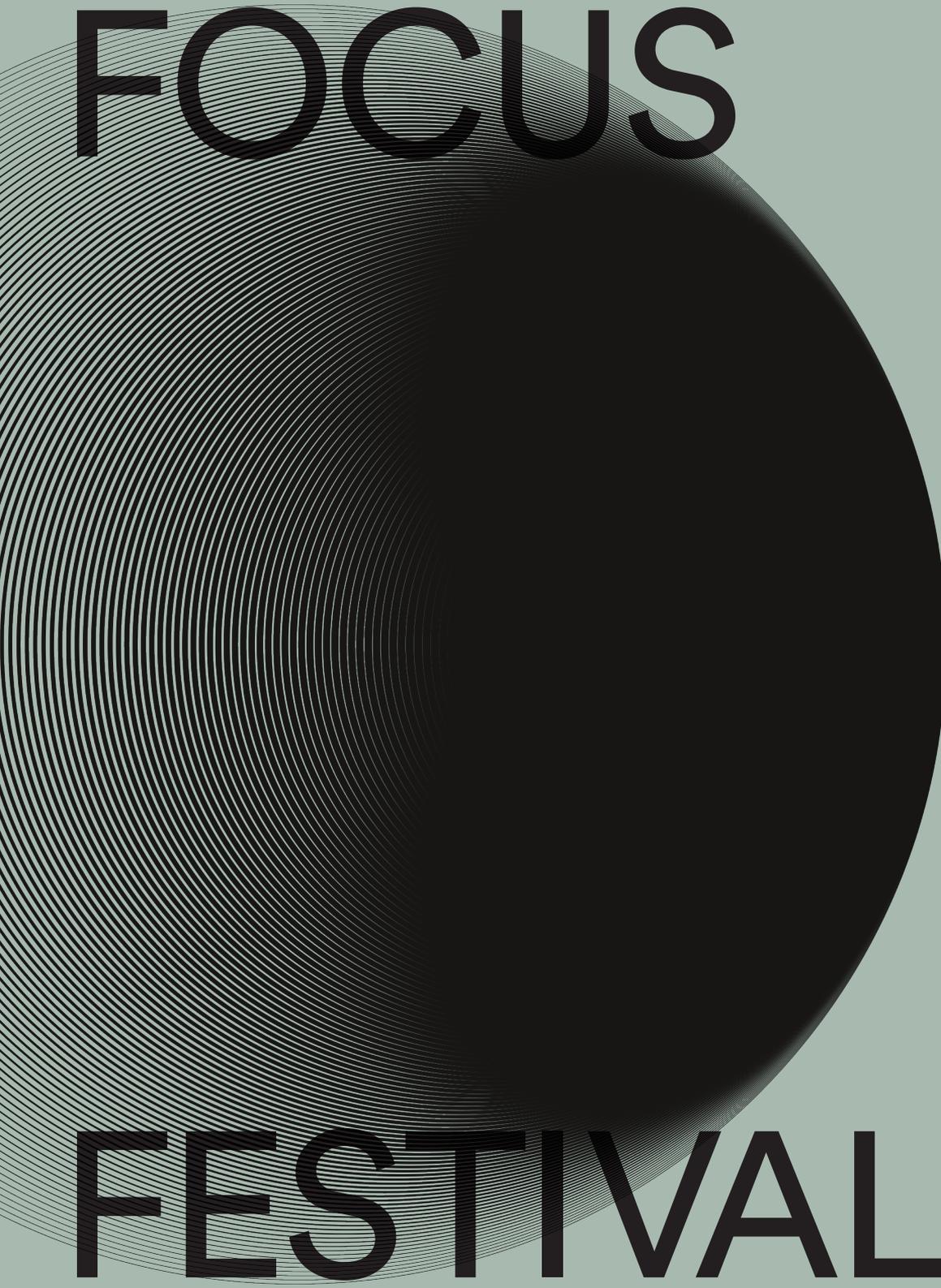


**FOCUS**



**FESTIVAL**

# EXPLORANDO LOS CINCUENTA

EL DESPERTAR  
DE LA MÚSICA  
ESPAÑOLA

El Focus Festival nace queriendo convertirse en un espacio singular dentro de la programación habitual de la Orquesta y Coro Nacionales de España: un lugar desde donde llamar la atención sobre un argumento concreto, proponer una escucha activa a partir de determinadas referencias o enfatizar el sentido integrador de la música cuando se percibe como fenómeno social. La primera edición que ahora se presenta caminará «Explorando los cincuenta. El despertar de la música española», con el fin de acercarse a la vida musical de una década fundamental en la configuración de la modernidad artística española, un momento relevante en la consolidación de la cultura como espacio de libertad personal.

Ya entonces la palabra festival implicaba un sentido de excepcionalidad. La propia Orquesta Nacional, protagonista indiscutible en aquellos años bajo la dirección artística de Ataúlfo Argenta, la utilizó para definir algunos conciertos que siguen recordándose por su sentido referencial: el Festival Hindemith y el Festival Stravinski, que permitieron además la estancia en España de autores considerados entonces modelo de futuro. El Focus Festival los tiene presentes como fondo a la interpretación de la música española coetánea, incluyendo la de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril y Juan Hidalgo. Ellos encarnan la audacia y altura de miras de una generación que se comprometió estéticamente, con alcance en ámbitos como la literatura, el cine y las artes plásticas.

Muchos de ellos todavía están entre nosotros; son nonagenarios y su presencia es ejemplo de constancia y superación. El Focus Festival mira hacia su música con un claro propósito de homenaje, tratando de reflejar lo que estas partituras juveniles representan en la reconstrucción de una década que a la convulsión política y social unió la inquietud creadora en el ámbito artístico. La época actual, tensa y bulliciosa, desequilibrada en el último año por una pandemia que ha alterado el orden anímico de la sociedad, debería entender el sentido vitalista de los españoles en los cincuenta, años en los que la cultura —y, en concreto, la música— se convirtió en una forma de esperanza.

	ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE	EL FOCUS FESTIVAL EN EL DESPERTAR DE LOS CINCUENTA	7
		CONCIERTOS	14
		1950 — 1951	18
SOBRE LA SOCIEDAD Y LA POLÍTICA	JULIÁN CASANOVA	ORDEN, CAMBIOS Y RESISTENCIAS EN LA DICTADURA DE FRANCO	22
		1952 — 1953	36
SOBRE LA LITERATURA	ANTONIO MUÑOZ MOLINA	EL PORVENIR DE LAS RUINAS	40
		1954 — 1955	52
SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS	PATRICIA MOLINS	RESOLUCIÓN DE SER MODERNOS	56
		1956 — 1957	68
SOBRE EL CINE	FERNANDO LARA	UNA ESPAÑA EN BLANCO Y NEGRO	72
		1958 — 1959	88
SOBRE LA MÚSICA	ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE	TRES VISITANTES ILUSTRES: DALLAPICCOLA, HINDEMITH Y STRAVINSKI	92
		NOTAS A LOS PROGRAMAS	110

EL FOCUS  
FESTIVAL  
EN EL DESPER-  
TAR DE LOS  
CINCUENTA

ALBERTO  
GONZÁLEZ  
LAPUENTE

Si se quisiera buscar un origen al arte contemporáneo español, habría que retroceder hasta la década de los cincuenta del siglo xx, periodo decisivo en la configuración política, social y cultural de España tras la Guerra Civil y los peores años de la depresión autárquica. Pero el principio temporal no señala un acuerdo homogéneo en torno a un proyecto determinado, ni una causa única sobre la que cimentar el espíritu de renovación que impulsa a una nueva y joven generación. Este libro lo señala desde la consideración de que el afán vanguardista, o simplemente el propósito estético de quienes aspiraban a un orden distinto, se inscribió en el desarrollo de unos años particularmente impacientes.

La política asume el protagonismo de un país que procura aliviar las tensiones internas que genera la exacta definición del Régimen emanado de la Guerra Civil y, al tiempo, acalla sin paliativos los problemas sociales que produce el sistema. Sin embargo, el orgullo que se exhibe de puertas adentro tiene otros matices en el exterior. Razones de supervivencia obligan al Estado a mostrarse al mundo con suficiente amabilidad como para conseguir el beneplácito internacional. Los cincuenta traen consigo el intercambio de embajadores, un tránsito fronterizo más fluido, la incorporación de España a numerosas organizaciones internacionales y, sobre todo, la ayuda económica que alivió el deterioro de las todavía muy precarias condiciones de vida de los españoles. El exilio quiso ver en las diferencias internas el final de la infamia y propuso como salida la «reconciliación nacional», sin darse cuenta de que el aval obtenido en el extranjero era el oxígeno que garantizaba la perpetuación del Régimen en la figura de Franco. Julián Casanova analiza en el primer artículo del libro las singularidades políticas de una década que también se expande en formulaciones culturales de muy diverso sesgo e intención.

Fernando Lara se centra en la cinematografía, poniéndola en relación con la cronología. El cine de los cincuenta, desde el mero entretenimiento o la demostración folclórica a la más minoritaria, circunspecta y comprometida realización, desde la glosa de hazañas nacionales a miradas críticas, aunque fuera de soslayo, es el ejemplo paradigmático de un entorno artísticamente profuso. Algunas películas de referencia se han convertido en iconos de la época. Y varias de ellas obtuvieron premios internacionales en reconocimiento al potencial creativo de algunos jóvenes directores que observaban

cautelosos las fracturas de un Régimen que aplica la censura y rentabiliza los éxitos. La audacia es uno de los gestos que caracterizan la creación artística de aquellos años.

El cine también aparece en el artículo de Antonio Muñoz Molina como apoyo al tránsito por la literatura de la década y en correspondencia a la descripción de un país fragmentado por las cicatrices que la guerra dejó en los implicados de ambos lados. Hay un ruido de fondo que se resquebraja en obras muy estimables que trascienden el sesgo ideológico de los propios creadores. Al hilo de este texto se hace evidente que el espíritu de rebeldía es inherente al empeño creativo que alienta la cultura de la época y sus muy diversas miradas. Las que proceden del interior son evidentes y las que provienen del exilio tienen una penetración relativa, aunque unas y otras contribuyan a convertir la creación artística de la época en una «cultura de la disidencia».

Patricia Molins de la Fuente lo observa desde las artes plásticas y la arquitectura, ahondando en la posición responsable que toma el arte decorativo cuando, afirmado en su posición social, embellece y procura mejorar la vida cotidiana en coincidencia con el despegue de la sociedad de consumo. El escenario artístico de los cincuenta adquiere aquí una condición tangible, utilitaria y, por tanto, moral; discutida por quienes puedan sospechar que con ella se afirmaba el consenso interior con un Régimen dispuesto a fagocitar el éxito, aun tratándose de propuestas que se distancian de la evidencia, como el arte abstracto. La referencia al misterio y la originalidad como características esenciales de esos años resulta reveladora pues, definitivamente, explica la importancia que el arte en su voluntad disidente adquiere en los cincuenta.

Bajo este principio, el Focus Festival presenta tres conciertos que tratan de reconocer la cadena de propósitos que diseñan la década. Porque la música también reconstruye el heterogéneo conglomerado de intereses, a veces incompatibles entre sí, aunque inevitablemente obligados a la convivencia, que coincidieron en la España de entonces. Gracias al trabajo de muy destacados investigadores, hace tiempo que se conocen muy bien los pormenores de la vida musical de los cincuenta, lo que ha permitido obtener conclusiones mucho más transparentes sobre la conformación de unos años no siempre bien descritos por la historiografía tradicional.

El proceso de continuidad que representan los más veteranos se ejemplifica con el compositor Óscar Esplá, cuya presencia tiene un fuerte valor testimonial por tratarse del primer gran exiliado que vuelve al país con el aval del reconocimiento internacional. La consideración que entonces se otorgó a su obra no guarda relación con el escaso número de veces en las que hoy se programa. Fue exagerada la manera en la que se le promocionó entonces y es injusta la manera en la que ahora se le recuerda. Esplá fue un autor importante antes de la Guerra Civil, implicado en la gestión y siempre dispuesto a difundir sus opiniones; alguien inflexible, tajante, decidido a la autoafirmación, tal y como refleja su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1955), uno más de los muchos honores que se le tributaron. De Óscar Esplá se escuchará el poema *Don Quijote velando las armas*, pero recuperando la desconocida versión de 1924 escrita para la Orquesta Bética de Cámara a instancias de Manuel de Falla, otro autor sobre el que se quisieron construir las líneas continuistas de la época.

Cabría incorporar al grupo de los tradicionales a Xavier Montsalvatge —íntimo de Esplá—, si no fuera por la dificultad de encuadrar a un autor que consiguió con las *Cinco canciones negras* situarse en el ámbito de lo impecable. El ciclo responde a un impulso personal y estrictamente independiente, tras una posguerra de dudas y supervivencia musical. En un ámbito de carácter seudofolclórico, estas canciones trazan un camino entre el horizonte antillano y la habanera colonial y catalana que Montsalvatge idealiza con exquisita ironía. Escuchar las «Canciones negras» a partir de la versión orquestal de 1949 supone incorporar la metáfora de un destino vagamente paradisiaco, la añoranza de una introspección cuyo sentido diferencial y predictivo es similar al que inspira a los jóvenes compositores del momento.

En este punto es donde se comprende la presencia de Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Juan Hidalgo, actuando como representantes de la nueva generación que irrumpe con fuerza proponiendo posibilidades estéticas hasta entonces inéditas. Su trabajo generó una enorme curiosidad y fue especialmente aplaudido por algunos destacados miembros de la comunidad musical que, desde tiempo atrás, defendían la renovación estética al hilo de las tendencias internacionales. Conseguirlo no era fácil en un país cuya escasez convertía cada concierto, cada conferencia, curso o

análisis en una forma de aprendizaje con salidas muy diversas. Los esfuerzos por reunirlos en grupos coherentes, tal y como se formalizó entonces y como aún hoy se sigue defendiendo en numerosos textos, enmascaran una realidad que cada uno de ellos afronta con personalidad propia. García Abril, por ejemplo, encuentra pronto una posición estética propia; de ahí que su *Concierto para instrumentos de arco* (1962) revele gestos de un estilo reconocible, coherente, de manifiesto sentido melódico y solvente estructura armónica, al que los años han sometido a un proceso de constante depuración.

Cristóbal Halffter es un pionero entre los jóvenes de la época. Los antecedentes familiares, su capacitación musical como compositor y director, pero sobre todo sus obras llaman la atención muy pronto por la contundencia técnica y la singularidad. Entonces, todavía se hacen sentir muy diversas influencias estilísticas, lo que no impide que se le otorgue una posición protagonista como visionario de un futuro artístico que, en aquellos tiempos, era imposible predecir. Los *Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda* (1956), colocados en el vórtice de la década, simbolizan la expansión de un compositor innato que ya apunta maneras proteicas y en el que lo docto y lo prospectivo han sido escarapate para el conflicto entre la vorágine y lo correcto, entre la apariencia pandemónica y la funcionalidad orgánica.

La obra de Luis de Pablo es también imprescindible en la consolidación y desarrollo de la España musical con origen en los cincuenta, aunque su enfoque creativo sea muy distinto. En su caso le define la inquietud y la curiosidad, lo que le lleva a muy distintas tareas musicales al margen de la composición. Luis de Pablo se hace a sí mismo poniendo siempre en duda el sentido experimental de su obra temprana, lo que le lleva a destruir la casi totalidad de la misma. Sobreviven algunos ejemplos que considera imprescindibles. *Inventiones* (1955) es el mejor de los posibles, pues las diferentes versiones de la obra hasta la definitiva de 1999, que es la que aquí se escucha, demuestran la doma constante de la materia musical, el trabajo infatigable al que Luis de Pablo se ha entregado a lo largo de los años. Su carrera de fondo se ha abastecido del combustible que le ha proporcionado la determinación y el amor propio.

Los ejemplos musicales que podrían extraerse de la música española de los cincuenta son muchísimos, pero en el Focus Festival concluyen con Juan Hidalgo. La perspectiva que propone *Ukanga* (1957) es original y edifi-

cativa. Hidalgo se hace compositor sin pretender serlo, como bien explica una carrera que tomó a la música como germen para la conjetura artística y que le llevó a transitar por ámbitos muy distintos y radicales, más propios de las artes plásticas. Es muy dudoso que Hidalgo se pudiera sentir cómodo con *Ukanga* como punto de destino, pues la continuidad y la coherencia estructural del serialismo chocaban frontalmente con su personalidad. Sin embargo, en los años cincuenta sondeó este y otros territorios todavía inéditos en la música española, lo que le convirtió en un precursor. Con *Ukanga*, el Focus Festival se afirma en el propósito de contextualización en el que la música debería ser siempre comprendida y que esta publicación trata de esclarecer en relación con la política, la literatura, el cine y las artes plásticas.

La música todavía aparece en un último artículo del libro, centrado en varios autores que sirvieron de modelo a los compositores españoles de los cincuenta. Igor Stravinski, Paul Hindemith y Luigi Dallapiccola visitaron España y aquí pudieron observar lo que su obra representaba para el proceso de reconstrucción musical del país. De ahí el lugar que también se les otorga en la programación del Focus Festival, con la excepción del compositor italiano, que cede su puesto a Béla Bartók, un referente innegociable pero muerto años antes. La sustitución no altera la intención de construir programas que manifiesten la tensión vital de los cincuenta pues, según se explica, todos los que aparecen fueron necesarios en el proceso de normalización de la música española de la posguerra, desde la perspectiva creativa pero también en relación con la propia vida musical. La obra de Stravinski, Hindemith y Bartók está muy presente en conciertos, cursos, escritos y conferencias, a veces rodeados de polémica. Por eso, la *Sinfonía de los salmos* (en versión de 1948) de Stravinski, la *Kammermusik no. 1* (1921) de Hindemith y la *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) de Bartók reconstruyen el eco de una vitalidad creciente y ambiciosa, sorprendente, bulliciosa incluso, como bien ha estudiado la musicología en números textos cuya síntesis aparece en algunas de las referencias bibliográficas.

