</i>	Autoría	Felipe García Anguita [Felgar] (1912-1995) y Teófilo Martínez Vecino
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ciudad Real
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 41 (06/01/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>	Autoría	Felipe García Anguita [Felgar] (1912-1995), Telésforo Sáinz y A. Palomares
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ciudad Real
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83 (26/10/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Canto a la Virgen del Prado</i>	Autoría	Felipe García Anguita [Felgar] (1912-1955), Telésforo Sáinz y A. Palomares
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ciudad Real
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83 (26/10/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Canto a los coros</i>	Autoría	Felipe García Anguita [Felgar] (1912-1955), Telésforo Sáinz y A. Palomares
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ciudad Real
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83 (26/10/1940), p. 3.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Plegaria a la Virgen de la Merced</i>		Autoría	Vicente García Bou (n. 1902) y Manuel Pernías
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Provincial de Aranjuez
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música de temática religiosa		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 87 (07/12/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>O Cristo Rey</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Central de Figueirido
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Motete		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>O salutaris</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Central de Figuerido
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Motete		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Sin título</i>		Autoría	Santiago Hant Merchán
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Provincial de Badajoz
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 82 (19/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Nuestra primavera</i>		Autoría	Eusebio Heredero Clar (1892-1964) y Juan Crespí Nicolau (n. 1903)
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Provincial de Palma de Mallorca
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 41 (06/01/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Un negocio de oro</i>		Autoría	Juan Llamas
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Central de Astorga
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 92 (14/12/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Sin título</i>		Autoría	Mariano Medina
Año	1940	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 83 (26/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Ecce Panis Angelorum</i>		Autoría	Eugenio Orbegozo Aguirre (n.909)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Motete		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			<p>Ecce Panis Angelorum, Fastis Cibus Viatorum</p>	
Fuente	AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao, sig.: eredok_A41-111_1-eredok_A41-114_8.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Broadway</i>		Autoría	Federico Manuel Regidor Ramos
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 82, (19/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Humo</i>		Autoría	Federico Manuel Regidor Ramos
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 82, (19/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Primavera española</i>		Autoría	Felipe Ribes i Solé (1900-1975) y Ángel Pont i Montaner (1911-1995)
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Provincial de Gerona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 42, (13/01/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Ave Regina Caelorum</i>		Autoría	José Rodríguez Marcos [Mtro. Romar] (m. 1976)
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Central de Astorga
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Motete		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	[Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe, 1939]. AHPPV: Archivo de la Prisión de Astorga/Bilbao, sig., A41-111_1.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Recuerdos</i>		Autoría	Rufino Romo Ruiz (1904-1985) y Eugenio Casals Fernández (1876-1953)
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Provincial de Porlier
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Serenata		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 81, (12/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Día de fiesta</i>		Autoría	S.N.
Año	1940	Lugar de composición		Prisión Provincial de Comendadoras
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Entremés		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n.º. 79, (03/08/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Buitres</i>		Autoría	Alberto Sacrets y Federico Manuel Regidor Ramos
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Astorga	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n°. 82, (19/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Carta a la hija</i>		Autoría	Julio Torcal Pellejero (m. 1949)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Guadalajara	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Monólogo musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año II, n°. 83, (26/10/1940), p. 3.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>O Salutatis</i>		Autoría	J. Berzosa
Año	1941	Lugar de composición		Prisión Provincial de Coruña
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Motete		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 142, (13/12/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Sin título</i>		Autoría	Adolfo Biedma
Año	1941	Lugar de composición		Prisión Central de Orihuela
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 195, (18/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

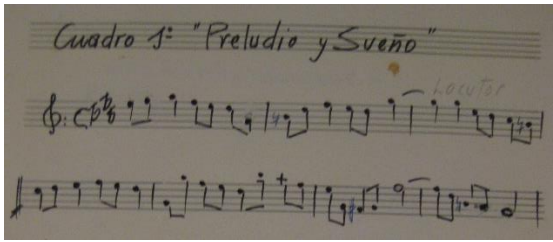
Título	<i>Peña cautiva</i>		Autoría	José María Buigués Serra y Teodoro Mayoral
Año	1941	Lugar de composición		Prisión Central de Puerto de Santa María
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º 94, (11/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Curro Vargas</i>		Autoría	M. Camarero, (¿?) Marcet y Eugenio Casals Fernández (1876-1953)
Año	1941	Lugar de composición		Prisión Provincial de Porlier
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Estampa		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º 93, (04/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Espera, espérame</i>		Autoría	Carlos Fernández Chapí (1907-1987)	
Año	1941	Lugar de composición		Colonia Penitenciaria del Dueso	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual		
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 115, (07/06/1941), p. 3				
Comentarios	////////////////////////////////////				

Título	<i>Paso a la vida</i>		Autoría	J. García Guerrero	
Año	1941	Lugar de composición		Prisión Provincial de Santander	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual		
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 110, (03/05/1941), p. 3				
Comentarios	////////////////////////////////////				

Título	<i>Repóker de solteros</i>	Autoría	Marcial Gómez
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Provincial de Gandía
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 144, (27/12/1941), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Un día en la cárcel</i>	Autoría	M. Machado y Luis Hernández Alfonso (1901-1979)
Año	1941 (est. 1942)	Lugar de composición	Prisión Civil de Baza
Función	Oficial por reapropiación	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Revista musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
		<p>Presenciaréis señores, las escenas / ya tristes o ya amenas / de la tediosa vida carcelaria</p>	
Fuente	MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. <i>Un día en la cárcel</i> [Partitura manuscrita y libreto]. Prisión Civil de Baza, 1941. Archivo Personal de Luis Hernández Alfonso. También en: PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 144, (23/07/1942), p. 3		
Comentarios	<p>Consulta del documento a través de su heredero Pablo Herrero. Fotografías de la obra facilitadas por Aurore Ducellier.</p> <p>La obra fue escrita en 1941 por los citados autores como parte de su producción no oficial. En 1942 fue estrenada en la Prisión Provincial de</p>		

	Granada tras ser reasignada al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.
--	--

Título	<i>Alma andaluza</i>	Autoría	Rafael López Mora
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Provincial de Granada
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Sainete lírico	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 126, (30/08/1941), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>El bulo</i>	Autoría	M. Machado y V. Redondo
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Civil de Baza
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 126, (30/08/1941), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Himno a la Virgen de la Merced</i>		Autoría	Félix Paredes Martín (n. 1894)
Año	1941	Lugar de composición		Prisión de Partido de Cartagena
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música de temática religiosa		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 132, (04/10/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>El sereno de mi calle</i>		Autoría	Fernando Camps Perdiguero
Año	1941	Lugar de composición		Colonia Penitenciaria del Dueso
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 115, (07/06/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Invocación a la Virgen de la Merced</i>		Autoría	S.N.
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Oficial	Dimensión	////////////////////////////////////	
Género	Música de temática religiosa		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 132, (04/10/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Una agencia de informes</i>		Autoría	Gabriel Sesé
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Provincial de Palma de Mallorca	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Entremés		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 123, (02/08/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>El misterio de Navidad</i>		Autoría	José María Tavera Baz (n. 1911)
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Drama litúrgico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, nº. 93, (04/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La estrella de Belén</i>		Autoría	José María Tavera Baz (n. 1911)
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Drama litúrgico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, nº. 93, (04/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>El huésped de don Gonzalo</i>		Autoría	Blas de Torrecilla
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Central de Orihuela	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 95, (18/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Los trovadores</i>		Autoría	Blas de Torrecilla
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Central de Orihuela	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Sainete lírico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 95, (18/01/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			


Título	<i>¡Haya paz, Bastiana!</i>		Autoría	Antonio del Valle
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Habilitada de la Granja	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año III, n.º. 132, (04/10/1941), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Tirado</i>		Autoría	Amadeo Antonino Ortiz
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Castellón de la Plana	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Pasodoble		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 161, (23/04/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			


Título	Sé nuestro guía		Autoría	Fabián Melchor Arrando (1994)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Castellón de la Plana	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 161, (23/04/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Aquella reja		Autoría	Manuel Bertrán Reyna (1896-1968)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Reutilización de un título del mismo autor ya existente	
Incipit musical		Incipit textual		
		Cuando miro entre sombras aquella reja		
Fuente	BERTRÁN, Manuel. <i>¡Aquella reja!</i> . Madrid: Unión Musical Española, 1925. BNE: Archivo Personal de José Mardones, sig.: M.MARDONES/257. SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel». <i>Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 1</i> . Madrid: SGAE, 1992, p. 1082. También en: PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 148, (31/01/1942), p. 3			
Comentarios	Este título fue compuesto en 1925 tal y como apunta el registro de la Sociedad General de Autores y Editores. En 1942, Bertrán			

Reyna hizo pasar esta obra como carcelaria para acogerse al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, tal y como indica la noticia publicada al respecto en el semanario *Redención*. Hasta la fecha no se han localizado indicios que respondan a si el autor fue descubierto.

Título	Amor y fuerza		Autoría	Antonio Cabeza Borrego (1892-1969)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			Músculo fuerte, alma de acero, la frente erguida mirando al sol	
Fuente	TOLEDO, Ramón de. <i>Memoria Cárcel Modelo Valencia del Cid</i> . Valencia: Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo, 1942, p. 207-208.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Himno de la Prisión de Valencia		Autoría	Antonio Cabeza Borrego (1892-1969)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, nº. 187, (21/10/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Redención	Autoría	Antonio Cabeza Borrego (1892-1969)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Himno	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
		¡Redención! ¡Redención! con amor y trabajo, lograrás tu salvación	
Fuente	TOLEDO, Ramón de. <i>Memoria Cárcel Modelo Valencia del Cid</i> . Valencia: Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo, 1942, p. 209.210		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	Días de gloria	Autoría	Luis Carreras Esclusa (1892-1960)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Barcelona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 187, (21/10/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Cecilia</i>	Autoría	Luis Carreras Esclusa (1892-1960)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Barcelona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 187, (21/10/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Ave Verum</i>	Autoría	Carlos Fernández Chapí (1907-1987)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Aranjuez
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música litúrgica	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 187, (21/10/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Canto a Valencia</i>	Autoría	Eduardo Fornos
Año	1942	Lugar de composición	Prisión de Santa María de Puig
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música para banda	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 150, (07/02/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Panis Angelicus</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Figueirido
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Motete	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Regina coeli</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Figueirido
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Motete	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Ave Maria</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Figueirido
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música litúrgica	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>El Conde de Fresquera</i>	Autoría	Pablo Gil
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Figueirido
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Zarzuela	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 179, (29/08/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Esperanza</i>	Autoría	José Guitart Faura (m. 1993)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Barcelona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Poema sinfónico	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 194, (21/12/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Alegoría política a la Virgen de la Merced</i>	Autoría	José Guitart Faura (m. 1993)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Barcelona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música de temática religiosa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 194, (21/12/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Saski-Naski</i>		Autoría	[Meatz]
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Valdenoceda	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Inspirado en tradición popular vasca	
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 147, (17/01/1942), p. 3			
Comentarios	<p>En 1928 se formó la entidad <i>Saski Naski</i> para la escenificación del folklore vasco. La junta directiva estaba compuesta por Antonio de Orueta, el pintor Pedro Antequera de Azpiri (1892-1975) y los músicos Silverio Zaldúa Mendía (1870-1953), Juan Goristidi Garmendia (m. 1968) y Juan José Aguirreche (1899-1976). Al finalizar la guerra la sociedad se disolvió en España y sus integrantes se dispersaron ocupándose de distintos ámbitos contribuyendo a la difusión del folklore vasco. Por ejemplo Goristidi Garmendia se consagró a la dirección del Orfeón Donostiarra, tal y como venía desarrollando en los años anteriores. Sin embargo, el pintor Pedro Antequera fue encarcelado desde el final de la guerra hasta 1943. Diversos autores señalan cómo desde la cárcel continuó con su labor artística. Hasta la fecha, todos los indicios parecen apuntar a que fue él quien firmando como «Meatz» reescribió <i>Saski-Naski</i> para el ámbito carcelario.</p> <p>Véase: ARANA, J.A. <i>Eresoinka. Embajada cultura vasca 1937-1939</i>. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del País Vasco, 1986.</p> <p>También en: <i>Espetxeko erretratuak = Retratos de la prisión: Pedro Antequera Azpiri, David Álvarez Flores</i>. [Erakustea = Exposición]. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturenea, 26/01/2011-12/03/2011.</p>			

Título	<i>Consejo</i>		Autoría	Félix Paredes Martín (n. 1894)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 181, (14/02/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Redención</i>		Autoría	Félix Paredes Martín (n. 1894) y Juan Beltrán Barreda
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 181, (14/02/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Blanca Paloma</i>	Autoría	Manuel Pascual de Francisco (n. 1897)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Cuéllar
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Zarzuela	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 148, (31/01/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Una tragedia horrorosa por culpa de Sinforosa</i>	Autoría	Manuel Pascual de Francisco (n. 1897)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Cuéllar
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Zarzuela	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 148, (31/01/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Una lágrima furtiva</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santa María de Puig
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Mazurca	Procedimiento creativo	Adaptación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 162, (27/04/1942), p. 3		
Comentarios	Adaptación para banda de la ópera de mismo título de Gaetano Donizetti		

Título	<i>Oro de ley</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santa María de Puig
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música instrumental	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 162, (27/04/1942), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Hechizo pampero</i>		Autoría	(¿?) Salvio y (¿?) Arroyo
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Alcalá de los Gazules	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 161, (28/03/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Leonor</i>		Autoría	Luis Sauri
Año	1942	Lugar de composición	Prisión de Partido de Figueras	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 148, (31/01/1942), p. 3			
Comentarios	El autor dedicó esta pieza a su hija			

Título	<i>Cullera</i>		Autoría	Juan Talens Prats (1888-1953)
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Pasodoble		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 154, (07/03/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>De tranviario a sereno o ahora empieza lo bueno</i>		Autoría	Luis Velasco Jiménez y Pedro Fuentes Cuesta
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Provincial de Pamplona	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 148, (31/01/1942), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>El valle</i>		Autoría	Enrique Alcaide
Año	1943	Lugar de composición	Destacamento Penal Presa del Alberche	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 391, (31/07/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Mis nietecitos</i>		Autoría	(¿?) Baró y (¿?) Prieto
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 205, (27/02/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Agencia de colocaciones</i>		Autoría	Luis Cabezas
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Central de Valdenoceda	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 198, (09/01/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La prometida del poeta</i>		Autoría	Julio Camino de la Rosa Galicia
Año	1943	Lugar de composición	Destacamento Penal Presa del Alberche	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Juguete cómico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 391, (31/07/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Fantasia</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)	
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santa María de Puig	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Fantasía		Procedimiento creativo	Adaptación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Gantó</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santa María de Puig
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Adaptación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Maruxiña</i>	Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santa María de Puig
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Adaptación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Risa gentil</i>		Autoría	Rafael Pérez de la Cal (n. 1879)
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santa María de Puig	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Pasodoble		Procedimiento creativo	Adaptación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, nº. 3679			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Sacrosanta</i>		Autoría	S.N.
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Cuenca	
Función	Oficial	Dimensión	////////////////////////////////////	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 216, (15/05/1943), p. 3			
Comentarios	Según el semanario <i>Redención</i> , esta obra fue compuesta por el director de la Prisión Provincial de Cuenca			

Título	<i>Montanyes del Canigó</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Central de Figueirido	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música vocal		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95.			
Comentarios	////////////////////////////////////			
Título	<i>El educador</i>		Autoría	Pablo Gil
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ocaña	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Pasodoble		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 206, (06/03/1943), p. 3			
Comentarios				

Título	<i>Mary Sol</i>		Autoría	Isaac Gómez Cártnanos
Año	1943	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 230, (21/08/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Tabacalera		Autoría	P. Gómez	
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Central de Santander		
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual		
Género	Vals		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 231, (28/08/1943), p. 3				
Comentarios	////////////////////////////////////				

Título	Noche de verbena		Autoría	Teodoro Antón González Galocha (n. 1919) y José María del Todo	
Año	1943	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías		
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual		
Género	Zarzuela		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 230, (21/08/1943), p. 3				
Comentarios	////////////////////////////////////				

Título	Sin título		Autoría	Ángel Martín del Val	
Año	1943	Lugar de composición	Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares		
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual		
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 227, (31/07/1943), p. 3				
Comentarios	////////////////////////////////////				

Título	<i>Don Juan de los TPA</i>	Autoría	Ángel Martín del Val
Año	1943	Lugar de composición	Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 227, (31/07/1943), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sueños vals</i>	Autoría	(¿?) Molina Usero
Año	1943	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Vals	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 234, (18/09/1943), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sin título</i>	Autoría	(¿?) Montagut
Año	1943	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Vals	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 243, (20/11/1943), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	Santander		Autoría	Ernesto Pérez Rosillo (1893-1968)
Año	1943	Lugar de composición		Prisión Central de Burgos
Función	Oficial	Dimensión		Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo		Reutilización de una obra ya existente
Incipit musical		Incipit textual		
		<p>//////////////////////////////////// /////</p>		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 206, (06/03/1943), p. 3			
Comentarios	<p>Según el registro de la SGAE esta obra fue compuesta en 1929. Por otro lado, no está clara su posible estancia en la cárcel. Aunque todo parece apuntar que fue encarcelado, ni la familia confirma este dato ni se ha logrado localizar su expediente carcelario. Sin embargo, de haber sido encarcelado, el autor pudo hacer pasar por carcelaria esta obra para beneficiarse del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual.</p> <p>Véase: SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Pérez Rosillo, Ernesto». <i>Repertorio de Autores y Compositores SGAE</i>, vol. 6. Madrid: SGAE, 1992, p. 7352.</p>			

Título	Estampas de la guerra		Autoría	(¿?) Pinilla
Año	1943	Lugar de composición		Prisión Provincial de Ocaña
Función	Oficial	Dimensión		Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
<p>////////////////////////////////////</p>		<p>////////////////////////////////////</p>		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, n.º. 206, (06/03/1943), p. 3			
Comentarios	<p>////////////////////////////////////</p>			

Título	<i>¡Es tu padre!</i>		Autoría	E. Reissech
Año	1943	Lugar de composición		Prisión Especial de Mujeres de Gerona
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 207, (13/03/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Tres Migueles y un Miguel</i>		Autoría	Ramiro Rodríguez
Año	1943	Lugar de composición		Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 217, (22/05/1943), p. 2			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Petrusca</i>		Autoría	Jesús Royo
Año	1943	Lugar de composición		Prisión Central de Burgos
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Zarzuela		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 220, (12/06/1943), p. 3			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Las delicias del juego</i>	Autoría	S.N.
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Ciudad Real
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Sainete lírico	Procedimiento creativo	Nueva creación
	Incipit musical		Incipit textual
	////////////////////////////////////		////////////////////////////////////
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 216, (15/05/1943), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Apolo</i>	Autoría	Manuel Zambrano
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Conde Peñalver
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Sainete lírico	Procedimiento creativo	Nueva creación
	Incipit musical		Incipit textual
	////////////////////////////////////		////////////////////////////////////
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año V, nº. 218, (29/05/1943), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Capítulo 3. Las prácticas musicales no oficiales en las primeras manifestaciones de resistencia política, moral, individual y colectiva.

Título	<i>Els allunyats</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1938	Lugar de composición		Prisión Provincial de Santoña
Función	Contrapropaganda	Dimensión		Política
Género	Himno	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			A dins del cor sentiment el batre ³²⁴	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Els Allunyats</i> [Parte de trompeta I]. S.l.: s.n., s.f. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Musics per la cobla: Archivo personal de Tomás Gil i Membrado.			
Comentarios	La obra está compuesta para cobla y se asienta sobre la fórmula compositiva de la sardana			


Título	<i>Cara al sol con la camisa rota</i>		Autoría	Germán Alonso Pérez [Germán el Rojo] (1922-2014)
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Provincial de Porlier
Función	Contrapropaganda	Dimensión		Política
Género	Himno	Procedimiento creativo		Centonización
Incipit musical			Incipit textual	
			Cara al sol con la camisa rota / que tú bordaste en sangre ayer	
Fuente	Entrevista de la autora con Germán Alonso Cantorne (Madrid, 04/08/2018)			
Comentarios	No debe confundirse al autor con su padre, Germán Alonso Galán (1891-1977), quien también fue encarcelado en la misma prisión y compuso diversas obras durante su encarcelamiento.			

³²⁴ «Dentro del corazón bate el sentimiento (...)».(Traducción de la autora). GIL I MEMBRADO, Tomás. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 74.


Título	[Adelina]	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia	
Función	Clandestina	Dimensión	Moral	
Género	Canción de concierto		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			////////////////////////////////////// /////	
Fuente	BERNAT, Ángel. [Adelina]. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto.			
Comentarios	La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en: <i>Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto</i> . (BNE: DC/158571)			

Título	[Guadalupe]	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia	
Función	Clandestina	Dimensión	Moral	
Género	Canción de concierto		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			Belleza sin igual / flor tierna de abril	
Fuente	BERNAT, Ángel. [Guadalupe]. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto			
Comentarios	La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en:			

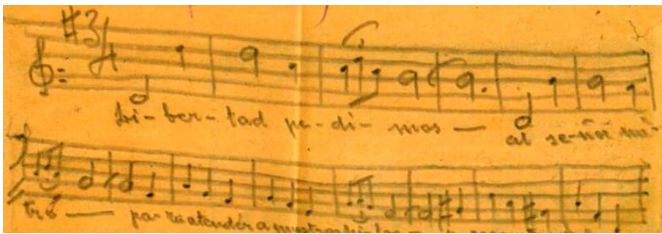
Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto.
(BNE: DC/158571)

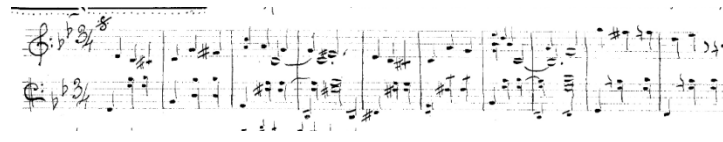
Título	[Tania]	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia
Función	Clandestina	Dimensión	Moral
Género	Canción de concierto	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
		<p>////////////////////////////////////</p>	
Fuente	BERNAT, Ángel. [Tania]. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto		
Comentarios	La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en: <i>Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto.</i> (BNE: DC/158571)		


Título	<i>Concordia</i>	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia	
Función	Clandestina	Dimensión	Moral	
Género	Canción de concierto	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
		<p>////////////////////////////////////</p> <p>//</p>		
Fuente	BERNAT, Ángel. <i>Concordia</i> . [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto			
Comentarios	La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en: <i>Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto</i> . (BNE: DC/158571)			

Título	<i>El camino de la vida</i>	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia	
Función	Clandestina	Dimensión	Moral	
Género	Canción de concierto	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
		<p>Bella ilusión que da la vida / loca pasión que me guiará / por el sendero del amor</p>		
Fuente	BERNAT, Ángel. <i>El camino de la vida</i> . [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto			
Comentarios	La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito			

en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en: *Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto*. (BNE: DC/158571)

Título	<i>Oh, Libertad</i>	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia
Función	Clandestina	Dimensión	Moral
Género	Canción de concierto	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
		<p>Libertad pedimos / al señor ministro / para atender a nuestros hijos</p>	
Fuente	BERNAT, Ángel. [Guadalupe]. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto		
Comentarios	<p>La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en: <i>Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto</i>. (BNE: DC/158571).</p> <p>En 2019 esta pieza formó parte del programa del concierto <i>Granada, ciudad de destierro</i>, celebrado el 10 de abril en el Espacio V Centenario dentro del ciclo La Guerra Civil y el exilio de 1939, 80 años después.</p>		

Título	<i>Rayos de luz</i>	Autoría	Ángel Bernat Beneyto (1884-1939)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Valencia
Función	Clandestina	Dimensión	Moral
Género	Canción de concierto	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
		<p>////////////////////////////////////</p> <p>//////</p>	
Fuente	BERNAT, Ángel. <i>Rayos de luz</i> . [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Ángel Bernat Beneyto		
Comentarios	<p>La familia Bernat-Sempere/Santonja-Quilis me permitió el acceso a la partitura manuscrita original antes de su depósito en la Biblioteca Nacional. Esta pieza fue grabada en 2016 por Ximo Martínez en: <i>Ángel Bernat: el nostre homenatge: obras para piano y canto</i>. (BNE: DC/158571).</p> <p>Esta fue la última pieza que el autor compuso en la cárcel. La escribió horas antes de ser fusilado.</p>		

Título	<i>[Cara al sol que me pongo enfermo]</i>	Autoría	Herminio Antón Ferriz (n. 1924)
Año	1939	Lugar de composición	Reformatorio de Adultos de Alicante
Función	Contrapropaganda	Dimensión	Política
Género	Himno	Procedimiento creativo	Centonización
Incipit musical		Incipit textual	
		<p>Cara al sol que me pongo enfermo / y el médico no quiere venir a verme</p>	
Fuente	[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz]. Barcelona: Generalitat de Barcelona, Memorial Democràtic. Banc Audiovisual de Testimoni, sig. Cinta 225, trans 3030. (Consultado: mayo 2020).		
Comentarios	<p>El autor fue encarcelado con apenas catorce años por la composición de esta letrilla.</p>		

Título	<i>Ay, Marino</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santoña	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Pasodoble		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Cárcel de Ventas</i>	Autoría	Victoria Molinete García	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			¡La cárcel de Madrid / es una gran prisión / donde se muere el preso / por falta de atención!	
Fuente	GONZÁLEZ, José Gabriel. <i>Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana</i> . Madrid: Cultivalibros, 2013, p. 404.			
Comentarios	Es posible que el autor confundiese los apellidos y que en realidad se refiriese a Victoria Muñoz García (1921-1939), una de Las Trece Rosas fusiladas el 5 de agosto de 1939.			