El mundo musical de los cincuenta asume la reforma de los conservatorios y la enseñanza musical, una nueva relación de esta con la universidad, el cauce para nuevos repertorios, la reestructuración de instituciones de gestión como el Consejo de la Música o la Comisaría de la Música, las inicia-

tivas de Radio Nacional de España y su poderosa capacidad de promoción, la aparición de nuevas organizaciones musicales, programaciones y festivales, la reconsideración del papel de la música en la cultura y en la intelectualidad española... y la presencia protagonista de la Orquesta Nacional, que bajo la dirección musical de Ataúlfo Argenta alcanza cotas de calidad y ambición artística extraordinarias.

El Focus Festival, tal y como ahora se presenta, quiere ser la síntesis de todo ello, aunque las circunstancias hayan mermado su ambición. Las limitaciones impuestas por la pandemia generada por la COVID-19 han obligado a sucesivas reducciones sobre lo inicialmente diseñado, hasta comprimirse en tres conciertos de concisa duración y sin descanso. Del mismo modo que el estudio de los cincuenta obliga a volver sobre las fuentes, a analizar los testimonios y a juzgar el valor de las obras que fueron referenciales atendiendo a su difusión y recepción, habrá quien se preocupe de lo que está sucediendo durante estos meses en los que el virus ha impuesto nuevas formas de comportamiento, con consecuencias imprevisibles en el ámbito musical y que ya alertan sobre cambios de hábito en aspectos tan sensibles como la forma de escucha. En lo que al Focus Festival respecta, por el camino se han perdido muchas actividades, conciertos, obras con plantillas hoy por hoy impracticables... Nunca la previsión ha sido más inútil, ni la premura más inquietante, lo que obliga a agradecer a todos los implicados el esfuerzo por hacer posible algo aparentemente tan discreto.

Sin embargo, el Focus Festival, tal y como se presenta, mantiene vivo el principio activo del proyecto primigenio, y lo hace con una dosis suficientemente calculada como para que su efecto sea eficaz. La década de los cincuenta fue ante todo un conglomerado de agitadas esperanzas. Tal y como se ha explicado, todo ello se aglutina en una sociedad que proyecta en el ámbito cultural sus propias contradicciones, que somete la defensa de los valores tradicionales a la presión de nuevas propuestas estéticas. La música de los cincuenta es, en ese contexto, un síntoma más, nunca una propuesta definitiva. De ahí la intención de que el Focus Festival se convirtiera en la imagen musical de una década y que la escucha de obras a veces dispares fluyera bajo la tensión derivada de un tiempo en el que España, paradójicamente, despertaba ante el mundo.

# CONCIERTOS

05.03.2021

ORQUESTA  
Y CORO  
NACIONALES  
DE ESPAÑA

MEZZOSOPRANO  
Nancy Fabiola Herrera

DIRECTOR  
David Afkham

ANTÓN  
GARCÍA ABRIL  
(1933)

*Concierto para  
instrumentos de arco*  
(1962)

23'

XAVIER  
MONTSALVATGE  
(1912-2002)

*Cinco canciones negras*  
(orquestración de 1949)  
para voz media y  
orquesta

13'

IGOR  
STRAVINSKI  
(1882-1971)

*Sinfonía de los salmos*  
(versión de 1948)  
para coro y orquesta

23'

12.03.2021

ORQUESTA  
Y CORO  
NACIONALES  
DE ESPAÑA

TIMBAL  
Juanjo Guillem

DIRECTOR  
Rubén Gimeno

CRISTÓBAL  
HALFFTER  
(1930)

*Dos movimientos para  
timbal y orquesta de  
cuerda (1956)* 19'

PAUL  
HINDEMITH  
(1895-1963)

*Kammermusik no. 1,  
opus 24/1 (1921)* 16'  
para pequeña orquesta  
o doce instrumentos  
solistas

ÓSCAR  
ESPLÁ  
(1886-1976)

*Don Quijote velando las  
armas (versión original  
de 1924)* 17'  
Preludio

19.03.2021

ORQUESTA  
Y CORO  
NACIONALES  
DE ESPAÑA

DIRECTOR  
Nacho de Paz

JUAN  
HIDALGO  
(1927-2018)

*Ukanga (1957)* 11'  
para conjunto  
de cámara

LUIS  
DE PABLO  
(1930)

*Inventiones* 14'  
(versión de 1999)

BÉLA  
BARTÓK  
(1881-1945)

*Música para cuerda,  
percusión y celesta* 26'  
(1936)

# 1950

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

24 FEB Fusilamiento del anarquista Manuel Sabater en Barcelona.

2 MAR Primer tren Talgo entre Madrid y Valladolid.

8 ABR Primera línea de trolebuses en Madrid, entre la Puerta del Sol y El Viso.

9 MAY Se funda la empresa de coches SEAT en Barcelona.

27 MAY Primera Feria Nacional del Campo, en la Casa de Campo de Madrid.

16 JUN El papa Pío XII concede la aprobación definitiva al Opus Dei.

2 JUL España vence a Inglaterra en el Mundial de Brasil con un gol de Zarra.

4 NOV La ONU revoca el aislamiento internacional de España: la retirada de embajadores y ministros acreditados y la recomendación que impedía a España ser miembro de los organismos internacionales establecidos por Naciones Unidas o vinculados a esta.

## CULTURA

Antonio Saura, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y otros artistas de relevancia realizan sus primeras exposiciones individuales.

6 ENE Elena Quiroga gana el Premio Nadal con *Viento del norte*.

9 NOV *Los olvidados* de Luis Buñuel se estrena en México.

9 NOV Miguel Delibes, *El camino*.

## MÚSICA

1 MAR Victoria de los Ángeles se presenta en el Covent Garden de Londres.

6 MAY La Orquesta Nacional, dirigida por Ataúlfo Argenta, actúa en París, a donde volverá el año siguiente.

AGO El compositor Óscar Esplá es la primera gran figura exiliada en regresar a España.

## COMPOSICIONES

Cristóbal Halffter, *Sonatina*.

Jesús García Leoz, *Sinfonía*.

Jesús Guridi, *Amaya (síntesis sinfónica)*.

John Cage, *String Quartet in Four Parts*.

José Muñoz Molleda, *Quinteto*.

18 MAR Pierre Henry y Pierre Schaeffer estrenan *Symphonie pour un homme seul*, el primer concierto de música concreta, en París.

# 1951

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

1 MAR Huelga general en Barcelona.

29 MAR Primer ingreso de España en un organismo internacional: la Organización Meteorológica Mundial.

23 ABR Manifestaciones en Guipúzcoa.

18 JUL Nuevo Gobierno. Joaquín Ruíz-Giménez, ministro de Educación Nacional, inicia un proceso de apertura cultural y reforma universitaria.

18 JUL Se crea el Ministerio de Información y Turismo.

14 AGO El Senado de Estados Unidos autoriza un préstamo a España de 62,5 millones de dólares.

## CULTURA

Camilo José Cela, *La colmena* (publicada en Buenos Aires por problemas con la censura).

Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar son nombrados rectores de las universidades de Madrid y Salamanca.

31 AGO La empresa alemana Deutsche Grammophon presenta el primer LP.

OCT I Bienal Hispanoamericana de Arte, dirigida por Leopoldo Panero en Madrid.

14 — 21 NOV Primera Semana del Cine Italiano en Madrid.

## COMPOSICIONES

Fernando Remacha, *Sonatina*.

Igor Stravinski, *The Rake's Progress*.

Joaquín Rodrigo, *Sonatas de Castilla*.

John Cage, *Music of Changes* (segunda de sus obras basadas en el azar).

Manuel Castillo, *Sonatina*.

## MÚSICA

Federico Sopeña es nombrado delegado del Gobierno (director) en el Real Conservatorio de Música de Madrid, sustituyendo a Nemesio Otaño.

23 MAY Conferencia pionera de Javier Alfonso en el Ateneo de Madrid: «Diversas tendencias de la música contemporánea».

13 JUL Muere Arnold Schoenberg.

1 NOV Cristóbal Halffter recibe el Premio Extraordinario de Composición por el *Scherzo para orquesta* y estrena la *Sonata para piano, opus 1*.

18 NOV Joaquín Rodrigo ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (lectura del discurso «Técnica enseñada e inspiración no aprendida»).

SOBRE LA  
SOCIEDAD Y  
LA POLÍTICA

ORDEN,  
CAMBIOS Y  
RESISTENCIAS  
EN LA  
DICTADURA  
DE FRANCO

JULIÁN  
CASANOVA



Salida del primer contingente de trabajadores españoles hacia Bélgica, de acuerdo con el vigente convenio hispano-belga (25/03/1957).

© EFE / Manuel Iglesias.

## BIBLIOGRAFÍA

Un análisis detallado de este período de la historia de España en Borja de Riquer, *La dictadura de Franco* (Barcelona y Madrid, Crítica y Marcial Pons, 2010). También Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad* (Madrid, Síntesis, 2000) y Stanley G. Payne, *El régimen de Franco, 1936-1975* (Madrid, Alianza Editorial, 1987).

Una compilación de estudios de algunos de los mejores especialistas, en Julián Casanova (ed.), *Cuarenta años con Franco* (Barcelona, Crítica, 2015).

La mejor biografía del dictador es la de Paul Preston, *Franco «Caudillo de España»* (Barcelona, Grijalbo, 2020).

Puede verse también Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Historia de España en el siglo xx* (Barcelona, Ariel, 2009).

Los debates aperturistas con Ruiz-Giménez y las políticas populistas de los falangistas en los años cincuenta están recogidos en Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana* (Madrid, Síntesis, 2001).

El nuevo orden implantado por los vencedores en la Guerra Civil dio paso a más de una década de hambre, escasez y extremo nacionalismo económico. Burócratas, economistas, industriales y algunos militares defendieron el intervencionismo estatal y la autarquía, con una considerable ineficacia en la administración de la economía y con consecuencias desastrosas para una mayoría de la población.

La corrupción y el estraperlo dominaron ese largo período en el que amplios sectores de la población solo tenían acceso a las cantidades de productos básicos que las autoridades les asignaban en las cartillas de racionamiento. Los productores que no querían entregar sus productos a los precios fijados por el Gobierno recurrían al mercado negro para vender a precios mucho más altos. Y los consumidores, ricos y pobres, tuvieron que tomar el mismo camino ilegal para comprar lo más básico —el pan, aceite o leche— o, en el caso de quienes poseían más dinero, para no prescindir de otros productos menos necesarios.

Mientras que casi todos los ciudadanos trapicheaban en el mercado negro para saciar el hambre, arriesgándose a duros castigos si les cogían, los grandes estraperlistas, entre quienes se encontraban políticos y funcionarios del Estado franquista, personas protegidas por el poder, hicieron enormes fortunas. La influencia política daba grandes beneficios a terratenientes, industriales e intermediarios que conseguían evadir las normas de los organismos de intervención u obtenían pedidos extraordinarios del propio Estado.

El hambre, la necesidad de subsistir, la represión y el control social hicieron casi imposible la protesta abierta. La dictadura no peligraba y menos todavía cuando logró, poco a poco, desde el comienzo de los años cincuenta, la integración de España en las organizaciones internacionales. El 4 de noviembre de 1950 la ONU anuló la resolución de 1946 que aislaba a España. En 1951 regresaban los embajadores, encabezados por los representantes de Estados Unidos y Gran Bretaña, y España entraba en la Organización Mundial de la Salud. Tras el Concordato con el Vaticano y los pactos de Defensa y Mutua Ayuda con Estados Unidos en 1953, España fue finalmente admitida en la ONU en diciembre de 1955.

Pese a que el presidente demócrata Harry S. Truman, en el poder desde 1945 hasta finales de 1952, no ocultó la hostilidad hacia Franco, la política

exterior estadounidense hacia la dictadura comenzó a cambiar durante 1949-1950, bajo las presiones de un pequeño grupo de senadores, congresistas y jefes del Ejército. El anticomunismo de la dictadura franquista y las consideraciones estratégicas aportadas por los militares facilitaron ese cambio. Aunque a España no se la incluyó en el Plan Marshall y, mientras la dictadura duró, nunca se la invitó a incorporarse a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), fundada el 4 de abril de 1949, la posición de Estados Unidos fue clave para aliviar los aspectos más severos del ostracismo internacional.

El pacto firmado en septiembre de 1953, cuando el republicano Dwight Eisenhower ya había sustituido a Truman, proporcionaba a España ayuda económica y militar y la oportunidad de adquirir grandes cantidades de materias primas norteamericanas y excedentes de alimentos básicos a precios reducidos. Durante esos años, los norteamericanos construyeron, a cambio de toda esa ayuda, cuatro complejos militares, en Torrejón de Ardoz (Madrid), Morón (Sevilla), Rota (Cádiz) y Zaragoza.

El pacto con Estados Unidos se cerró prácticamente al mismo tiempo que el nuevo Concordato con la Santa Sede. En los años que siguieron a la Guerra Civil, la Iglesia católica española ya había recuperado la mayoría de sus privilegios institucionales. Hubo acuerdos entre la dictadura y el Vaticano, en 1941, 1946 y 1950, sobre la designación de obispos, los nombramientos eclesiásticos y el mantenimiento de los seminarios y las universidades dependientes de la Iglesia. Por fin, catorce años después del final oficial de la Cruzada, un nuevo Concordato reafirmaba la confesionalidad del Estado, proclamaba formalmente la unidad católica y reconocía a Franco el derecho de presentación de obispos. Lo firmaron el 25 de agosto de 1953 Alberto Martín Artajo, ministro de Asuntos Exteriores, y monseñor Domenico Tardini, prosecretario del Vaticano.

De los numerosos privilegios y poderes que el Concordato otorgó a la Iglesia española destacaba la provisión por el Estado de las necesidades económicas del clero y la obligatoriedad de que en todos los centros docentes, estatales o no, la enseñanza se ajustara «a los principios del dogma y de la moral de la Iglesia católica». La propaganda de la dictadura lo contempló como un triunfo tanto para la Iglesia como para el Estado porque, en palabras del propio Franco, no cabía «en una nación eminentemente católica como la nuestra

un régimen de separación entre la Iglesia y el Estado, como propugnaban los sistemas liberales». La sumisa identificación de la Iglesia católica con Franco alcanzó en ese momento su cenit. El papa Pío XII le concedió poco después la Orden Suprema de Cristo, la Universidad de Salamanca le dio el título de doctor *honoris causa* en Derecho Canónico y los obispos españoles reprodujeron las loas y adhesiones incondicionales que habían iniciado con la Guerra Civil.

Ese dominio católico siempre tuvo a su lado la sombra de la Falange, la otra fuente de inspiración ideológica que estaba presente en el aparato administrativo y político de la dictadura, en las relaciones laborales, en el léxico, en la iconografía y en la parafernalia movilizadora de masas. Es cierto que la Falange, tras la derrota de los fascismos en la Segunda Guerra Mundial, vivió años de incertidumbre, dividida entre quienes preferían ceder principios ideológicos a cambio de poder y la minoría de puristas que todavía soñaban con la revolución fascista. Pero conviene no despreciar la amplia red de influencias de lo que se llamaba el Movimiento, desde los medios de comunicación a los sindicatos verticales, pasando por las relaciones laborales o los servicios sociales. Los oficiales del Ejército y los funcionarios del Estado se convertían automáticamente en miembros de la FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista).

La burocracia de la Organización Sindical Española (OSE) se propuso «educar» a los trabajadores, «productores» en el lenguaje nacionalsindicalista, encuadrarlos jerárquicamente y, además de represión, disciplina y autoridad, ofrecerles un sistema de prestaciones sociales a través de lo que se conocía como las obras sindicales, la cara más amable y populista de la dictadura, que debía proporcionar, por otro lado, la integración de esas masas afiliadas en otros tiempos al sindicalismo socialista o anarquista.

En ese aparato de influencia social destacó la Obra Sindical 18 de Julio, la organización de asistencia médica y hospitalaria sobre la que se desarrollaría después la Seguridad Social y el Seguro Obligatorio de Enfermedad. Las obras sindicales de Cooperación, Colonización y Formación Profesional aspiraban a controlar desde centros educativos al cooperativismo, mientras que la Obra Sindical de Educación y Descanso, copia de la nazi Kraft durch Freude [Fuerza a través de la alegría] y de la fascista Opera Nazionale Dopolavoro [Obra nacional del tiempo libre], ofrecía a los trabajadores ocio y

asistencia cultural y recreativa. La mayoría de esas iniciativas se crearon y consolidaron en el largo período en el que José Antonio Girón de Velasco, antiguo seguidor de Onésimo Redondo, ocupó el Ministerio de Trabajo, desde 1941 hasta 1957.

La dictadura tuvo en esos años finales de la década de los cincuenta su primera crisis importante y una parte de la sociedad comenzó también a mostrar, aunque nunca de forma masiva, sus primeras manifestaciones de resistencia. En julio de 1951 Franco había hecho el primer cambio de Gobierno en seis años. La Subsecretaría de la Presidencia, ocupada por Carrero Blanco, fue elevada al rango de ministerio y se creó uno nuevo, llamado de Información y Turismo, dirigido por Gabriel Arias-Salgado, un hombre ultraclerical e integrista, fiel a Franco, más que al falangismo, que se rodeó de un grupo de reaccionarios y falangistas en la Dirección General de Prensa (ocupada por el viejo jonsista Juan Aparicio), en la Dirección General de Información (Florentino Pérez Embid) y en la Dirección General de Cinematografía y Teatro (José María García Escudero). El grupo se mantuvo unido, controlando e imponiendo una rígida censura a la información, hasta 1962, cuando Arias-Salgado fue sustituido por el falangista Manuel Fraga Iribarne.

En ese Gobierno entró como ministro de Educación Joaquín Ruiz-Giménez, vinculado a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP), aunque la mayoría de los colaboradores que nombró procedían de los viejos sectores intelectuales de la Falange. Ruiz-Giménez tenía un proyecto de apertura, distanciado de los católicos más integristas, bien representados en ese ministerio hasta entonces con José Ibáñez Martín, que generó importantes tensiones con un sector de la jerarquía eclesiástica, encabezada por el cardenal Segura, que rechazaba cualquier iniciativa estatal para regular la enseñanza. Fue, no obstante, en la mediocre universidad española donde los planes de reforma de Ruiz-Giménez encontraron más obstáculos, empezando por su política de reintegración del profesorado exiliado. Ahí encontró el rechazo de la vieja guardia franquista del 18 de julio y de los sectores integristas del Opus Dei que controlaban el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Las iniciativas aperturistas de Ruiz-Giménez crearon asimismo tensiones entre dirigentes del SEU (Sindicato Español Universitario) vinculados al Movimiento y pequeños grupos disidentes antifranquistas. El principal es-

cenario fue la Universidad de Madrid. Al amparo de Pedro Laín Entralgo, el rector nombrado por Ruiz-Giménez, algunos estudiantes de izquierda y falangistas radicales pidieron en enero de 1956 la celebración de un Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, en el que, como recordaba años más tarde Dionisio Ridruejo, «los jóvenes universitarios intercambiaran sus ideas con alguna comodidad, dando ocasión a un diálogo que les esclareciera mejor que a un silencio que les envenenara».

El congreso, apoyado por el propio Ridruejo y por Laín, fue prohibido por el ministro de Gobernación, Blas Pérez, y los estudiantes, entre los que se encontraban Enrique Múgica, Ramón Tamames y Javier Pradera, redactaron un manifiesto, que recogió tres mil firmas, en el que se pedía un sindicato más representativo. Hubo enfrentamientos en la Facultad de Derecho de San Bernardo, con falangistas golpeando a estudiantes, y el 9 de febrero, un grupo de matones armados de la ultraderechista Guardia de Franco, que regresaba de la conmemoración del Día del Estudiante Caído, en memoria de Matías Montero, un falangista muerto en unos disturbios en 1934, se enzarzó en una pelea con estudiantes antifranquistas. Uno de los falangistas cayó herido, posiblemente por el disparo accidental de una de las pistolas que llevaban sus compañeros.

La prensa falangista culpó de los incidentes a agitadores comunistas. En el Consejo de Ministros que se celebró aquel día, el Gobierno suspendió por tres meses cinco artículos de aquella pseudoconstitución llamada Fuero de los Españoles, cerró la Universidad de Madrid y cesó a Pedro Laín. Unos días más tarde Franco echó a Ruiz-Giménez y al secretario general del Movimiento, Raimundo Fernández-Cuesta. Al primero, porque había permitido que brotaran gérmenes de disidencia izquierdista en las universidades; al segundo, por no haber sabido mantener la unidad del Movimiento, algo de lo que le advirtió el leal Girón. Un camisa vieja de la Falange, Jesús Rubio García-Mina, sustituyó a Ruiz-Giménez. Y para restaurar la disciplina en el Movimiento, Franco llamó a José Luis Arrese, un antiguo hedillista que desde los sucesos de abril de 1937 en Salamanca había comenzado a adular a Franco para acceder a los privilegios del poder. Franco necesitaba a la Falange para contrarrestar las presiones que tenía a favor de una restauración de la monarquía.

Esos cambios en el Gobierno, imprevistos y de emergencia, trataban de echar marcha atrás, recuperar esencias, pero no pudieron ocultar la aparición de una nueva oposición, todavía no organizada, alejada del exilio republicano, que incorporaba a intelectuales falangistas, que marcaban ya distancias con la dictadura, y a jóvenes estudiantes de izquierda, hijos de familias acomodadas franquistas. Todo era aún muy incipiente, el germen de un activismo cultural que se convertiría en resistencia política en la década siguiente.

En esos años apareció también con fuerza el proyecto de Carrero Blanco de desarmar políticamente a la Falange y de crear un nuevo marco legislativo que permitiera la evolución hacia una monarquía autoritaria, continuidad del franquismo, cuando Franco muriera. Carrero encargó a Laureano López Rodó, catedrático de Derecho Administrativo y destacado miembro del Opus Dei, esa tarea. El modelo autárquico había llevado a la economía española a una situación sin salida, con un déficit considerable en la balanza de pagos, inflación galopante y sin divisas suficientes para abordar el pago de las importaciones. La reforma de la Administración del Estado y el cambio de política económica iban a ser los dos ejes principales de la actuación del grupo de tecnócratas que llegaron por primera vez al Gobierno de Franco el 25 de febrero de 1957.

El nuevo ministro de Hacienda, Mariano Navarro Rubio, era un abogado católico, miembro del Opus Dei y oficial del cuerpo jurídico militar que había tenido altos cargos en los sindicatos falangistas. Del Opus Dei era asimismo el nuevo ministro de Comercio, el catedrático de Historia Económica Alberto Ullastres Calvo. Como López Rodó, la persona que estaba detrás de ese cambio de rumbo, también era miembro de ese instituto secular fundado por José María Escrivá de Balaguer en 1928, empezó a correr la idea, especialmente en los círculos falangistas desplazados, de que el Opus Dei era una mafia católica que conspiraba para hacerse con el poder dentro del aparato político del franquismo.

Después de la Guerra Civil, el Opus Dei reclutó a jóvenes de las nuevas elites en ascenso. Desde 1957, y hasta enero de 1974, esos miembros del Opus Dei ocuparon los principales puestos de la Administración del Estado, en la política económica y en los planes de desarrollo. Impulsaron una política agresiva de crecimiento económico orientado a la exportación, racionalizan-

do la Administración del Estado e integrando a España dentro del sistema capitalista mundial, sin abandonar nunca el marco de la estructura política autoritaria. Representaban, por supuesto, los intereses del capital y, como su fuente de legitimidad para controlar el poder eran sus conocimientos económicos y jurídicos, expertos como eran en economía y derecho, han pasado a la historia con el nombre de «tecnócratas».

La llegada de los tecnócratas al poder era una respuesta pragmática a la bancarrota económica y desgaste del modelo político en el que se encontraba el franquismo. Las principales organizaciones económicas internacionales, encabezadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI), aconsejaron la puesta en marcha de un plan de estabilización para la economía española. Pese a que Franco desconfiaba de esos consejos y no entendía nada sobre lo que ese plan significaba, lo aceptó finalmente cuando Ullastres y Navarro Rubio le dijeron que España estaba al borde de la quiebra. El 21 de julio de 1959, apareció el Decreto Ley de Ordenación Económica, conocido como Plan de Estabilización.

La aplicación de esas medidas, favorecida por una excepcional coyuntura internacional, dio unos resultados inmediatos. El Plan de Estabilización fue el principal causante del crecimiento económico que se inició desde mediados de 1960 y se mantuvo hasta la crisis internacional de 1973. Permitió que la economía española se beneficiase del fuerte desarrollo económico que los países occidentales capitalistas habían comenzado a vivir desde comienzos de los años cincuenta. Los elevados costes sociales de esas medidas, especialmente en lo que se refería al descenso de los salarios y al aumento del paro, encontraron una válvula de escape en la emigración a los países europeos que reclamaban entonces mano de obra.

Una de las grandes ventajas con la que contó la dictadura de Franco en el escenario internacional a partir de comienzos de los años cincuenta fue que el comunismo sustituyera al fascismo como enemigo de las democracias. El régimen de Franco, que cultivó el anticomunismo como ningún otro, apareció más atractivo a los ojos occidentales. Tras más de una década de miseria económica, a la dictadura se le ofreció su reinserción en el sistema capitalista occidental. Porque España constituía en esos años un campo perfectamente abonado para la penetración del capital extranjero. Con una clase obrera

sometida y con una población mantenida bajo constante vigilancia política por la Falange y por las fuerzas represivas, no resulta tan sorprendente que la economía española, estimulada por los créditos norteamericanos y por la fuerte expansión de la economía europea, comenzara a despegar de nuevo y alcanzara cotas de crecimiento hasta entonces desconocidas.

España vivió a partir de ese momento entre la tradición y la modernidad. Hay una España miserable y primitiva, de hambruna y pobreza, que desaparece, aunque no del todo, captada en las imágenes de fotógrafos y cineastas y en las narraciones literarias. Y hay otra moderna, que nace, aunque no puede dominar todavía y matar a la vieja. Esa tensión entre la tradición y la modernidad preside tanto el cine de Carlos Saura, en *La caza* (1966) por ejemplo, como el de Luis Buñuel en *Viridiana* (1961) o el de Luis García Berlanga en *El verdugo* (1963).

En todo caso, en aquellos años de desarrollo y crecimiento económico, la modernidad nunca pudo tragarse la historia, el pasado violento, que salía una y otra vez a través de los recuerdos, la represión y los lugares de memoria. El mismo año en que se aprobó el Plan de Estabilización, el gran giro de la política económica del franquismo, fue inaugurado el Valle de los Caídos, el monumento que consagró para siempre, veinte años después del final de la Guerra Civil, la memoria de los vencedores.

La dictadura fue tan larga que dio tiempo a presenciar un abanico amplio de represión, exclusión, cambios y resistencias. Los cambios dentro del orden presidieron aquellos años dorados de Franco y de sus servidores.

# 1952

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

20 ENE Dwight Eisenhower es elegido presidente de Estados Unidos.

7 ABR Se aprueba el Plan Badajoz.

27 MAY Congreso Eucarístico Internacional en Barcelona.

1 JUN Se suprimen oficialmente las cartillas de racionamiento.

17 OCT El Opus Dei inaugura la Universidad de Navarra.

## CULTURA

RNE inaugura el Tercer Programa, coordinado por Enrique Franco.

1 FEB Se crea el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, dirigido por José Luis Fernández del Amo.

18 FEB Muere Enrique Jardiel Poncela.

21 MAR Se crea la Junta de Calificación y Censura de películas.

4 SEP Ernest Hemingway, *El viejo y el mar*.

24 NOV Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*.

## MÚSICA

Joaquín Rodrigo comienza las clases en la cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Madrid.

Rafael Rodríguez Albert, Premio Nacional de Música.

Se presenta *Juventudes Musicales*, con discurso de Joaquín Rodrigo.

*Cuarteto indiano* de Xavier Montsalvatge recibe el Premio Samuel Ross.

Los estudiantes de música se incorporan al SEU, elevando dichos estudios al rango universitario.

15 JUN Primer Festival de Música y Danza Españolas, en Granada.

JUL Primer número de *Música. Revista Trimestral de los Conservatorios Españoles*, dirigida por Federico Sopena: «Homenaje a Strawinsky en el LXX aniversario de su nacimiento».

1 AGO Primer Festival de Santander, en la Plaza Porticada.

## COMPOSICIONES

Bruno Maderna, *Musica su due dimensioni*, para flauta y cinta magnética.

Conrado del Campo, *Cuarteto 12*.

Gerardo Gombau, *Sonata*, para orquesta de cámara.

Hans Werner Henze, *Boulevard Solitude* (primera de sus óperas de éxito).

Jesús García Leoz, *Seis canciones*, sobre textos de Antonio Machado.

José Muñoz Molleda, *Cuarteto 2*.

Luigi Nono, *Composizione per orchestra [n. 1]*.

Olivier Messiaen, *Livre d'orgue*.

Pierre Boulez, *Structures I*, para dos pianos (última de sus obras basadas en el serialismo integral).

Xavier Montsalvatge, *Cuarteto indiano*.

# 1953

## CULTURA

Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español* se publicada en México bajo el título de *Mosén Millán* (novela prohibida en España hasta 1960).

I Congreso de Arte Abstracto, dirigido por José Luis Fernández del Amo.

Se inaugura en Tenerife el primer Museo de Arte Abstracto Español.

4 ABR Luis García Berlanga, *Bienvenido Mr. Marshall*, con música de Jesús García Leoz. El guion es premiado en el Festival de Cannes del mismo año, lo que la convierte en la primera película española de la posguerra galardonada en el extranjero.

21 SEP Se inaugura la primera edición de la Semana Internacional de Cine, futuro Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

16 DIC María Ángeles Galindo Carillo se convierte en la primera catedrática española tras obtener la cátedra de Historia de la Pedagogía e Historia de la Pedagogía Española en la Universidad Complutense.

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

30 ENE España ingresa en la Unesco.

5 MAR Muere Iósif Stalin.

2 JUN Isabel II es coronada reina del Reino Unido.

27 AGO Firma del Concordato entre la Santa Sede y España, que convierte España en un Estado confesional y da prerrogativas al poder político para nombrar obispos.

23 SEP Firma de los Pactos de Madrid, entre España y Estados Unidos, que permiten la instalación en territorio español de cuatro bases militares estadounidenses a cambio de ayuda económica y militar. Estos pactos suponen la integración definitiva de España en el bloque occidental.

24 OCT Primer y único Congreso Nacional General de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), único partido del régimen franquista.

## COMPOSICIONES

Conrado del Campo, *Quinteto* (Premio Samuel Ross).

Cristóbal Halffter, *Concierto para piano y orquesta* (Premio Nacional de Música).

Elena Romero, *Títeres*.

Jesús Guridi, *Tríptico del Buen Pastor*.

Joaquín Rodrigo, *Música para un código salmantino*.

Luciano Berio, *Cinque variazioni*, para piano.

Morton Feldman, *Intermission 6*, para uno o dos pianos.

Olivier Messiaen, *Réveil des oiseaux*, para piano y orquesta.

## MÚSICA

RNE inicia las Semanas de Música Española, con 51 programas dedicados a la creación española.

El Consejo de la Música se amplía con Eduard Toldrà, Federico Mompou, Jesús Arámbarri, Ataúlfo Argenta y Julio Gómez. Lo preside el director general de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín.

Federico Sopeña, *La música europea contemporánea: panorama y diccionario de compositores*.

Antonio Fernández-Cid, *La Orquesta Nacional de España: introducción, tema, variaciones y coda*, primera monografía sobre la institución.

ENE Sopeña crea el Seminario de Música Contemporánea en el Conservatorio de Madrid.

17 MAR Muere Conrado del Campo, maestro de tres generaciones de compositores, desde Salvador Bacarisse y Julián Bautista hasta Gerardo Gombau y Cristóbal Halffter.

30 MAR Se crea el Aula de Música en el Ateneo de Madrid, con dirección de Fernando Ruiz Coca.

12 — 22 ABR Primeras ediciones del futuro Concurso Internacional de Piano Premio Jaén.

16 — 17 JUN Integral de los cuartetos de Béla Bartók, por el Cuarteto Végh, en el Conservatorio de Madrid.

1 — 9 AGO Integral de las sinfonías de Beethoven en el Festival de Santander, por la Orquesta Nacional dirigida por Ataúlfo Argenta.

OCT La música se integra como materia obligatoria del bachillerato, tratando de lograrse la «formación completa de la persona» (Joaquín Ruiz-Giménez).

SOBRE LA  
LITERATURA

EL PORVENIR  
DE LAS RUINAS

ANTONIO  
MUÑOZ  
MOLINA

Oriol Maspons, *Sin título* (Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Josep Maria Castellet en el vestíbulo de la editorial Seix Barral, Barcelona), 1961.

Museu Nacional d'Art de Catalunya; adquisición financiada por la Fundación Nando y Elsa Peretti, 2017.

© Arxiu Fotogràfic Oriol Maspons, VEGAP, Barcelona, 2021. Fotografía: Museu Nacional d'Art de Catalunya.



## BIBLIOGRAFÍA

Max Aub, *La gallina ciega: diario español* (México, Joaquín Mortíz, 1971).

Carlos Barral, *Años de penitencia* (Madrid, Alianza Editorial, 1975).

Juan Benet, *Otoño en Madrid hacia 1950* (Madrid, Alianza Editorial, 1987).

Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Esplugues de Llobregat, Plaza y Janés, 1982).

Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo: memorias ampliadas* (Madrid, Debate, 1998).

Jaime Salinas, *Cuando editar era una fiesta: correspondencia privada* (Barcelona, Tusquets, 2020).