Título	¡Somos las presas del 39!	Autoría	Las Trece Rosas (atrib)	
Año	1939		Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			Si alguien te dice: ¡Alto quién vive! / responde fuerte y en alta voz	
Fuente	ZARAGOZA, Rosa. <i>Les dones del 36</i> . Madrid: Tecnosaga: 1998.			
Comentarios	Las Trece Rosas son (por orden alfabético): Carmen Barrero Aguado (1919-1939), Martina Barroso García (1915-1939), Blanca Brisac Vázquez (1910-1939), Pilar Bueno Ibáñez (1912-1939), Julia Conesa Conesa (1919-1939), Adelina García Casillas (1920-1939), Elena Gil Olaya (1919-1939), Virtudes González García (1921-1939), Ana López Gallego (1918-1939), Joaquina López Laffite (1917-1939), Dionisia Manzanero Salas (1919-1939), Victoria Muñoz García (1921-1939), Luisa Rodríguez de la Fuente (1921-1939)			


Título	<i>La cárcel de Ventas de Madrid</i>		Autoría	Las Trece Rosas (atrib)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			Cárcel de Ventas / hotel maravilloso / donde se come y se vive a tó [sic] confort	
Fuente	<p>CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i>. Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 100. También en: HERNÁNDEZ, Fernando. <i>Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941</i>. Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 1</p> <p>En 1998 fue adaptada y grabada por Rosa Zaragoza en: ZARAGOZA, Rosa. <i>Les dones del 36</i>. Madrid: Tecnosaga: 1998.</p>			
Comentarios	<p>Las Trece Rosas son (por orden alfabético): Carmen Barrero Aguado (1919-1939), Martina Barroso García (1915-1939), Blanca Brisac Vázquez (1910-1939), Pilar Bueno Ibáñez (1912-1939), Julia Conesa Conesa (1919-1939), Adelina García Casillas (1920-1939), Elena Gil Olaya (1919-1939), Virtudes González García (1921-1939), Ana López Gallego (1918-1939), Joaquina López Laffite (1917-1939), Dionisia Manzanero Salas (1919-1939), Victoria Muñoz García (1921-1939), Luisa Rodríguez de la Fuente (1921-1939)</p>			

Título	<i>En la cárcel en vez de sufrir</i>		Autoría	Las Trece Rosas (atrib)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			En la cárcel en vez de sufrir / tuve fe en el porvenir	
Fuente	ORTEGA GARCÍA-MADRID, Ángeles. <i>Réquiem por la libertad</i> . Madrid: Alcaná libros, 1982, p. 72.			
Comentarios	Las Trece Rosas son (por orden alfabético): Carmen Barrero Aguado (1919-1939), Martina Barroso García (1915-1939), Blanca Brisac Vázquez (1910-1939), Pilar Bueno Ibáñez (1912-1939), Julia Conesa Conesa (1919-1939), Adelina García Casillas (1920-1939), Elena Gil Olaya (1919-1939), Virtudes González García (1921-1939), Ana López Gallego (1918-1939), Joaquina López Laffite (1917-1939), Dionisia Manzanero Salas (1919-1939), Victoria Muñoz García (1921-1939), Luisa Rodríguez de la Fuente (1921-1939)			

Título	<i>A trece flores caídas</i>	Autoría	Ángeles Ortega García-Madrid (1918-2015)	
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Elegía musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			Trece flores de trece limoneros / hacia el Valle que seca los trigales	
Fuente	Según el testimonio de Ángeles Ortega-García Madrid en: HERNÁNDEZ, Fernando. <i>Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941</i> . Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 170.			
Comentarios	Esta pieza fue compuesta como una elegía cuya declamación las presas solían entonar a modo de canción, facilitando así, tanto la memorización como la recitación.			

Título	[Formaré junto a mis compañeros]		Autoría	Valentín de Pedro (1896-1966)
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Provincial de Porlier
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Política
Género	Himno		Procedimiento creativo	Centonización
Incipit musical			Incipit textual	
			Formaré junto a mis compañeros / que hacen guardia sobre los luceros	
Fuente	PEDRO, Valentín de. <i>Cuando en España estalló la Paz</i> . Sevilla: Renacimiento, 2014, p. 158.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	[Cara al sol promesa del mañana]		Autoría	Valdeón
Año	1939	Lugar de composición		Prisión Provincial de Porlier
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Política
Género	Himno		Procedimiento creativo	Centonización
Incipit musical			Incipit textual	
			Cara al sol / promesa del mañana / soporto alegre mi prisión	
Fuente	HERNÁNDEZ, Florentino. <i>A los 97 años. Personajes, amigos, recuerdos y añoranzas</i> . Madrid: Lira, 1999, p. 170.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	[Cara al sol te pondrás morena]		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Saturrarán	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Política
Género	Himno		Procedimiento creativo	Centonización
Incipit musical			Incipit textual	
			Cara al sol / te pondrás morena / Rojo no te va a querer	
Fuente	Según el testimonio de Carme Riera Babures en MARTÍNEZ, Josu; LARREATEGI, Txaber. <i>Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán</i> . País Vasco: Eneko Olasagasti, 2012.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	[Cara al suelo]		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Saturrarán	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Política
Género	Himno		Procedimiento creativo	Centonización
Incipit musical			Incipit textual	
			Cara al suelo / con la camisa caqui / el correaje y el fusil	
Fuente	Según el testimonio de Anita Morales Puente en MARTÍNEZ, Josu; LARREATEGI, Txaber. <i>Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán</i> . País Vasco: Eneko Olasagasti, 2012.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>El cura de Ocaña</i>		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Reformatorio de Adultos de Ocaña	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Muy de mañana, aún de noche / antes de tocar diana		
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> : Barcelona, Siroco Books, 1985, p. 733.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Las Trece Rosas</i>		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Elegía musical	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Madrid se viste de luto / por trece rosas castizas		
Fuente	GONZÁLEZ, José Gabriel. <i>Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana</i> . Madrid: Culturalibros, 2013, pp. 402-403.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Pueblo de España</i>		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Barcelona	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Pueblo de España / te gritan las presas		
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> : Barcelona, Siroco Books, 1985, p. 733.			
Comentarios	<p>Todo parece apuntar a que Las Trece Rosas reutilizaron para esta canción parte de otra pieza que ya se interpretaba en Ventas antes de su encarcelamiento: <i>Pueblo de España</i>, ya que el texto de ésta última forma parte íntegra de la creación de las jóvenes de Ventas. Ambas versiones fueron recogidas por primera vez por Tomasa Cuevas: CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres... Op. Cit.</i>, p. 275.</p>			

Título	[¿De dónde vienes morena?]		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Modelo de Barcelona	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		¿De dónde vienes morena? / ¿de dónde vienes salada?		
Fuente	Entrevista de la autora con Teresa Bielsa Martínez (Madrid, 02/02/2016)			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Saludo Durango		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo		Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Saludo Durango / Durango de mi querer		
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> . Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 732			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	¿Dónde vas con las barbas de chivo?		Autoría	S.N.
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Chotis	Procedimiento creativo		Centonización
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		¿Dónde vas con las barbas de chivo? / ¿Dónde va don Amancio Tomé?		
Fuente	SAN JOSÉ, Diego. <i>De cárcel en cárcel</i> . Sada: Edición do Castro, 1988, p. 124.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>A una muchacha yo besé</i>		Autoría	Pablo Uriel (1914-1990)
Año	1939	Lugar de composición	Prisión Provincial de Zaragoza	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Cuplé	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		A una muchacha yo besé / y se lo dijo a su mamá		
Fuente	URIEL, Pablo. <i>Mi guerra civil</i> . Valencia: Fedsa, 1988, p. 22.			
Comentarios	Fue la sintonía de cabecera de «Radio Celda 14», la emisora clandestina que los presos de la Prisión Provincial de Zaragoza pusieron en marcha para amenizar las noches en la cárcel.			

Título	<i>El piojo verde</i>		Autoría	Germán Alonso Galán (1891-1977)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo	Centonización	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Verde nos dan la comida / verde está la salida		
Fuente	Entrevista de la autora con Germán Alonso Cantorne (Madrid, 04/08/2018). También en: ALONSO, Sandra. <i>Reflejo en el tiempo</i> . Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 151.			
Comentarios	No debe confundirse al autor con su hijo, Germán Alonso Pérez [Germán el Rojo] (1922-2014), quien también fue encarcelado en la misma prisión y compuso diversas obras durante su encarcelamiento.			

Título	<i>Hace ya bastante tiempo</i>		Autoría	Germán Alonso Galán (1891-1977)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		¿Vas a salir? / ¿Quién yo? / Jo, jo, jo		
Fuente	Entrevista de la autora con Germán Alonso Cantorne (Madrid, 04/08/2018). También en: ALONSO, Sandra. <i>Reflejo en el tiempo</i> . Barcelona: S. Alonso, 2013, p. 151.			
Comentarios	No debe confundirse al autor con su hijo, Germán Alonso Pérez [Germán el Rojo] (1922-2014), quien también fue encarcelado en la misma prisión y compuso diversas obras durante su encarcelamiento.			

Título	<i>Madrid ya tiene un barco</i>		Autoría	Germán Alonso Pérez [Germán el Rojo] (1922-2014)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	Entrevista de la autora con Germán Alonso Cantorne (Madrid, 04/08/2018).			
Comentarios	No debe confundirse al autor con su padre, Germán Alonso Galán (1891-1977), quien también fue encarcelado en la misma prisión y compuso diversas obras durante su encarcelamiento.			

Título	<i>Es la Pepa una gachí (I)</i>		Autoría	Marcos Ana (1920-2016)	
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier		
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Centonización	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			Y es la Pepa una gachí / que está de moda en Madrí [sic] / y que tié [sic] predilección por los rojillos		
Fuente	Según el testimonio de Marcos Ana en PALACIOS, Manuel. <i>Rejas en la memoria</i> . Madrid: Sogecable/Pirámide S.A. 2004.				
Comentarios	El músico Álvaro Retana Ramírez de Arellano (1890-1970) escribió otra versión de la misma canción, también en la Prisión Provincial de Porlier en 1940.				

Título	<i>La posada del caballito blanco</i>		Autoría	Marcos Ana (1920-2016)	
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier		
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Centonización	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			Adiós, mis grandes amigos, adiós /Nunca olvidaré el recuerdo de vuestra amistad		
Fuente	ANA, Marcos. <i>Decidme cómo es un árbol</i> . Madrid: Umbriel, 2007, p. 90.				
Comentarios	En 2003, Manuel de Cos Borbolla grabó a Marcos Ana junto a Luis Alberto Quesada y Luis Berlinches cantando esta canción en el encuentro que llevó a cabo la Asociación de Expresos y Represaliados del Franquismo en Burgos: <i>En Burgos</i> . (Manuel de Cos, recopilador). Burgos: 12-15 de junio, 2003. BNE: Archivo Personal de Manuel de Cos Borbolla, sig.: MDVD/3671.				

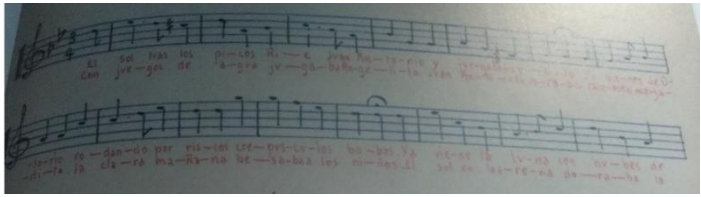
Título	<i>Aquí llevas una parejita</i>		Autoría	José Bernal Ponce (1890-1940)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Almería	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Canción infantil		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////		Aquí llevas una parejita / gitanos de pura cepa / talle fino, planta firme		
Fuente	[Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce cit en: MENDOZA, Felicidad. <i>Biografía personal, profesional, intelectual y política del periodista José Bernal Ponce (Huelva 1898-1940)</i> . [Tesis doctoral dirigida por Agustín Martínez de las Eras]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017, p. 540			
Comentarios	Aunque Felicidad Mendoza habla de los títulos [<i>Aquí llevas una parejita</i>] y [<i>De un hogar venturoso</i>] como poemas, el testimonio de Luis Hernández Alfonso sitúa estas piezas como canciones: Entrevista de la autora con Pablo Herrero (Madrid, 17/02/2016)			

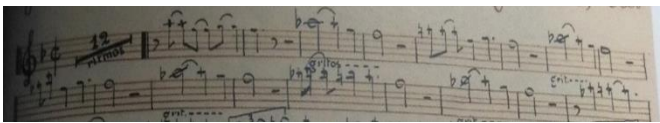
Título	<i>De un hogar venturoso</i>		Autoría	José Bernal Ponce (1890-1940)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Almería	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Canción infantil		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		De un hogar venturoso / se han fugado estos pequeños / por mandato de Melchor		
Fuente	[Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce cit en: MENDOZA, Felicidad. <i>Biografía personal, profesional, intelectual y política del periodista José Bernal Ponce (Huelva 1898-1940)</i> . [Tesis doctoral dirigida por Agustín Martínez de las Eras]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017, p. 540			
Comentarios	Aunque Felicidad Mendoza habla de los títulos [<i>Aquí llevas una parejita</i>] y [<i>De un hogar venturoso</i>] como poemas, el testimonio de Luis Hernández Alfonso sitúa estas piezas como canciones: Entrevista de la autora con Pablo Herrero (Madrid, 17/02/2016)			

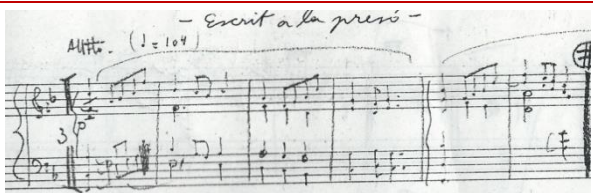
Título	<i>Serenata para violín y piano</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2015)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santoña	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Serenata		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivènces</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95.			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			


Título	<i>Sonatina para violín solo</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2015)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Santoña	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Sonata		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95.			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Autxo txikia regarrer dago</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2015)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión de Larrinaga	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Canción de labranza		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			Autxo txikia regarrer dago / arua emaizozu titia	
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95.			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Dos canciones</i>		Autoría	Ánxel Jóhan (1901-1965)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión de las Palmas de Gran Canaria	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Canción infantil		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			El sol tras los pinos. / Ríe Juan Antonio / y juega Angelito	
Fuente	JOHÁN, Ángel. <i>Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)</i> . Sada: Do Castro, 2003, p. 20.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Rumba</i>		Autoría	Ánxel Jóhan (1901-1965)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión de las Palmas de Gran Canaria	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Canción erótica		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			Al son del negro zumbón	
Fuente	JOHÁN, Ángel. <i>Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)</i> . Sada: Do Castro, 2003, p. 20.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Allegretto</i>		Autoría	Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Modelo de Barcelona	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Romanza		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			<p>////////////////////////////////////</p>	
Fuente	LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. <i>Allegretto</i> . [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Barcelona, 1940. Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon.			
Comentarios	Partitura facilitada por los herederos de Joan y Ricard Lamote de Grignon, Nuria Lamote de Grignon y David Craven-Bartle.			

Título	<i>El convent dels peixós</i>		Autoría	Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Modelo de Barcelona	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Romanza		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			<p>////////////////////////////////////</p> <p>////</p>	
Fuente	LAMOTE DE GRIGNON, Ricard. <i>Allegretto</i> . [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Barcelona, 1940. Archivo Personal de Ricard Lamote de Grignon.			
Comentarios	Partitura facilitada por los herederos de Joan y Ricard Lamote de Grignon, Nuria Lamote de Grignon y David Craven-Bartle.			

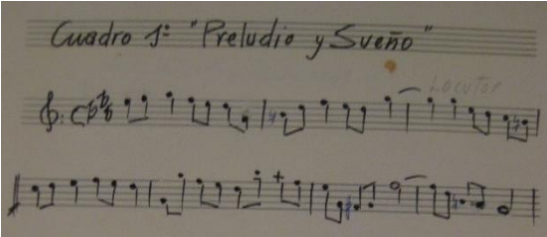
Título	<i>La corbata</i>		Autoría	Francisco Mezquita Peris (1917-1992)	
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Castellón		
Función	Clandestina		Dimensión	Moral	
Género	Tango		Procedimiento creativo	Centonización	
Incipit musical			Incipit textual		
			Escuchad, hermanos míos / la palabra de este hermano		
Fuente	MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. <i>Prisión Provincial de Castellón 1939-1940</i> . Castellón de la Plana: Ayuntamiento de Castellón de la Plana, 1995, p. 117. También en: MARTÍNEZ, María José; SABATER, Miren Josebe. <i>Versos condemnats a mort a la Presó Provincial de Castelló : 1939-1940</i> . Castellón: Universidad Jaume I, Ayuntamiento de Castellón, 2019.				
Comentarios	El poeta Marcos Ana (1920-2016) escribió otra versión de la misma canción, también en la Prisión Provincial de Porlier en 1940.				

Título	<i>Es la Pepa una gachí (II)</i>		Autoría	Álvaro Retana Ramírez de Arellano (1890-1970)	
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Provincial de Porlier		
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Proteta	
Género	Chotis		Procedimiento creativo	Centonización	
Incipit musical			Incipit textual		
<p>////////////////////////////////////</p>			Es la Pepa una gachí / que está de moda en Madrid / y que tié [sic] predilección por los rojillos		
Fuente	SAN JOSÉ, Diego. <i>De cárcel en cárcel</i> . Madrid: Editorial Renacimiento, 2016, p. 172				
Comentarios	<p>////////////////////////////////////</p>				

Título	[Cuando tocan las campanas]		Autoría	S.N.
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Cuando tocan las campanas / por la mañana temprano		
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> . Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 735			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	[Vuelan por encima del convento]		Autoría	S.N.
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		En una celda de seres vivos / sufren condena por ideal		
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> . Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 731			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	La ventana		Autoría	S.N.
Año	1940	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Ventanita querida / de mi celda sesenta		
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> . Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 740.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Un día en la cárcel</i>	Autoría	M. Machado y Luis Hernández Alfonso (1901-1979)
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Civil de Baza
Función	Contrapropaganda	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Revista musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
		<p>Presenciaréis señores, las escenas / ya tristes o ya amenas / de la tediosa vida carcelaria</p>	
Fuente	MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. <i>Un día en la cárcel</i> [Partitura manuscrita y libreto]. Prisión Civil de Baza, 1941. Archivo Personal de Luis Hernández Alfonso. También en: PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IV, n.º. 144, (23/07/1942), p. 3		
Comentarios	<p>Consulta del documento a través de su heredero Pablo Herrero. Fotografías de la obra facilitadas por Aurore Ducellier.</p> <p>La obra fue escrita en 1941 por los citados autores como parte de su producción no oficial. En 1942 fue estrenada en la Prisión Provincial de Granada tras ser reasignada al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Véase capítulo 3, epígrafe 3.2.</p>		

Título	<i>Amigo chimpancé</i>	Autoría	S.N.
Año	1941	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango
Función	Contrapropaganda	Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
<p>////////////////////////////////////</p>		<p>Bueno amigo chimpancé / dices que aburrido estás</p>	
Fuente	CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> . Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 737-750.		
Comentarios	<p>////////////////////////////////////</p>		

Título	<i>Alegría</i>		Autoría	S.N.
Año	1942	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Durango	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Disparo juvenil / ¡Juventud de pulso adentro!		
Fuente	«Alegría». Suplemento de Juventud. n.º. 1. (01/09/1942), p. 2. AHPCE: Sig. 12/22.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Lamento y tragedia</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)	
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Figuerido	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral
Género	Romanza		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Aires de España</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)	
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Figueirido	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Tiene Tomás una novia / ofrenda del mismo cielo		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Comida de estraperlo</i>	Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)	
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Figueirido	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Romança i dansa per a violí i piano</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Figueirido	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Romanza		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>[Voldría tot seguir]</i>		Autoría	Tomás Gil i Membrado (1915-2014)
Año	1943	Lugar de composición	Prisión Provincial de Figueirido	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Canción regional		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Voldría tot seguir / cantar a la teva vora		
Fuente	GIL I MEMBRADO, Tomás. <i>Les meves vivències</i> . Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002, p. 95			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Capítulo 4. El impacto del Código Penal y sus diferentes lecturas en las prácticas musicales penitenciarias oficiales

Título	<i>Lo que puede la jota</i>	Autoría	Mario Abad Vega (n. 1910)
Año	1944	Lugar de composición	Prisión Provincial de Zaragoza
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 270, (27/05/1944), p. 4.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Kantuca</i>	Autoría	Ramón del Valle Alvira (1896-1949)
Año	1944	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música instrumental	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 268, (13/05/1944), p. 2.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sin título</i>	Autoría	Julio Fernández Barrejón
Año	1944	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Música vocal	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 259, (11/05/1944), p. 2.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Temple</i>	Autoría	Julio Fernández Barrejón
Año	1944	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Pasodoble	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 259, (11/05/1944), p. 2.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Epílogo de una noche de Reyes</i>	Autoría	César Ordax-Avecilla Díaz (n. 1872) y Luis Montoliú Salado (1902-1962)
Año	1944	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Estampa	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 267, (06/05/1944), p. 2.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sin título (I)</i>		Autoría	Ramón Martínez Segura (1908-1986)
Año	1944	Lugar de composición		Prisión Celular de Valencia
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación.</i> Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1944, p. 19			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Sin título (II)</i>		Autoría	Ramón Martínez Segura (1908-1986)
Año	1944	Lugar de composición		Prisión Celular de Valencia
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Música instrumental		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación.</i> Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1944, p. 19			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Ley suprema</i>		Autoría	Ramón Perelló i Ródenas (1903-1978) y Ramón del Valle Alvira (1896-1949)
Año	1944	Lugar de composición		Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Zarzuela		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 279, (29/07/1944), p. 4.			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Un gitano en el banquillo</i>		Autoría	Ramón Perelló i Ródenas (1903-1978)
Año	1944	Lugar de composición		Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 279, (29/07/1944), p. 4.			
Comentarios	Aunque es posible que exista una copia de esta obra, hasta la fecha no ha sido posible localizar ni el libreto ni su partitura.			

Título	<i>Hispanidad</i>		Autoría	Florestán Povil
Año	1944	Lugar de composición		Prisión Provincial de Zaragoza
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, n.º. 270, (27/05/1944), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Pensando en España</i>	Autoría	José Rodríguez Marcos [Mtro. Romar] (1879-1976)
Año	1944	Lugar de composición	Prisión Provincial de Alicante
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Himno	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VI, nº. 263, (08/04/1944), p. 4.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>El dinero da la risa</i>	Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1945	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VII, nº. 321, (19/05/1945), portada.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Sin título</i>	Autoría	Diego Sánchez-Cortés Martínez (m. 1980)
Año	1945	Lugar de composición	Prisión Provincial de Murcia
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación</i> . Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1945, p. 19.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>Nochevieja en Yeserías</i>	Autoría	Juan Solano Pedrero (1921-1992)
Año	1945	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías
Función	Oficial	Dimensión	Obra escrita para los reclusos
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VII, n.º. 303, (13/01/1945), p. 4		
Comentarios	Por aquel entonces el compositor desempeñaba, como personal de la prisión, el cargo de compositor y director de la orquesta y banda de dicha prisión prisiones, compuso obras para el cuadro artístico del penal. Aunque es posible que exista partitura de la obra, hasta la fecha no ha sido posible localizarla.		

Título	<i>Ladislao, de buena te has librao</i>	Autoría	Mario Abad Vega (n.1910)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 391, (28/09/1946), p. 3		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>La canción de todos</i>		Autoría	Mario Abad Vega (n. 1910) y Vicente Momplet Jimeno
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Tango		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Media hora de luz</i>		Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Apunte de gran guiñol</i>		Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>El pavo maravilloso</i>		Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yaserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Cuento escenificado del Conde Lucanor</i>		Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yaserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La cita inevitable</i>		Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yaserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Apunte		Autoría	Joaquín Andrés Gutiérrez (n. 1904)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Estampas valencianas		Autoría	Ramón del Valle Alvira (1896-1949)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Estampa		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	Noche de Fallas		Autoría	Ramón del Valle Alvira (1896-1949)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Eliringüela</i>		Autoría	Ramón del Valle Alvira (1896-1949)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeseñas	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La visita del hermano</i>		Autoría	Ramiro Latorre
Año	1946	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 387, (31/08/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Sin título</i>		Autoría	Vicente Momplet Jimeno
Año	1946	Lugar de composición	Prisión Central de Puerto de Santa María	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	No consta		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación.</i> Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1946, p. 31			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Caso Jarrison</i>		Autoría	Luis Orejas
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Teatro musical		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Boceto sinfónico</i>		Autoría	Eliseo Pérez Balín
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yaserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Poema sinfónico		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación.</i> Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1946, p. 19			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Castilla y Aria</i>		Autoría	Eliseo Pérez Balín
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yaserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Marcha militar		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación.</i> Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1946, p. 19			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Canto a la mujer cordobesa</i>		Autoría	Julián Sánchez Prieto [El pastor poeta] (1886-1949)
Año	1946	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Pasodoble		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Himno a Nuestra Señora de la Merced</i>		Autoría	Enrique Cortés
Año	1947	Lugar de composición	Prisión Provincial de Carabanchel	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año IX, n.º. 445, (18/10/1947), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La Encarnación</i>		Autoría	Ramón del Valle Alvira (1896-1949)
Año	1948	Lugar de composición	Prisión-Escuela de Yeserías	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, n.º. 477, (29/05/1948), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>La Nochebuena</i>	Autoría	Manuel Garza Balera	
Año	1948	Lugar de composición	Prisión Provincial de Murcia	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Villancico	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		La nieve pega en mi puerta / nieva que nieva		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, n°. 475, (15/05/1948), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>A Nuestra Señora Patrona de la Merced</i>	Autoría	José Guerra Cid	
Año	1948	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno	Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Y ardiendo, / Madre nuestra, / en celo por tus hijos		
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, n°. 510, (13/11/1948), p. 2.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>A Doña Concepción Arenal</i>		Autoría	José Guerra Cid
Año	1948	Lugar de composición	Prisión Central de San Miguel de los Reyes	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Himno		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			¡Madre gloriosa! / tu dulce acento / temple mi ira	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, nº. 510, (13/11/1948), p. 2.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Canta el arroyo risueño</i>		Autoría	Mercedes Nogueira
Año	1948	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Málaga	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Canción		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			Canta el arroyo risueño / con suavidad y dulce voz	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, nº. 458, (17/01/1948), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Título	<i>Jota</i>		Autoría	Carlos Rodríguez del Barrio
Año	1948	Lugar de composición	Prisión Celular de Valencia	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Jota		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			////////////////////////////////////	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, nº. 463, (21/02/1948), p. 4.			