Un día de 1955 Jaime Salinas, regresado tentativamente del exilio en Estados Unidos, llegó a la sede de la editorial Seix Barral en Barcelona. No llegaba como editor, ni menos aún como hijo de un gran poeta, sino como representante de una firma francesa especializada en procesos de organización empresarial. Con esa llegada concluyen las memorias que publicó Salinas en 2003, *Travesías*. Y con ella empieza, del todo por azar, una de las transformaciones decisivas de la cultura literaria española del medio siglo. Jaime Salinas era un hijo de lo más preclaro de la España republicana, condenada a la diáspora, cuando no al exterminio, por la sublevación militar de 1936 y la despiadada victoria de Franco en 1939. Carlos Barral, su coetáneo casi exacto, pertenecía a una burguesía catalana perfectamente adaptada al franquismo, aunque con inquietudes intelectuales en las que quedaba un rastro de la Barcelona cosmopolita de antes de la guerra, en la que habían tenido éxito el teatro de García Lorca y la música de Alban Berg. En 1955, cuando se hizo colaborador y luego amigo de Carlos Barral, y de la gente de su círculo literario, Jaime Salinas, que venía de otros mundos mucho más abiertos y hablaba fluidamente varios idiomas, encontró a sus nuevos interlocutores bastante presuntuosos y algo provincianos, pero fraternizó con ellos y colaboró decisivamente en un proyecto editorial que iba a ser una cumbre de la modernidad posible en la cultura española. En aquel país áspero y cerrado, Jaime Salinas sorprendía por la finura de su educación, por el hecho mismo de que se había criado fuera, y había respirado otros aires. Él recordaba luego con ironía que en la Barcelona de mediados de los cincuenta Gil de Biedma hacía ostentación de anglofilia porque había pasado unos meses en Oxford. A trancas y barrancas, a pesar de las penurias económicas, del aislamiento del país, del acoso de la censura, Seix Barral cumplió una doble tarea imprescindible: publicar autores jóvenes españoles no adictos al Régimen ni cautivos de la estética fascistoide de la autarquía; y traer a nuestro mundo lector a escritores internacionales que ayudaban a ensanchar la cultura literaria y a educar a posibles lectores y novelistas en ciernes. En 1958, el premio Biblioteca Breve, pensado como alternativa al Nadal y al Planeta, tuvo como primer ganador a Luis Goytisolo, que acababa de cumplir 22 años. No mucho después, en 1962, lo ganó Mario Vargas Llosa, un principiante de 26, con *La ciudad y los perros*: pero en ese cambio de década, y con la llegada de un novelista latinoamericano, la literatura en España cambiaba de

rumbo y dejaba atrás una larga década de oscuridad política, pobreza extrema, aislamiento del mundo y extraordinaria fecundidad creativa.

Los años cincuenta acabaron literariamente en 1962, con *La ciudad y los perros* y con otra novedad no menos deslumbrante, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos. Mario Vargas Llosa, aunque había sido estudiante universitario en Madrid a mediados de los cincuenta, venía de una cultura intelectual y literaria del todo ajena a la española. Pero Martín-Santos había pertenecido al núcleo más estrecho de una generación literaria que tenía recuerdos muy vivos de la guerra, aunque por edad no hubiera participado en ella, y que se había educado en el aislamiento riguroso de los años cuarenta: aislados de la cultura internacional, y también de la propia tradición española anterior a 1936, la que había quedado sin continuidad por la muerte de alguno de sus mayores protagonistas o se había prolongado y de algún modo restablecido en el exilio. Los años cincuenta comienzan exactamente en la literatura española con la aparición de *La colmena*, de Camilo José Cela, en 1951, que ya supuso un quiebro en el rigor de la censura: pero esa novedad es solo una parte de la historia, porque ese mismo año se publica *Campo abierto*, la tercera novela de “El laberinto mágico” de Max Aub. *La colmena* provocó un escándalo limitado, tuvo muchos lectores y mucha influencia, quedó para siempre en los manuales de literatura: *Campo abierto* se publicó en México porque su autor era un socialista y republicano exiliado, de modo que en su momento no pudo encontrar los lectores que merecía, y su posible influencia quedó en el limbo del desconocimiento, porque solo se editó en España después de la muerte de Franco. Hay destrucciones que no tienen remedio: injurias que son irreversibles. Las seis novelas de «El laberinto mágico» forman un ciclo narrativo equiparable a una serie de los «Episodios» de Galdós, y su valor de testimonio es tan alto como su calidad literaria. Pero su presencia entre nosotros no ha quedado establecida como merecía, cumpliendo en parte el desaliento de Max Aub, que es el de tantos artistas que han tenido que crear su obra lejos del público al que estaba prioritariamente destinada.

La cultura española de los años cincuenta es un paisaje de desapariciones y ruinas, de logros improbables, de limitaciones esterilizadoras, de obras maestras inauditas, inexplicables en su capacidad de surgir e imponerse a pesar de todos los pesares, de otras obras maestras fantasmales o

perdidas. Son una edad oscura y también, a veces, una edad de oro. 1951 es el año de *La colmena* y de *Campo abierto* y también es el año de la primera película, dirigida a medias, de Luis García Berlanga y José Antonio Bardem, *Esa pareja feliz*. Y 1950 había sido el año de *El camino*, la primera gran novela de Miguel Delibes. Cela se había inspirado en el realismo madrileño de Pío Baroja y también, algo de lejos, en el simultaneísmo urbano de John Dos Passos. Miguel Delibes fundaba una manera de escribir naturalista y a la vez poética, cordial en su retrato de las vidas humanas marginales, atenta a la observación de la naturaleza, con una perspicacia y una precisión que solo muchos años más tarde se han podido apreciar plenamente. En la desastrosa fragmentación española, a Miguel Delibes le había tocado estar en el bando de los vencedores, igual que a Camilo José Cela. Pero los matices importan mucho más que las divisorias tajantes y las categorías simplificadoras: Miguel Delibes fue a la guerra donde le tocó, como la inmensa mayoría de los que nutrieron las filas de uno y otro bando; Cela, que estaba en Madrid en julio de 1936, se las arregló para cruzar cuanto antes a las líneas franquistas, y se enroló como voluntario en la guerra, y a lo largo de su vida sacó todo el provecho que pudo de sus credenciales fascistas. Delibes tiene siempre una mirada cordial de novelista que se pone de parte de los débiles y los que pierden, lo que prevalece en Cela es siempre la crueldad, la burla ibérica del tonto y del humillado. Y sin embargo fue Cela quien forzó en 1951 los límites de la censura y logró que sus correligionarios de la burocracia franquista autorizaran la novela; y también quien unos años más tarde fundó una revista, *Papeles de Son Armadans*, que iba a disipar en algo las tinieblas intelectuales de la época al reunir en sus páginas a escritores de un bando y del otro, del interior y del exilio. Desde 1956, en esa revista fundada y costeadada por un personaje de tan dudosa catadura se difundió la obra de Joan Miró y de Picasso, se publicaron textos literarios en catalán, gallego y euskera, y aparecieron las firmas en otros sitios proscritas de Rafael Alberti, Max Aub, Américo Castro, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre...

A mediados de la década, en uno de sus primeros viajes internacionales como actor y director de cine, Fernando Fernán-Gómez observó: «En Francia y en Italia se veían por todas partes las cicatrices de la guerra; en España las heridas seguían abiertas». Berlanga, Bardem, el propio Fernando Fernán-Gó-

mez, estrenaban a pesar de todo sus primeras películas y lograban retratar en ellas, a pesar de la escasez de medios y de la censura, la realidad de un país devastado por la pobreza, el desaliento y la sumisión, muy distinto del que se veía en el cine de propaganda épica del Régimen: y mientras tanto, en México, Luis Buñuel fundaba otra corriente del cine que era mexicano y que también era obstinadamente español, aunque sus compatriotas no pudieran verlo. Empezando por *Los olvidados*, que es de 1950, a lo largo de toda la década, y en paralelo al despliegue del cine hecho dentro de España, Buñuel va creando una obra de radical originalidad que tiene un pie en el melodrama autóctono mexicano y otro en la tradición española, literaria y cinematográfica, la que quedó amputada por la guerra y la victoria franquista. Las novelas de Max Aub, amigo íntimo de Buñuel, son tan plenamente españolas que no hay rastro en ellas del país en el que se escribieron. Lo que Buñuel hizo en los años cincuenta fue un mestizaje que no habría sido posible sin el exilio, y sin su propio arraigo intelectual y estético en la España de la Edad de Plata. Los mundos madrileños de Galdós y de Carlos Arniches Buñuel los hizo también mexicanos en obras maestras como *La hija del engaño*, que es de 1951, o *Nazarín*, de 1959. *Los olvidados* bebió del neorrealismo italiano y de la imaginación surrealista que Buñuel había cultivado en *Un chien andalou* y *L'âge d'or*.

Las heridas todavía abiertas eran fracturas que mantenían dispersos y en gran parte aislados entre sí los fragmentos de una cultura española trastornada irreparablemente por la guerra, la dictadura, el exilio. En 1957 murió en Inglaterra Arturo Barea. Su nombre, celebrado en Europa y en América Latina, era invisible en España. Otra de las obras centrales de nuestra literatura y de nuestra memoria civil, *La forja de un rebelde*, se había publicado por primera vez traducida al inglés, y había merecido una crítica admirativa de George Orwell. Apareció en español, en Buenos Aires, en 1951, el año de *La colmena* y *El camino*. De nuevo, pertenecía plenamente a la cultura y la vida española, pero nadie pudo leerla durante muchos años en nuestro país, al que solo llegó después de la muerte de Franco, y más de veinte años después de la muerte de su autor. No hay normalidad posible en una historia de la literatura que se ha hecho a base de persecuciones, de huidas, de prohibiciones, de crímenes. No hay manera de sostener una tradición fértil que alimente lo nuevo si una gran parte de lo mejor de esa tradición ha sido silenciado o destruido, o vuelto inac-

cesible. Tan importante como *La forja de un rebelde* en términos de testimonio y de pura invención literaria es sin la menor duda *Celia en la revolución*, de Elena Fortún. El primer borrador lo terminó Fortún en su exilio de Buenos Aires en 1943. La primera edición se publicó en España en 1987. Probablemente no hay otra novela que cuente con más inmediatez y frescura la vida cotidiana en Madrid en los primeros meses de la guerra. Fortún había muerto en 1952.

La historia de la literatura española es una novela de fantasmas, de aparecidos, de desaparecidos, de muertos que vuelven. En 1956, Max Aub, que tenía mucha propensión a crear ficciones que jugaran al engaño con la realidad, escribió su discurso de ingreso en la Academia Española. El acto estaba presidido solemnemente por don Fernando de los Ríos, jefe del Estado de una República que hubiera podido no dejar de existir. Entre los asistentes y los académicos se encontraban García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Américo Castro. También José María Pemán. A principios de la guerra, en 1936, Max Aub había estado trabajando en el borrador de un proyecto de Teatro Nacional, que como tantas cosas quedó frustrado para siempre. En su falso discurso de 1956, escrito, claro, en México, hizo como que la guerra no había sucedido, y por lo tanto él no se había tenido que ir al exilio y muchos de sus contemporáneos no estaban muertos.

La ironía desgarrada de Max Aub alumbra una herida incurable, un abismo que para muchos fue imposible de cruzar, al menos mientras vivieron, y que delimita un vacío central en la cultura española, la de aquellos años y la que vino después, la de ahora mismo. Max Aub volvió a España en 1969, treinta años justos después de marcharse, pero su regreso fue pasajero y le produjo sobre todo una tristeza inmensa, una sensación definitiva de destierro. Como escribió otro de los hijos de aquella generación, Claudio Guillén, que sabía de qué hablaba, todo destierro es también un des-tiempo: es posible volver físicamente al país que se dejó, pero no al tiempo que uno vivió y en el que pudo haber seguido viviendo, si las circunstancias hubieran sido otras. En nuestra mirada a los años cincuenta en España, la crónica de lo que sí sucedió, el catálogo de los libros que sí se escribieron, las películas que se hicieron, los cuadros que se pintaron, las músicas que se compusieron, no puede separarse de lo que se hizo fuera y quedó sin eco y no pudo influir en el presente del interior del país, y también de todo lo que, trágicamente, no pudo llegar a existir.

En el discurso académico de Max Aub en 1956 García Lorca es un poeta y un autor dramático que ha alcanzado la plena madurez que ya estaba anunciada en las cosas que escribía antes de cumplir los 38 años. Y en ese mundo alternativo las instituciones educativas y culturales puestas en marcha en los comienzos del siglo —la Institución Libre de Enseñanza, la Junta para la Ampliación de Estudios, las escuelas públicas laicas para niños y niñas— han ensanchado el público lector y acelerado la creatividad humanista y científica del país, alumbrando talentos que de otro modo no habrían podido manifestarse.

No es del todo una fantasía irresponsable. No hay ninguna determinación histórica que nos condene a la cerrazón, al atraso, a la ignorancia, al despotismo. La prueba de la vitalidad de aquellas raíces, de todo el potencial que siguió latiendo en las ruinas, es que a pesar de todo algunos contactos cruciales entre el interior y el exilio se mantuvieron, y muchos talentos de primera fila pudieran surgir y madurar en medio de aquel páramo, a contracorriente, a pesar de los pesares, sobreponiéndose a limitaciones intelectuales, políticas y materiales abrumadoras, haciendo de tripas corazón, fundando empeños creativos, individuales o de grupo, que eran también semillas de un porvenir de rebeldía y libertad. Muchos de ellos, hombres y mujeres, pertenecían a esa generación peculiar de Jaime Salinas, y compartían con él una relación peculiar con el pasado. Tenían recuerdos del mundo anterior a la guerra, pero habían sido demasiado jóvenes como para quedar atrapados en él. Los que venían del bando de los vencedores, o de la clase media más o menos aclimatada al franquismo, marcaron muy pronto una distancia que era a la vez estética y política, que algunas veces los llevó a la clandestinidad y hasta a la cárcel. Jaime Salinas era hijo de los que habían tenido que marcharse de España, pero en su exilio no había habido desgarró, porque llegó adolescente a los Estados Unidos y muy pronto se adaptó al país y al idioma, lo cual le dio ligereza y le quitó amargadura, y le permitió volver bastante pronto a España sin una carga paralizadora, como la que tantas veces afectó a sus mayores, tan incapaces de adaptarse del todo a los países a los que llegaban como de imaginar un regreso digno, o si quiera verosímil.

Fueron esos jóvenes, casi todos nacidos en los años veinte, o en los primeros treinta —los hermanos Saura, pintor y cineasta, por ejemplo, o el pintor Juan Genovés— los que levantaron la cultura literaria y estética española

a partir de los años cincuenta: Carlos Barral, Gil de Biedma, Ángel González, Ana María Matute, Ana Mariscal, Carmen Martín Gaité, Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Josefina Aldecoa, Bardem, Berlanga, los pintores abstractos y los pintores figurativos, los fotógrafos, los activistas que fundaban revistas y editoriales, que organizaban el mecanismo comercial de los premios, las exposiciones de arte, los festivales de cine. En 1961, gracias sobre todo a los contactos internacionales de Jaime Salinas, la editorial Seix Barral patrocinó la institución del Premio Formentor, en colaboración con los más importantes editores europeos del momento. Sus primeros ganadores fueron Samuel Beckett y Jorge Luis Borges. En la claustrofobia de aquella España franquista, que naciera y fuera consolidándose un premio así tenía mucho de prodigio y de desafío. Las heridas seguían abiertas, y las fracturas —entre el pasado y el presente, entre el interior y el exilio, entre lo posible y lo imposible— eran igual de dolorosas, pero el espíritu de rebeldía que está en el corazón de todo empeño creativo no había podido ser aniquilado: la herencia de todo aquello sigue viva hasta hoy en lo mejor de la cultura de la democracia.

# 1954

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

25 ENE Manifestaciones de estudiantes españoles en protesta por la visita de la reina Isabel II a Gibraltar.

26 FEB El papa Pío XII concede a Franco el Gran Collar de la Orden Suprema de Cristo, máxima condecoración vaticana.

6 JUN La selección española de hockey sobre patines gana el Campeonato del Mundo, celebrado en Barcelona.

29 DIC Primer encuentro de Franco y Juan de Borbón.

## CULTURA

17 JUL Muere Jacinto Benavente.

31 JUL I Festival Internacional de Cinematografía de San Sebastián.

AGO Primer ordenador experimental español en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

10 DIC Ernest Hemingway recibe el Premio Nobel de Literatura.

## MÚSICA

Cristóbal Halffter se convierte en el primer autor de su generación programado por la ONE.

Juventudes Musicales en Barcelona presenta, por primera vez, obras de Pierre Boulez, Darius Milhaud, Luigi Nono y Béla Bartók.

Creación de la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid.

Se crean los Conciertos del Conservatorio en Madrid.

11 JUL Concurso Internacional de Música María Canals (entonces Concurso de Pianistas).

NOV El compositor Luigi Dallapiccola visita Madrid.

NOV V Congreso Nacional de Música Sagrada.

15 NOV Primer concierto de Cantar y Tañer, ciclo que dirige Helga Drewsen.

30 NOV Muere el director Wilhelm Furtwängler.

20 DIC Paul Hindemith dirige obras propias a la ONE, con la soprano Consuelo Rubio.

## COMPOSICIONES

Edgar Varèse, *Déserts*, para viento, percusión y cinta magnética.

Gerardo Gombau, *Trío en fa sostenido*, para violín, violonchelo y piano (Premio Samuel Ross).

Iannis Xenakis, *Metastaseis*, para orquesta.

Primeras composiciones relevantes de Luis de Pablo (*Invenções, Comentarios...*).

Witold Lutosławski, *Concierto para orquesta*.

11 JUL Joaquim Homs, *Polifonía para instrumentos de cuerda*, primera obra dodecafónica española.

# 1955

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

13 ENE España ingresa en la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE).

9 FEB Huelga en la Universidad de Madrid.

1 JUL Primer Plan Nacional de la Vivienda.

14 DIC España ingresa en la ONU.

## CULTURA

5 ENE Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama* (Premio Nadal).

MAY Juan Antonio Bardem, *Muerte de un ciclista* (premiada en el Festival de Cannes).

14 MAY Basilio Martín Patíño organiza las Primeras Conversaciones sobre Cine Español, o Conversaciones de Salamanca.

26 SEP Muere el filósofo y escritor Eugenio D'Ors.

18 OCT Muere José Ortega y Gasset.

## COMPOSICIONES

Bruno Maderna, *Cuarteto*.

Luis de Pablo, *Invenções*.

Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, para contralto y seis instrumentistas.

## MÚSICA

Arturo Dúo Vital, Premio Nacional de Música por la *Sonatina para instrumentos de viento*.

Rafael Rodríguez Albert, Premio Samuel Ross por el *Quinteto en la menor*.

Victorino Echevarría, Premio Nacional de Música por el *Quinteto para instrumentos de viento*.

25 MAR Igor Stravinski dirige a la Orquesta Nacional.

16 ABR — 1 MAY Festival wagneriano en el Liceo de Barcelona a cargo del Festival de Bayreuth, con Wieland y Wolfgang Wagner (directores general y artístico) y Joseph Keilberth y Eugen Jochum (responsables de la dirección musical).

4 MAY Óscar Esplá ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (lectura del discurso «Función musical y música contemporánea»).

SOBRE LAS  
ARTES  
PLÁSTICAS

RESOLUCIÓN  
DE SER  
MODERNOS

PATRICIA  
MOLINS

Delhy Tejero, *Retrato de María Dolores* (detalle). Óleo sobre lienzo (1954).

Colección particular, Madrid.



## BIBLIOGRAFÍA

Una visión política del arte de los años cincuenta y de su ambigua postura política, en Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006) ([https://www.soymenos.net/arte\\_franquismo.pdf](https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf)).

Luces y sombras de esos años decisivos, contados por los diarios y memorias de dos artistas, en Delhy Tejero, *Los cuadernos: diarios, 1936-1968* (León, Eolas Ediciones, 2018); y Antoni Tàpies, *Memoria personal: fragmento para una autobiografía* (Barcelona, Seix Barral, 2003).

La visión de un historiador que vivió en primera persona las postrimerías del franquismo, en Valeriano Bozal, *Summa Artis. Historia general del Arte. Vol. XXXVII. Pintura y escultura españolas del siglo xx (1939-1990)* (Madrid, Espasa Calpe, 1996).

Los años cincuenta son un periodo crítico y brillante en lo que se refiere a la arquitectura y el arte. Crítico porque cuestiona la farsa academicista de la primera posguerra buscando vías de renovación artística y social. Brillante porque vio madurar la obra de figuras que siguen siendo un referente de calidad, modernidad y sintonía internacional, como los arquitectos Fisac o De la Sota o los artistas Tàpies, Millares u Oteiza, que abandonaron la representación para abordar el arte como investigación matérica y gestual y como expresión de poéticas personales. Disfrutaron de premios internacionales y del consenso interior en un momento en el que surgían las primeras estructuras estatales dedicadas al arte contemporáneo y en el que, caso raro en España, la iniciativa pública, el coleccionismo privado y la experimentación artística siguieron caminos paralelos.

Pero quizás lo más característico de esa década fue la confianza en el arte y su capacidad para embellecer y mejorar la vida cotidiana. Desde los poblados de colonización hasta los murales que decoran tantos portales públicos y privados de la época, ningún otro momento del siglo xx ha dejado su huella como ese, en el que la modernidad se convirtió en una aspiración compartida.

Ha sido estudiado bajo el signo de la ambigüedad y la paradoja. ¿Cómo es posible que la vanguardia, que pronto, a finales de esa década, iba a comenzar a hacerse antifranquista, se convirtiera en esos años en el arte oficial? Y cómo es posible que los artistas se auparan al éxito, por su propio esfuerzo y valía, desde luego, pero también gracias a los ascensores officiosos que fueron encontrando en su camino, desde que ya a finales de los cuarenta entraran por la puerta pequeña pero dorada que ofrecían los Salones de los Once, patrocinados por el influyente Eugenio d'Ors.

Sencillamente, porque todo eso no pasó de un día para otro y porque el servicio mutuo fue una constante en aquellos años, marcados por el miedo a dar un paso en falso, a señalarse, y por la necesidad de buscarse apoyos sin los cuales era imposible salir adelante. Pero también porque a lo largo de esa década, y especialmente entre 1953 y 1957, el deseo de cambio, de renovación, de depuración, en el mejor sentido del término, y no en el siniestro que la palabra había tenido a lo largo de la primera posguerra, había sido una constante en la que coincidían los intereses del Régimen y de los artistas.

Para empezar, el Régimen no era uniforme en sus gustos y aspiraciones. Desde que ya en plena Segunda Guerra Mundial comenzara a borrar todo rastro de afinidad con las potencias totalitarias, a la vista de que los Aliados podían ganar la batalla, y desde que a finales de la década de los cuarenta comenzaran a trabajarse el apoyo norteamericano, el arte que habían utilizado de manera propagandística empezó a verse como algo desechable. Entre 1950, cuando la ONU revoca la condena al Estado franquista, y 1953, fecha de la firma de los Pactos de Madrid con Estados Unidos, que supuso la llegada en un importante flujo de divisas, el Régimen había compatibilizado la preferencia por un arte épico y barroco en los edificios representativos, a la manera de José María Sert, con el interés por el arte popular y la artesanía como fenómenos tradicionales y originales, que al igual que el arte infantil se consideraban puros y libres de las connotaciones «degeneradas» que se achacaban al arte moderno. Benjamín Palencia, que había resucitado la Escuela de Vallecas y gozaba de la atención de numerosos discípulos, era un adalid de esa tendencia. Pero también quedaban artistas que no habían renunciado a la vanguardia, en su vertiente surrealista o en la más cercana a la abstracción. Dalí, Miró o Klee eran los modelos favoritos de este último grupo. Y por supuesto Picasso, cuya obra figurativa de los años cuarenta y cincuenta era seguida con atención por algunos de los artistas que más atención despertaron en esos años, como Zabaleta.

En realidad, la mayor parte de los artistas hicieron suyo un lenguaje que combinaba ambos elementos, el popular o infantil, o primitivo, y la modernidad entendida como una figuración esquemática que apenas atiende a la narración y sí lo hace a la emoción, creando una atmósfera misteriosa, con figuras flotantes, en la que hay mucho de la suspensión característica de lo sagrado y de lo mágico. Los artistas más reconocidos por la historiografía, como Tàpies, Saura y Millares, o los escultores Oteiza y Chillida, siguieron un camino más radical y personal que pronto les proporcionó el éxito interior e internacional. Los tres pintores siguieron un camino paralelo, desde un surrealismo inicial hacia el Informalismo, esa corriente que Cirlot, escritor y crítico de arte fundamental en esa década, consideraba no ya una evolución, sino una mutación de la vanguardia. En sus obras están presentes algunas de las características esenciales de esos años: el misterio, al que ya me he refe-

rido, y la originalidad, en el sentido de buscar los orígenes de la pintura, su autenticidad, su momento germinal, ya sea en la acción gestual o en la experimentación con la materia. También les une el rechazo al uso del arte como propaganda. Pero hay muchos otros artistas que han quedado rezagados en las historias del arte y que sin embargo hicieron una obra valiosa y singular, como Delhy Tejero, que a mediados de los cincuenta realizó una brillante serie de pinturas con motivos geometrizados y colores vivos, y posteriormente experimentó con arenas. O como Urbano Lugrís, fiel toda su vida al realismo mágico y en cuyos cuadros surge un mundo propio en el que recoge leyendas gallegas y motivos naturales con humor y precisión dibujística.

Los esfuerzos en favor de la abstracción encontraron pronto el apoyo oficial, sin el que no se explica el enorme éxito que consiguió esta, que hacia 1957 se había convertido en la tendencia mayoritaria; aunque a veces no fuera tal abstracción, sino más bien una estilización subjetiva de elementos figurativos que aún pueden reconocerse en las obras. Desde finales de los cuarenta se había comenzado a crear un frente a favor de la abstracción y en contra del academicismo. Desde la revista *Alférez* el arquitecto José Luis Fernández del Amo defendía la necesidad de abandonar las «fanfarrias imperiales», poco apropiadas para una época de penuria, y abordar la arquitectura desde la modestia, el trabajo colectivo y la perfección artesanal con la que habían surgido las catedrales. Y, como en ellas, contar con la colaboración de artistas capaces de embellecer y humanizar los entornos y dotarlos de un ambiente auténticamente espiritual que para ser auténtico debía ser contemporáneo. Ese va a ser un tópico mantenido y desarrollado en los años siguientes: que el arte auténticamente libre y espiritual, lo que era sinónimo de religioso, era la abstracción.

La llegada al Ministerio de Educación en 1950 de un falangista liberal, Joaquín Ruíz-Giménez, tuvo como resultado que esa idea fuera adoptada oficialmente, aunque no uniformemente ni sin polémica. Coincían en ello los intereses de los artistas más comprometidos y los del Gobierno, que pronto iba a firmar los Pactos de Madrid con Estados Unidos y que veía en la abstracción un arte carente de peligro y un camino para sintonizar con el llamado mundo libre y mostrar su aperturismo. Pronto comenzaron a verse los resultados del cambio político, especialmente a raíz de la organización de la

I Bienal Hispanoamericana de Arte, presentada ruidosamente en Madrid en 1951 y recogida por el NO-DO, para la que se seleccionaron obras de gran cantidad de artistas, incluyendo los más radicales. Ruíz-Giménez creó también el Museo de Arte Contemporáneo, a cuyo frente nombró a Fernández del Amo. Uno de los mejores aciertos de este fue el de escuchar a los artistas, utilizando el diálogo como arma de reflexión y convicción. Fruto de esa idea fue la organización de una Semana de Arte Abstracto en Santander en 1953, con una exposición y conferencias en las que redundó la misma idea que había inspirado sus artículos de *Alférez*: la defensa de la abstracción como el arte puro, espiritual y actual por excelencia, y la necesidad de integrar el arte en la arquitectura.

A partir de entonces la abstracción inició una veloz carrera que culminaría en 1957, cuando se presentó la exposición *Arte otro* en Barcelona y Madrid. Organizada por una galería francesa, los miembros de Dau al Set y los artistas madrileños fundadores de El Paso, supuso la puesta de largo del Informalismo en España. Pero también el inicio de una escisión en el bloque de defensores de la abstracción, puesto que ese mismo año surgió un colectivo, Equipo 57, cuyos miembros criticaban la mercantilización y subjetividad de los informelistas y defendían un arte objetivo, racional y no mágico.

Equipo 57 creía también en la función social del arte, en su aplicación a la vida cotidiana, y puso en práctica esa idea trabajando en el campo del diseño de mobiliario, con algunas de las propuestas más interesantes de la década en ese campo, que había comenzado a interesar a artistas y arquitectos desde que, a mediados de la década, se introdujera el concepto en España. Hasta entonces se hablaba de artes decorativas, pero la participación de España en la Trienal de Milán, la principal exposición internacional dedicada al objeto, había hecho ver a sus organizadores que la producción debía de adaptarse a las nuevas exigencias económicas e industriales, y abandonar las viejas manufacturas o artesanías, si quería ponerse al día y hacerse competitiva.

Porque la década de los cincuenta es también la del despegue de la sociedad de consumo en España, que contempla la vivienda privada y la vida familiar como motor económico esencial, y la fabricación masiva y seriada como forma de producción. La construcción de vivienda había sido una exigencia prioritaria en la primera posguerra debido a la urgencia de la recons-

trucción, a la que se añadió más adelante la presión migratoria. Los vencedores hicieron de la construcción una de sus principales tareas y uno de sus grandes apoyos propagandísticos. Se trataba de proporcionar a los españoles «la casa alegre y soleada» de la que hablaba el ministro Arrese, en la que las familias pudieran configurarse como pilar básico del Estado. Nuestros pueblos y ciudades están llenos de barriadas, e incluso pueblos enteros, creadas en esos años, a través de las que pueden rastrearse los cambios y variedades de tipologías públicas. Jerarquizadas, con espacios comunes que eran lugares de expansión pero también de vigilancia, algunas se han convertido hoy en día en lugares de residencia privilegiados, soportando, bien es cierto, una densidad de población mucho menor que la que tuvieron originalmente. Puede rastrearse en ellas el estilo desornamentado de los primeros momentos, con apenas una vaga alusión historicista en el portal; los barrios de inspiración popular, con sus arcos y torreones; los poblados dirigidos, de arquitectura moderna y abstracta, ya entrada la década de los cincuenta, como el que Javier Sáenz de Oiza proyectó en Entrevías en 1956; o los poblados de colonización, dispersos por las nuevas zonas de regadío, que aunque muy modificados se conservan en mucho mejor estado que las colonias urbanas. Para esos proyectos trabajaron algunos de los mejores arquitectos de la posguerra, como Luis Moya (colonia Tercio y Terol en Carabanchel, acabada en 1951), Alejandro de la Sota (poblado de Fuencarral, 1956), José Luis Fernández del Amo (poblado de colonización de Villalba de Calatrava, 1955, con obras de Mompó, José Luis Sánchez y Pablo Serrano, entre otros) o el citado Oiza, cuyo grupo de viviendas contaba con un parque infantil diseñado por Ángel Ferrant, uno de los mejores escultores de la década.

Eran viviendas modestas y, en paralelo a su construcción, surgió también el interés de algunas empresas por crear mobiliario para ese tipo de hogares. Muebles modernos, pequeños, ligeros, estructurales, una versión humilde de los modelos que comenzaban a publicitarse a través del cine y de la prensa, que llegarían a constituirse ya a finales de la década en símbolo de estatus adoptado por una nueva burguesía cultivada y moderna. Sus versiones más festivas —aquellas que popularizaron *La Codorniz* o los chistes del *TBO*, con sus formas trapezoidales y arriñonadas y su profusión colorista— aparecen en los espacios de ocio para la burguesía, hoteles y salas de fiesta,

en los que de nuevo encontramos el fruto de una brillante colaboración entre arquitectos y artistas. Algo de aquellos ambientes queda aún en lo que fue el Hotel Castellana Hilton (hoy InterContinental), en el paseo de la Castellana madrileño, proyectado por Luis y Javier Feduchi en 1954. En su patio aún pueden verse los relieves de Ángel Ferrant y César Manrique, artista que iba a hacer sus mejores obras en Lanzarote ya a partir de los sesenta pero que en esos años había abierto una vía de trabajo más integral y comercial que la de otros colegas, a partir de su trabajo como decorador de la Parrilla del Hotel Fénix (1956). Manrique es autor también de un mural cerámico realizado en un local de la calle Santa Cruz de Marcenado, en Madrid, que por fortuna aún se conserva.

Como se conserva otro mural de Jorge Oteiza para un portal de la avenida de América, en la misma ciudad, en cuyas molduras interiores, mobiliario de madera y despiece del suelo puede verse el cuidado artesanal que los arquitectos pusieron en estos espacios comunes, bisagra entre lo público y lo privado. Ese trabajo colaborativo, artesanal y anónimo, puesto que pocos conocen a sus autores, es una de las características más señaladas y duraderas de la producción de esos años. Basta citar un par de obras para comprobar la calidad de esos proyectos. Por ejemplo, la Cámara de Comercio de Córdoba (1952-1955), fruto de la cooperación entre Rafael de la Hoz y Oteiza, o la iglesia de los Dominicos de Fisac en Valladolid (1952-1957), influida por la arquitectura nórdica de ladrillo, que cuenta con vidrieras de José María de Labra y esculturas de Oteiza. De este artista es también el friso escultórico de la fachada de uno de los edificios más emblemáticos y monumentales de la década, la basílica de Aránzazu de Sáenz de Oiza.

Los muebles de los cincuenta utilizan también tubo metálico, pero dan preferencia a la madera y a las formas estructurales curvas, frente a las mecánicas y ortogonales de la preguerra, introduciendo tanto el mueble confortable, con mullido generoso, como el escultórico. Se trata de un nuevo modelo de lujo basado en el valor intelectual y estético, no en la riqueza de materiales o en lo caprichoso de las formas, e inspirado en muebles nórdicos o americanos, como los de la empresa Knoll, pionera en la fabricación de «muebles con firma» de arquitectos de prestigio. Los modelos de Saarinen o Mies van der Rohe se fabricaron en España y se publicitaron profusamente en las revistas

de prestigio, utilizando de nuevo el arte como mecanismo propagandístico: aparecen combinados con pintura contemporánea en casas de artistas y en la publicidad de las empresas que surgieron en esos años para fabricar el mueble moderno, al que no se dedicaban las empresas tradicionales. Se inspiran en esos modelos internacionales, cuando no los copian directamente, como hizo el arquitecto Barba Corsini en los apartamentos que construyó en las buhardillas de la Pedrera, en Barcelona, para las que decía que había tenido «que inventarse todo, hasta el sillón Saarinen», queriendo decir con humor que lo había copiado. Pero no solo los arquitectos se dedicaron al diseño de mobiliario y objetos, también lo hicieron los artistas.

Fue de nuevo un esfuerzo colectivo en el que técnicos y creativos se dieron la mano, y si bien no consiguió que arrancara una industria de inmediato sí puso las bases para el desarrollo del diseño industrial en España. Y también contribuyó, con su esfuerzo de difusión, apoyado por las instituciones públicas y por exposiciones que normalizaron el uso de mobiliario y decoración modernos, a crear un nuevo gusto entre cierta burguesía culta. El arte fue sin duda el caballo de Troya de ese movimiento. Las tiendas de decoración e interiorismo Biosca, H Muebles, Darro o Rafael García, entre otras, funcionaban también como galerías de arte. En ellas, Feito, Caballero, José Luis Sánchez, Clavo, Picardo, Lago, Valdivieso, Perales y muchos otros artistas expusieron sus obras.