Comentarios	////////////////////////////////////
--------------------	--------------------------------------

Título	<i>Joticas de gratitud</i>		Autoría	Carlos Rodríguez del Barrio
Año	1948	Lugar de composición	Prisión Celular de Valencia	
Función	Oficial	Dimensión	Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual	
Género	Jota		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
////////////////////////////////////			A los presos de esta cárcel / nos vinisteis a cantar	
Fuente	PCRPT. <i>Redención. Semanario para los reclusos y sus familias</i> , año X, n.º. 463, (21/02/1948), p. 4.			
Comentarios	////////////////////////////////////			

Capítulo 5. Las prácticas musicales no oficiales en el nuevo tejido cultural penitenciario y sus circuitos

Título	<i>Mari Luz</i>	Autoría	Pere Capellá (1907-1954)
Año	1944	Lugar de composición	Prisión Provincial de Alcalá de Henares
Función	Clandestina	Dimensión	Moral escenificada
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		////////////////////////////////////	
Fuente	CAPELLÁ, Pere. <i>Cançons republicanes; Poemes d'identitat i vida, guerra i presó</i> . Mallorca: Hora Nova, 2006. También en: CAPELLÁ, Pere. <i>Cartes des la presó: camp de concentració d'Alcalá de Henares, 1939-1943</i> . Mallorca: Universitat de Les Illes Balears, 2006.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

Título	<i>El camino del rosal</i>	Autoría	Pere Capellá (1907-1954)
Año	1944	Lugar de composición	Prisión Provincial de Alcalá de Henares
Función	Clandestina	Dimensión	Moral escenificada
Género	Teatro musical	Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual	
////////////////////////////////////		Amb sang de las meves venes / sang ardorosa, sang noble ³²⁵	
Fuente	CAPELLÁ, Pere. <i>Cançons republicanes; Poemes d'identitat i vida, guerra i presó</i> . Mallorca: Hora Nova, 2006, pp. 9-18. También en: CAPELLÁ, Pere. <i>Cartes des la presó: camp de concentració d'Alcalá de Henares, 1939-1943</i> . Mallorca: Universitat de Les Illes Balears, 2006.		
Comentarios	////////////////////////////////////		

³²⁵ «Con sangre de mis venas / sangre ardorosa, sangre noble (...)» (Traducción de la autora). CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes; Poemes d'identitat i vida, guerra i presó*. Mallorca: Hora Nova, 2006, pp. 9-18.

Título	<i>El pasodoble de la cárcel</i>		Autoría	Carmen Caamaño Díaz (1909-2006) y Julia Vigre García (1916-2008)	
Año	1945	Lugar de composición		Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta	
Género	Copla		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			Es nuestra lucha del mundo entero / el exterminio del fascio altero		
Fuente	HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». <i>Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea</i> , [separata], n.º. 6, (2006), p. 11.				
Comentarios	Tomasa Cuevas atribuye a Las Trece Rosas otra variante de la canción compuesta en 1939: CUEVAS, Tomasa. <i>Cárcel de mujeres</i> . Barcelona: Siroco Books, 1985, p. 100. También según el testimonio de Manolita del Arco Palacio: HERNÁNDEZ, Fernando. <i>Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941</i> . Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 1				

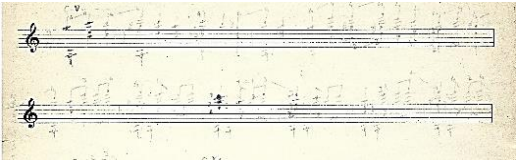
Título	<i>Copla por la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial</i>		Autoría	Carmen Caamaño Díaz (1909-2006) y Julia Vigre García (1916-2008)	
Año	1945	Lugar de composición		Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta	
Género	Copla		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			Generalísimo piensa en tu presos / que la justicia no se haga esperar		
Fuente	GONZÁLEZ, José Gabriel. <i>Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana</i> . Madrid: Cultivalibros, 2013, p. 405.				
Comentarios	Según José Gabriel González, esta pieza fue recogida por Maria Salvo, para un festival clandestino “Por la República” el 14-IV-1945”, celebrado en los lavabos de la cárcel.				

Título	<i>Coplas a la huelga de hambre</i>		Autoría	S.N.
Año	1945	Lugar de composición	Prisión Central de Mujeres de Ventas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta
Género	Copla		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		Hubo en Ventas una vez, una vez / una que fue muy soná, muy soná		
Fuente	GONZÁLEZ, José Gabriel. <i>Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana</i> . Madrid: Cultivalibros, 2013, p. 405.			
Comentarios	Según el testimonio de Manolita del Arco Palacio en HERNANDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». <i>Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea</i> , [separata], nº. 6, (2006), p. 11.			

Título	<i>A la joven madre</i>		Autoría	José Luis Gallego Fernández (1943-1980)
Año	1945	Lugar de composición	Prisión de Alcalá de Henares	
Función	Clandestina		Dimensión	Moral pura
Género	Copla		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical		Incipit textual		
////////////////////////////////////		A la nanita, nana / nanita, ea... / Ruy-señor, dile al sueño / suyo que venga		
Fuente	GALLEGO, José Luis. «II Nana». <i>Niña</i> . Madrid: Prisión Provincial de Alcalá de Henares, [texto inédito], s.p. También en: GALLEGO, José Luis. <i>Voz última</i> . Madrid: Ayuso, 1980, pp. 137-138.			
Comentarios	El acceso a los materiales inéditos ha sido posible gracias a la mediación de Aurore Ducellier: DUCELLIER, Aurore. <i>Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme</i> . [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Carandell]. Paris : Université Sorbonne Nouvelle, 2016, vol. 1, p. 184.			

Título	<i>La voz de España</i>		Autoría	José Luis Gallego Fernández (1943-1980)	
Año	1945	Lugar de composición		Prisión de Alcalá de Henares	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta	
Género	Copla		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			Marzo, ventoso marzo ¿Qué has de traer en tus alas agudas?		
Fuente	<p>GALLEGO, José Luis. «II Nana». <i>Niña</i>. Madrid: Prisión Provincial de Alcalá de Henares, [texto inédito], s.p.</p> <p>También en: GALLEGO, José Luis. <i>Voz última</i>. Madrid: Ayuso, 1980, pp. 143-144.</p>				
Comentarios	<p>El acceso a los materiales inéditos ha sido posible gracias a la mediación de Aurore Ducellier: DUCELLIER, Aurore. <i>Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme</i>. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Carandell]. Paris : Université Sorbonne Nouvelle, 2016, vol. 1, p. 184.</p>				

Título	<i>Sardinas frescas</i>		Autoría	Prisión-Convento de las Oblatas	
Año	1945	Lugar de composición		Prisión-Convento de las Oblatas	
Función	Contrapropaganda		Dimensión	Protesta	
Género	Copla		Procedimiento creativo	Nueva creación	
Incipit musical			Incipit textual		
////////////////////////////////////			¡Sardinas frescas! ¡Sardinas frescas! / El día de la Merced nos dieron extraordinario		
Fuente	<p>CAÑIL, Ana R. <i>La mujer del maquis</i>. Barcelona: Espasa, 2008, p. 48. También en: GONZÁLEZ, José Gabriel. <i>Las coplas ocultas de la república. Cancionero de la cultura republicana</i>. Madrid: Cultivalibros, 2013, p. 408.</p>				
Comentarios	////////////////////////////////////				

Título	<i>Balada, op. 47</i>		Autoría	Daniel Fortea Guimerá (1878-1953)
Año	1947	Lugar de composición		Reformatorio de Adultos de Ocaña
Función	Clandestina		Dimensión	Moral pura
Género	Balada		Procedimiento creativo	Nueva creación
Incipit musical			Incipit textual	
			<p>////////////////////////////////////</p>	
Fuente	FORTEA, Daniel. <i>Balada, op. 47</i> . [Partitura manuscrita]. Reformatorio de Adultos de Ocaña: 1947. Archivo Biblioteca Fortea: Archivo Personal Daniel Fortea. Partitura facilitada por los herederos de la Biblioteca Fortea.			
Comentarios	<p>////////////////////////////////////</p>			

ANEXO III – DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LOS AUTORES
QUE PARTICIPARON EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES
PENITENCIARIAS DESARROLLADAS EN LAS PRISIONES
ESPAÑOLAS ENTRE 1938 Y 1948ⁱⁱ

1

ABAD VEGA, Mario (Zaragoza, 1910-¿?)

Oficinista natural de Zaragoza. Detenido en 1939 acusado de adhesión a la rebelión y condenado a treinta años de reclusión mayor que cumplió en las prisiones de Zaragoza, San Miguel de los Reyes y Yeserías. Entre 1944 y 1946 colaboró en las actividades musicales del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual con las piezas *Lo que puede la jota* (1944), *Ladislao, de buena te has librao* y *La canción de todos* (ambas de 1946).

Fuentes:

[Diligencias contra Mario Abad Vega, 1944 enero 26, Zaragoza, Audiencia Provincial]: AHPZ: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: AHPZ_J_005917_0001

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, n.º. 270, (27/05/1944), p. 4.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VIII, n.º. 391, (28/09/1946), p. 3.

2

ALONSO GALÁN, Germán (Madrid, 1891-Barcelona, 1977)

Político y perito mercantil madrileño. Siendo muy joven se trasladó a Bilbao para trabajar en el mercado textil. Fue en esta ciudad donde entró en contacto con diversos grupos antimonárquicos, contribuyendo a la creación de la Federación Anarquista Ibérica, en 1919. Ese mismo año emigró a Madrid, participando en la Huelga General, causa por la cual fue detenido y encarcelado en la madrileña prisión de Porlier. No fue esta la única ocasión en que fue recluido. Así, en 1934 fue detenido por su implicación en la Revolución de Asturias.

En las elecciones de febrero de 1936 fue elegido concejal de Madrid llegando a asumir la alcaldía provisional de la ciudad durante las primeras semanas de la sublevación militar. Al mismo tiempo se hizo cargo, como comisario, de la organización del Quinto Regimiento. Hacia el final de la guerra se desplazó a Alicante, ciudad en la que fue detenido. Condenado a pena de muerte fue encarcelado en las prisiones de Elche, Aranjuez, Alcalá de Henares y Porlier, entre otras. En esta última participó en las actividades musicales no oficiales de índole contrapropagandística con la composición de *El piojo verde* y *Hace ya bastante tiempo*, dos piezas que denunciaban la situación de inanición y la falta de higiene, así como de un juicio justo a la que diariamente

hacían frente los presos y presas. En esta cárcel coincidió también con su hijo Germán Alonso Pérez (1922-2014), quien cumplía cautiverio tras su segunda detención en 1942 por su filiación con el Frente Guerrillero Astur-Leonés. Precisamente, gracias a una confusión con los apellidos de su hijo salió de prisión en 1943, evitando así la pena de muerte a la que había sido condenado.

Tras su salida de la cárcel fundó diversas empresas de transporte que le permitieron continuar en la militancia de los movimientos obreros de la Confederación General de Trabajadores y la Unión General de Trabajadores.

Finalmente falleció en Madrid en 1977.

Fuentes:

ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013.

Boletín del Consejo Municipal de Madrid, 22 de marzo de 1939. Archivo personal de Germán Alonso Galán: recortes de prensa.

«Concejales madrileños saludan a los combatientes en nombre del pueblo». *La Vanguardia*, (21/01/1938), s.p. Archivo personal de Germán Alonso Galán: recortes de prensa.

«Despedida de las Brigadas Internacionales. Un acto del Partido Comunista». *La Vanguardia*, (15/01/1938), s.p. Archivo personal de Germán Alonso Galán: recortes de prensa.

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016).

Entrevista de la autora con Marcos Ana (Madrid, 18/08/2016).

Entrevista de la autora con Germán Alonso Cantorne (Madrid, 04/08/2018).

[Expediente procesal de Germán Alonso Galán, 1939-1946, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. BDGIP: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid, sig.: 6254.

«Los comunistas en el Ayuntamiento». *La Vanguardia*, (08/01/1938), s.p. Archivo personal de Germán Alonso Galán: recortes de prensa.

«Madrid despide a los movilizados». *La Vanguardia*, (24/01/1939), s.p. Archivo personal de Germán Alonso Galán: recortes de prensa.

ALONSO PÉREZ, Germán (Madrid, 1922-Altafulla, 2014)

Político y propagandista madrileño. Hijo del perito mercantil y político Germán Alonso Galán (1891-1977) recibió formación en la Institución Libre de Enseñanza hasta los trece años. Su primer acercamiento a la política vino de la mano de su padre, quien en 1932 le inscribió en los «Pioneros Rojos», una organización infantil dependiente de la Unión de Juventudes Comunistas. Allí se estrenó como propagandista escribiendo la *Canción del Pionero*.

Poco antes del inicio de la Guerra Civil comenzó a frecuentar Radio Norte, uno de los instrumentos de comunicación de las Juventudes Comunistas. Una vez iniciada la contienda falsificó su edad y se alistó en el Quinto Regimiento, del que era comisario su padre Germán Alonso Galán. A consecuencia del golpe de Casado fue detenido el 5 de marzo de 1939. La entrada de las tropas franquistas en Madrid le sorprendió en la Prisión Provincial de Porlier. Gracias a la mediación de su padre, Germán Alonso Pérez salió de la cárcel en noviembre de ese mismo año.

Sin embargo, en 1942 fue detenido poco antes de unirse al Frente Guerrillero Astur-Leonés. Condenado por consejo de guerra a siete penas de muerte, estas le fueron conmutadas por la pena de quince años de reclusión, que cumplió en las prisiones de Porlier, Carabanchel, Alcalá de Henares y Burgos. Durante su cautiverio contribuyó al repertorio musical contrapropagandístico con títulos como *Cara al sol con la camisa rota*, centonización del himno *Cara al sol* y *Madrid ya tiene un barco*, canción que hacía referencia al penal madrileño de Barco.

Tras su excarcelación en 1950 se trasladó a Barcelona, donde continuó con la actividad política clandestina. En 1976 participó en la creación de la *Associació Catalana d'Expresos Politics del Franquisme*.

Falleció en Altafulla en 2014.

Fuentes:

ALONSO, Sandra. *Reflejo en el tiempo*. Barcelona: S. Alonso, 2013.

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016)

Entrevista de la autora con Marcos Ana (Madrid, 18/08/2016)

Entrevista de la autora con Germán Alonso Cantorne (Madrid, 04/08/2018)

[«Qui som?» Associació Catalana d'Expresos Politics del Franquisme](#). (Consultado: septiembre 2020).

ANA, Marcos (nacido como Fernando Macarro Castillo, Alconada, 20 de enero de 1920-Madrid, 24 de noviembre de 2016)

Poeta salmantino. Nacido en el seno de una familia de jornaleros, en 1930 se trasladó junto a sus hermanos a Alcalá de Henares. A pesar de no contar con estudios primarios, pronto mostró interés por las actividades culturales y políticas que las Juventudes Socialistas desarrollaban en el municipio madrileño, a las que se afilió poco antes de la sublevación militar. Un año después, ya en plena contienda se unió a las filas del Partido Comunista Español.

Al inicio de la contienda se alistó en el batallón «Libertad», el cual fue obligado a abandonar por ser menor de edad. Tras varios periplos en distintos batallones, el final de la guerra le sorprendió en Alicante donde se preparaba para abandonar el país. Finalmente fue detenido y trasladado a los campos de concentración de Los Almendros y, posteriormente, Albaterra. A finales de 1940 fue llevado a la prisión de Porlier donde escribió sus canciones satíricas *Es la Pepa una gachí*, parodiando a la pena de muerte, y *La posada del caballo blanco*, canción con la que se despedían los presos del penal cuando eran trasladados y/o liberados.

En 1941 fue condenado a la pena de muerte, que le fue conmutada por la de treinta años de reclusión mayor, los cuales cumplió en los penales de Alcalá, Ocaña y Burgos. En este último establecimiento inició su trayectoria como poeta, cambiando su nombre por el seudónimo de Marcos Ana, compuesto por el nombre de sus padres. Allí colaboró con las acciones contrapropagandísticas y clandestinas que los presos de la cárcel organizaban como parte de la campaña pro-Amnistía. Las obras más destacadas de este periodo son las piezas de teatro musical *Sino sangriento: homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández* (1963) y *Desde los ojos de la Pasionaria* (1964), firmadas por el grupo de intelectuales de la prisión «La Aldaba». Durante toda su estancia en el centro burgalés recibió el apoyo de diversos intelectuales, entre ellos María Teresa León, quien, por un lado, le hizo llegar materiales de escritura y, por el otro, ayudó a la salida y difusión de sus textos carcelarios.

Fue en estos años cuando se convirtió en un símbolo de la resistencia intelectual en las cárceles, al recibir el apoyo de la campaña de Amnistía Internacional que facilitó su excarcelación en 1964.

Finalmente falleció el 24 de noviembre en su residencia madrileña.

Fuentes:

ANA, Marcos. *Decidme como es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Madrid: Umbral, 2007.

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

En Burgos. (Manuel de Cos, recopilador). Burgos: 12-15 de junio, 2003. BNE: Archivo Personal de Manuel de Cos Borbolla, sig.: MDVD/3671.

Entrevista de la autora con Marcos Ana (Madrid, 18/08/2016).

PALACIOS, Manuel. *Rejas en la memoria*. Madrid: Sogecable/Pirámide S.A. 2004.

5

ANDRÉS GUTIÉRREZ, Joaquín

Telegrafista. Detenido en 1939 y encarcelado en la Prisión-Escuela de Yeserías. A pesar de no ser músico de profesión, fue el autor más prolífico entre 1944 y 1948 dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Llegó a escribir siete títulos entre 1945 y 1946, entre ellos: *El dinero da la risa*, *Media hora de luz*, *Apunte de gran guiñol*, *El pavo maravilloso*, *Cuento escenificado del Conde Lucanor*, *La cita inevitable* y *Apunte*.

Fuentes:

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VII, n.º. 321, (19/05/1945), portada.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.

[Expediente procesal de Joaquín Andrés Gutiérrez, 1939-1946]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/01281.

[Relaciones de inculpados (2). Joaquín Andrés Gutiérrez, 1939]. AHN: Causa General, sig.: FC-CAUSA_GENERAL, 1424, exp. 89, p. 7; pp. 19-21; 1460, exp. 1, pp. 264-265.

6

ANTÓN CAZORLA, Daniel (Orihuela, 8 de febrero de 1905-Collado Villalba, 20 de agosto de 1993)

Violinista, director de orquesta, compositor y letrista murciano. Alrededor de comienzos de la década de 1920 se trasladó a Madrid donde recibió clases de violín con Antonio Fernández Bordas en la Escuela Nacional de Canto y Declamación. Poco tiempo después se consolidó como profesor de violín de la Orquesta Filarmónica de Madrid y la Orquesta Nacional de España, actividad que compaginó con las actuaciones en café cantantes, ateneos y salas de fiestas con el «Trío D'Antón».

Entre 1936 y 1938 –año en que fue encarcelado– dirigió la «Orquesta Daniel Antón», ofreciendo espectáculos en la retaguardia republicana. Ese mismo año fue detenido y confinado en el Seminario de Corbán (Cantabria). Allí, alejándose del repertorio musical que hasta ese momento había venido trabajando, compuso diversos slow-fox, boogies, tangos, boleros, beguines y pasodobles. En total firmó diecinueve títulos durante su cautiverio.

Una vez excarcelado en 1940 opositó a una plaza de violín en la Orquesta Nacional. A pesar de su amplio catálogo musical – llegó a componer alrededor de ciento treinta piezas de música ligera – pasó progresivamente a un segundo plano en favor de su hijo, el también violinista, Rubén Antón Machado (1940-).

Fuentes:

Biblioteca Nacional de España: Legado de Daniel Antón Cazorla y Rubén Antón Machado, sig.: M.ANTÓN.

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

Fernández-Cid, Antonio. *La Orquesta Nacional de España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

«Orden de 10 de julio de 1940 por la que se nombran con carácter interino los Profesores que han de integrar la Orquesta Nacional». *BOE*, nº. 201, (19 de julio de 1940), p. 5024.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Martínez Palacios, Antonio José». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 1*. Madrid: SGAE, 1992, p. 190.

7

ANTÓN FÉRRIZ, Herminio (Casas Altas, 18 de julio de 1934-)

Nacido el 18 de julio de 1934 en el seno de una familia de pastores y agricultores valenciana, Herminio Antón Ferriz recibió educación primaria hasta los catorce años. Es precisamente en la escuela de Casas Altas donde entra en contacto con la música, gracias al maestro de la misma, el cual procedía de la última generación de docentes formados en la Institución Libre de Enseñanza. Con catorce años fue reclamado por sus padres para colaborar en las labores del campo. Es en ese momento cuando, fruto de su pericia infantil, inventa el himno *Cara al sol que me pongo enfermo*, una centonización del *Cara al sol*, cuya letra dejó escrita en una de las ambulancias abandonadas del ejército popular que, por aquel entonces, se encontraban en los caminos de tierra de levante.

Descubierto por la Guardia Civil, es detenido en 1939 y llevado al Reformatorio de Adultos de Alicante, donde permaneció recluido hasta 1943, año en que sale por mediación de su padre. A partir de ese momento su condición de exrepresaliado no le permite regresar a su pueblo, por lo que decide trasladarse a Burjassot, donde desempeñó diversos trabajos para ganarse la vida. Sin embargo, el estigma del encarcelamiento le obligan a desplazarse de nuevo, esta vez a Barcelona, donde a finales de la década de los setenta entra en contacto con diferentes organizaciones políticas, como el Partido Socialista Unificado de Cataluña.

Fuentes:

[\[Entrevista, 2010 marzo 6, a Herminio Antón Ferriz\]. Barcelona: Generalitat de Barcelona, Memorial Democràtic. Banc Audiovisual de Testimoni, sig. Cinta 225, trans 3030](#). (Consultado: mayo 2020).

ANTONINO ORTIZ, Amadeo

Director de la Banda Municipal de Burriana. En 1939 fue encarcelado en la Prisión Provincial de Castellón. Allí fue obligado a participar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, interviniendo en las actividades de la banda y orquesta del establecimiento. En 1942 escribió el pasodoble *Tirado*.

Se desconoce el año en que salió de la cárcel. Alrededor de 1950 se trasladó a Villareal donde ocupó el cargo de director de la Unión Musical «La Lira».

Fuentes:

[Relación de inculcados, 1942, Castellón, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, número 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-Causa_General, 1401, exp. 1, folio 227.

CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos» *Estudios bandísticos*, n.º. 1, (2017), pp.43-57.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, n.º. 161, (23/04/1942), p. 3.

ARRANDO, Fabián Melchor (m. 1994)

Director de la Banda Municipal de Xilxes. En 1939 fue encarcelado en la Prisión Provincial de Castellón. Allí fue obligado a participar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, interviniendo en las actividades de la banda y orquesta del establecimiento. En 1942 compuso *Sé nuestro guía*.

Fuentes:

[Relación de inculcados, 1942, Castellón, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, numero 1]. AHN: Fiscalía Tribunal Supremo, sig.: FC-Causa_General, 1402, exp. 6, folio 11.

CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos» *Estudios bandísticos*, n.º. 1, (2017), pp.43-57.

[«Currículum Unión Musical Santa Cecilia». *Unión Musical Santa Cecilia Chilches*](#), (Consultado: marzo 2020).

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, n.º. 161, (23/04/1942), p. 3.

10

ARRÚE, José (Fray) (Bilbao, 1884-Ibídem, 1960)

Compositor y religioso vasco. Durante la década de los años 20 escribió diversas obras musicales para ser utilizadas durante la liturgia. Tal es el caso de *Psalmus voce mea* y *Salve Sancte Pater* (ambas de 1926). Su obra más destacada es el drama teatral *Amaya* (1920) que compuso en colaboración con Jesús Guridi. Debido a su implicación en la recuperación de la identidad cultural vasca fue detenido y encarcelado en 1939. Cumplió condena en la Prisión Central de Astorga hasta 1941, momento en el que se cree, fue excarcelado. Allí colaboró con la actividad del orfeón y compuso el motete *Ave Maris Stella* (1939).

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

11

BARAYÓN MIGUEL, Amparo. (Zamora, 8 de mayo de 1904-Ibídem, 11 de octubre de 1936)

Pianista, sindicalista, feminista. Estuvo activa en la vida musical de su ciudad natal, Zamora, y de otras ciudades castellanas. Poco antes del comienzo de la Guerra Civil, su marido, el escritor Ramón J. Sender, se unió a la militancia republicana. Por esta razón, Amparo Barayón fue detenida en su hogar de Zamora y encarcelada a finales de agosto de 1936 junto a su hija de pocos meses de edad. El 11 de octubre de 1936, cuando se tramitó el permiso de su excarcelación fue fusilada por una partida de falangistas.