Aunque lo cierto es que en los años cincuenta la colaboración entre artistas y arquitectos se ciñó esencialmente a la producción artesanal, los portales se llenaron de murales y muebles realizados por artistas contemporáneos, combinados a menudo con motivos populares: bancos de madera, rejas, tallas en madera... Porque aunque las historias del arte recojan y valoren esencialmente el arte autónomo, es el arte aplicado el que definió esa época de cara al público, y el que sigue haciéndolo, puesto que las creaciones de esos años en espacios públicos siguen formando parte de la educación estética y sentimental de muchos ciudadanos.

En nuestras calles pueden verse aún hoy relieves y murales de Oteiza (en la avenida de América madrileña) o Tàpies (en el barcelonés edificio Finanzauto). Hoteles como el InterContinental, con obras de Ferrant y Manrique, la librería del CSIC (frente al Hotel Palace) y muchas otras sedes de esta ins-

titución, construidas y amuebladas por Fisac, son algunos de los incontables edificios que aún hoy permiten vislumbrar lo que fueron las mejores aspiraciones de la década de los cincuenta, que llevó a cabo un esfuerzo colectivo, con el apoyo de la administración pública, de empresas privadas y de artistas y arquitectos, por crear un entorno material bello, humano y moderno que contrarrestara los horrores de la guerra y la miseria y el miedo de la primera posguerra. En las paredes del Auditorio Nacional, los murales de Carlos Pascual de Lara para la Ópera (1957-1958), aunque situados fuera del ámbito para el que fueron pensados, sirven también de muestra de esas intenciones.

# 1956

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

Se crea el Instituto Nacional de Emigración.

9 ENE Choques entre estudiantes en Madrid. El falangista Miguel Álvarez, herido de un disparo en la cabeza.

10 FEB Se decreta el estado de excepción por las revueltas estudiantiles.

14 — 26 FEB Nikita Jrushchov denuncia los crímenes de Stalin en el Congreso del PCUS.

16 FEB Joaquín Ruiz-Giménez es destituido tras enfrentarse al ministro de la Gobernación, materializando la oposición al Régimen desde el falangismo crítico y el catolicismo progresista.

7 ABR España reconoce la independencia de Marruecos.

28 MAY España ingresa en la Organización Mundial del Trabajo.

13 JUN El Real Madrid gana su primera Copa de Europa.

28 OCT Primera emisión de TVE.

23 NOV Revolución húngara.

## CULTURA

20 MAR Se inaugura el Festival de Cine de Valladolid como Semana de Cine Religioso.

25 OCT Juan Ramón Jiménez, exiliado en Puerto Rico, recibe el Premio Nobel de Literatura «por su lírica poesía, la cual constituye un ejemplo de alto espíritu y pureza artística en lengua castellana».

30 OCT Pío Baroja muere en Madrid.

## MÚSICA

Ángel Mingote, Premio Nacional de Música.

Jesús Guridi es nombrado director del Conservatorio de Madrid.

Federico Sopeña, *Igor Stravinsky. Vida, obra y estilo*.

Se publica la reglamentación laboral de los músicos.

ABR Congreso Internacional de Juventudes Musicales en Madrid.

JUN El compositor Gustavo Becerra visita Madrid.

17 JUN Julio Gómez ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (lectura del discurso «Los problemas de la ópera española»).

JUL Margot Pinter ofrece cinco conciertos en Cantar y Tañer.

23 OCT Se reinaugura el Teatro de la Zarzuela, propiedad de la SGAE, con *Doña Francisquita*.

## COMPOSICIONES

John Cage, *Music for Piano*.

Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge* (música electrónica).

Luigi Nono, *Il canto sospeso*, cantata (obra serialista de controvertido mensaje político).

Olivier Messiaen, *Oiseaux exotiques*, para piano, viento y percusión.

4 ABR Cristóbal Halffter, *Concierto para piano y orquesta*, que estrenan Manuel Carra y la Orquesta Nacional dirigida por Odón Alonso.

8 JUN Joaquín Homs, *Trío para flauta, oboe y clarinete bajo*, segunda obra dodecafónica del compositor, que representa a España en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), celebrado en Estocolmo.

# 1957

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

14 ENE Huelga de transportes en Barcelona.

25 FEB Nuevo Gobierno de tecnócratas, con Luis Carrero Blanco.

7 MAR Huelga de mineros en Asturias.

25 MAR Se firma en Roma el tratado para la creación del Mercado Común Europeo.

5 ABR Devaluación de la peseta.

27 JUN Se pone a la venta el primer Seat 600.

13 OCT Inundaciones en Valencia.

4 NOV La URSS lanza al espacio el primer satélite Sputnik, con la perra Laika.

23 NOV Ataque de Marruecos al territorio español en Ifni.

## CULTURA

MAR Creación y publicación del primer manifiesto del grupo El Paso.

6 MAY Juan de Orduña, *El último cuplé*.

12 AGO Antonio del Amo, *El pequeño ruiseñor* (película protagonizada por Joselito).

La exposición *Arte otro*, organizada en Barcelona y Madrid por una galería francesa y miembros de Dau al Set y El Paso, sirve de presentación del informalismo en España.

## MÚSICA

Curso de Margot Pinter dedicado a la interpretación de la música pianística contemporánea (Colegio Mayor Nebrija de Madrid, SIMC).

Humphrey Searle, *El contrapunto del siglo xx*.

16 ENE Muere Arturo Toscanini.

## COMPOSICIONES

Josep Maria Mestres Quadreny, *Sonata para piano*.

Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke I-XI* (1952-1957).

Leonard Bernstein, *West Side Story*.

28 JUL Juan Hidalgo, *Ukanga* (primera obra dodecafónica española, estrenada en el XII Festival Internacional de Música Moderna de Darmstadt).

SOBRE  
EL CINE

UNA ESPAÑA  
EN BLANCO  
Y NEGRO

FERNANDO  
LARA



*Muerte de un ciclista*, película dirigida por Juan Antonio Bardem (1955).

Imagen cedida por Filmoteca Española Ministerio de Cultura y Deporte.

## BIBLIOGRAFÍA

«1939–1979: 40 años de España» (*Tiempo de Historia*, VI/62, enero de 1980).

*40 anni di cinema spagnolo: testi e documenti* (Pésaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1977).

Luis Deltell, *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* (Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2006).

Elías Díaz, *Pensamiento español, 1939–1975* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978).

Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo* (Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977).

*El cine español, desde Salamanca (1955–1995)* (Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1995).

Fèlix Fanés, *La vaga de tramvies del 1951: una crònica de Barcelona* (Barcelona, Editorial Laia, 1977).

José María García Escudero, *La primera apertura: diario de un director general* (Barcelona, Planeta, 1978).

Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936–1975)* (Barcelona, Península, 1981).

Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo: cine español, 1951–1961* (Madrid y Valencia, Filmoteca Española y Filmoteca Valenciana, 1993).

*La historia de España a través del cine* (Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y Polifemo Ediciones, 2007).

Pablo Lizcano, *La Generación del 56: la Universidad contra Franco* (Barcelona, Grijalbo, 1981).

Miguel Juan Payán, *La historia de España a través del cine* (San Sebastián de los Reyes, Cacitel, 2007).

Paul Preston (ed.), *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978).

Sergio Vilar, *La naturaleza del franquismo* (Barcelona, Península, 1977).

## FILMOGRAFÍA

Además de las citadas en el texto, se recomienda el visionado de las siguientes películas (que se mencionan por orden cronológico), referidas de forma directa o indirecta a la década de los cincuenta en nuestro país y que ayudan a entenderla en profundidad:

*Canciones para después de una guerra* (1971)

Documental de montaje (prohibido hasta 1976).  
Guion y dirección: Basilio Martín Patino.  
Fotografía: José Luis Alcaine.  
Música: Manuel Parada.  
Producción: La linterna Mágica.

*El desencanto* (1976)

Documental.  
Guion y dirección: Jaime Chávarri.  
Fotografía: Teo Escamilla.  
Música: Franz Schubert.  
Intérpretes: Felicidad Blanc, Leopoldo María Panero, Juan Luis Paner y Michi Panero.  
Producción: Elías Querejeta.

*El Sur* (1983)  
Largometraje.  
Dirección: Víctor Erice.  
Guion: Víctor Erice, a partir de un relato de Adelaida García Morales.  
Fotografía: José Luis Alcaine.  
Montaje: Pablo González del Amo.  
Música: Enrique Granados y Luis de Pablo.  
Intérpretes: Omero Antonutti, Icíar Bollaín, Sonsoles Aranguren, Rafaela Aparicio, Lola Cardona, Francisco Merino y Aurore Clément.  
Producción: Elías Querejeta.

*Ovejas negras* (1989)

Largometraje.  
Guion y dirección: José María Carreño.  
Fotografía: Antonio Pueche.  
Montaje: Nieves Martín.  
Música: Bernardo Bonezzi.  
Intérpretes: Miguel Rellán, José Sazatornil, Juan Diego Botto, Maribel Verdú, Gabino Diego, Francisco Vidal, Juanjo Artero y Concha Leza.  
Producción: Tornasol Films.

*Amantes* (1991)  
Largometraje.  
Dirección: Vicente Aranda.  
Guion: Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero y Vicente Aranda.  
Fotografía: José Luis Alcaine.  
Montaje: Teresa Font.  
Música: José Nieto.  
Intérpretes: Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú y Alicia Agut.  
Producción: Pedro Costa.

*Los años oscuros* (1993)

Largometraje.  
Guion y dirección: Arantxa Lazcano.  
Fotografía: Flavio Martínez.  
Montaje: Julia Juániz.  
Música: Iñaki Salvador.  
Intérpretes: Mikel Albisu, Ramón Barea, Txema Blasco, Bárbara Goenaga y Miren Gojenola.  
Música: Iñaki Salvador.  
Producción: José María Lara.

*Tranvía a la Malvarrosa* (1996)

Largometraje.  
Dirección: José Luis García Sánchez.  
Guion: Rafael Azcona, a partir de la novela de Manuel Vicent.  
Fotografía: José Luis Alcaine.  
Montaje: Pablo G. del Amo.  
Música: Antoine Duhamel.  
Intérpretes: Liberto Rabal, Ariadna Gil, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Resines, Juan Luis Galiardo, Jorge Merino, Montes, Vicente Parra, Fernando Sansegundo, Pep Cortés, Juan Jesús Valverde, Olivia Navas y Marta Belenguer.  
Producción: Antonio Saura y Fernando de Garcillán.

<i>El coche de pedales</i> (2003)	<i>Tío vivo c. 1950</i> (2004)
Largometraje.	Largometraje.
Guion y dirección: Ramón Barea.	Dirección: José Luis Garci.
Fotografía: Paco Belda.	Guion: José Luis Garci y Horacio Valcárcel.
Música: João Gil.	Fotografía: Raúl Pérez Cubero.
Intérpretes: Álex Angulo, Rosana Pastor, Ione Irazabal, Mikel Losada, Isabel Ruth, Cesáreo Estébanez, Ane Gabarain, Loli Astoreka, Itziar Lazkano y Rubén Rodríguez Lucas.	Montaje: José Luis Garci.
Producción: José María Lara.	Música: Pablo Cervantes.
	Intérpretes: María Adánez, Francisco Algora, Jorge Roelas, Manuel Andrés, Ángel de Andrés López y Javivi, entre un amplio elenco.
	Producción: Juan Carmona, Salvador Gómez Cuenca y José Luis Garci.
	<i>Señora de</i> (2010)
	Documental.
	Dirección: Patricia Ferreira.
	Guion: Patricia Ferreira, María Salgueiro y Carmen Iglesias Rábade.
	Fotografía: Antón Veciño.
	Música: Arturo Krees.
	Producción: O Raio Verde.

«Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres...». El inmortal verso de «Insomnio», el poema que incluyera Dámaso Alonso en su libro *Hijos de la ira*, poseía una apariencia existencialista, pero resume mejor que nada la España de los años cuarenta. Una España de infinita posguerra, marcada por la muerte, el exilio, la represión, el miedo y una tristeza colectiva que se manifestaba a cada paso, salvo entre los vencedores de la guerra fratricida. Sobre todo en la primera mitad de la década, hasta que las democracias vencieron al nazismo y al fascismo, el régimen franquista sería implacable con los derrotados porque, como señalaría Fernando Fernán-Gómez en su obra teatral *Las bicicletas son para el verano*, nunca llegó la paz, sino la victoria inmisericorde. Y, en una de las piruetas políticas que tanto utilizó durante casi cuarenta años, el franquismo abandonó el saludo brazo en alto y las proclamas imperiales para cobijarse en el nacionalcatolicismo y proclamarse adalid del anticomunismo.

Por ello, dentro de lo malo, la nueva década de los cincuenta es vista por muchos con los ojos de la esperanza. Sobre todo, desde el 18 de julio de 1951, cuando un nuevo Gobierno marca la sustitución de los ministros falangistas por otros de significación católica, como en el caso de Joaquín Ruiz-Giménez, a quien se sitúa al frente de Educación. También del catolicismo, pero en su versión más extremista y retrógrada, se reclaman tanto el almirante Luis Carrero Blanco, cuya fulgurante carrera política le asciende ahora a ministro de la Presidencia, además de ser ya el consejero áulico de Franco; como Gabriel Arias-Salgado, titular del recién creado Ministerio de Información y Turismo, de quien dependerán hasta 1962 los asuntos culturales.

El cine entre ellos, al frente del cual se sitúa al entonces letrado de las Cortes José María García Escudero, cargo en el que durará menos de un año, pero con tiempo suficiente como para autorizar la exhibición de *Surcos*, la película que marca una ruptura con el cine español de posguerra. Aunque no provenga de la izquierda, sino de un sector disidente del falangismo como el hedillista, al que pertenecía su realizador, José Antonio Nieves Conde, y con el que simpatizaban los guionistas Eugenio Montes y Natividad Zaro, que contaron con el respaldo literario de Gonzalo Torrente Ballester. Paralelamente, con *Apartado de Correos 1001* y *Brigada criminal*, surge un «cine negro barcelonés» que rompe con imágenes fosilizadas de la década anterior.

Además de mostrar un Madrid insólito en las pantallas dominadas por la censura gubernamental, como el de la emigración incesante desde el campo, la pobreza, el estraperlo o la corrupción, *Surcos* marcaba el tránsito que se viviría en España entre un capitalismo agrícola y otro de carácter industrial. Al tiempo que la Guerra de Corea iba progresivamente instalando en el mundo occidental una conciencia anticomunista de la que el franquismo se beneficiaba a cada minuto, con un aparato de propaganda realmente abrumador que martilleaba la conciencia de los ciudadanos. Que ignoraban que se seguía ejecutando a destacados guerrilleros anarquistas como Manuel Sabaté o se asesinaba mediante torturas en la Dirección General de Seguridad a socialistas relevantes como Tomás Centeno. La represión, ahora más oculta, continuaba dominando el país.

Pese a tanta crueldad, la sociedad española parecía respirar un poco en estos primeros años cincuenta. Porque, a partir de junio del 52, ya no existirán las odiosas cartillas de racionamiento que marcaban el día a día de los hogares. Y parece entrar un poco el aire del exterior, porque se va olvidando la autarquía proclamada a los cuatro vientos en la década precedente y se recurre a otros sistemas económicos más fructíferos. De hecho, después de que en noviembre de 1950 la ONU anulase la resolución condenatoria de dos años antes con el fin de aislar al Régimen, 1953 marca un doble acontecimiento que lo consolida decisivamente: en agosto firma un Concordato con el Vaticano que concede prerrogativas extraordinarias a la Iglesia católica; y en septiembre establece un pacto militar con Estados Unidos, pasando a ser considerado «aliado preferente» de la gran potencia. La hábil diplomacia diseñada por el ministro de Exteriores, Alberto Martín Artajo, queda culminada con estos acuerdos, mediante los que la Iglesia y Estados Unidos se convierten en el doble sostén de la dictadura.

Aunque, en decidido agradecimiento y tras presidir en Barcelona el XXXV Congreso Eucarístico Internacional, a Franco se le impone nada menos que la Orden de Cristo y las ayudas económicas continúan fluyendo de forma creciente desde Norteamérica, no todo es un lecho de rosas para el Régimen. Los sectores obreros y estudiantiles empiezan a salir poco a poco a la superficie, ya sea en el movimiento de protesta barcelonés que será conocido como «la huelga de los tranvías», dada la negativa de la gente a

montarse en ellos, ya sea en un País Vasco que comienza igualmente a agitarse. En cuanto al sector estudiantil, se suma en él un cierto componente generacional, porque va pasando tiempo desde el final de la Guerra Civil y cada vez se necesita más respirar de forma distinta a la que marcan las consignas del Régimen. Unas consignas que, a través de una prensa siempre oficialista y los obligados «Diario Hablado» (el «Parte» radiofónico) y NO-DO, machacarán con planes como el Badajoz, iniciado en 1952, que llenarían de inauguraciones de pantanos los cines de nuestro país.