Fuentes:

[Expediente procesal de Amparo Barayón Miguel, 1936, Zamora, Prisión Provincial de Zamora-Prisión de Partido de Bermillo]. AGMI: Gobierno Civil de Zamora. Archivo de la Prisión Provincial de Zamora, sin signatura.

12

BELDA CALATAYUD, Felipe (Bocairent, 1908-Ibídem 1979)

Músico y director de banda valenciano. Hasta 1936 fue miembro de las bandas «Vella» y «Nova» de su tierra natal. Vivió la disolución de las mismas y participó en la organización de la «Unión Musical» de Bocairent. En las elecciones municipales de 1936 concurrió como vocal del Frente Popular, razón por la que a la caída de Valencia, en 1939 fue detenido por las tropas sublevadas y trasladado a la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. Allí fue obligado a participar en la organización de las actividades musicales del PCRPT, asumiendo el cargo de director de la banda de la prisión, puesto que ocupó hasta su excarcelación en 1946. Además de dirigir el citado

conjunto musical, contribuyó al enriquecimiento del repertorio oficial de intramuros con la composición de piezas breves como el pasodoble *Un recuerdo* (1939)³²⁶.

Ya fuera de la cárcel continuó participando en la banda «La Unión Musical» de Bocaierent, de la que asumió su dirección entre 1960 y 1969. Años más tarde, en 1974 trabajó como director para la banda de la Sociedad Musical de Alfarara (Alicante).

Finalmente falleció en 1979.

Fuentes:

BELDA, Felipe. *Un recuerdo* [Partitura manuscrita]. Valencia: Prisión Central de San Miguel de los Reyes, 1939.

Entrevista de la autora con Francisco Belda (Bocaierent, 15/10/2020).

[Relación de inculpados, 1942, Valencia, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Castellón, numero 1]. AHN: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1380, caja 1, exp. 3, folios 219-353.

13

BERNAL PONCE, José (Huelva, 20 de agosto de 1898-Hospital Penitenciario de Yeserías, 5 de septiembre de 1940)

Periodista y político onubense. Aunque no se conservan datos acerca de su formación académica, su inquietud por la prensa le llevó a rodearse de personas de larga trayectoria pedagógica en su ciudad natal, como Florentino Martínez Torner o Amós Sabrás Gurrea. Junto a ellos impulsó la creación del Ateneo Popular de la localidad en 1923. Pronto comprendió que una de las claves para el desarrollo intelectual de la región era convertirla en centro de atención turística, fomentando así su desarrollo económico.

Desde 1920 formó parte de diversas organizaciones políticas como la Federación Local Obrera. Durante la Guerra Civil ocupó diversos cargos como comisario político y cronista de guerra del diario *Claridad*. Debido a su vinculación a la actividad política onubense fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Almería donde escribió *Aquí llevas una parejita* y *De un hogar venturoso*, textos dedicados a su hija Felicidad Bernal y de los que sus compañeros de presidio, como Luis Hernández Alfonso, apuntan que se trataba de canciones infantiles. Sin embargo, parece que este fue su único acercamiento a la música.

A principios de 1940 fue trasladado a Madrid, ciudad en la que falleció el 5 de septiembre de 1940 en el Hospital Penitenciario de Yeserías.

Fuentes:

[Carta de José Bernal Ponce, 1940 enero 5, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce.

³²⁶ BELDA, Felipe. *Un recuerdo* [Partitura manuscrita]. Valencia: Prisión Central de San Miguel de los Reyes, 1939.

[Carta de José Bernal Ponce, 1940 marzo 29, Prisión Provincial de Almería, a Felicidad Bernal]. Archivo Personal de José Bernal Ponce.

Entrevista de la autora con Pablo Herrero (Madrid, 17/02/2016)

MENDOZA, Felicidad. *Biografía personal, profesional, intelectual y política del periodista José Bernal Ponce (Huelva 1898-1940)*. [Tesis doctoral dirigida por Agustín Martínez de las Eras]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017, p. 540

14

BERNAT BENEYTO, Ángel (Bocairent, 14 de febrero de 1893-Paterna, 15 de julio de 1939)

Panadero, compositor, músico y director de banda valenciano. Nacido en 1893 en Bocairent, en el seno de una familia humilde, tras recibir la formación básica en la escuela primaria rápidamente entró a formar parte del negocio familiar. Sus primeros pasos en la música vinieron de la mano de Luis Coello Pastor, director de la Banda de Música «La Nueva» de Bocairent. Allí aprendió a tocar el bombardino, instrumento en el que se consagró años después. Aprovechando que el por aquel entonces organista de la catedral de Valencia, Juan Bautista Pastor Pérez, pasaba largas temporadas en la localidad, estudió bajo su magisterio armonía, contrapunto y composición. Hacia 1912 se desplazó a Barcelona para presentarse por libre a las pruebas del conservatorio de la ciudad condal, validando así sus estudios.

En 1913 asumió la dirección de «La Nueva», cargo que ocupó hasta 1924, año en que los dos conjuntos musicales del municipio, «La Primitiva» y «La Nueva» se fusionaron para dar lugar a la «Unión Musical», la cual también dirigió Bernat hasta su detención en mayo de 1939.

Paralelamente a su labor como director de las bandas de Bocairent, entre 1927 y 1930 codirigió, junto a Enrique Reig Terol, la compañía lírica local, lo que le llevó de gira por distintos municipios de la provincia, extendiendo y cultivando su pasión por la zarzuela y la canción lírica, hecho que queda demostrado en sus dos zarzuelas inéditas: *Un columbaire de profit* y *La caraba*. Como compositor trabajó también la canción ligera sobre textos del letrista, también valenciano, Rafael Quilis Molina. Tal es el caso de sus títulos *Ríe, canta, llora; Juana, la lista* o *¿Te acuerdas?* Asimismo escribió motetes como *Vinca mea electa* y marchas para banda como *Eduard; Oh, Paz; Hacia la normalidad; El biarense; Le tour de la ville*, entre otros. Aunque, sin duda, su obra más reconocida es el *Himne a Bocairent*, con letra de Julián Herrero, para banda y coro, que estrenó el 2 de febrero de 1933 con motivo de la Festividad de Moros y Cristianos.

El estallido de la Guerra Civil interrumpió su actividad en la compañía lírica local, así como la de la propia «Unión Musical», cuyas actuaciones se vieron fuertemente comprometidas por las disensiones internas de los propios miembros. En 1937, Bernat, se afilió al sindicato de Músicos de la Unión General de Trabajadores (UGT) de Valencia, causa, entre otras, por la que fue denunciado y detenido en Onteniente a

finales de 1939. El 5 de junio de 1939 ingresó en la Prisión Modelo de Valencia. Allí comenzó a escribir de manera compulsiva diversos textos literarios, ensayos políticos, poemas y cartas, así como la serie de siete canciones de concierto: *[Adelina]*; *[Guadalupe]*; *[Tania]*; *Concordia*; *El camino de la vida*; *Oh, Libertad* y *Rayos de luz*.

El 15 de julio de 1939, apenas un mes y medio después de su ingreso en prisión, fue trasladado al cementerio de Paterna, donde fue fusilado junto a otros compañeros de presidio. Su cuerpo permanece aún hoy sin identificar en la fosa común de dicho cementerio.

Fuentes:

[Acta de defunción de Ángel Bernat Beneyto, 1939 julio 17, Paterna, Registro Civil].
AHRV: Registro Civil de Paterna, Cementerio de Paterna.

BERNAT, Ángel. *[Adelina]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERNAT, Ángel. *[Guadalupe]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERNAT, Ángel. *[Tania]*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERNAT, Ángel. *Concordia*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERNAT, Ángel. *El camino de la vida*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERNAT, Ángel. *¡Oh, libertad!*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

BERNAT, Ángel. *Rayos de luz*. [Partitura manuscrita]. Prisión Modelo de Valencia, 1939.

Biblioteca Nacional de España: Archivo personal de Ángel Bernat Beneyto, sin signatura.

[Certificado de afiliación al Sindicato de Músicos de la Unión General de Trabajadores, 1937 junio 23, Valencia, de Ángel Bernat Beneyto]. BNE: Archivo personal de Ángel Bernat Beneyto, sin signatura.

[Cuaderno de escritos diversos, 1939 junio 5 – 1939 julio 15, Valencia, Prisión Modelo de Valencia, de Ángel Bernat]. BNE: Archivo personal de Ángel Bernat Beneyto, sin signatura.

Entrevista de la autora con Vicente Santonja Bernat (Bocairent, 02/09/2018 y 11/04/2019; Granada, 09/04/2019)

[Fotografías (3) de Ángel Bernat, 1912-1924, Bocairent, Banda «La Nueva»]. BNE: Archivo personal de Ángel Bernat Beneyto, sin signatura.

BERTRÁN REYNA, Manuel (Bilbao, 25 de diciembre de 1896-Madrid, 30 de junio de 1968)

Compositor y letrista vasco. Junto a su hermano, el compositor Ramón Bertrán Reyna se consagró en la escena musical breve del Madrid de los años veinte. Allí colaboró junto a compositores como Manuel Fernández Caballero, Modesto Romero, José Padilla y los músicos también encarcelados Félix Paredes Martín (n. 1894) y Julio Torcal Pellejero (m. 1949). De esta época son títulos como *Chispita*, *La duquesa baila*, *La estudiantina pasa* (todos de 1919), *Te quiero* (1920) y *Aquella reja* (1925), entre otros.

Al finalizar la guerra fue detenido en Madrid junto a su hermano Ramón, siendo ambos trasladados a la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. Allí permanecieron hasta 1942, año en que su causa fue sobreseída. Durante su estancia en prisión Manuel Bertrán hizo pasar por carcelaria su partitura *Aquella reja*, que en realidad había sido compuesta en 1925, buscando así reducir su condena a través del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual.

Tras su salida de la cárcel continuó cultivando la canción ligera con ejemplos como *Unidos por amor* (1952), *Por tu salero* (1953), *¿Dónde están esos ojos?* (1954), *Mi justo castigo* o *Si yo tuviera un millón* (ambas de 1960), entre otros.

Finalmente falleció en Madrid el 30 de junio de 1968.

Fuentes:

BERTRÁN, Manuel. *¡Aquella reja!*. Madrid: Unión Musical Española, 1925. BNE: Archivo Personal de José Mardones, sig.: M.MARDONES/257.

[Diligencias contra Ramón Bertrán Reyna, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 2, exp. 2172] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-360.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, nº. 148, (31/01/1942), p. 3.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 1*. Madrid: SGAE, 1992, p. 1082.

BERTRÁN REYNA, Ramón (Bilbao, 1 de agosto de 1901-Madrid, 25 de junio de 1973)

Letrista, dramaturgo y compositor vasco. Se estrenó en el ámbito musical de la mano de su hermano Manuel, con la escritura de la pieza de teatro musical *Cándido Bueno*, que estrenó en 1924 en el Teatro Duque de Sevilla. Durante los años posteriores consolidó su carrera en la escena madrileña, con obras como *La Pandilla*, que escribió junto a Manuel Penella y que fue estrenada en el Teatro Maravillas.

Tan solo un año después de su debut teatral coincidió con Carlos Gardel en el Teatro Romea de Madrid, lo que le llevó a componerle uno de sus tangos más célebres *La cieguita*, con música de Keppler Lais.

Su incursión en diversas actividades del sindicato de espectáculos motivaron su detención en 1939, siendo encarcelado junto a su hermano Manuel en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes.

En 1942 su causa fue sobreseída y ambos fueron excarcelados. A partir de ese momento Ramón su actividad compositiva quedó gravemente dañada, reduciéndose a unas pocas colaboraciones con compositores como José Guerrero Robles y Genaro Monreal, junto a quienes escribió títulos como *Si yo tuviera un millón* (1960) o *Lo mismo que yo* (1973), entre otras.

Finalmente falleció en Madrid el 25 de junio de 1973.

Fuentes:

[Diligencias contra Ramón Bertrán Reyna, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 2, exp. 2172] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-360.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 1*. Madrid: SGAE, 1992, p. 1082.

BRAGE VILLAR, Luis (Santiago de Compostela, 19 de noviembre de 1886-Ibídem, 17 de mayo de 1959)

Sus inicios en la música vinieron de la mano de su padre el también músico Ángel Brage y posteriormente del violonchelista Enrique Lens Vieira, así como de la Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Hacia 1903 comienza a ofrecer conciertos en los diversos culturales de la ciudad. Sin embargo, su momento de mayor actividad llegó en las décadas de los veinte y treinta, años en los que el músico compostelano realizó una importante labor en la difusión de la música gallega, tanto a través de la composición como de la dirección de los conjuntos musicales más significativos como la banda «La Lira» de Ribadavia o el Orfeón de Pontevedra.

Tras la caída de Orense, en 1937, fue detenido, acusado de pertenecer a la Organización Republicana Gallega Autónoma e Izquierda Republicana. En el Consejo de Guerra celebrado contra él en 1938 fue condenado a pena de muerte, siéndole conmutada por la de veinte años. En una revisión posterior de su causa, ésta le fue aumentada a treinta años en el juicio llevado a cabo el 11 de mayo de 1938. En 1939 recibió, además, el expediente de depuración de su cargo de funcionario.

Durante su encarcelamiento en la Prisión Provincial de Orense fue obligado a asumir el cargo de director musical del establecimiento. Su labor musical en la cárcel fue tal, que los medios de comunicación oficiales del régimen pronto se hicieron eco de estas actividades, como una parte esencial de la campaña de proselitismo del PCRPT. De hecho, gracias, en parte, a la amplia y rápida labor musical que desarrolló en la prisión orensana, donde además de dirigir y organizar el orfeón adaptó piezas musicales y añadió títulos propios al repertorio, como la misa *Tuta Pulchra* y la *Plegaria III*, ambas de (1939), salió en libertad condicional el 2 de agosto de 1940.

Sin embargo, su expediente de depuración se mantuvo activo durante toda su vida, lo que le impidió participar en la vida musical pública, por lo que comenzó a trabajar como profesor privado en Coruña donde, además, continuó componiendo. Un año antes de su fallecimiento, en 1958 fue homenajeado en Santiago de Compostela como hijo ilustre de la ciudad.

Fuentes:

«Admirable actividad artística de los reclusos de la Prisión Provincial». *La Región*, (27/10/1939).

[Consejo de Guerra contra Luis R. Brage Villar, 1938, Ferrol, Tribunal Militar Territorial 2º]. Archivo Militar Intermedio Noroeste (Ferrol): Archivo del Tribunal Militar Territorial 2º, sig.: 933/1936, pieza separada.

«En la Prisión Provincial. Cumplimiento del Precepto Pascual». *La Región*, (28/03/1939), s.p.

«En la Prisión Provincial. Una fiesta en honor de Nuestra Señora de la Merced». *La Región*, (16/09/1939), s.p.

FERREIRO, David. *Luis R. Brage Villar. Obra e memoria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020.

«La fiesta del domingo en la Prisión Provincial con motivo del día de Nuestra Señora de la Merced». *La Región*, (26/09/1939), s.p.

[Pliego de cargos contra Luis Brage Villar, 1939 junio, Ribadavia, Corporación Municipal]. Archivo Municipal del Concello de Ribadavia.

REY, Jesús. «Homenaje a un hijo ilustre de Compostela». *El pueblo gallego*, (24/07/1958).

18

CAAMAÑO DÍAZ, Carmen (Madrid, 11 de abril de 1909-27 de mayo de 2006)

Historiadora y dirigente del Partido Comunista Español. Nacida en el seno de una familia de izquierdas en 1926 ingresó en la Universidad Central de Madrid. Allí comenzó a transitar los distintos sindicatos de izquierdas en los que ocupó cargos directivos como la Federación Universitaria Escolar (FUE) u la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH). Defensora del derecho del voto de la mujer colaboró con las misiones pedagógicas y se incorporó al equipo de trabajo del Centro de Estudios Históricos. En 1936, tras el estallido de la Guerra Civil trabajó en la Junta del Tesoro Artístico y, posteriormente, en la Subsecretaría de Educación.

Desde 1937 hasta el final del conflicto ocupó diversos cargos políticos en el gobierno civil de Alicante y Cuenca. En 1939 fue detenida en Alicante y condenada a doce años de prisión, de los cuales cumplió ocho en la Prisión Central de Mujeres de Ventas, donde colaboró junto a presas como Julia Vigre (1916-2008) en la organización política y cultural de las penadas. Ejemplo de ello son las canciones *El pasodoble de la cárcel* y las *Coplas por la Victoria de los aliados en la II Guerra Mundial* (1945).

En 1947 salió de prisión pero su continuación en la disidencia política le valió dos detenciones más en las prisiones de Alicante y Cáceres.

Debido a su depuración e inhabilitación no pudo reincorporarse al Centro de Estudios Históricos ni retomar su actividad pedagógica. No obstante, en 1953 colaboró con la Asociación de Mujeres Universitarias, de la que llegó a ser vicepresidenta en 1980.

Falleció el 27 de mayo de 2006.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [separata], nº. 6, (2006), p. 11.

MARTÍNEZ, Juan; ORS, Miguel. *Las cárceles de la posguerra en la provincia de Alicante. Un estudio de la represión franquista (1939-1945)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gilbert, 1994.

CABEZA BORREGO, Antonio (Porcuna 1892-Paterna 1969)

Compositor y director de banda jienense. Hijo del director y también músico Manuel Jesús Cabeza González, su primer contacto con la música vino de la mano de su padre, quien le introdujo como educando de fliscorno en la Banda Municipal de Porcuna, que por aquel entonces dirigía su padre y que años más tarde sería relevado por su hermano Benito Cabeza Borrego. Antonio Cabeza, fue condecorado en 1930 tras su intervención en la campaña marroquí como miembro de la Banda de Alabarderos de Alfonso XIII. Ese mismo año regresó a Porcuna para recibir el primer premio en el Certamen de Dirección de Bandas del municipio.

Posteriormente, se trasladó a Valencia para hacerse cargo de la dirección de la Banda Municipal de Liria. En los años de la dictadura de Primo de Rivera participó en las actividades lúdicas que la Banda Municipal de Valencia ofreció a los reclusos de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. En 1935 colaboró con la Banda Municipal de Villena a la que dirigió en el homenaje que esta rindió al Maestro Ruperto Chapí. Ese mismo año viajó a Paterna donde dirigió la Sociedad Instructiva Musical «La Amistad», tarea que compaginó con la de maestro solista y vicedirector de la Banda Municipal Valenciana.

Durante la Guerra Civil formó parte del cuerpo de Infantería en el que ocupó el cargo de Capitán Músico de Milicias en el Batallón de Retaguardia nº. 14 de Castellón. Con la caída de Valencia fue encarcelado en 1939, cumpliendo condena en la Prisión Modelo de la ciudad. Allí participó en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual con la composición de los himnos *Amor y fuerza*, *Himno de la Prisión de Valencia* y *Redención* (todos ellos de 1942). Además fue nombrado director de la Secretaría Técnica del citado establecimiento.

En 1949 fue excarcelado. Durante la década siguiente regresó a su actividad musical, lo cual fue posible, en cierta medida, gracias a su nombramiento como director del Centro Musical Paternense, cargo que desempeñó hasta 1958. En estos años escribió pasodobles como *Pacoliú*, *En la font del soldat*, *Danza del parotet* y *Cançó de la molinera*. En esta misma ciudad falleció en 1969.

Fuentes:

[Acta de sesión ordinaria, 2010 noviembre 29, nº. 17/2010, Ayuntamiento de Paterna, Valencia p. 17].

ASTRUELLS, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. [Tesis doctoral dirigida por Carlos Bueno y Ramón de la Calle]. Valencia: Universidad de Valencia, 2003, pp. 173-274.

AYALA, Isabel. *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1988). Estudio de la Provincia de Jaén*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 2013.

[El director del penal de San Miguel de los Reyes da las gracias por haber asistido la banda a la función de circo celebrada con obsequio a los reclusos, 1923, nº. 14].

[Diligencias contra Antonio Cabeza Borrego, 1945 junio 2, Valencia, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas. Sala de Instancia núm. 1] CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75-241

«Listado de los Sres. Directores que integran la Asociación de Directores de Banda». *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº. 75-87, (01/12/1933-01/06/1934).

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, nº. 187, (21/10/1942), p. 3

[Proposición del concejal Sr. Llorca relativo a que concurra la Banda a la velada que se celebrará en el penal de San Miguel de los Reyes, 1923, nº. 19].

TOLEDO, Ramón de. *Memoria Cárcel Modelo Valencia del Cid*. Valencia: Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo, 1942, p. 207-208.

20

CAPELLÁ I ROCA, Pere (Alguida, 5 de agosto de 1907-Palma, 17 de diciembre de 1954)

Maestro, poeta y dramaturgo mallorquín. Hijo del glosador Llorenç Capellá Garí. Su infancia transcurrió en un ambiente de inestabilidad política ante la crisis de la Restauración. En 1927, en plena dictadura de Primo de Rivera, se presentó voluntario al servicio militar, donde escribió su primera obra *Vida artillera. Versificada y experimentada p'en Pedro Capellá Roca* (1928).

Con la llegada de la Segunda República abandonó el ejército y se incorporó como maestro en la Escuela Normal de Palma. Es en estos años cuando manifestó abiertamente su filiación republicana en su obra *Cançons republicanes* (1937). Con el inicio de la Guerra Civil estrechó su relación con diferentes dirigentes de Esquerra Republicana, ingresando en la Escuela Popular de Guerra de Cataluña, donde colaboró con la revista *Mallorca Nova*.

En 1939 fue detenido y encarcelado en la Prisión de Alcalá de Henares, en la que permaneció recluso cinco de los veinte años a los que había sido condenado. Allí inició la escritura de *Mari Luz* y *El carrer de les Tres Roses* (ambas de 1944), como parte de la actividad cultural clandestina que, por aquellos años, se gestaba en las cárceles. A su salida de prisión tuvo que hacer frente a las adversidades económicas a consecuencia de su inhabilitación como maestro y dramaturgo. Además, a ello se sumó una nueva detención en 1946, al no presentarse a filas del ejército nacional.

Hacia 1949, gracias a la intervención de Sanchís Guarner fue contratado por la compañía «Artís», lo que le permitió estrenar ese mismo año en el Teatro Principal de Palma, la obra *L'amo de Son Magraner*. Para la misma compañía firmó *S'hereu de sa farinera* (1949), *Sa madona du es maneig* (1950) y estrenó *El carrer de les Tres Roses* (1951).

El 15 de diciembre de 1954, durante un ensayo de su obra *El rei Pepet*, sufrió un síncope, falleciendo dos días después.

Fuentes:

CAPELLÁ, Pere. *Cançons republicanes; Poemes d'identitat i vida, guerra i presó*. Mallorca: Hora Nova, 2006.

CAPELLÀ, Pere. *Obres completes*. (1952). Mallorca: Moll, 2006.

21

CARRERAS ESCLUSA, Luis (Lérida, 18 de abril de 1892-Ibídem, 11 de marzo de 1960)

Compositor, pedagogo, director y pianista ilerdense. Durante sus años de aprendizaje estudió con su padre, que fue el encargado de enseñarle las primeras nociones de solfeo y armonía. En los años siguientes continuó su formación con Mossén Llorens, maestro de capilla de la Catedral de Lérida. Poco después, hacia 1910 se trasladó a Barcelona para recibir clases de Joan Baptista Lambert, director de la Escuela Municipal de Música, quien le proporcionó formación en contrapunto y fuga.

Alrededor de 1925 formó parte del septeto que solía amenizar las tardes del Teatro Victoria de Lérida. En 1929 ocupó el cargo de secretario de la Unión Musical de Lérida. A pesar de su reticencia a abandonar Lérida, a comienzos de la década de 1930 se trasladó a Gijón para hacerse cargo de la dirección de la Banda Municipal de la Ciudad.

Después de la Guerra Civil, fue detenido y encarcelado en la Prisión Modelo de Barcelona, donde fue obligado a participar en las actividades musicales del programa de Redención de Penas que se venían desarrollando en el establecimiento. Fruto de ello son sus dos obras *Días de gloria* y *Cecilia*, compuestas en 1942.

Ya fuera de la cárcel el autor firmó alrededor de sesenta títulos entre canciones, boleros y valeses, además de sardanas, poemas sinfónicos y títulos corales destinados a reforzar su labor pedagógica.

Falleció en Lérida el 11 de marzo de 1960.

Fuentes:

[«Fons Lluís Carreras Esclusa». Arxiu Municipal de Lleida.](#) (Consultado: septiembre 2020)

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, nº. 187, (21/10/1942), p. 3.

CASALS FERNÁNDEZ, Eugenio (Madrid, 15 de septiembre de 1876-Ibídem, 3 de noviembre de 1953)

Actor y director de escena madrileño. Antes de la Guerra Civil gozó de una dilatada carrera como actor y escenógrafo que se vio interrumpida por su encarcelamiento al final del conflicto. Condenado a prisión, cumplió su cautiverio en la Prisión Provincial de Porlier, donde fue obligado a participar en las actividades organizadas por el Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo. Así, en 1940, durante su estancia en Porlier contribuyó a las actividades escénicas allí desarrolladas como director artístico. También compuso la estampa *Curro Vargas*, junto a M. Camarero; y la serenata *Recuerdos*, junto al músico militar Rufino Romo Ruiz (1904-1985).

Se desconoce el año exacto en que fue excarcelado, pero entre 1946 y 1947 se embarcó en una gira por Latinoamérica que le llevó a actuar durante seis meses en el Teatro Bellas Artes de México.

Finalmente falleció en Madrid el 3 de noviembre de 1953.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, nº. 81, (12/10/1940), p. 3.

[Tarjeta de identificación de migración de Eugenio Casals Fernández, 1946 noviembre 4-1947 mayo 4, México, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración]. Archivo General de la Nación de México: Secretaría de Gobernación, sig.: ES.28005.AGA.