La pugna entre tradicionalismo e ideas de vanguardia que se está produciendo en toda la Europa ya democrática se transforma aquí en una lucha soterrada y clandestina entre franquismo y antifranquismo, dentro del cual el Partido Comunista adquiere pronto un papel protagónico. Abandonada la suicida práctica guerrillera tras el desastre del Valle de Arán en 1944 y las mil «huelgas generales revolucionarias» que —según Radio España Independiente, La Pirenaica— iban a acabar de la noche a la mañana con el Régimen, se adopta una línea mucho más fructífera de progresiva penetración en las diversas capas de la sociedad. Para llegar, en 1956, a la política de Reconciliación Nacional que presidirá la ejecutoria del Partido Comunista de España (PCE) hasta la Transición posterior a la muerte de Franco. Y que Bardem llevará al celuloide en *La venganza*, titulada originalmente *Los segadores* y que fue masacrada por la censura. Aunque por las cunetas del camino de la «reconciliación nacional» fueran quedando numerosos militantes, que sufren la tortura y la muerte en aras de un ideal revolucionario nunca consumado.

También en el mundo del cine español se está viviendo esa pugna. Frente a las producciones de la década anterior, en las que Cifesa alcanzaría valor de símbolo, se erige el deseo de un tipo de cine diferente, que hable del país y de sus gentes sin acentos heroicos o propagandísticos. Como el que unos fascinados espectadores, muchos de los cuales llegarían a profesionales, contemplaron en Madrid del 14 al 21 de noviembre de 1951 en la Primera Semana del Cine Italiano ofrecida por el Instituto de Cultura de ese país, con películas neorrealistas que la censura impedía que llegaran a las pantallas comerciales. Fue una especie de revelación, de epifanía, que se trasladó a las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), convertido después en Escuela Oficial de Cine. Allí estudiaban alumnos como Juan An-

tonio Bardem y Luis García Berlanga, nombres de referencia de una generación que buscaba decididamente ese cine español distinto.

Creo que nada mejor que la primera secuencia de *Esa pareja feliz*, la película que Bardem y Berlanga dirigieron conjuntamente en 1951, para sintetizar tal cambio de paradigma. En ella asistimos al rodaje de una típica muestra de la prosopopeya imperial hasta que la Reina, interpretada por Lola Gaos, cae de espaldas por un forllo ante la mirada burlona de unos eléctricos que ven cómo se despeña... Es la imagen perfecta de la mutación entre un cine de cartón piedra y otro donde los personajes populares van a tener un papel determinante. Ya como ganadores de un concurso que esperan que les permita escapar por unas horas de la pobreza cotidiana, caso de *Esa pareja feliz*, o, dos años más tarde, ironizando en *Bienvenido, Mister Marshall* con la ilusión colectiva de un mundo mejor que nos traerían los norteamericanos y que nunca llegará a cumplirse, en un film icónico dirigido en soledad por Berlanga, pero con guion en el que colaboró Bardem.

Todo este movimiento de renovación en el cine español cristalizaría en las Conversaciones de Salamanca de 1955, exactamente del 14 al 19 de mayo, organizadas por el Cineclub de la universidad salmantina, que dirigía Basilio Martín Patino, en simbiosis con la revista *Objetivo*, claramente izquierdista y que sería prohibida poco después. Me resisto a repetir las mil y una veces citadas «conclusiones» de la ponencia de Bardem, porque lo que considero realmente valioso es el ánimo regeneracionista que ensamblaba a los numerosos asistentes. Con actitudes ideológicas muy contrastadas, desde las comunistas que personificaban Ricardo Muñoz Suay y el propio Bardem a las católicas de un José María Pérez Lozano (quien fundaría poco después la publicación especializada *Film Ideal*), las oficialistas de José Luis Sáenz de Heredia o García Escudero, las universitarias de un Fernando Lázaro Carreter o las un tanto anárquicas de Berlanga e incluso las falangistas de Marcelo Arroita-Jáuregui. Junto a las posturas también críticas de profesionales experimentados como Fernando Fernán-Gómez o Antonio del Amo y de aspirantes a cineastas como Carlos Saura, Julio Diamante o el mismo Patino.

Una verdadera amalgama de posiciones que respondían a que «el cine español vive aislado; aislado no solo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los proble-

mas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos», por lo que «el problema del cine español es que no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana», según se proclamó en Salamanca. Lo que determinaba la apuesta por un neorrealismo que llegaba ya tarde hasta nosotros y que se transformaría en un realismo crítico que iba a dominar la práctica artística de la izquierda durante varias décadas. La cultura debía servir de crítica a una sociedad (mejor sería decir régimen político) con la que no se estaba de acuerdo y se deseaba cambiar, o no sería más que un escapismo esteticista... Ello aportaría un volumen de obras muy valiosas en diversos campos, entre ellos el fílmico, pero también una serie de esquematismos y exageraciones que costaría demasiado tiempo eliminar.

Tiempo después, Berlanga abjuraría de las Conversaciones de Salamanca, culpándolas del declive de la industria del cine español al preconizar esa dimensión realista. No tenía razón, porque los postulados salmantinos no lograron una influencia directa en la legislación ni en las prácticas habituales de la industria, aunque sí, es cierto, en lo que podríamos llamar «conciencia colectiva» del sector. De esta manera, además de Bardem con *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*, otros realizadores iban a sumarse a la corriente crítica, caso de Nieves Conde con *El inquilino* o Fernán-Gómez con su díptico *La vida por delante* y *La vida alrededor*, en un tono de comedia costumbrista que seguía en buena parte la que él protagonizase en *Esa pareja feliz*.

Pero las películas que se llevaban el gato al agua de las recaudaciones más sustantivas eran las de tan buenos sentimientos como *Marcelino, pan y vino* o *Recluta con niño*, las también de enorme éxito interpretadas por Jose-lito desde *El pequeño ruiseñor* y las de otras parejas al estilo de *Las chicas de la Cruz Roja*, *El día de los enamorados* o las producidas por José Luis Dibildos en Ágata Films. El público español estaba muy necesitado de olvidar, gracias a sentimientos elementales y fáciles sonrisas, lo que demasiado a menudo eran todavía penurias económicas, porque en la mitad de la década de los cincuenta se asiste a un doble proceso, de crecimiento del Producto Nacional Bruto en un 4,2%, pero de una inflación aniquiladora del 16,9% en el coste de vida. Menos mal que desde octubre del 56 la televisión iba a comenzar a salvarnos y que, tres años más tarde, Federico Martín Bahamontes daría al país

la alegría de ser el primer español en ganar el Tour de Francia. Y el 600, lanzado por la SEAT en 1957, que se convertirá en el signo de un nuevo estilo familiar, todos tan apretaditos...

Sirvieron asimismo las Conversaciones de Salamanca como precedente de una iniciativa similar *non nata*: el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, por el que con la obligada fachada del Sindicato Español Universitario (SEU), el sindicato vertical estudiantil, se luchó especialmente desde las filas clandestinas del PCE. Al que todos llamaban simplemente el Partido, por antonomasia, aunque al término de esta década van surgiendo en las aulas otros grupos de oposición antifranquista, entre ellos la Agrupación Socialista Universitaria (ASU), el Frente de Liberación Popular (FLP), conocido como Felipe, o, ya al inicio de los sesenta, la Federación Universitaria Democrática Española (FUDE), con cierta raigambre histórica. Pese a todos los esfuerzos desplegados, este congreso literario fue radicalmente prohibido y varios de sus organizadores acabaron en prisión. Influyeron en ello los graves incidentes de febrero de 1956, cuando durante la violenta celebración del Día del Estudiante Caído un joven falangista, Miguel Álvarez, quedó gravemente herido por un disparo cerca del edificio de la Universidad Central madrileña, situado en un casón de la calle San Bernardo.

Las consecuencias no se hacen esperar. Joaquín Ruiz-Giménez es cesado como ministro de Educación y Pedro Laín Entralgo, otra figura de prestigio siempre a vueltas con la idea madre de su libro *España como problema*, dimite como rector de la citada universidad. La tímida «apertura» iniciada por el franquismo en 1951 finaliza así abruptamente, con un Régimen que se cierra sobre sí mismo, asustado por una creciente oposición clandestina y por la problemática situación en Marruecos. No tanto por su independencia en abril del 56 como por las revueltas que se suceden en la posesión española de Ifni, culminadas por una sangrienta guerra que el franquismo mantendrá prácticamente oculta. Incluso, de forma que no deja de tener un claro simbolismo, se suprime la Guardia Mora como escolta de Franco, ejemplo de actitud colonial respecto al mundo árabe.

Todo ello culmina con el cambio de Gobierno de febrero de 1957, que determina la eliminación de los últimos resquicios del falangismo en beneficio de los tecnócratas del Opus Dei que, con Alberto Ullastres a la cabeza,

diseñarán el Plan de Estabilización de 1959. Un ambicioso plan económico que supone el inicio del desarrollismo de la década posterior, pero también el empobrecimiento de amplias capas de la población y una masiva emigración al extranjero que se estima cercana a los dos millones de personas.

Como no podía ser de otra manera, en el cine español acaba reflejándose este cúmulo de situaciones, con una censura gubernamental que trata de impedir denodadamente que cineastas jóvenes, como Carlos Saura en *Los golfos*, Marco Ferreri en *El pisito* y *Los chicos* o un todavía solo guionista Mario Camus, hablen de realidades tan cotidianas como fastidiosas para el Régimen. Algo muy peculiar de estos nuevos creadores es que se relacionan asiduamente con diversos miembros de su generación dedicados a otras disciplinas artísticas, ya sea la literaria de los Ferlosio, Aldecoa, Sueiro o Azcona; la pictórica de los integrantes de El Paso, Estampa Popular y la Escuela de Madrid; o la musical de autores como Luis de Pablo, Antón García Abril, Jesús García Leoz, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola o Miguel Asins Arbó, insertos en un proceso de renovación vanguardista y a quienes irán incorporando a sus películas. Aunque algunos de ellos, como en el caso de De Pablo, consideren a posteriori que se trató de un trabajo solo de supervivencia, de «mero oficio», lo que no deja de ser una injusticia escuchando la valía de muchas de sus composiciones fílmicas (también es verdad que no todas..., en ocasiones poco apropiadas para el cine) y la confianza que los realizadores depositarían en ellos, sobre todo a lo largo de la década de los sesenta.

Unos y otros formaban parte, en mayor o menor medida, de una cierta «cultura de la disidencia», como se le ha llamado en numerosas ocasiones. Una disidencia marcada ante todo por el antifranquismo, que iba extendiéndose por diversas capas de la población, pero muy especialmente entre los creadores, a menudo afiliados o simpatizantes del Partido. Con la figura básica de quien fuera conocido en la clandestinidad como Federico Sánchez (en realidad, como es sabido, Jorge Semprún), que dirigía los distintos vectores de una intelectualidad que se escapaba cada día más por las costuras del Régimen y a la que este, pese a la enorme represión y continua censura con que lo intentaba, no conseguía domeñar. Y después, dentro de esa marea progresiva, vendrían sectores obreros muy combativos, abogados, economistas, médicos, científicos y tantos otros profesionales que se sumarían paso a paso,

tantas veces en silencio, a las filas antifranquistas. Aunque buena parte de la población, por convicción, miedo o simple conformismo, siguiera apoyando a un Régimen totalitario y devastador, que iría mutando con los años como el peor de los virus.

Si España ya había entrado en la Unesco en 1953, eso no significaba una normalización de la vida cultural española. Lo mismo que el fundamental ingreso en la ONU el 14 de diciembre de 1955, y la sucesiva inserción en organismos internacionales de carácter sobre todo económico, no determinaba que el régimen franquista no siguiera siendo considerado como una *rara avis* dentro del panorama europeo. Asimismo, el cine español trataba de abrir fronteras, como lo demuestra el nacimiento de los dos principales festivales de nuestro país: el de San Sebastián en el 53, que sería utilizado oficialmente como trampolín publicitario cara al exterior; y el de Valladolid tres años después, este segundo con la vitola de Semana de Cine Religioso y muestra de la diferente actitud de la Iglesia respecto al hecho cinematográfico. Al que condenó sin ambages al comienzo, intentó etiquetar después con las «calificaciones morales», que situaban las películas en una escala del 1 al 3R y el 4 según su grado de pecaminosidad, y en el que ahora intentaba penetrar con iniciativas dispares con el fin de poner a salvo la conciencia de los espectadores.

Pero mientras los nombres más significativos de este periodo incrementaban su compromiso con la realidad del país, España se iba convirtiendo en tierra de promisión para Hollywood. Los bajos sueldos y obligaciones sociales, las condiciones meteorológicas de buena parte del territorio y la existencia de equipos técnicos muy capacitados, e incluso la habitual colaboración del Ejército, motivaron el interés del cine norteamericano por rodar aquí. El punto culminante de ese interés se produjo con la llegada del productor Samuel Bronston, artífice de títulos que se iniciarían en 1958 con *El capitán Jones* y proseguirían con *Rey de reyes*, *El Cid*, *55 días en Pekín* o *La caída del Imperio romano*, filmados en los estudios que él mismo había creado en Las Rozas, cerca de Madrid. Aunque tanta predilección por el suelo hispano también se debía a que, gracias a financiar estas películas, la corporación multinacional DuPont lograba sacar de España divisas que tenía congeladas por Hacienda. No es extraño, por tanto, que Bronston produjese a su

costa *El Valle de la paz*, un documental de exaltación del Valle de los Caídos, que había sido inaugurado oficialmente por Franco el 1 de abril de 1959 con la máxima pompa y boato de los que el nacionalcatolicismo era capaz, en el vigésimo aniversario de su victoria.

Como un nuevo ejemplo de la continua interrelación existente esta década entre realidad y cine, el 21 de diciembre de 1959 Eisenhower, el primer presidente norteamericano que visitaba España, se funde en un abrazo con Franco en la base de Torrejón. Ambos pasean en coche descapotable por las calles de un Madrid abarrotado de público en las aceras, que los vitorea. Todo estaba consumado. Tendrán que pasar casi veinte años hasta que, después de múltiples avatares, España acceda a la democracia...

# 1958

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

4 MAR Huelga en la minería asturiana que se extiende a Cataluña y el País Vasco.

17 MAR Promulgación de la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento.

20 MAY España ingresa en el Fondo Monetario Internacional.

4 JUL España ingresa en El Banco Mundial de Reconstrucción y Fomento.

21 DIC Charles de Gaulle es elegido presidente de la V República Francesa.

## CULTURA

Exposición Universal de Bruselas.

Exposición de pintura norteamericana en Madrid.

5 ENE Carmen Martín Gaité, *Entre visillos* (Premio Nadal).

29 MAY Juan Ramón Jiménez muere en Puerto Rico.

## MÚSICA

Se crean los cursos Música en Compostela.

Carmelo Bernaola gana el Premio de Roma.

Pedro Espínosa, Premio Kranichstein en el Festival de Darmstadt.

Federico Sopeña, *Historia de la música española contemporánea*.

21 FEB Muere Atalúfo Argenta.

9 MAR Primer concierto del grupo Nueva Música (Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra y Fernando Ember) en el Conservatorio de Madrid.

24 MAR Primera actuación de María Callas en España (Monumental Cinema, Madrid).

1 JUN Federico Sopeña ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (lectura del discurso «La música en la vida espiritual»).

## COMPOSICIONES

Edgar Varèse, *Poème électronique*, para cinta magnética.

György Ligeti, *Artikulation* (música electrónica).

Igor Stravinski, *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae*.

Luciano Berio, *Thema (Omaggio a Joyce)*, para voz y cinta magnética.

Manuel Moreno-Buendía, *Suite concertante*, para arpa y orquesta (Premio Nacional de Música).

Olivier Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, para piano.

Ramón Barce, *Cuarteto 1*.

Witold Lutosławski, *Musique funèbre*, para orquesta de cuerda.

7 DIC Cristóbal Halffter, *Partita para violonchelo* (estreno por la Orquesta Nacional dirigida por el autor).

# 1959

## SOCIEDAD Y POLÍTICA

25 ENE Congreso del Partido Comunista de España (PCE), que confirma la política de «reconciliación nacional».

16 FEB España ingresa como miembro de pleno derecho en la Organización Europea para la Cooperación Económica (OECE).

25 ENE Se convoca el Concilio Vaticano II.

16 FEB Fidel Castro, primer ministro de la República de Cuba.

1 ABR Inauguración del Valle de los Caídos.

29 JUN Nueva Ley de Orden Público, incluyendo la censura previa de los medios de comunicación.

21 JUL Plan Nacional de Estabilización Económica.

29 JUL Nueva Ley de Orden Público.

31 JUL Creación de ETA (Euskadi Ta Askatasuna [País Vasco y Libertad]).

21 DIC El presidente de Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower, visita España.

## CULTURA

Exposición de Henry Moore en Madrid.

Trece pintores españoles contemporáneos exponen en el pabellón Marsan del Louvre en París: Rafael Canogar, Modest Cuixart, Lucio Muñoz, Alfons Mier, Manolo Millares, Antonio Suárez, Luis Feito, Manuel Rivera, Antonio Saura, Manuel Viola, Antoni Tàpies y Vicente Vela.

15 MAY Luis Buñuel, *Nazarín* (Premio Internacional de Cannes).

18 JUL Federico Martín Bahamontes gana el Tour de Francia.

10 DIC Severo Ochoa, residente en los Estados Unidos, recibe el Premio Nobel de Medicina y Fisiología, junto con Arthur Kornberg, «por el descubrimiento de los mecanismos en la síntesis biológica de ácido ribonucleico y ácido desoxirribonucleico».