CASTILLO DÍAZ, José (Sevilla, 1899-Ibídem, 1955)

Se desconoce la formación musical de José del Castillo antes de ocupar el cargo de Director de la Banda del Hospicio Provincial en 1928. Precisamente fue en este periodo en el que contribuyó al enriquecimiento del repertorio de marchas procesionales con la composición de títulos como *Amargura* (1928), *Amparo y Exaltación* (ambas de 1929), *Pasión* (1935) y *Gólgota*. Tras su salida de la Banda del Hospicio en 1933 compuso, junto a Blas Infante, el *Himno de Andalucía* a partir de una canción de siega recogida por Infante. El himno fue estrenado por la Banda Municipal de Sevilla, la cual dirigió hasta el final de la guerra en 1939, momento en el cual fue detenido. Paralelo a todo ello participó en la organización de las actividades musicales del Centro de Estudios Andaluces y del Ateneo Sevillano, donde además desempeñó el cargo de pianista del «Quinteto Mozart».

Debido a su implicación en la vida intelectual sevillana fue acusado de masón en 1939, y consecuentemente detenido y encarcelado en las prisiones de Porlier (Madrid) y

Burgos. Poco tiempo después fue excarcelado y obligado a cumplir destierro en Granada. El expediente de depuración al que fue sometido le impidió desempeñar ningún cargo público por lo que a su regreso a Sevilla en 1942 abrió una academia de música, cuyos ingresos completó con pequeñas actuaciones al piano en los café cantantes de la ciudad.

Falleció en Sevilla en 1955.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente penitenciario de José del Castillo Díaz, 1939-1943, Prisión Provincial de Madrid-Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: 466/19/1.

GARCÍA, Olimpia. *Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931): espacios, programación y recepción*. [Tesis doctoral dirigida por Diego Caro Cancela y Gemma Pérez Zalduondo]. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2019.

24

CEBRIÁN RUIZ, Emilio (Toledo, 30 de julio de 1900-Liria, 3 de octubre de 1943)

Músico, director de banda y compositor manchego. Sus primeros pasos en la música vinieron de la mano de la Academia de Infantería de Toledo, tiempo después se trasladó a Madrid, donde perfeccionó sus estudios en la Escuela Superior de Música y Declamación de Madrid. En 1926 ganó por oposición el puesto de director de la banda de Talavera de la Reina. En 1932 se trasladó a Jaén para ocupar el cargo de director de la Banda Municipal de la ciudad. Ese mismo año, había compuesto, además para la citada agrupación, el *Himno a Jaén*, entre otras piezas igualmente reconocidas como sus pasodobles *Ragón Fález* y *Churumbelerías*.

En 1939 fue acusado de desafección al régimen por organizar concursos de para el gobierno de la república durante la Guerra Civil. Por esta razón fue detenido y llevado a la Prisión Provincial de Granada, donde permaneció hasta 1942. Después de ser liberado, en 1942 asumió la instrucción musical de los niños del Internado de Santo Domingo, por encargo del Frente de Juventudes.

Falleció el 3 de octubre de 1943 a consecuencia de una caída accidental.

Fuentes:

[Expediente procesal de Emilio Cebrián Ruiz, 1939-1943, Sevilla, Tribunal Militar Territorial Segundo]. Archivo del Tribunal Militar Territorial Segundo: Auditoría de Guerra del Ejército de Operaciones del Sur, sig.: L-57-2272.

«Listado de los Sres. Directores que integran la Asociación de Directores de Banda». *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº. 75-87, (01/12/1933-01/06/1934).

DÚO VITAL, Arturo (Castro Urdiales, 15 de mayo de 1901-Ibídem, 28 de marzo de 1964)

Compositor y director de orquesta asturiano. Su primer encuentro con la música vino de su hermana Eloísa, quien le introdujo en el solfeo y el piano. Posteriormente, durante la década de 1920 ingresó en la Sociedad Coral de Castro Urdiales, pero no fue hasta 1930, año en que se trasladó a París, cuando explotó sus habilidades musicales, gracias a su estancia en la École Normale de Musique. Allí recibió la tutela de Paul Dukas, al mismo tiempo que entró en contacto con el legado de compositores impresionistas como Claude Debussy, Maurice Ravel e Igor Stravinsky. En 1932 regresó a España para recibir el magisterio de Enrique Fernández Arbós como director de orquesta. En ese momento comenzó a trabajar como compositor y director de orquestas y bandas municipales, afiliándose, a través de dichos conjuntos, a distintos sindicatos de músicos, razón por la cual fue detenido en 1937, después de la ocupación de Santander. En 1938 fue encarcelado en la Prisión Central de Tabacalera donde, lejos de abandonar su actividad musical, fue requerido por las autoridades de la prisión para organizar y dirigir el orfeón del establecimiento. Para este conjunto compuso la canción montañesa *Date la vuelta* (1938). Durante su cautiverio continuó trabajando en los borradores de diversas piezas, entre ellas el *Estudio impromptu*, la *Improvisación en canon para piano* y la *Fantasia para trío*.

En 1939 su causa fue sobreesidida y, ya excarcelado, recibió el premio de composición en Bilbao por sus *Seis canciones montañesas para voz y piano*. A partir de ese momento continuó su labor de compositor que compaginó con el cargo de director de diversas agrupaciones hasta que en 1949 tomó posesión del cargo de profesor y teoría de la música en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Años después, en 1955 fue galardonado con el Premio Nacional de Música por su obra para quinteto de viento *Sonatina*.

Aunque se prodigó en diversos géneros musicales, desde zarzuelas como *La princesa gitana* (1936) o *La fama de Luis Candelas* (1953), la música para orquesta como la *Suite montañesa* (1939) o sus piezas para conjunto de cámara como el *Trío para flauta, violonchelo y piano* (1951) o el *Cuarteto en Sol* (1952), la mayoría de autores coinciden en destacar la producción coral del autor como expresión del regionalismo cántabro. Destacan así títulos como *Mañanitas floridas* o *La bella Lola*, incluyendo su pieza carcelaria *Date la vuelta*.

El 28 de marzo de 1964 falleció en Castro Urdiales.

Fuentes:

[Acta de posesión del cargo de profesor, 1949 abril 7, Madrid, Conservatorio de Música y Declamación, de Arturo Dúo Vital]. RCSMM: Archivo Histórico Administrativo, libro 192, folio 48.

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

- [Certificado de nacimiento de Arturo Dúo Vital, 1947 mayo 28, Cantabria, Registro Civil de Laredo]. Archivo Histórico Provincial de Cantabria: Registro Civil de Laredo, libro 15, folio 409, nº. 11.743.
- DÚO VITAL, Arturo. *Date la vuelta* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, 7 de octubre de 1938. Fundación Botín (FB): Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 20-37606
- _____ *Estudio Impromptu* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, 29 de marzo de 1939. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 14-36807.
- _____ *[Fantasía para trío]* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, s.f. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 20-37624.
- _____ *Improvisación en canon para piano* [Partitura manuscrita]. Santander: Prisión Central de Tabacalera, s.f. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 20-37608
- _____ *Seis canciones montañosas* [Partitura manuscrita], 6 de septiembre de 1939. FB: Archivo Personal de Arturo Dúo Vital, sig.: DUO 1-36489.
- [Expediente académico de Arturo Dúo Vital, 1949-1961, Madrid, Conservatorio de Música y Declamación]. RCSMM: Archivo Histórico Administrativo.
- Fundación Botín: Archivo personal de Arturo Dúo Vital.
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Bertrán Reyna, Manuel». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 2*. Madrid: SGAE, 1992, p. 2342.
- LASTRA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*. Santander: Fundación Botín, 2013.
- TEJADA, Torcuato. *El trío con piano en España siglos XIX-XX*. [Tesis doctoral dirigida por Christiane Heine]. Granada: UGR, 2020.

26

FERNÁNDEZ BARREJÓN, Julio (1919-2006)

Compositor de pasodobles toreros. En 1939 fue detenido y encarcelado en la Prisión-Escuela de Yeserías. Allí escribió la pieza *Temple*, la cual está registrada en el registro de la Sociedad General de Autores como una obra de autoría compartida con Domingo Maya.

En 1944 fue excarcelado junto a otros noventa y ocho penados más que recibieron uno de los indultos del régimen. A partir de ese momento trató, sin mucho éxito, de continuar su actividad como compositor.

Falleció en 2006.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

«Orden de 4 de noviembre de 1944 por la que se concede la libertad condicional a noventa y nueve penados». *BOE*, nº. 350, (15 de diciembre de 1944), p. 9418.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, n.º. 259, (11/05/1944), p. 2.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Barrejón Fernández, Julio». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. I*. Madrid: SGAE, 1992, p. 7315.

27

FERNÁNDEZ CAMPOS, José «Richoly» (Adra, 26 de agosto de 1920-Ibídem, 21 de marzo de 1995)

Su primer acercamiento a la música vino de la mano de su padre, quien tocaba la guitarra, la bandurria y el laúd. Tras el estallido de la Guerra Civil, con apenas dieciséis años, ingresó en las Juventudes Socialistas y se alistó en el ejército republicano. Por esta razón fue detenido y encarcelado en 1939. Condenado a pena de muerte, que le fue conmutada por la de treinta años de reclusión mayor, cumplió la primera parte de su cautiverio en la Prisión Provincial de Valladolid. Allí recibió instrucción musical de Julián Bárcena, organista de la catedral de la ciudad, como parte de los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Fue de esta forma como se formó en solfeo, órgano y guitarra clásica. Posteriormente fue trasladado a la Prisión Central de Tabacalera de Santander. Allí coincidió con el músico Teodoro Gutiérrez Alonso (1914-1993), por aquel entonces maestro y director artístico de la prisión, quien fomentó su formación musical, propiciando que en 1945 «Richoly» saliese del penal para ofrecer un recital en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

En 1947, tras ocho años de cautiverio es excarcelado y tras un tiempo en Valladolid, regresó a Adra para desempeñar el cargo de organista de la Iglesia Parroquial del municipio. Paralelamente comenzó a trabajar en las actividades de Educación y Descanso, así como también para los Coros y Danzas de Sección Femenina de Almería. En ese momento inauguró su carrera como concertista que desarrolló con gran intensidad hasta 1990, año en el cual se retira de los escenarios. Entre 1950 y 1972 alternó su actividad en las giras de los grupos folklóricos almerienses con sus *tournees* europeas y latinoamericanas como intérprete solista.

En 1972, buscando dar una mayor difusión a la música para guitarra fundó el «Trío Richoly» con sus discípulos los hermanos Jesús y Francisco Luis Miranda. Fue en estos años en los que se aproximó tímidamente a la composición de piezas para este instrumento.

A partir de la década de 1980 fue reconocido con diversos galardones, destacando entre ellos el título de Miembro de Honor del Institute Europeane de la Guitarre en 1983.

Finalmente falleció en Adra el 26 de agosto de 1995.

Fuentes:

Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

[Caja postal de ahorros de José Fernández Campos, 1943 diciembre 14, Valladolid, Prisión Provincial de Valladolid]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

[Cartilla de Redención de José Fernández Campos, 1939-1946, Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

[Certificado de libertad condicional de José Fernández Campos, 1946 julio 18, Santander, Prisión Provincial de Santander]. Archivo Personal de José Fernández Campos «Richoly». Adra (Almería).

Entrevista de la autora con Francisco Miranda (Almería: 16/10/2020)

[Ficha de la Brigada Político Social de José Fernández Campos, 1939, Madrid, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades políticas, sig.: ES. 37274. CDMH/DMH/DNSD_SECRETARÍA, FICHERO 19, F0038947.

28

FERNÁNDEZ CHAPÍ, Carlos (Nueva York, 20 de julio de 1907-¿?, 5 de octubre de 1987)

Letrista español nacido en Nueva York. Retornó a España alrededor de 1910 donde se desempeñó como oficinista. En 1931 se afilió a las Juventudes Socialistas y la UGT. Ese mismo año entró a formar parte del consejo de la Sociedad General de Autores, donde desempeñó hasta 1936 el cargo de vocal. En este periodo firmó parte de sus letras más reconocidas como *Avansa ya*, *Baturrica*, *Falsa ilusión*, *Olé capa española* y *Sangre de mi sangre*. Con el estallido de la Guerra Civil se incorporó a las milicias de la «Brigada del Campesino» donde llegó a ocupar el cargo de capitán.

Denunciado por la Sociedad General de Autores, a principios de abril de 1939 fue detenido en Alicante y sometido a Consejo de Guerra el 8 de abril de 1940, siendo condenado a treinta años de reclusión mayor, de los cuales cumplió cinco en los penales de Yeserías, El Dueso, Aranjuez y Carabanchel. Hacia el final de su condena, en 1942, compuso las piezas *Ave verum* y *Espera, espérame* en el penal de Aranjuez, para el programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual.

En 1945 fue puesto en libertad condicional, aunque sin posibilidad de retomar su actividad en la SGAE.

Finalmente falleció el 5 de octubre de 1987.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[«Carlos Fernández Chapí». Fundación Pablo Iglesias](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente procesal de Carlos Fernández Chapí, 1942-1945, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia, núm. 5]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades políticas, sig.: 42_2654

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año III, n.º. 115, (07/06/1941), p. 3 y año IV, n.º. 187, (21/10/1942), p. 3

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Fernández Chapí, Carlos». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 3*. Madrid: SGAE, 1992, p. 1282.

[Sumarios de las causas abiertas contra Carlos Fernández Chapí, Madrid, Tribunal Militar Territorial Primero]. AGHD: Archivo Histórico del Tribunal Militar Territorial Primero, sig.: 48.310 y 61.400

29

FORTEA GUIMERÁ, Daniel (Benloch, 28 de abril de 1878-Castellón de la Plana, 5 de marzo de 1953)

Guitarrista y músico castellonense. Su primer acercamiento a la música vino de la mano de su padre, quien era maestro nacional, encargado de enseñarle las nociones básicas del lenguaje musical. Poco tiempo después entró a formar parte de la banda de música de Benloch, donde como educando aprendió a tocar el clarinete, la bandurria y, posteriormente, la guitarra. En 1898 se trasladó a Castellón para recibir clases de este instrumento con Francisco Tárrega, bajo cuya tutela permaneció hasta 1909. Ese mismo año fundó en Madrid su propia escuela y editorial «Biblioteca Fortea», con la que dio lugar a una amplia colección de música para guitarra.

Entre 1911 y 1930, el guitarrista tuvo que sortear diversos obstáculos para recibir la consideración del público madrileño, que se mostraba reticente ante el discípulo de Tárrega. Finalmente, logró consolidar su estatus en los recitales de la escena de la capital. Durante la guerra logra mantener sus actividades, sin significarse políticamente. Sin embargo, en 1945 es detenido y juzgado junto al escritor Diego San José (1884-1962), acusado de participar en la reorganización clandestina de la disidencia política. Durante su cautiverio en el Reformatorio de Adultos de Ocaña escribió la *Balada, op. 47*.

Gracias a la intervención de su discípulo, el también guitarrista Ramón Roncal Gonzalo obtuvo el favor del Ministerio de Justicia, siendo excarcelado ese mismo año. Sin embargo, la detención marcó profundamente el ánimo del guitarrista, que falleció el 5 de marzo de 1953.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[«Daniel Fortea Guimerá». Real Academia de la Historia](#). (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente procesal de Daniel Fortea Guimerá, 1947-1948, Reformatorio de Adultos de Ocaña]. Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI): Reformatorio de Adultos de Ocaña, sig.: 2182.

FORTEA, Daniel. *Balada, op. 47*. [Partitura manuscrita]. Reformatorio de Adultos de Ocaña: 1947. Archivo Biblioteca Fortea: Archivo Personal de Daniel Fortea.

PÉREZ, Antonio; RIPOLLÉS, Vicente. *Daniel Fortea, la guitarra*. Castellón de la Plana: Diputación de Castellón, 1989.

SUÁREZ-PAJARES. Javier. «Forteza Guimerá, Daniel». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (Emilio Casares Rodicio, coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 5, pp. 227-230.

30

GABRIEL Y GALÁN GARCÍA, Jesús (Guijo de Granadilla, 1898-¿?)

Hijo del poeta y escritor José María Gabriel y Galán (1870-1905) y padre del también poeta, traductor y periodista José Antonio Gabriel y Galán (1940-1993). El éxito que cosechó la obra de su progenitor le valió el favor del rey Alfonso XIII, quien ante su repentina orfandad, sufragó sus estudios en el Real Colegio de Alfonso XII en el Escorial.

No se conservan datos de su biografía acerca de los años anteriores a la guerra. Según el semanario *Redención* todo parece apuntar a que en 1940 se encontraba cumpliendo condena en la Prisión de Alcalá de Henares, donde escribió *La mimadita*, *Jesús qué criada* y *La perla*.

Fuentes:

ACEVEDO GABRIEL Y GALÁN, José María. *José María Gabriel y Galán. Su vida. Su obra. Su tiempo*. Extremadura: Editoria Regional de Extremadura, 2004.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, n.º. 83, (26/10/1940), p. 3.

31

GALLEGO FERNÁNDEZ, José Luis (Valladolid, 28 de noviembre de 1913-Madrid, 11 de noviembre de 1980)

Poeta y periodista vallisoletano. Es junto a Marcos Ana, uno de los presos que más tiempo estuvo encarcelado de forma ininterrumpida. Interesado desde edad temprana por la literatura, en 1920 fundó la revista *Pregón Literario* con el crítico literario Leopoldo de Luis. Durante la Guerra Civil apoyó la causa republicana como corresponsal de guerra de la revista *Ahora*.

En 1939 fue detenido y condenado en consejo de guerra, acusado de «auxilio a la rebelión», a doce años de reclusión, de los cuales cumplió tres en la Prisión Habilitada de Santa Rita. En 1942 fue excarcelado aunque en 1943 fue detenido de nuevo, acusado de colaborar en la reorganización de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Condenado a muerte, en 1945 le conmutaron la pena por la de treinta años de reclusión mayor que cumplió en las prisiones de Porlier, Alcalá de Henares y Burgos, siendo estas dos donde escribió la mayor parte de su repertorio poético clandestino, incluida la canción *La joven madre* (1945). En el penal burgalés formó junto a otros intelectuales como Marcos Ana, la tertulia clandestina «La Aldaba», entidad a través de la cual los integrantes firmaban textos literarios y organizaban representaciones a escénicas y eventos culturales como acto de resistencia política.

En 1960 fue puesto en libertad condicional.

Finalmente falleció el 14 de noviembre de 1980 habiendo visto únicamente publicados cuatro de sus poemarios: *Noticia de mí*, *Cinco poemas*, *Prometeo XX* y *Voz última*.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme, vol. 2* [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 62.

32

GARCÍA ANGUIITA, Felipe (también Teófilo García Anguita o Maestro Felgar) (1912-1995)

Compositor, probablemente manchego, de canción ligera. No se conservan datos biográficos anteriores a su detención en 1939. En 1940 escribió diversas oras que presentó en la Prisión Provincial de Ciudad Real: *Himno a la Virgen de la Merced*, *Canto a la Virgen del Prado* y *Canto a los coros* que firmó junto a los también reclusos Telésforo Sáinz y A. Palomares; *Tierra manchega* en colaboración con Francisco Criado y *Quiero* que firmó junto a Teófilo Martínez Vecino. Ya excarcelado, durante la década de los 60 se consagró a la música ligera con la composición de pasodobles como *Tabaco y oro* (1966) y *Palomo Linares* (1967); boleros como *ese montón de paja* (1966); y diversos géneros de inspiración latinoamericana como *Rosible* (1967), *Eso es el amor* (1968) o *Todos tienen coche* (1969), entre otros.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «García Anguita, Teófilo». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 3*. Madrid: SGAE, 1992, p. 1082.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, n.º. 41 (06/01/1940), p. 3.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, n.º. 83 (26/10/1940), p. 3.

GARCÍA BOU, Vicente (Albalat de la Ribera, 18 de noviembre de 1902-Bellreguard, 1954)

Tubista, compositor y director de banda valenciano. Experimentó su primer contacto con la música en la banda de su pueblo natal Albalat de la Ribera, donde ingresó como tubista. Hacia 1920 entró en la escuela de música del ejército de Valencia, donde alcanzó el grado de músico militar de segunda categoría en el grado de sargento. Entre 1933 y 1937 fue director de las agrupaciones de la Sociedad Instructiva Musical del Palmar, la banda de Castelllar y la Filarmónica de Ayora.

Tras el estallido de la Guerra Civil, alcanzó, en 1937, el grado de capitán de la Sexta Brigada Mixta, causa por la que en 1939 fue detenido y condenado a prisión preventiva, hasta 1942, año en que fue juzgado y penado con doce años de reclusión mayor, a cumplir en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. En 1940, mientras esperaba su juicio en la Prisión Provincial de Aranjuez, fue obligado a colaborar en el programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Allí compuso, junto a Manuel Pernías, la *Plegaria a la Virgen de la Merced*. En 1943 se benefició de la política de indultos del régimen y fue excarcelado.

A su salida de la cárcel asumió la dirección de la banda de Benifayó de la Valldigna y en 1948 la de Anna, cargo que ocupó hasta 1953. Para los educandos de dicha agrupación compuso diversas piezas, entre ellas *Educandos de Anna*. Además bajo su batuta, la banda fue distinguida con numerosos galardones, como el segundo premio en el concurso de pasodoble organizado por la Junta Central Fallera en 1947. Ese mismo año también recibió el primer premio en el concurso de pasodoble de los ayuntamientos de Alcoy y Onteniente, así como el segundo premio en el certamen de bandas de Carcagente.

Ya retirado de toda actividad musical, debido a una enfermedad, falleció en 1954 en Bellreguard.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente de depuración de Vicente García Bou, 1940, Ministerio de Educación Nacional, Comisión Superior Dictaminadora de Expediente de Depuración]. AGA: Ministerio de Educación Nacional, sig.: 32-12293-00041.

[IZQUIERDO, José. Historia de la Villa de Anna](#). (Consultado: septiembre 2020).

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, nº. 87 (07/12/1940), p. 3.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «García Bou, Vicente». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 4*. Madrid: SGAE, 1992, p. 3364.

GARCÍA LEOZ, Jesús (Olite, 10 de enero de 1904-Madrid, 23 de febrero de 1953)

Compositor navarro. Inició su andadura en la música de la mano de Eleuterio Munárriz, quien le enseñó piano, al mismo tiempo que entró a formar parte del coro de la capilla de la catedral de Pamplona. En 1921 emigró a Argentina. En Buenos Aires obtuvo el título de pianista y comenzó a ejercer como tal hasta 1925, año en que regresó a España para perfeccionar sus conocimientos de composición junto a Conrado del Campo y Joaquín Turina.

Durante la década de los treinta se relacionó con los artistas plásticos y escritores de la Generación del 27, frecuentando junto a ellos ambientes republicanos. Esto le llevó a ser el director musical del Teatro de Guerrillas que durante los años de la contienda dirigió María Teresa León en el frente. Por esta razón, fue detenido y encarcelado durante seis meses entre 1939 y 1940 en la Prisión de Ondarreta. Ese mismo año fue liberado gracias a la mediación del Padre Otaño y Joaquín Turina. Aunque no se conservan datos directos, el cruce de datos cronológicos parece apuntar que durante los meses que pasó encarcelado inició la escritura de sus obras *Quarteto en fa sostenido menor* y *Luz de Levante* (ambas de 1940).

A pesar de haber sido catalogado como «fiel seguidor[a]» de la corriente estética por la que el régimen comenzó a mostrar ciertas filias, cultivando «la canción y la música de cámara con obras que enriquecieron en catálogo este nacionalismo tardío tan querido por el Régimen de Franco»¹, el Estado mantuvo sobre él la condición de «libertad vigilada» hasta 1957, es decir, cuatro años después de su muerte.

Tras su salida de la cárcel se prodigó en la composición de música para ballet y canciones sobre textos de poetas como Rosalía de Castro, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti. Sin embargo, el campo en el que más predicamento alcanzó fue la composición cinematográfica. Dentro de este ámbito se convirtió en el autor que más obras compuso en la cinematografía española de estos años. En este terreno recibió numerosos reconocimientos, incluyendo el Premio Anual del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Partitura, el Primer Premio de Composición (1941), el Premio Nacional de Música Ruperto Chapí (1949), entre otros.

Falleció en Madrid el 28 de febrero de 1953.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente de depuración de Jesús García Leoz, 1944, Madrid, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 2]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/01141.

[Expediente procesal de Jesús García Leoz, 1940-1957, Madrid, Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 3]. CDMH: Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, sig.: 42.02749.

[Expediente de responsabilidades políticas de Jesús García Leoz, 1940-1945, Madrid, Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 3]. CDMH: Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, sig.: 42.02657.

«[García Leoz, Jesús](#)». *Real Academia de la Historia*. (Consultado: noviembre 2020)

[Indulto concedido a Jesús García Leoz, 1957, Madrid, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, Sala de Instancia núm. 2]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00584.

«Orden de 31 de mayo de 1941 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Composición Musical convocado por la de 27 de agosto de 1940». *BOE*, nº. 170, (19 de junio de 1941), p. 4489.

«Orden de 30 de diciembre de 1949 por la que se resuelve el Concurso Nacional de Música correspondiente a dicho año». *BOE*, nº. 11, (11 de enero de 1949), p. 135.

35

GIL I MEMBRADO, Tomás (Horta de Sant Joan, 20 de abril de 2015-Barcelona, 4 de junio de 2014)

Compositor, intérprete y director de cobla catalán. Comenzó sus estudios musicales en Horta de Sant Joan de la mano del maestro Joaquim Antonio Vvives, quien le introdujo en el solfeo, el fliscorno y la guitarra. Con la llegada de la II República, la vida musical de la localidad tarraconense experimentó un gran crecimiento. De tal suerte nació la orquestina «The Terpsícore» en la que entró a formar parte el autor como violinista y trombonista de varas. Durante este periodo recibió clases de violín del violinista, clarinetista, pianista y compositor Frederic Zaragoza, procedente de Gadesa. En estos años se inscribió como miembro del Sindicato de Músicos de Cataluña, motivo por el cual fue detenido y encarcelado en 1939.

Cumplió condena en las prisiones de Osca, las provinciales de Bilbao, Santoña, Tarragona y la central de Figueirido. A esta última fue trasladado con el cometido de organizar una coral. Permaneció encarcelado hasta 1943, año, en que gracias a su obra *Ave María* dedicada al director de la Prisión Central de Figueirido, fue trasladado al Campo de Trabajo de Algeciras, como director de la orquestina del mismo.

En los años en que permaneció preso, participó tanto de la actividad musical oficial, como de la actividad musical no oficial. Así, dentro del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual presentó las obras *Cristo Rey* (1940, Prisión Provincial de Santoña); *O Salutaris, Regina Coeli* y *Panis Angelicus* (1942, Prisión Provincial de Larrinaga); *Ave María* y *Montanyes del Canigó* (1943, Prisión Central de Figueirido); *Jardín del Genral*, *Tu rú rú rú*, *Chupy Rupy*, *Vals Gibraltareño* y *¿Dónde estás?* (1944, Campo de Trabajo de Algeciras). Del lado no oficial, compuso títulos como *Els Allunyats*, la primera pieza localizada hasta la fecha como ejemplo de la actividad musical contrapropagandística (1938, Prisión Provincial de Santoña); *Ay, Marino* (1939, Prisión Provincial de Santoña); *Serenata para violín y piano* y *Sonatina para piano solo* (1940, Prisión Provincial de Larrinaga); *Aires de España* y *Comida*

de estraperlo, [*Voldria tot seguir*], *Romança i dansa per a violí i piano* y *Lamento y tragedia* (1943, Prisión Central de Figueirido).

Con un total de veintiún títulos carcelarios localizados hasta la fecha, puede considerarse a Gil i Membrado como uno de los autores más prolíficos. Una trayectoria que mantuvo fuera de la cárcel llegando a firmar, desde su excarcelación en 1944 hasta su fallecimiento en 2014, cerca de mil ciento veintiún títulos, de los cuales alrededor de setecientos son sardanas. Es por tanto uno de los autores que más obras han destinado a la cobla. Además, más de setenta títulos han sido galardonados por, entre otras cuestiones, implementar una renovación de este género musical. Entre ellos destacan *Hospitalença* (1966), *Coll de Jou* (1967), *Lloret bonica* (1972) y *Una vela a l'horitzó* (1980).

Junto a la sardana cultivó otros géneros como el cuplé (un total de veintiséis títulos escritos entre 1931 y 1936), los motetes y diversas canciones para voz y piano (hasta un total de ochenta y cuatro piezas compuestas entre 1937 y 1943), los bailables (con alrededor de doscientas cincuenta partituras escritas entre 1944 y 1963) y diversas obras sinfónicas (un total de treinta y tres títulos compuestos entre 1963 y 2003).

En 2010 fue condecorado con la Cruz de Sant Jordi en homenaje a su trayectoria musical. Finalmente falleció el 4 de junio de 2014 en Barcelona.

Fuentes:

Archivo Personal de Tomás Gil i Membrado. Terra Alta (Tarragona).

Deosat Omedes, Maite. *Passió per la sardana, Tomàs Gil i Membrado. El compositor 1915-2014*. [Trabajo Final de Grado dirigido por Josep Maria Gregori i Cifré]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.

[Ficha de afiliación de Tomás Gil i Membrado, 1931-1982, Barcelona, Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña]. AMMB: SMC, sig.: SMC_Fichero.

GIL I MEMBRADO, Tomás. *Els Allunyats* [Parte de trompeta I]. Catalunya: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1938.

_____. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan, 2002.

[«Gil i Membrado, Tomás \(1915-2014\)». *Músicos per la cobla*. Catalunya: Generalitat de Catalunya, Diputació de Tarragona.](#) (Consultado: septiembre 2020).

GUITART FAURA, José (Barcelona, 1 de julio de 1900-¿Madrid?, 1993)

Compositor y Maestro Nacional barcelonés. Hasta el estallido de la Guerra Civil desempeñó el cargo de Maestro Nacional en el municipio de La Pobla de Lillet, cargo que compaginó con la dirección de diversas orquestas y la actuación como pianista en los cabarets barceloneses. En 1939 fue detenido y sometido a Consejo de Guerra, siendo condenado a treinta años de reclusión mayor, de los cuales cumplió cinco en la Prisión Celular de Barcelona. En este establecimiento fue obligado a participar en las actividades musicales del programa de Redención de Penas. Como resultado, en 1942 compuso los himnos *Esperanza* y *Alegoría política a la Virgen de la Merced*.

En 1944 le fue concedida la libertad vigilada y en 1946 recibió el indulto. A partir de entonces inició una prolífica vida como director de orquesta que le llevó a viajar por toda la península, así como por el Marruecos español. En 1945 ingresó como director de orquesta en la Compañía «Scala», de Berlín. Posteriormente en 1947 colaboró con la compañía del Maestro Jacinto Guerrero con quien viajó a Tánger en 1949. Allí dirigió la orquesta del Teatro Español de Tetuán, en un acto de homenaje al General Varela. En septiembre de ese mismo año entró como miembro de la compañía de la actriz alemana Trudi Bora.

En 1950 se estableció en la ciudad marroquí de Kenitra donde fue miembro fundador de la Casa de España. Allí permaneció hasta 1967, año en que regresó a Madrid para solicitar la amortización de su expediente de depuración, pudiendo así desempeñar cargos en la enseñanza.

Falleció en 1993.

Fuentes:

- [Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).
[Expediente de depuración de José Guitart Faura, 1939-1967, Ministerio de Educación Nacional, Comisión Superior Dictaminadora de Expediente de Depuración].
AGA: Ministerio de Educación Nacional, sig.: 32_12413_00082
- PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, n°. 194, (21/12/1942), p. 3

HERNÁNDEZ ALFONSO, Luis (Buñol, 9 de agosto de 1901-Madrid, 4 de noviembre de 1979)

Periodista, escritor, traductor e historiador valenciano. Hijo del jurista Luis Hernández Rico. A principios de la década de 1920 se trasladó a Madrid junto a su familia para recibir formación en Medicina y Derecho. Sin embargo, donde destacó fue en la escritura en verso, primero, con poemas como *El lirio* (1924); y el teatro, después. Es en esta disciplina donde se consagró gracias a obras como *El proscrito*, estrenada en 1927. En ese mismo año formó el grupo intelectual «Liceo de la Juventud» y comenzó a colaborar como cronista en *El Heraldo de Madrid*, actividad en la que creció progresivamente su compromiso político, especialmente tras su afiliación al Partido Republicano Presidencialista. En 1930 fue galardonado con el premio Zozaya. Durante la dictadura de Primo de Rivera fue arrestado y encarcelado por primera vez en la Prisión Modelo de Madrid. Es en ese momento cuando incrementa su colaboración con diversas publicaciones comunistas y anarquistas como *La calle*, *Nuestra época*, *Nueva España* y *La Tierra*.

Tras el estallido de la Guerra Civil es nombrado Jefe de Prensa de las Juventudes Socialistas Unificadas y Subcomisario de Propaganda del Comisariado de Guerra del Ejército Popular. Al final de la guerra se encontraba en Baza donde es detenido y encarcelado en la prisión civil del municipio. Allí conoció al músico M. Machado, junto a quien en 1941 firmó la revista musical *Un día en la cárcel*, una pieza cuyo fin era denunciar la situación de los presos en España. Sin embargo, las autoridades del penal interceptaron rápidamente la pieza, apropiándose de ella e incluyéndola en la programación oficial.

A fin de conmutar la pena de muerte a la que había sido condenado, es obligado a colaborar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Excarcelado en 1944 y ante la imposibilidad de incorporarse a su trabajo como periodista dedicó el resto de su vida a la traducción de textos literarios, así como a la escritura de poesía y ensayo, dejando un vasto corpus inédito a su fallecimiento, el 4 de noviembre de 1979.

Aunque su acercamiento a la música fue anecdótico, ya que se limitó a la colaboración con M. Machado en *Un día en la cárcel* (1941), esta obra constituye un paradigma de la complejidad del ecosistema sonoro desplegado en los penales españoles en estos años.

Fuentes:

Archivo Personal de Luis Hernández Alfonso. Madrid.

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

Entrevista con Pablo Herrero, sobrino-nieto del autor, (Madrid, 21/10/2016).

[HERRERO, Pablo. «Luis Hernández Alfonso». *Los Hernández*. \(Consultado: septiembre 2020\).](#)

MACHADO, M.; HERNÁNDEZ, Luis. *Un día en la cárcel* [Partitura manuscrita y libreto]. Prisión Civil de Baza, 1941. Archivo Personal de Luis Hernández Alfonso.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, n.º. 144, (23/07/1942), p. 3.

38

JÓHAN, Ánxel (nacido como Ángel Juan González López, Lugo, 1901-Madrid 1965)

Poeta, escritor y dibujante lucense. En 1929 se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria donde colaboró con la revista *Yunque*. Tras la sublevación militar escribió al gobierno de la república informando de la presencia de Franco en la isla, razón por la cual fue detenido en 1937 y condenado a treinta años de reclusión, de los cuales cumplió cuatro en el Penal de las Palmas. Allí retrató a varios de sus compañeros de presidio, colaboró en la revista clandestina *Surcos* y escribió diversos poemas y canciones, entre estas las de motivo infantil *Dos canciones* y la erótica *Rumba*.

En 1941 fue excarcelado, siendo entonces cuando publicó sus primeros libros: *Redondel sin salida* (1944), *Alba esencial* (1944), *Muerte siempre* (1945), *La agonía junta* (1946) y *Antología cercada* (1947). En 1948 regresó a Lugo, donde se dedicó a diversas actividades docentes.

Finalmente falleció en Madrid en 1965.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

JÓHAN, Ánxel. *Os cadernos de un prisioneiro de guerra* (1937-1941). Sada: Ediciones do Castro, 2003.

**LAMOTE DE GRIGNON I RIBAS, Ricard (Barcelona, 25 de septiembre de 1899-
Ibídem, 5 de febrero de 1962)**

Compositor y director de orquesta barcelonés. Sus inicios en la música vinieron de la mano de su padre el también músico y compositor Juan Lamote de Grignon y Bocquet (1872-1949). Después de una etapa de iniciación en la escuela de Enrique Granados, su padre le envió al conservatorio del teatro del Liceo, donde estudió piano con Frank Marshall y violonchelo con el maestro Gálvez. En 1925 entró a trabajar con Manuel Blancafort en su fábrica de rollos de pianola, actividad que compaginó con su puesto de violonchelista en la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta del Gran Teatro del Liceo y como percusionista en la Banda Municipal de Barcelona.

En 1932 ocupó el cargo de director de la Orquesta Sinfónica de Gerona. Ese mismo año ganó por oposición la plaza de subdirector de la Banda Municipal de la ciudad. Sin embargo, ya en la etapa previa a la sublevación militar, las tensiones políticas internas entre los miembros de la banda le obligaron a solicitar el traspaso al Archivo Histórico de la ciudad, abandonando así el cargo que había ganado por oposición.

Paralelamente comenzó a componer piezas cada vez más comprometidas políticamente como *Preludis a l'amic absent* (1936), dedicada al consejero de cultura Ventura Gassol, encarcelado entre 1934 y 1935 por participar en la declaración del estado catalán junto a Companys. En 1937 Manuel Blancafort le propone formar parte del Grupo de los Ocho, junto a Éduard Toldrà, Robert Gerhard, Frédéric Mompou, Baltasar Samper, Agustí Grau y Joan Gilabert. Ese mismo año, como protesta por el bombardeo de Gernika, proponen a su padre, Joan Lamote de Grignon que escriba la música de un espectáculo de carácter político: *Cartell simfònic*. Sin embargo, buscando minimizar las posibles represalias políticas, es finalmente Ricard quien compone la partitura. En consecuencia, al final de la guerra, tanto padre como hijo son depurados, siendo este segundo condenado a doce años de reclusión, de los cuales cumplió tres en la Prisión Modelo de Barcelona. Allí compuso *Allegretto* y *El convent dels peixós*, como parte de su producción musical clandestina.

A su salida del penal en 1942 se trasladó junto a su padre a Valencia, con quien permaneció hasta su muerte en 1949 como subdirector de la orquesta de la ciudad.

En 1949 regresó a Barcelona, dedicándose exclusivamente a la composición, debido entre otras causas a la imposibilidad de ocupar otros cargos. Años después, ya en la década de los cincuenta, logró que se eliminase su expediente de depuración, entrando así a trabajar como subdirector de la Orquesta Municipal de Barcelona en 1957, gracias a la mediación de Éduard Toldrà. En este puesto se mantuvo hasta su fallecimiento en 1962.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

CALMELL, Cèsar. *Centenari Ricard Lamote de Grignon (1899-1999)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1999.

COLL, Montserrat. *Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989.

Entrevista de la autora con Nuria Lamote de Grignon y David Craven-Bartle (Barcelona, 14/06/2018).

40

MARAZUELA ALBORNOS, Agapito (Valverde del Majano, 20 de noviembre de 1891-Segovia, 24 de febrero de 1983)

Músico, guitarrista, concertista de dulzaina y folklorista. Su primer acercamiento a la música tuvo lugar en Segovia donde estudió solfeo, guitarra y dulzaina con Ángel Velasco. Comenzó a ganarse la vida como dulzainero hasta que en 1920 se trasladó a Madrid donde se inició como concertista de guitarra, lo que le llevó a viajar a París para completar su formación.

Tras su regreso a España se sumergió en la recuperación del folklore castellano, obteniendo en 1932 el segundo premio en el Concurso Nacional de Música (Premio Nacional de Folklore) con su *Cancionero de Castilla la Vieja*.

En 1936 colaboró en la selección de los grupos folklóricos de las Olimpiadas de Barcelona. Por esta razón, entre otras, fue detenido y encarcelado en los penales de Ávila, Alcalá de Henares, Burgos, Ocaña, Porlier (Madrid), Vitoria y Yserías (Madrid). A su salida de la cárcel fue depurado y confinado en el molino de Pozanco (Ávila).

A pesar de todo logró recuperar su actividad musical. En 1964 su *Cancionero de Castilla la Vieja* fue editado con el título *Cancionero Segoviano*. Tan solo un año después obtuvo el Premio Nacional de dulzaina.

Falleció el 24 de febrero de 1983.

Fuentes:

Agapito Marazuela, la estatua partida. (Lidia Martín Merino, dir.) España: La Jettee Films, 2019.

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES – JUNTA NACIONAL DE LA MÚSICA Y TEATROS LÍRICOS. «Adjudicación de los premios del Concurso Nacional de Música». *BOE*, n.º. 347, (12 de diciembre de 1932), p. 1821.

[Expediente procesal de Agapito Marazuela Albornos, 1946, Ávila, Prisión Provincial de Ávila]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Ávila, sig.: Reg. 663, folio 223, libro 16.

[Expediente procesal de Agapito Marazuela Albornos, 1946-1950, Burgos, Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig.: PCB-725-5, exp. 5.032.

VEGA, Santiago. «Agapito Marazuela Albornos, el músico del pueblo». *Nuestra historia*, n.º. 4, (2017), pp. 234-239.

MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José (Burgos, 12 de diciembre de 1902-Estépar, 9 de octubre de 1936)

Compositor, músico y folklorista. Sus primeros pasos musicales los dio con los maestros Julián García Blanco y José María Beobide. En 1920 obtuvo una beca de la Diputación Provincial de Burgos, y marchó a Madrid para ampliar estudios musicales. Tan solo un año más tarde compuso su *Sonata castellana* que dio lugar posteriormente, en 1923 a su *Sinfonía castellana*. Precisamente fue en estos años en los que consolidó su actividad compositiva cuando hizo incursión en la crítica en el *Diario de Burgos*, donde destacó por su perfil comprometido y disidente de sus textos que le valieron en numerosas ocasiones diversas situaciones de confrontación con los críticos de la época.

En 1929 regresó a Burgos, donde se hizo cargo del Orfeón Burgalés, al mismo tiempo comenzó a realizar sus primeras investigaciones sobre el folklore burgalés. Así comenzó una serie de viajes por la comarca que le permitieron recoger las piezas más significativas de la zona. Por este trabajo obtuvo en 1932 tercer premio en el Premio Nacional de Música con su Colección de cantos populares burgaleses. En abril de 1936, fue invitado al Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología en Barcelona. Allí presentó una ponencia sobre la canción popular burgalesa, recibida con grandes elogios. El 6 de agosto de 1936 fue detenido y fusilado tan solo tres días después.

Fuentes:

Antonio José. *Pavana triste*. (Gregorio Méndez, dir.). España: Sergi Gras, 2018.

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES – JUNTA NACIONAL DE LA MÚSICA Y TEATROS LÍRICOS. «Adjudicación de los premios del Concurso Nacional de Música». *BOE*, n.º. 347, (12/12/1932), p. 1821.

[Expediente procesal de Antonio José Martínez Palacios, 1936, Burgos, Prisión Central de Burgos]. AGMI: Archivo de la Prisión Central de Burgos, sig. PCB, caja 240, exp. 21.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Martínez Palacios, Antonio José». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 4*. Madrid: SGAE, 1992, p. 4562.

MARTÍNEZ SEGURA, Ramón (Carcagente, 1908-¿?, 1986)

Músico de banda natural y profesor de música, natural de Carcagente. Calificado por sus coetáneos como uno de los músicos de banda más sólidos, se consagró tanto a la interpretación de la trompa como a la labor de director y compositor. Hacia el final de la guerra, con la caída de Valencia fue encarcelado en la Prisión Celular de Valencia, donde se vio obligado a colaborar con las actividades musicales del programad de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, tanto en calidad de intérprete y director, como de compositor.

Hacia 1946 fue excarcelado. Durante las décadas de los sesenta y setenta recuperó su actividad compositiva, firmando títulos como *Luisa Martín* (1971), *Valencia-París* (1972), *Benaguacil* (1973), *Santiago Lope* (1973), *La perla española* (1974) y *Susana* (1974), entre otros. Curiosamente los dos primeros títulos escritos tras su salida de prisión están dedicados al régimen y fueron compuestos alrededor de los fastos de conmemoración de los veinticinco años de paz: *Gloria al héroe* (1962) y *Paz, amor y libertad* (1967).

Fuentes:

[\[Expediente procesal de Ramón Martínez Segura, 1939-1949\]. AHN: Causa General, sig.: FC-CAUSA GENERAL, 1370, Exp. 4, pp. 65-67; pp. 71-73.](#) (Consultado: marzo 2020).

PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación.* Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1944, p. 19.

MESTRES I PÉREZ, Jaume (Barcelona, 12 de diciembre de 1907- Cervelló, 30 de agosto de 1994)

Compositor, director de orquesta y empresario teatral del paral-el barcelonés. En las décadas de los años 20 y 30 se consagró a la composición de piezas líricas breves como canciones y cuplés que rápidamente pasaron a formar parte del repertorio de las cupletistas de moda como La Bella Dorita o Carmen de Lirio. Entre 1931 y 1936 colaboró con Salvador Bonavía (1907-1959) en la gestión de diferentes teatros y espacios de la ciudad condal como los teatros Arnau, Liceo y Apolo. Entre 1931, además de unirse a la Agrupación Española de Maestros Concertadores, fue nombrado Secretario General del Sindicato de Músicos de Cataluña, puesto en el que se mantuvo hasta 1936. Su participación en esta entidad, a la sazón responsable de velar por los intereses morales del público en relación con los espectáculos ofrecidos, fue causa de diversos conflictos y represalias que se prolongaron tras la Guerra Civil.

Acusado de auxilio a la rebelión por su pertenencia al Sindicato de Músicos, en 1938 fue detenido y encarcelado en la Prisión Modelo de Barcelona. Durante su condena en

dicha prisión fue obligado a colaborar en las actividades musicales organizadas por las autoridades de la prisión, contribuyendo a la formación de la orquesta y banda del penal. Allí compuso varias obras, entre ellas la *Misa a 3 voces Sra. de las Mercedes (sobre motivos de la elevación)*, gracias a la cual obtuvo los beneficios de la Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, siendo excarcelado a principios de 1940. En 1941 formó una compañía teatral junto al libretista Salvador Bonavía, con quien trabajó hasta el fallecimiento de este. Ese mismo año estrenaron junto a Raquel Meller y la orquesta de jazz «Gong», el espectáculo *La violetera*. También junto a Bonavía estrenó en 1952 *¡Quina nit!*. A partir de 1945 comenzó a colaborar con Josep María Torrens (1899-1986), entre cuyos títulos destacaron las revistas *El difunto es un vivo* (Teatro Victoria, 1945), *Titus i Mariana* (Teatro Romea, 1947) y *Del Paralelo a la Rambla* (Teatro Arnau, 1949).

En 1958 fue nombrado miembro del Consejo Asesor de la Sociedad General de Autores de España, donde se consolidó en el cargo de director de zona en Cataluña hasta 1976. Durante la década de los 60 abandonó su trayectoria teatral para colaborar en la colección de cuentos infantiles catalanes de la discográfica Columbia.

El 30 de agosto de 1994 falleció en Cervelló dejando tras de sí medio centenar de cuplés y jingles radiofónicos, así como otras tantas revistas y cinco bandas sonoras, entre las que destacan las escritas para las películas *Nosotros somos así* (1936) de Valentín R. González, *Y tú ¿qué haces?* (1937), de Ricardo Baños y *Las cinco advertencias de Satanás* (1938), de Isidre Socias.

Fuentes:

[Base de Datos del Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música](#), (Consultado: marzo 2019).

[Carnet de Socio de la Agrupación Española de Maestros Concertadores, nº. 105, 1931 octubre 10, de Jaume Mestres Pérez]. AMMB: SMC, sig.: SMC_Fichero.

Centro Documental de la Sociedad General de Autores y Editores – Sede de Barcelona (CEDOA-SGAE-Barcelona): Archivo Personal de Jaume Mestres.

[Ficha de afiliación de Jaume Mestres Pérez, 1931-1964, Barcelona, Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña]. AMMB: SMC, sig.: SMC_Fichero.

[Estado nº. 3, Alguaire 1938-1944. Relación de tormentos, torturas, incendios de edificios, saqueos y otros hechos delictivos que por sus circunstancias, por la alarma o el terror que produjeron, deban considerarse como graves, con exclusión de los asesinatos que fueron cometidos en este término municipal]. [Archivo Histórico Nacional: Fiscalía del Tribunal Supremo, sig.: FC-Causa General, 1461, exp. 6, folio 13](#), (Consultado: marzo 2019).

[Libros del Sindicato de Músicos de Cataluña, nº. 4, 1931-1936]. Archivo del Museo de la Música de Barcelona, sig.: SMC004, pp. 2-4.

MEZQUITA PERIS, Francisco (Villareal, 25 de marzo de 1917-Madrid, 27 de diciembre de 1992)

Nacido en el seno de una familia de clase media, en 1935 se licenció en ciencias exactas en la Universidad de Valencia. En 1936, tras la sublevación militar se alistó como capitán del ejército de la república. Terminada la guerra fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Castellón donde permaneció durante cuatro años. Allí escribió *La corbata*, una centonización realizada sobre la melodía de la escena «También la gente del pueblo tiene su corazoncito» de *La verbena de la Paloma*. Sin embargo, parece que este fue su único acercamiento a la práctica musical.

En 1943 fue trasladado a los campos de trabajo de Bracamonte de Peñaranda y Ceuta. Una vez excarcelado se enfrentó a verdaderos problemas para conseguir trabajo. Finalmente se estableció como contable y falleció en Madrid el 27 de diciembre de 1992.

Fuentes:

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

[Expediente procesal de Francisco Mezquita Peris, 1939-1940, Castellón, Prisión Provincial de Castellón]. AGHD: Tribunal Territorial Primero, caja 14.101, expediente 2.799, núm. 1.

MONTOLIÚ SALADO, Luis (Madrid, 1903-Caracas, 13 de febrero de 1962)

Ferrovionario, líder anarcosindicalista y consejero de Transportes del Consejo de Aragón (1937), ministro del Gobierno republicano en el exilio. Luis Montoliú inició su carrera política al final de la dictadura de Primo de Rivera como miembro del Sindicato Nacional Ferrovionario, posteriormente se unió a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT).

Al inicio de la Guerra Civil fue requerido por el ministerio de obras públicas para la incautación de diversas redes ferroviarias. En 1937 fue destinado a Caspe como miembro de la Consejería de Transportes de Aragón. Hacia el final de la guerra se trasladó a Alicante. Allí fue detenido en 1939. Condenado a pena de muerte, que le fue conmutada por treinta años de reclusión mayor, cumplió sentencia en las prisiones de Zaragoza, Yserías y Carabanchel. En esta última participó, junto a César Ordax-Avecilla en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, en la obra *Epílogo de una noche de reyes*, firmada por ambos autores en 1944.

En 1946 fue excarcelado. Ese mismo año se trasladó a Madrid, lo que en 1947 le permitió abandonar el país rumbo a Francia. Ya en el país galo se embarcó hacia la ciudad de Caracas en la que falleció el 13 de febrero de 1962.

Fuentes:

[«Luis Montoliú Salado»](#). *Real Academia de la Historia*. (Consultado: septiembre 2020).

ÍÑIGUEZ, Miguel. *Esbozo de una Enciclopedia Histórica del Anarquismo Español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001, p. 732.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, nº. 267, (06/05/1944), p. 2.

46

ORBEGOZO AGUIRRE, Eugenio (Tolosa, 1909-¿?)

Músico vasco. Apenas se conservan datos anteriores a su encarcelamiento en 1937. Tras el estallido de la Guerra Civil participó en el batallón «Euzkadi Mendigoxale Batza». En 1937, tras la caída de Bilbao, fue detenido y encarcelado. Cumplió condena en la Prisión Central de Astorga donde fue obligado a participar en las actividades musicales. Allí compuso en 1940 el motete *Ecce Panis Angelorum*. A finales de la década de 1940 fue excarcelado. Durante los años cincuenta trató, sin demasiado éxito, retomar su actividad compositiva con los villancicos *Bello Niño*, *Corre, corre, zagalillo* y *¡Oh! Noche de Belén* (todos ellos de 1951).

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente procesal de Eugenio Orbegozo Aguirre, 1937-1949, Bilbao, Prisión Central de Bilbao]. AHPPV: Archivo de la Prisión Provincial de Astorga/Bilbao, sig.: eredok_A41-111_1-eredok_A41-114_8.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Orbegozo Aguirre, Eugenio». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 5. Madrid: SGAE, 1992, p. 5562.

ORDAX-AVECILLA DÍAZ, César (Madrid, ca.1872-¿?)

Artista plástico y periodista miembro de la Federación Universitaria Española (FUE). En 1939 fue detenido por su colaboración en el periódico de CNT *La Tierra*. Condenado a pena de muerte y conmutado más tarde por la pena de reclusión mayor, en 1943 fue trasladado a la recién inaugurada prisión de Carabanchel, donde se unió a la actividad clandestina con la escritura de breves cuentos y noticieros ilustrados como *Voluntad* (1943). Allí se vio obligado a colaborar con las actividades culturales del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, para el cual escribió, en colaboración del también recluso, Luis Montoliú Salado, la obra de teatro musical *Epílogo de una noche de reyes* (1944).

Ese mismo año fue excarcelado. Se desconoce cuál fue su trayectoria en los años posteriores.

Fuentes:

[Expediente procesal de César Ordax-Avecilla Díaz, 1939-1969]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/01094.

ÍÑIGUEZ, Miguel. *Enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Asociación Isaac Punte, nº. 2, (2008), vol. 4, p. 443.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, nº. 267, (06/05/1944), p. 2.

ORTEGA GARCÍA-MADRID, Ángeles (Torrejón de Ardoz, 1918-Madrid, 8 de noviembre de 2015)

Escritora madrileña. Con trece años se trasladó junto a su familia a la capital. Allí comenzó a trabajar como costurera, entrando en contacto con diversas agrupaciones políticas y sindicatos. En 1934 comenzó a colaborar en las actividades culturales del Círculo Socialista de Pacífico. Sin embargo, no fue hasta la Revolución de Asturias, cuando experimentó un creciente interés por los asuntos políticos. Ese mismo año se afilió a las Juventudes Socialistas.

En 1936 asumió el cargo de cobradora de tranvías, oficio por el que, junto a su pertenencia a las Juventudes Socialistas, fue detenida y procesada, acusada de «auxilio a la rebelión» en mayo de 1939. Condenada a doce años de reclusión mayor, fue encarcelada en las prisiones de Ventas, donde permaneció hasta mayo de 1940, Tarragona, Les Corts y Gerona. Durante su cautiverio en Ventas coincidió con Las Trece Rosas, a quienes, además de recoger las canciones que estas escribieron en el penal, dedicó *A trece flores caídas*, pieza cuyo texto recogió en su poemario carcelario *Al quiebro de mis espinas (poemas desde la cárcel)*.

En 1942 recibió el indulto y fue excarcelada. Sin embargo, su condición de presa le obligó a malvivir y trabajar clandestinamente durante varios años. Durante todo este

tiempo conservó también en la clandestinidad sus escritos y poemas, que no publicó hasta bien entrada la democracia: *Aguas revueltas* (1980), *Réquiem por la libertad* (1982), *Títere de corcho* (1986), *Pasos tranquilos* (1993), *De la memoria y otras cosas* (2001). Además desempeñó el cargo de Secretaria de Cultura de la Asociación de Expresos y Represaliados Políticos Franquistas.

Falleció en Madrid el 8 de noviembre de 2015.

Fuentes:

[«Ángeles Ortega García-Madrid \(1918-2015\)». *Cárcel de Ventas*](#). (Consultado: septiembre 2020).

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003, p. 172.

ORTEGA GARCÍA-MADRID, Ángeles. *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alcaná libros, 1982.

[«Ortega García-Madrid, Ángeles». *Fundación Pablo Iglesias*](#). (Consultado: septiembre 2020).

RAMOS, Alicia. *Memorias de las presas de franco*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2012, pp. 264-299.

49

PAREDES MARTÍN, Félix (Madrid, 1894-¿?)

Periodista, escritor y letrista madrileño, considerado como uno de los máximos exponentes de la poesía anarquista del primer tercio del siglo XX. Aunque durante la década de los veinte escribió algunos cuplés y otras canciones destinadas a la escena breve como *Hungría* (1928), pieza en la que colaboró con el músico también encarcelado, Manuel Bertrán Reyna, no fue esta, precisamente, la corriente en la que más éxitos cosechó.

Por otro lado, su activa colaboración en los órganos de propaganda del anarquismo, entre ellos las publicaciones *El Liberal*, *El Herald*, *La Libertad*, *La Tierra* y *Fragua social*, justificaron su detención en Valencia, ciudad en la que se encontraba al final de la guerra. Condenado a pena de muerte, esta le fue conmutada por la pena de reclusión mayor que cumplió hasta 1944 en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. Allí fue obligado a participar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual como colaborador del semanario *Redención*. También compuso los títulos *Himno a la Virgen de la Merced* y *Consejo*, así como el himno *Redención* (todos ellos de 1942), este último en colaboración con el músico recluso Juan Beltrán Barreda. Este título se convirtió, además, en una de las piezas más interpretadas durante la década siguiente en las prisiones.

En 1944 le fue concedida la excarcelación, aunque se desconoce si llegó a hacerse efectiva, puesto que no se conserva ningún otro rastro de actividad posterior.

Fuentes:

[Diligencias contra Félix Paredes Martín, 1940-1943, Madrid, Audiencia Provincial, Tribunal de Responsabilidades Políticas, sección 1ª, sala de instrucción núm. 4]. CDMH: Archivo de la Audiencia Provincial de Madrid, sig.: 42-2840.

ÍÑIGUEZ, Miguel. *Esbozo de una Enciclopedia Histórica del Anarquismo Español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001, p. 456.

SALAÜN, Serge. *Romancero libertario*. París: Ruedo Ibérico, 1971, p. 164.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Paredes Martín, Félix». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 5. Madrid: SGAE, 1992, p. 7036.

50

PASCUAL DE FRANCISCO, Manuel (Madrid, 13 de febrero de 1897-¿?)

Escritor madrileño. Desde 1933 miembro del Sindicato de Empleados de Correos y del Instituto Nacional de Previsión. En 1934 su obra *El ideario de Maluquer* fue premiada en el concurso convocado para conmemorar el XXV aniversario de la fundación del Instituto Nacional de Previsión.

En 1939 fue detenido y condenado a veinte años de reclusión mayor, de los cuales cumplió cuatro en la Prisión Central de Cuéllar. Allí fue obligado a colaborar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, para los cuales, en 1942, escribió las zarzuelas *Blanca paloma* y *Una tragedia horrorosa por culpa de Sinforosa*.

En 1943 fue excarcelado. No se conservan datos posteriores a su salida de la cárcel, desconociéndose el lugar y año de fallecimiento.

Fuentes:

[Expediente procesal de Manuel Pascual de Francisco, 1939, Salamanca, Ministerio de Organización y Acción Sindical]. CDMH: Brigada Político Social, sig.: PS_ANTECEDENTES_EXP05127

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, nº. 148, (31/01/1942), p. 3.

PEDRO, Valentín de (Tucumán 1896-Buenos Aires 1966)

Periodista, novelista, dramaturgo, ensayista y poeta argentino. Hacia 1916 se trasladó a Barcelona y posteriormente a Madrid, donde colaboró como redactor ocasional en la prensa madrileña. En 1920, cuando ya contaba con el reconocimiento y beneplácito de las tertulias literarias e intelectuales de las que formaban parte Valle-Inclán, Ortega y Gasset o Manuel Azaña, entre otros, asumió la dirección del semanario teatral *La Farsa*. De esta forma entró en contacto con Federico García Lorca, los hermanos Álvarez Quintero los hermanos Machado. Todo ello le llevó a colaborar en la escritura teatral con autores de la talla de Antonio Paso, Tomás Borrás y Luis Fernández Ardavín.

Paralelamente a su desarrollo como escritor participó en el movimiento sindicalista. En 1930 se afilió a la CNT, participando, ya durante la guerra, en las publicaciones *El sindicalista* y *Castilla Libre*. Además, en 1938, fruto de su compromiso político crea la primera Escuela de Capacitación Teatral, contribuyendo, junto a su pareja la directora de escena María Boixader, a la causa republicana.

Al final de la contienda fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Porlier, donde escribió la centonización sobre el *Cara al sol, Formaré junto a mis compañeros*. También allí fue obligado a suscribir los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual a través de su participación en el semanario penitenciario *Redención*. Gracias a la mediación de la diplomacia argentina fue excarcelado en 1941, año en el cual regresó a Argentina

Falleció en Buenos Aires en 1966.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

DUCELLIER, Aurore. *Le voix résilientes. La poésie carcérale sous le premier franquisme*. [Tesis doctoral dirigida por Zoraida Canderell] París: Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

PEDRO, Valentín de. *Cuando en España estalló la Paz*. Sevilla: Renacimiento, 2014

«[Valentín de Pedro](#)». *Editorial Renacimiento*. (Consultado: septiembre 2020).

PERELLÓ I RÓDENAS, Ramón (La Unión, 1903-Madrid, 1978)

Letrista murciano. Sus primeros pasos en el mundo del espectáculo vinieron en 1930 de la mano de la *troupe* «Circo Royal Villani», con la que debutó en una gira por los cafés cantantes de Madrid. En ese ambiente conoció al músico sevillano Juan Mostazo, con quien en 1933 firmó la que fue su primera pieza reconocida: *Mi Jaca*. Sin embargo, esta no fue la única colaboración entre el compositor andaluz y el unionista. A esta se sumaron otras piezas clave del repertorio de canción española como *La bien pagá*, *Falsa monea* o *Échale guindas al pavo*. Durante la década de los treinta se convirtió junto a Daniel Montorio, Gerardo Monreal, Juan Mostazo, José María Legaza, Francisco Merenciano o Manuel Bertrán Reyna –este último también penado con cárcel–, en el creador de títulos insignia del género de la copla, la canción española y el cuplé.

Durante la Guerra Civil colaboró en diversas publicaciones anarquistas como *Liberación* en Alicante y *El Diario de Cuenca*, donde solía publicar textos revolucionarios bajo el seudónimo «Romancillo». En estos años compuso títulos como *Gazpacho andaluz*, *Cancionero libertario* y *Romancero Libertario*.

Al final de la guerra fue detenido en Ciudad Real. Condenado a treinta años de reclusión mayor, de los cuales cumplió cinco en las prisiones de Uclés (1939), Santa Engracia (1940), Comendadoras (1940), Porlier (1943), Ocaña (1943), Yaserías (1944), Carabanchel (1944) y el Hospital Penitenciario de Madrid (1944). Aunque fue declarado en libertad el 15 de abril de 1940 no fue excarcelado hasta el 17 de julio de 1944.

Durante su reclusión en la Prisión-Escuela de Yaserías, coincidiendo con el periodo del compositor Juan Solano como director de la orquesta y banda del penal, fue obligado a participar en las actividades musicales de los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En este centro escribió los títulos de teatro musical *Ley suprema*, en colaboración del músico Ramón del Valle Alvira (1896-1949), también encarcelado por aquel entonces, y *Un gitano en el banquillo*.

El reconocimiento popular con el que contaron las composiciones de Perelló en el star system de pre-guerra, así como en la industria cinematográfica liderada por aquel entonces por Florián Rey facilitaron su reintegración en la vida artística de posguerra. El resultado fueron sus colaboraciones con la productora CIFESA en la creación de bandas sonoras. Posteriormente en las décadas de los cincuenta y sesenta adaptó sus piezas a la nueva generación de intérpretes como Antonio Molina, Rafael Farina, Lola Flores o Manolo Escobar. También su estilo se aclimató a las nuevas formas de consumo musical, para lo cual colaboró con la industria publicitaria a través de la creación de jingles como *Almacenes San Mateo*, *Anís Salzillo*, *Coñac Centenario Terry*, *Veterano Osborne*, *Nivea* y *Okal calmante vitaminado*, entre otros.

Falleció en Madrid en 1978.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[BURGOS, Antonio. «Ramón Perelló \(1903-1978\)». *El RedCuadro: la primera página de un columnista español en la red, \(diciembre 2008\)*. \(Consultado: septiembre 2019\).](#)

[Expediente procesal de Ramón Pérez Perelló, 1941-1944]. CDMH: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 42.02633.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, n.º. 279, (29/07/1944), p. 4.

RÓDENAS, Francisco J. «Vida y obra del autor de “Mi Jaca” y “La bien pagá”» [Texto de la conferencia pronunciada el viernes 8 de agosto de 2003, en el Salón de Actos del Museo Minero de La Unión, en el marco de las actividades culturales de la XLIII Edición del Festival Internacional del Cante de las Minas]. Murcia: XLIII Edición del Festival Internacional del Cante de las Minas, (08/08/2003).

53

PÉREZ BALÍN (también Valín), Eliseo

Titulado en violín por la Escuela Nacional de Música y Declamación donde estudió desde 1927 hasta 1936, año en que recibió la especialización de música de salón. A este ámbito se consagró en la década de los treinta, recorriendo diversos cafés cantantes, teatros y casas regionales, en los que ofreció sendos conciertos junto a otros compañeros de estudio como los hermanos Conchita y Luis León Jiménez.

Acusado de pertenecer al «Batallón Alpino Rojo» durante los años de la guerra, en 1939 fue denunciado y encarcelado en la Prisión-Escuela de Yeserías. Debido a su formación musical fue requerido por las autoridades para participar en las actividades musicales del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, en el que participó como violinista de la orquesta del dicho penal, bajo la dirección del Maestro Juan Solano Pedrero (1921-1992). Como compositor escribió el poema sinfónico *Boceto sinfónico* y la marcha militar *Castilla y Aria* (ambas de 1946).

Se desconoce la fecha exacta en que abandonó la prisión, así como su trayectoria posterior.

Fuentes:

[Expediente académico de Eliseo Pérez Balín, 1927-1936, Escuela Nacional de Música y Declamación]. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Expedientes de alumnos, sin signatura.

«Noticias diversas». *ABC* (Sevilla), (14/12/1932), p. 42.

PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1946, p. 19.

[Relación de inculpados. Eliseo Pérez Balín, 1939]. AHN: FC-CAUSA_GENERAL, 1504, exp. 4, p. 137.

54

PÉREZ DE LA CAL, Rafael (Alcaudete, 5 de marzo de 1879-Córdoba, ca. 1955)

Pianista y director de banda jienense. Hacia 1900 se unió al Círculo de Castillo de Locubín como pianista, participando también como pianista en la Iglesia de Santa María de Alcalá la Real. Durante esos años ocupó también, hasta 1914, el cargo de director de la Banda Municipal de Huelma. Ese año, se unió a la Banda de Alcalá la Real, también como director. En la década de 1930 comenzó a militar en Izquierda Republicana, causa por la cual fue detenido y encarcelado en 1939.

Sometido a Consejo de Guerra, en Valencia, ciudad en la que parecía encontrarse en el momento de su detención, fue condenado a veinte años de reclusión mayor, además de quince años de inhabilitación y la pérdida total de bienes. Cumplió condena en las prisiones de Santa María de Puig y la Central de San Miguel de los Reyes. Allí fue obligado a participar en las actividades musicales de la banda del establecimiento, como parte del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Para dicha agrupación compuso veintiuna obras entre 1939 y 1943, por las cuales redujo su condena en cuatro meses: *Campamentos femeninos*, *Certamen nacional*, *Danza de las fuentes andaluzas*, *Desfile de la ambulancia*, *Fantasia de concierto sobre motivos de Fausto y Semiramis*, *Lo mejor de lo mejor*, *Noche de verbena*, *Orteguilla*, *Panis Angelicus*, *Por verónicas*, *Quita pesares*, *Sagunto* y *Tu retrato* (todas de 1939); *Oro de ley* y *Una furtiva lágrima* (ambas de 1942); *Fantasia*, *Gantó*, *Risa gentil* y *Vale así* (de 1943).

En 1944 fue excarcelado, trasladándose a Córdoba donde intentó continuar con su actividad musical. Sin embargo la sentencia de inhabilitación, así como la pérdida total de bienes a la que había sido sometido no le permitieron reincorporarse a su actividad. En 1955 las autoridades locales le perdieron la pista, hecho que probablemente es indicativo de su fallecimiento. En 1960 su familia solicitó el indulto ante la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas

Fuentes:

AYALA, Isabel. *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1988). Estudio de la Provincia de Jaén*. [Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno]. Granada: Universidad de Granada, 2013, pp. 532-576.

[Diligencias contra Rafael Pérez de la Cal, 1945 junio 17, Jaén, Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas]. CDMH: Tribunal de Responsabilidades Políticas, sig.: CDMH_RRPP_75_0043_EXP037

[Expediente procesal de Rafael Pérez de la Cal, 1939-1960, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: legajo 20, folio 840, n.º. 3679.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, n.º. 162, (27/04/1942), p. 3.

PÉREZ ROSILLO, Ernesto (Alicante, 13 de noviembre de 1893-Madrid, 5 de diciembre de 1968)

Compositor y músico valenciano. Sus primeros pasos musicales vinieron de la mano del pianista Manuel Fernández Alberdi con quien estudió en la Escuela Nacional de Canto y Declamación de Madrid a principios de la década de 1920. Posteriormente, completó sus estudios de composición con Conrado del Campo. De él destacó del Campo su facilidad melódica, la cual se hizo evidente en las cerca de veinticinco zarzuelas y operetas que escribió desde 1913 hasta 1936. Entre sus primeros títulos destaca *La Serranilla* (1919), escrita en colaboración con Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Junto a ellos también firmó los títulos *La rubia del far west* (1932) y *Luna de mayo* (1934).

El género teatral no fue el único que cultivó Pérez Rosillo, quien también contribuyó a la canción ligera con piezas como *Las de Beri* (1927), *El niño de la Palma o Santander* (ambas de 1929). Precisamente esta última fue anunciada el 6 de marzo de 1943 por el semanario *Redención* como un estreno del maestro Rosillo en la Prisión Central de Burgos. Lo cierto es que se desconoce el paradero del autor entre 1936 y 1944, fechas en las que estrenó *La pipa de oro* y *Una noche en Constantinopla*, respectivamente.

Esta circunstancia podría deberse a que el compositor fuese detenido y encarcelado al final de la guerra. Sin embargo, la ausencia de más documentos que refuerzan esta teoría, más allá de la noticia en el semanario carcelario, obligan a tomar con cautela esta posibilidad. De haber cumplido condena en el penal burgalés, tal y como apunta el periódico penitenciario, parece que el autor no pudo retornar a su actividad teatral con la misma intensidad que había venido desarrollando en los años anteriores. Por esta razón, habría comenzado a trabajar la canción ligera y los ritmos bailables, de acuerdo a los nuevos patrones de consumo de aquellos años. Ejemplo de ello son los títulos *Mantilla española* (1946), *Soy caballero español* (1952), *Dólares* (1954), *Periquito entre ellas* o *Soy torero sevillano* (ambas de 1956), entre otras.

El 5 de diciembre de 1968 falleció en Madrid.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Sounds of glory, 2003, p. 527.

Fundación Juan March: La saga Fernández-Shaw y el teatro lírico. Archivos personales de Carlos, Guillermo y Rafael Fernández-Shaw.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año V, n.º. 206, (06/03/1943), p. 3

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Pérez Rosillo, Ernesto». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 5. Madrid: SGAE, 1992, p. 7327.

56

PONT I MONTANER, Ángel (Verges, 1 de enero de 1911-Barcelona, 21 de junio de 1995)

Intérprete de tible y compositor gerundense. Su primer acercamiento a la música estuvo guiado por Enric Barnosell, quien le incorporó a la cobla «Boris de Bordils». En 1929 se unió a la «Lira de Torroella de Montgrí» y la «Emporitana de Verges» y «L'as de'Anglés». Hacia 1930 se trasladó a Barcelona donde entró a formar parte del Sindicato de Músicos de Cataluña. Allí ocupó el cargo de secretario, desde 1935 hasta el final de la Guerra Civil. En 1939 fue detenido, juzgado y encarcelado por su adhesión al sindicato.

Encarcelado en la Prisión Provincial de Gerona fue obligado a participar en el programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Allí compuso, en 1940, junto al también sardanista, Felipe Ribes i Solé (1900-1975), la sardana *Primavera española*.

Hacia 1943 fue excarcelado. Ese mismo año se incorporó a la «Principal de Gerona» y la «Principal de la Bisbal». En esta última permaneció, ininterrumpidamente, durante diecisiete años. También en este año compuso *Camí de la Font Picant* y *La sardana d'en Titet*, dando lugar a las primeras piezas de su catálogo sardanístico.

En 1972 se trasladó a Barcelona para incorporarse a la «Principal de Llobregat» y, posteriormente, a la «Cobla municipal Ciudad de Barcelona», donde terminó su andadura como instrumentista.

Falleció el 21 de junio de 1995 en Barcelona.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Ficha de afiliación de Miguel Ángel Pont i Montaner, 1953-1971. Barcelona, Institución Sindical Mutua de Músicos de Cataluña]. AMMB: Sindicato de Músicos de Cataluña, sig.: SMC_Fichero.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, n.º. 42, (13/01/1940), p. 3.

[«Pont i Montaner, Ángel \(1911-1995\)». *Músicos per la cobla. Catalunya: Generalitat de Catalunya, Diputació de Tarragona.*](#) (Consultado: septiembre 2020).

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Pont i Montaner, Ángel». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 6. Madrid: SGAE, 1992, p. 8128.

REGIDOR RAMOS, Federico Manuel (Bilbao, ¿?)

Compositor vasco que durante la década de los años 30 escribió diversas piezas breves y bailables, entre ellas el charlestón *El carro de bon* (1931). En 1939 fue detenido y encarcelado en la Prisión Central de Astorga donde fue obligado a participar en la organización del orfeón de la misma. Para esta agrupación compuso el auto sacramental *La verdad solo está en Dios* el cual fue filmado los días 1 y 11 de noviembre de ese mismo año en la catedral de la ciudad.

Fuentes:

[Cuaderno de trabajo de Faustino Elcoiribe, 1939]. AHPPV: Archivo de la Prisión de Astorga/Bilbao, sig., A41-111_1.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. «Obras inscritas en el Registro General, correspondientes al segundo trimestre de 1931». *Gaceta de Madrid*, n.º. 236, (23 de agosto de 1932), pp. 1407-1413.

RETANA RAMÍREZ DE ARELLANO, Álvaro (Batangas, 26 de agosto de 1890-Torrejón de Ardoz, 10 de febrero de 1970)

Escritor, periodista, dibujante, modisto, músico y letrista nacido en Filipinas. Nacido en el seno de una familia noble, era hijo del político y escritor Wenceslao Retana. Su primer acercamiento a la escritura vino de la mano de las crónicas humorísticas que, a partir de 1911 comenzó a publicar en *El Heraldo de Madrid*. A esta incursión en la literatura le siguió la colección de cuentos *Rosas de juventud* (1913), con la que inauguró su gusto por los textos sicalípticos.

Aunque es más conocido como escritor, también se prodigó en el ámbito musical, participando en la inclusión del jazz en la escena musical madrileña, además de escribir revistas musicales como *Travesuras de amor* (1919), que firmó junto a Teodoro San José y *El maniquí* (1919), junto a Luis Oliver. Asimismo firmó los cuplets *Ven y ven*, que popularizaron Aurora Jufret y «La Goya» o *Blanquita*, un fado que dedicó a Blanquita Suárez, así como el título *Las tardes del Ritz*.

Durante la Guerra Civil permaneció en Madrid acudiendo, a los distintos actos sindicales, vestido con un mono de seda. Precisamente por esta razón, así como por su implicación en la escena sicalíptica y su condición de homosexual fue detenido y encarcelado, en 1939, en la Prisión Provincial de Porlier. Allí fue donde escribió la segunda de las versiones de *Es la Pepa una gachí*. En 1948 fue excarcelado, y aunque continuó su actividad literaria tuvo que hacer frente a numerosas dificultades de índole económica debido al expediente de depuración al que fue sometido.

Falleció en Torrejón de Ardoz el 10 de febrero de 1970.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).
COSTE, Grégory. *Erotisme et modernité dans l'œuvre narrative d'Álvaro Retana (1890-1970)*. París: Editions Publibook Université, 2012.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Orbegozo Aguirre, Eugenio». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 6*. Madrid: SGAE, 1992, p. 6362.

VILLENA, Luis Antonio de. *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura: vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*. Valencia: Pre-Textos, 1999

59

RIBES I SOLÉ, Felipe (Barcelona, 1900-Cuernavaca, 1975)

Apenas se conservan datos biográficos anteriores a la Guerra Civil. Entre 1930 y 1939 fue director de la Escuela de Música de Olot. En 1939 fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Gerona. Allí fue obligado a participar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, para el cual compuso, junto al sardanista, también encarcelado, Ángel Pont i Montaner (1911-1995) la sardana *Primavera española*.

En 1947 fue excarcelado. Ese mismo año se embarcó hacia el exilio, emigrando primero a Cuba y después a México, a donde llegó el 16 de abril de 1947. En la ciudad de Cuernavaca fundó una escuela de piano. En esa misma ciudad falleció en 1975.

Fuentes:

[Tarjeta de identificación de asilo político de Felipe Ribes i Solé, 1947 abril 12-1952 marzo 11, México, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración]. Archivo General de la Nación de México: Secretaría de Gobernación, sig.: ES.28005.AGA.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, nº. 42, (13/01/1940), p. 3.

[«Ribes i Solé, Felipe \(1900-1975\)». *Músicos per la cobla. Catalunya: Generalitat de Catalunya, Diputació de Tarragona*](#). (Consultado: septiembre 2020).

RINCÓN GARCÍA, Eduardo (Santander, 1924-)

Durante su infancia recibió lecciones de armonía de Don Cándido Alegría, compositor y organista de la Catedral de Santander. Detenido y encarcelado con apenas 15 años, la verdadera formación musical de Eduardo Rincón llegó en la década de los sesenta en el penal de Burgos. A lo largo de su vida sumó un total de veinte años de encarcelamiento, interrumpido por breves periodos de libertad, alcanzando así hasta cuatro condenas de prisión. Fue precisamente en el entorno penitenciario, donde de forma clandestina recibió la tutela por correspondencia del compositor Jean Wiener, quien le ofreció consejos sobre contrapunto y orquestación. Entre 1960 y 1963 escribió en esta cárcel alrededor de veinticuatro títulos que amplió a su salida con once obras más que extrajo de sus borradores penitenciarios.

Una vez excarcelado en 1965 se consagró a la escritura musical. Sin embargo, a pesar de su extenso catálogo, con más de ciento cincuenta y tres obras entre lieder, conjunto de cámara, piano solo, sinfonías, música vocal acompañada de diversos instrumentos y óperas, solo ha visto estrenados treinta y seis títulos. A partir de la década de los setenta, junto a su prolija labor como compositor, colaboró con la editorial Alianza en la traducción de diversas biografías de músicos.

En la actualidad, Eduardo Rincón reside en Torrella de Montgrí donde desde 1981 ha estrenado parte de su repertorio en el Festival de Música de la localidad.

Fuentes:

Archivo Personal de Eduardo Rincón. Torrella de Montgrí (Gerona).

CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Regenerados y redimidos: perfiles de músicos en las cárceles franquistas (1939-1975). Eduardo Rincón: de preso a compositor». *Música y represión política, de la Alemania Nazi a la España Franquista* (Enrique Téllez Cenzano, ed.). Valencia: Edictoría, 60-90.

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Eduardo Rincón. Compositor.](#) (Consultado: septiembre 2020).

Entrevista de la autora con Eduardo Rincón García (Torroella de Montgrí, 16/07/2017; 24/02/2018)

RINCÓN, Eduardo. *Cuando los pasos se alejan*. Santander: Ediciones La Bahía, 2011. [Sentencia de la Causa Sumarísima, nº. 5 de 1962 contra Eduardo Rincón García *et al.*, 1965 septiembre 9, Oviedo, Juzgado Militar Especial de la VII Región Militar]. Archivo Intermedio Militar Noroeste «El Baluarte»: Archivo del Tribunal Militar Territorial 4º, sig.: V.2539.437.

RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael (Alicante, 6 de febrero de 1902-Madrid, 15 de febrero de 1979)

A pesar de sus dificultades visuales, escribió su primera obra musical con 12 años, la cual fue estrenada por la Banda Municipal de Alicante, que dirigió él mismo. En 1917 se trasladó a Valencia donde cursó estudios de piano y composición en el conservatorio de la ciudad. En 1925 fue premiado con una mención de honor en el Concurso Nacional de Música, por su obra *Colección de canciones*. Durante estos años viajó en diversas ocasiones a París, donde coincidió con Francis Poulenc, Darius Milhaud y Maurice Ravel.

Con el inicio de la II República fue nombrado profesor interino de solfeo y piano en el Colegio Nacional de ciegos de Madrid.

Durante la Guerra Civil continuó impartiendo enseñanzas en el Colegio de Ciegos de Onteniente (Valencia). Concluida la contienda fue cesado en ese cargo, y encarcelado en el Reformatorio de Adultos de Alicante. En 1940 fue excarcelado y condenado a destierro en Granada, donde desarrolló la mayor parte de su obra pianística.

Con dificultad logró reinsertarse en la escena musical del país. En 1952 fue Premio Nacional de Música por su *Cuarteto en Re Mayor*, mismo galardón que recibió nuevamente en 1961 con su título *Fantasia en tríptico sobre un drama de Lope*.

Falleció en Madrid el 15 de Febrero de 1979.

Fuentes:

Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal de Rafael Rodríguez Albert, sig.: M.RALBERT.

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Decreto auditorial sumarísimo de urgencia nº 2506 contra Rafael Rodríguez Albert, 1940 septiembre 2, Juzgado Militar de Alicante].

Entrevista de la autora con Beatriz Rodríguez Albert (Madrid, 05/12/2018)

PALACIOS, María. *Rafael Rodríguez Albert*. Madrid: Fundación Autor, 2001

[«Rafael Rodríguez Albert». Real Academia de la Historia](#). (Consultado: septiembre 2020).

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Martínez Palacios, Antonio José». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 8. Madrid: SGAE, 1992, p. 8190.

RODRÍGUEZ MARCOS, José [Mtro. Romar] (Pegalarrodríguez, 1879-¿?, 5 de noviembre de 1976)

Músico militar natural de Pelarrodríguez, conocido por su seudónimo «Maestro Romar». En 1939 fue encarcelado y condenado a veinte años de reclusión mayor que cumplió en las prisiones de Astorga, Alicante, Yserías y Carabanchel, en los que colaboró en la actividad musical del programa de Redención de Penas en calidad de compositor y orfeonista. En 1944, durante su cautiverio en la Prisión Provincial de Alicante compuso *Pensando en España*. Posteriormente, en 1958, mientras finalizaba su condena en la Prisión Provincial de Carabanchel, colaboró con el cineasta anarquista Manuel Ordóñez de Barraicúa en el chotis *La Corrala*.

Hacia finales de 1959, el «Maestro Romar» fue excarcelado. Su reincorporación al ámbito musical vino de la mano de la alternancia en la composición de piezas de música ligera como los pasodobles *Claveles de mil colores* (1964), *Valenciana bonita* (1965) y *A la princesa Soraya* (1969), con marchas e himnos de exaltación al régimen: *XXV años de paz* (1965), *Ángeles del espacio* (1972) y *Juan Carlos y Sofía* (1972).

Finalmente, falleció el 5 de noviembre de 1976.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente procesal de José Rodríguez Marcos, 1939-1963]. AHN: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, sig.: 75/00183.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, n.º. 263, (08/04/1944), p. 4.

ROMO RUIZ, Rufino (1904-12 de diciembre de 1985)

Músico militar. Recibió formación como trombonista en la Escuela Nacional de Música y Declamación entre 1923 y 1928. A partir de la década de 1930 se alistó en la escuela de música militar de Madrid, llegando a ocupar el cargo de sargento. En 1939, al finalizar la Guerra Civil, fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Porlier. Allí fue obligado a colaborar en los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Fruto de su actividad musical en la prisión es la serenata *Recuerdos* que escribió junto al escenógrafo Eugenio Casals Fernández (1876-1953), también preso en el citado penal.

Hacia 1945 fue excarcelado, momento en el cual comenzó su andadura como compositor de piezas de diversa índole, entre ellas *A orillas del Duero*, *Amor azul*, *Cortijera cordobesa*, *Ecos de la Selva*, *Noches de luna o Tierra del sur*, entre otras.

En 1982, tres años antes de fallecer, consiguió que el Ministerio de Defensa revisase su causa obteniendo así la pensión vitalicia que le correspondía como exmiembro del ejército.

Finalmente falleció el 12 de diciembre de 1985.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Expediente académico de Rufino Romo Ruiz, 1923-1928, Escuela Nacional de Música y Declamación] Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM): Expedientes de alumnos, sin signatura.

«Orden 111/01340/82, de 25 de junio, por la que se dispone el cumplimiento de la sentencia del Tribunal Supremo dictada con fecha 5 de mayo de 1982, en el recurso contencioso-administrativo interpuesto por don Rufino Romo Ruiz, Sargento músico de Músicas militares». *BOE*, nº. 212, (4 de septiembre de 1982), p. 23.935.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año II, nº. 81, (12/10/1940), p. 3.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Romo Ruiz, Rufino». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 8. Madrid: SGAE, 1992, p. 8194.

64

SÁNCHEZ-CORTÉS MARTÍNEZ, Diego (Caravaca de la Cruz, ¿?-¿? 1980)

Compositor, pianista y director murciano. Hasta 1936 fue director de la Banda de Caravaca de la Cruz, para la que escribió diversas marchas para la festividad de Moros y Cristianos: *Piropo Rifeño*, *Los caballeros del vino* y *El templario*.

Al final de la Guerra Civil fue detenido y encarcelado en la Prisión Provincial de Murcia, en la que permaneció cautivo hasta 1945. A su salida de la cárcel a finales de la década de los cuarenta se readscribió a la ola de nueva copla, poniendo letra a piezas de letristas destacadas del momento como Ramiro Ruiz «Raffles» como *¡Ay, tierra mía!* (1946). En esta línea escribió títulos como *Pregón del jazminero* (1958), *Con el verigüel* (1962) o *Tan tan batao* (1963), entre otros.

A principios de los años sesenta ejerció de pianista en los primeros espectáculos de Rocío Jurado).

Falleció en 1980.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

[Diligencias contra Diego Sánchez-Cortés Martínez, 1939-1943, Caravaca de la Cruz, Juzgado Instructor de Responsabilidades Políticas]. AGRM: Juzgado Instructor de Responsabilidades Políticas, fichero de causas y sentencias,

fichero de procesados por responsabilidades políticas (Letras M-Z), sig.: ES.30030.AHP/70.

PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, 1945, p. 19.

65

SÁNCHEZ PRIETO, Julián [El pastor poeta] (Ocaña, febrero 1886-Madrid, 17 de septiembre de 1979)

Compositor, letrista y dramaturgo toledano. Inspirado por la poesía rural de José María Gabriel y Galán (1870-1905), padre del también preso Jesús Gabriel y Galán (n. 1898), en 1920 decidió aprovechar su habilidad para repentizar para escribir sus primeros textos en los que retrataba la miseria y pobreza de la región manchega. En los años precedentes a la Guerra Civil se consagró al drama rural. Precisamente fue esta filiación con los temas campesinos de gran tremendismo lo que le valió la aspereza de la crítica, así como la negativa de las compañías teatrales para representar sus obras.

En 1935 lideró su propia compañía teatral, la cual mantuvo en activo hasta el final del conflicto, causa por la que en 1939 fue detenido y enviado a la Prisión-Escuela de Yeserías. Durante su cautiverio fue obligado a colaborar con las actividades musicales del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, para las cuales organizó lecturas musicadas de sus textos, entre las que destacó *Canto a la mujer cordobesa* en 1946.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VIII, n.º. 364, (23/03/1946), p. 4.

[SANTIAGO, Rocío. «Julián Sánchez Prieto: los estrenos teatrales de un pastor-poeta». *UNED Revista Signa*, n.º. 26, \(2007\), pp. 559-584.](#) (Consultado: marzo 2020).

SOLANO PEDRERO, Juan (Cáceres, 21 de diciembre de 1921-Málaga, 23 de abril de 1992)

Compositor cacereño. Obtuvo su formación musical en el conservatorio de Sevilla, donde estudió hasta el inicio de la Guerra Civil. Durante los años del conflicto se refugió en Cáceres en el seno familiar. Fue allí donde conoció a Miguel de Molina en 1941 durante el destierro del intérprete a la capital extremeña. Alentado por el ambiente escénico madrileño se trasladó a la capital para abrirse, sin demasiado éxito, un hueco como compositor de coplas y cuplés. Compaginó sus primeros pasos en el mundo de los cafés cantantes con la de director de la orquesta y banda de la Prisión-Escuela de Yeserías, cargo que ocupó entre 1944 y 1946. Allí coincidió con el letrista murciano, Ramón Perelló i Ródenas (1903-1978), quien por aquel entonces cumplía condena en el penal madrileño. La actividad de Solano como director de las agrupaciones musicales de la citada cárcel no se limitaron a su dirección, sino que ofreció conciertos especiales, además de escribir piezas específicamente destinadas a estos conjuntos. Tal es el caso de *Nochevieja en Yeserías* (1945).

A finales de 1946 abandonó su cargo como director y comenzó a colaborar con autores como José Antonio Ochaíta, Xandro Valerio y posteriormente, Rafael de León. Junto a este último escribió piezas para la nueva generación de intérpretes, a medida que su sonoridad evolucionó hacia el pop. No obstante, nunca se desvinculó de la raíz musical de la canción española de los años treinta.

También en la década de los cincuenta colaboró con diferentes cineastas como Luis García Berlanga y Juan de Orduña en la composición de bandas sonoras. De esta forma puso música a las películas *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *El último cuplé* (1957), respectivamente.

Aunque no se retiró del todo, hacia el final de su vida su actividad compositiva disminuyó progresivamente. Falleció en Málaga el 23 de abril de 1992.

Fuentes:

[CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «Reinventando géneros, cánones y estéticas en la música ligera de la primera mitad del siglo XX. El archivo personal de Ramiro Ruiz “Raffles” \(1888-1962\) en el Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España». AV Notas revista de investigación musical, nº. 3 pp.34-51. \(Consultado: septiembre 2020\).](#)

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VII, nº. 303, (13/01/1945), p. 4.

SOLANO, Juan. *10 grandes éxitos del maestro Solano*. Madrid: Ediciones Solano, 2006.

TALENS PRATS, Juan (Cullera, 10 de octubre de 1888-Ibídem, 22 de marzo de 1953)

Músico de banda valenciano. De origen humilde Juan Talens trabajó como hojalatero sin apenas recibir educación. De formación autodidacta, su primer acercamiento a la música vino de la mano de la «Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia», de la que llegó a ser un miembro destacado. Como intérprete aprendió a desenvolverse con el violín, el bombardino y la percusión, entre otros instrumentos. En la etapa previa a la guerra, diferentes conflictos internos en la «SMI Santa Cecilia» le llevaron a abandonar la sociedad y unirse a la banda de la ciudad «El Ateneo».

En Cullera, su localidad de nacimiento, participó en las sesiones de cine mudo del Cine Cervantes durante las décadas de 1920 y 1930, donde tocaba junto a la pianista Amparo (Amparito) Belda.

Debido a su afiliación al Partido Comunista fue detenido en 1939. Condenado a treinta años de reclusión mayor, pena que más tarde le fue conmutada por la de quince años, fue encarcelado en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. Dada su posición como músico de banda fue requerido por las autoridades del citado establecimiento para participar en las actividades del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Allí se prodigó como miembro de la banda del penal, para la cual compuso, en 1942, el pasodoble *Cullera*, así como director de la rondalla del mismo.

En 1944 obtuvo la libertad condicional. Falleció en Cullera el 11 de marzo de 1953.

Fuentes:

Archivo familiar Talens Prats / Monraval Bou.

[Certificado de defunción de Juan Talens Prats, 1953 marzo 13, Cullera, Registro Civil]. AHRV: Registro Civil de Cullera, Juzgado Comarcal, sig.: Tomo 00084, página 246v, nº. 45.

Entrevista de la autora con Juan Talens Bou (Cullera, 29/11/2018).

[Expediente penitenciario de Juan Talens Prats, 1939-1959, Valencia, Prisión Central de San Miguel de los Reyes]. AHRV: Archivo de la Prisión Central de San Miguel de los Reyes, sig.: Legajo 1, caja 362, folio 120.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año IV, nº. 154, (07/03/1942), p. 3.

TAVERA BAZ, José María (Salamanca, 19 de marzo de 1911-¿?)

Periodista salmantino. Apenas se conservan datos anteriores a su detención en 1939. Poco antes de ser arrestado en Salobreña, residía en Málaga. Fue sometido a Consejo de Guerra y condenado a veinte años de reclusión mayor, acusado de «auxilio a la rebelión», de los cuales cumplió cuatro en la Prisión Provincial de Puerto de Santa María. En 1941 es trasladado al penal madrileño de Porlier, obligado a participar en el programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, como redactor del semanario *Redención*. Ese mismo año compuso las obras de teatro musical *La estrella de Belén* y *Misterio de Navidad*. En 1943 fue indultado y excarcelado.

Todo parece apuntar que tras su salida de la cárcel pudo reincorporarse a su actividad periodística. Así, en 1962 recibió el Premio Ondas al mejor autor de RNE-Barcelona.

Se desconoce la fecha exacta en que falleció.

Fuentes:

[Expediente procesal de José María Tavera Baz, 1939, Cádiz, Prisión Provincial de Puerto de Santa María]. BDGIP: Archivo de la Prisión Provincial de Puerto de Santamaría, sig.: exp. 2469, libro 2, folio 142.

HIDALGO, Juan. *Represión y muerte en la provincia de Granada, 1936-1950*. España: Arráez, 2014.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año III, nº. 93, (04/01/1941), p. 3.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Tavera Baz, José María». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 8. Madrid: SGAE, 1992, p. 9286.

TORCAL PELLEJERO, Julio (m. 1949)

Músico y libretista. Debutó en la escena madrileña de los años veinte con piezas como *Flor de Tango* (1922) y *En New York*. Colaboró junto a Manuel Bertrán Reyna en las obras *Los chisperos de Madrid* (1922), *Cándido Bueno* (1924) y *Las hadas del frío* (1927), entre otras. En 1939 fue encarcelado en la Prisión Central de Guadalajara. Allí fue obligado a colaborar con los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. En dicha prisión compuso en 1940 *Carta a la hija*, un monólogo musical.

Se desconoce en qué año pudo abandonar la prisión. Falleció en 1949.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

Catálogo de libretos españoles. Siglos XIX y XX. Madrid: Fundación Juan March, 1993.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Torcal Pellejero, Julio». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE*, vol. 9 . Madrid: SGAE, 1992, p. 9282.

70

Trece Rosas, Las (diversos lugares y fechas-Cementario de La Almudena, 5 de agosto de 1939)

Por orden alfabético: Carmen Barrero Aguado (n. 1919), Martina Barroso García (n. 1915), Blanca Brisac Vázquez (n. 1910), Pilar Bueno Ibáñez (n. 1912), Julia Conesa Conesa (n. 1919), Adelina García Casillas (n. 1920), Elena Gil Olaya (n. 1919), Virtudes González García (n. 1921), Ana López Gallego (n. 1918), Joaquina López Laffite (n. 1917), Dionisia Manzanero Salas (n. 1919), Victoria Muñoz García (n. 1921), Luisa Rodríguez de la Fuente (n. 1921).

Aunque la única componente de este nombre colectivo por el que se identifica a las trece jóvenes, la mayoría de ellas pertenecientes a las Juventudes Socialistas Unificadas, fusiladas el 5 de agosto de 1939, que tenía formación musical reconocida, era la pianista vasca Blanca Brisac Vázquez, son diversos los testimonios que apuntan que el grupo de jóvenes escribió una serie de letrillas de protesta durante su encierro en la Prisión Central de Mujeres de Ventas: *En la cárcel en vez de sufrir*, *La cárcel de Ventas de Madrid* y *¡Somos las presas del 39!*. Todos estos títulos formaron parte del repertorio musical contrapropagandístico de protesta contra las condiciones de vida de las presas de Ventas.

La identificación de estas piezas con el colectivo de mujeres no permite dirimir quién o en qué proporción contribuyeron a la creación de las mismas, aunque sí parece probable que fuese Blanca Brisac la encargada de poner melodía a los textos reivindicativos de sus compañeras.

Fuentes:

CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres*: Barcelona, Siroco Books, 1985.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

Les dones del 36. (Rosa Zaragoza, int.). Madrid: Tecnosaga: 1998.

ORTEGA GARCÍA-MADRID, Ángeles. *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alcaná libros, 1982.

URIEL DÍEZ, Pablo (Gómara, 1914-Valencia, 1990)

Médico soriano. En 1936, año en que estalló la Guerra Civil, Pablo Uriel acababa de licenciarse en medicina en la Universidad de Zaragoza y se encontraba destinado en la localidad riojana de Rincón de Soto. Días después de la sublevación militar es requerido por las tropas franquistas para unirse a filas como médico en la capital aragonesa. Sin embargo, poco después de acudir al llamamiento es detenido por su filiación a la Federación Universitaria Española. Encarcelado en la prisión provincial de la ciudad comenzó un periodo de entradas y salidas de la cárcel desde 1937 hasta 1939, años en los que tuvo que servir al ejército franquista. Fue durante su encierro en el penal zaragozano donde compuso el cuplé *A una muchacha yo besé*, sintonía de cabecera de Radio Celda 14, la emisora radiofónica imaginaria de los penados de Zaragoza.

En 1939 fue excarcelado. Ese mismo año se desplazó a La Coruña donde estableció su propio consultorio médico. Poco antes de su muerte se trasladó a Valencia, donde falleció en 1990.

Fuentes:

[Biblioteca Nacional de España: Fichero de autoridades](#) (Consultado: septiembre 2020).

«“Doctor Uriel”, la hazaña de un médico republicano en el bando golpista. *El diario.es* (12/03/2017), (Consultado: septiembre 2020).

URIEL, Pablo. *Mi guerra civil*. Valencia: Fedsa, 1988.

VALLE ALVIRA, Ramón del (Valencia, 1896-Madrid, 1949)

Músico de banda valenciano. Entre 1926 y 1931 fue uno de los directores de orquesta de teatro lírico más reconocidos de la escena madrileña. En 1934 se trasladó a Villena para suceder en la dirección de la Banda Municipal del municipio a Antonio Cabeza Borrego (1860-1969), con quien coincidió en el penal de San Miguel de los Reyes. El 19 de julio de 1936 la banda interrumpió su actividad hasta 1937 año en que los músicos se trasladaron a Hortaleza para continuar con su actividad.

En 1939, Ramón del Valle fue detenido y encarcelado en las prisiones de San Miguel de los Reyes y Yeserías. En esta última fue obligado a colaborar en las actividades musicales del programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual, dirigiendo la banda del establecimiento. Para esta misma agrupación compuso: *Kantuca* y *Ley suprema* (ambas de 1944). Esta última la escribió junto al letrista Ramón Perelló i Ródenas; *Estampas valencianas*, *Noche de Fallas* y *El siringüela* (todas en 1946); *La encarnación* (1948).

Poco después de ser excarcelado falleció en Madrid.

Fuentes:

[BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE VILLENA. «Orígenes». *Banda Municipal de Música de Villena*](#). (Consultado: septiembre 2020).

CALERO-CARRAMOLINO, Elsa. «El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos» *Estudios bandísticos*, nº. 1, (2017), pp.43-57.

DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997, p. 435.

[Expediente procesal de Ramón del Valle Alvira, 1939-1949, Madrid, Prisión Provincial de Madrid]. AGMI: Archivo de la Prisión Provincial de Madrid/Prisión-Escuela de Yeseñas, sig.: 44843.

«Ha fallecido el maestro Ramón del Valle». *Proscenio*, 1949.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, nº. 268, (13/05/1944), p. 2.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VI, nº. 279, (29/07/1944), p. 4.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año VIII, nº. 364, (23/03/1946), p. 4.

PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, año X, nº. 477, (29/05/1948), p. 4.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. «Valle Alvira, Ramón del». *Repertorio de Autores y Compositores SGAE, vol. 10*. Madrid: SGAE, 1992, p. 9639.

73

VIGRE GARCÍA, Julia (Madrid, 27 de febrero de 1916-Ibídem, 27 de junio de 2008)

Maestra y militante socialista madrileña. A los quince años se afilió a las Juventudes Socialistas. En 1934 se tituló en magisterio por la Escuela Normal de Magisterio Primario de Madrid.

Durante la Guerra Cviil continuó su labor docente al mismo tiempo que entró a formar parte del Departamento de Cultura del Comité Principal de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU).

En 1939 fue detenida y sometida a un proceso de inhabilitación, además de resultar condenada a doce años de reclusión, de los que cumplió cuatro en la Prisión Provincial de Ávila. En 1943 fue excarcelada, sin embargo, su trabajo clandestino en la directiva del PSOE motivaron que fuese nuevamente detenida en 1945 y condenada a dos años de prisión. Durante su cautiverio en la Prisión Central de Mujeres de Ventas coincidió con Carmen Caamaño Díaz (1909-2006) con quien colaboró en las actividades culturales y políticas de las presas. Junto a ella compuso *El pasodoble de la cárcel* y *Coplas por la Victoria de los Aliados en la II Guerra Mundial* (ambas de 1945).

A su salida de prisión en 1947 se incorporó a la plantilla del Colegio Hispano Francés de Madrid. Años más tarde 1960 aprobó la oposición que le permitía reincorporarse a su actividad docente en la enseñanza pública. Tras la dictadura, en 1988 fue condecorada por su actividad pedagógica con la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio.

Falleció el 27 de junio de 2008.

Fuentes:

HERNÁNDEZ, Fernando. «Manolita del Arco Palacio (1920-2006)». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [separata], nº. 6, (2006), p. 11.

SAN ROMÁN, Sonsoles. *Una maestra republicana: el viejo futuro de Julia Vigre (1916-2008)*. Madrid: Antonio Machado, 2017, p.52.

ⁱ Este mismo material puede consultarse de manera interactiva en la web elaborada por la autora:
<https://www.silencio-roto.com/obras>

ⁱⁱ Este mismo material puede consultarse de manera interactiva en la web elaborada por la autora:
<https://www.silencio-roto.com/autores>