## MÚSICA

Luis de Pablo funda Tiempo y Música en el seno del Departamento de Actos Culturales del SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios) en Madrid.

Se crea Música Abierta en Barcelona, en el contexto del Club 49.

1 ENE Primera transmisión en directo del Concierto de Año Nuevo de la Wiener Philharmoniker por la emisora local ORF.

1 — 17 JUL Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Manolo Millares y Felo Monzón organizan los Días de Nueva Música en Las Palmas de Gran Canaria.

## COMPOSICIONES

Henri Dutilleux, *Sinfonía n. 2 «Le Double»*.

Henry Górecki, *Sinfonía 1959*.

Manuel Castillo, *Preludio, diferencias y toccata sobre un tema de Albéniz*, para piano (Premio Nacional de Música).

Xavier Benguerel, *Cantata d'amic i amat*.

SOBRE LA  
MÚSICA

TRES  
VISITANTES  
ILUSTRES:  
DALLA-  
PICCOLA,  
HINDEMITH  
Y STRAVINSKI

ALBERTO  
GONZÁLEZ  
LAPUENTE

Igor Stravinski;  
autógrafo  
(Madrid, 1955).

© Centro de  
Documentación de  
las Artes Escénicas y  
de la Música (CDAEM).  
Fondo Luis Alonso.



Igor Stravinsky  
Madrid  
1955

## BIBLIOGRAFÍA

Un resumen general y musical de la época se incluye en Gemma Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956» (en Alberto González Lapuente [ed.], *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo xx* [Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012]).

A la descripción humana y artística de Argenta se añade la descripción de la época y de sus protagonistas, de sus cuñados, en Ana Arámbarri, *Ataúlfo Argenta. Música interrumpida* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017).

A partir de varios artículos dedicados a Joaquín Rodrigo, figura indispensable en la época, se proponen interesantes puntos de vista en relación con aquellos años en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo en la música española de los años cincuenta* (Valladolid, Universidad de Valladolid y Glares, 2008).

La narrativa de la vanguardia musical franquista se analiza en el reciente libro de Igor Contreras Zubillaga, «*Tant que les révolutions ressemblent à cela*»: *L'avant-garde musicale sous Franco* (París, Horizons d'attente, 2021).

Las relaciones de la música con la ideología, la política y las instituciones durante las dos primeras décadas del franquismo se analizan en Gemma Pérez Zalduondo, *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo* (Granada, Libargo, 2013).

La bibliografía musical de la época se obtiene en Aintzane Cámara Izaguirre, Itziar Larriaga Cuadra y Daniel Moro Vallina, «Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51. Bibliografía temática» (*Musiker: cuadernos de música*, 18 [2011]) (<http://www.eusko-media.org/PDFAnlt/musiker/18/18403462.pdf>).

El análisis de la historiografía y la crítica de arte, así como de las políticas artísticas y expositivas desarrolladas en España desde los años cuarenta hasta finales de la dictadura franquista, en Julián Díaz Sánchez, *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (Madrid, Cátedra, 2013).

El sentido autobiográfico alumbra la descripción de los años de posguerra y de la generación que los animó: Aranguren, Laín, Ruiz-Giménez, Álvarez de Miranda..., la universidad, la nueva Iglesia, la tensión entre generaciones..., en Federico Sopeña, *Defensa de una generación* (Madrid, Taurus, 1970).

Sobre el origen y trayectoria de Juan Benet y Rafael Sánchez Ferlosio, o Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma, o Antoni Tàpies y Josep Guinovart, ver Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962* (Barcelona, Anagrama, 2006).

La literatura, el cine, las artes plásticas... demuestran que la cultura es mucho más que un mero objeto de representación en el complejo contexto político de los años cincuenta. También la música forma parte del fenómeno y así lo revela la constante acumulación de noticias. Al hacer balance de 1954, Antonio Fernández-Cid<sup>1</sup> apura el estilo telegráfico en una columna en la que resume todos los conciertos y actividades: descubrimiento, apoteosis, triunfo, estreno brillante, éxito en el exterior (en alusión a varios intérpretes españoles), actividad fructífera, aportación seductora... Pero hay que ser prudentes ante el encomio, tan propio en una sociedad que atisba (no siempre de forma consciente), comparte (desde posiciones muy distintas y heterogéneas) y desea (salvo las mentes cavernarias) el fin de la autarquía.

El proceso de reconstrucción necesitaba adoptar modelos. Los compositores españoles configuran un buen paradigma, ya sea en el caso de quienes asumen un aval de rango estético que les prestigie o en el de quienes convierten la experimentación sobre patrones previos en la decantación de su propio estilo. Béla Bartók, Paul Hindemith e Igor Stravinski determinaron, en buena medida, la experiencia musical española y, aunque su influencia se diluyera en una suerte de observaciones muy diversas, su inspiración es determinante para entender el transcurrir musical de aquella década. En los cincuenta, Bartók ya había muerto, pero Hindemith y Stravinski todavía pudieron visitar España. Su estancia fue breve y de limitado alcance, pero suficientemente simbólica como para que el medio se agitara, abriera los ojos y se sintiera cómplice de una supuesta normalización.

Lo que se explica a continuación hace referencia a los hechos que acompañaron esas visitas. Se añade el caso de Luigi Dallapiccola por sus implicaciones con el círculo musical más comprometido. Podrían haberse tratado otros casos. El de la pianista Margot Pinter es muy especial porque de su mano llegan a España músicas jamás escuchadas. Aquí las interpreta y las analiza y, además, colabora en la promoción de autores españoles tan distintos como Manuel Palau y Luis de Pablo, a quien facilita su primer viaje a Darmstadt. Se podría haber reflexionado también sobre el trabajo de instituciones musicales de nueva creación tan singulares como Cantar y

<sup>1</sup> Antonio Fernández-Cid, «La música en 1954» (*ABC*, 01/11/1955).

Tañer, que trajo a Madrid a intérpretes de todo el mundo y dio voz a repertorios inéditos, desde la música antigua a las composiciones de última hora... Las posibilidades eran muchas, pero reducidas a Dallapiccola, Hindemith y Stravinski se explica el esfuerzo de los cincuenta por estar al día.

## LUIGI DALLAPICCOLA

La música de Luigi Dallapiccola agita el mundo musical español de aquellos años, todavía inclinado a vivir «de espaldas al movimiento musical actual», tal y como señaló el director Ataúlfo Argenta en un muy controvertido artículo publicado en la revista *Ateneo*<sup>2</sup>. A Dallapiccola se le identifica como el gran valedor del dodecafonismo, técnica que, tras veinte años de desarrollo, apenas había tenido repercusión en España. La recepción de su música perturba demasiados ánimos, pero la visita de 1954 apaciguará muchos de ellos, gracias también a la calidad humana del propio personaje. El juego de semejanzas entre obra y persona colabora a quebrantar la incomunicación. De ahí el valor referencial que se otorga a su estancia española, centrada en el concierto monográfico ofrecido en Madrid.

Tratando de limar asperezas, desde tiempo atrás se organizan actividades con el propósito de difundir, explicar y hacer comprensible la música de Dallapiccola. El Ateneo de Madrid prepara el ambiente con un ciclo dedicado a la *Música italiana de ayer y hoy*, celebrado en enero de 1954 y estructurado en forma de conferencia-concierto, siempre con explicaciones de Enrique Franco. Se escuchan obras de Vivaldi, de Goffredo Petrassi... y del propio Dallapiccola, con participación de la violinista Josefina Salvador, el pianista Félix Lavilla, el joven director Cristóbal Halffter... El crítico musical Fernández-Cid, como muchos otros, señala la dificultad de una música ante la que se declara incapaz de encontrarle atractivos<sup>3</sup>. Pero solo hay que esperar al mes de noviembre, con Dallapiccola ya en Madrid, para que empiecen a surgir matices más personales:

Mediana la estatura, gris el cabello, nervioso y sereno a la vez, fácil y difícil para la entrevista. Luigi Dallapiccola juega con una leve pipa, se frota las manos, confiesa: «Las ideas no vienen si no ando», y comienza un recorrido por la sala, que me atrevo a calcular de kilómetros. Habla despacio, sin interrupción, como si dictase. «Nadie negará que fui el primero en sentir interés, tímidamente al principio, cada vez con mayor entusiasmo por el sistema dodecafónico. Y eso que no he tenido contacto, de discípulo a maestro, con los representantes de la escuela vienesa. Hablé, sí, en Venecia con Alban Berg; pasé una tarde con Antón von Webern en Viena, hace doce años»<sup>4</sup>.

La curiosidad, el respeto y la simpatía afloran gracias al ánimo amable de Dallapiccola, quien reduce el «problema» a su naturaleza estética: «En el sistema dodecafónico he buscado únicamente la manera que me ha parecido más adecuada para expresar mis sentimientos», aclarando que «no existe ningún sistema que valga definitivamente para el futuro»<sup>5</sup>. Pero es que, además, la afable honradez de Dallapiccola se relaciona con el violonchelista Gaspar Cassadó, uno de los grandes intérpretes de la época, alguien muy querido en el ambiente español y responsable en última instancia de la llegada del compositor italiano. Cassadó vive en Florencia desde los años veinte, formando pareja sentimental y artística con la pianista Giulietta Gordigiani von Mendelssohn, viuda a su vez del banquero berlinés Robert von Mendelssohn, descendiente de la familia del compositor. En 1954, Cassadó sufre todavía las consecuencias derivadas de la atropellada acusación hecha por su maestro, Pablo Casals, en relación con algunas actuaciones en la Alemania, Italia y España fascistas. Refugiado en su casa italiana, Cassadó ha entablado amistad con Dallapiccola, quien observa el asunto desde un prisma diferente, a pesar de que su esposa es judía y él se ha posicionado como un ferviente militante antifascista.

Cassadó, Dallapiccola y el clarinetista alemán Jost Michaels forman trío y están de gira por España. Actúan en el conservatorio madrileño el 21 de

<sup>2</sup> Ataúlfo Argenta, «La música española en el mundo» (*Ateneo*, 15/02/1954).

<sup>3</sup> Ver Antonio Fernández-Cid, «Josefina Salvador, Enrique Franco y Halffter en el ateneo» (*ABC*, 04/02/1954).

<sup>4</sup> Antonio Fernández-Cid, «Luigi Dallapiccola, en Madrid. Entrevista al primer dodecafonista italiano» (*ABC*, 28/11/1954).

<sup>5</sup> «Dallapiccola dice...» (*Ateneo*, 08/12/1954).

noviembre de 1954. En el programa figura la quinta suite para violonchelo solo de Bach, las sonatas del opus 102 de Beethoven y el trío para clarinete, violonchelo y piano de Brahms. El «éxito legítimo»<sup>6</sup> es un eslabón más en la cadena de reconocimientos que el compositor italiano escala antes de lograr que el concierto monográfico dedicado a su obra se convierta en «uno de los programas más seductores, de los más “inquietantes” del curso»<sup>7</sup>. Definitivamente, el jueves 25, en el salón de actos del Instituto Nacional de Previsión de Madrid y gracias a la iniciativa de Radio Nacional, se escucha el *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* (1941), para piano y orquesta de cámara, la *Chaconne, Intermezzo e Adagio* (1945), para violonchelo solo, dedicada a Cassadó, la *Musica per tre pianoforti* (1935) y los *Canti di prigionia* (1941), para coro, dos pianos, dos arpas y percusión. Además del Coro de Radio Nacional, actúan Cassadó, junto con los pianistas José Tordesillas, Manuel Carra y el propio autor. La dirección musical estuvo a cargo de Odón Alonso.

Algunas crónicas todavía apuntarán a la turbación que genera esta música, aunque ya se reconoce abiertamente su autoridad, sobre todo cuando se observa la potencia expresiva de los *Canti di prigionia*. En el Madrid de 1954, nadie (incluyendo a la censura, tan propensa al extravío) estaba dispuesto a ir más lejos explicando el significado de una partitura con la que Dallapiccola quiso manifestar su indignación frente al totalitarismo, particularmente frente a Mussolini y sus leyes raciales. Mantener la cautela era fácil pues bastaba con reseñar «uno de los éxitos más significativos de la vida de conciertos de Madrid», potenciado, según el propio Dallapiccola, por una contundente interpretación de los *Canti di prigionia* que «nunca le habían cantado de tal manera»<sup>8</sup>. Salvo Cassadó y Dallapiccola, el resto de intérpretes apenas superaban la veintena.

## PAUL HINDEMITH

La presencia de Paul Hindemith en Madrid, inmediatamente después de la estancia de Dallapiccola, responde a un feliz encadenamiento de circuns-

<sup>6</sup> Antonio Fernández-Cid, «Trío Cassadó-Dallapiccola-Michaels» (*ABC*, 25/11/1954).

<sup>7</sup> Antonio Fernández-Cid, «Luigi Dallapiccola, en Madrid» (*ABC*, 28/11/1954).

<sup>8</sup> Enrique Franco (*Arriba*, 27/11/1954).

tancias. El compositor alemán viene de América del Sur donde ha dirigido conciertos dedicados a su obra y a otras del repertorio internacional, desde Perotin, William Byrd y Giovanni Gabrielli hasta composiciones estrictamente actuales. Ha visitado Río de Janeiro, Bogotá y Argentina, donde permanece invitado por la Asociación Amigos de la Música<sup>9</sup>, centrando la estancia en Buenos Aires y acudiendo a Montevideo y Mendoza. El punto álgido de la gira son cinco conciertos en el Teatro Colón, en los que también participa la soprano española Consuelo Rubio.

A los 26 años, Rubio debuta en el teatro bonaerense coincidiendo con la también española Victoria de los Ángeles, cuya fama está plenamente consolidada. Canta el papel de Mimì en *La Bohème* y el de Eva en *Los maestros cantores de Núremberg*. El 27 de agosto de 1954 se celebra la primera sesión de un programa Hindemith en el que figuran las *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber* (1943), cuatro canciones del ciclo *Marienleben* (1923), sobre Rainer Maria Rilke, un aria de la ópera *Cardillac* (1926), interpretadas por Consuelo Rubio, y la sinfonía *La armonía del mundo*. El corresponsal de *ABC* señala «el éxito extraordinario» de Consuelo Rubio y apunta ya a la posibilidad de que Rubio y Hindemith actúen en Madrid antes de saltar a Roma, lo que interesa mucho al compositor, quien se manifiesta perfectamente informado acerca de la «fama de nuestra Orquesta Nacional y de su gran director Ataúlfo Argenta»<sup>10</sup>.

El artículo incide en un pequeño detalle: «No es ininteligible este compositor para el público medio», observación casi de obligado cumplimiento en cuanto asoma por alguna esquina el fantasma de la música «actual». Obviamente, en el caso de Hindemith se trata de matices muy distintos a los observados con Dallapiccola. Su obra ya se interpreta con cierta regularidad. Entre los primeros registros españoles están las *Metamorfosis sinfónicas* que Ernest Bour dirige al frente de la Orquesta Nacional el 29 de octubre de 1949. También se escucha entonces la obertura de la ópera *Neues von Tange* (1929) que Hans Rosbaud, otro especialista en la música del siglo xx, dirige a la Nacional el 18 de marzo del mismo año. En este caso se trata de un nuevo regateo a la censura, una vez más poco informada de la perturbadora capacidad del abs-

<sup>9</sup> Ver Silvia Glocer, «La visita de Paul Hindemith a la Argentina» (*Revista del IIMCV*, 31 [2017]).

<sup>10</sup> Interino, «Un gran compositor y una gran cantante» (*ABC*, Madrid, 09/09/1954).

tracto arte musical. La ópera cómica *Noticias del día* resume el afán todavía juvenil de un compositor que llegó a ser etiquetado como «bolchevique cultural» y «espiritualmente no ario», poco después de que, según se cuenta, Hitler abandonara el teatro irritado al contemplar la imagen de la soprano desnuda en la bañera elogiando las ventajas del suministro de agua caliente.

El debate local prefiere limitarse al ámbito musical, recogiendo inspiraciones tan notables como la de Federico Sopena, quien califica al autor de maquinista e inexpresivo en los cuarenta para luego, en un gesto muy propio, invalidarse a sí mismo de palabra y acción. A él se debe la organización de los Conciertos del Conservatorio o el Seminario de Música Contemporánea, que fueron una vía de información sobre nuevos repertorios bajo el modelo de conferencia-concierto, muy habitual entonces. En enero de 1953, el propio Sopena explicará la *Sonata 3* para piano que interpreta Manuel Carra, con 21 años, lo que le convierte en el primer solista español en abordar la obra de Hindemith.

Definitivamente, Consuelo Rubio y Paul Hindemith llegan a Madrid en diciembre de 1954, posiblemente a iniciativa de Enrique Franco: «Me empeñé en reproducir el concierto de Buenos Aires». Y, de inmediato, se suceden las entrevistas. El propio Franco insiste sobre el aspecto asequible de la música de Hindemith:

Cuanto hemos tratado unos días al compositor hemos debido modificar sustancialmente algunos conceptos aprendidos sobre su figura y su obra. La crítica del mundo nos había dado una imagen áspera, seca, fríamente intelectual de una y otra [...]. A través de los días y las horas fueron quedando bien concretos dos aspectos fundamentales de la voluntad creadora del músico: deseo de claridad y deseo de humanidad: «llevemos al público aliento humano y no malabarismos sonoros»<sup>11</sup>.

Por su parte, Fernández-Cid, tan preocupado siempre por la descripción personal, añade que «Hindemith, que con Igor Stravinski comparte la primacía de la composición internacional, es naturalísimo, amable, fácil de

<sup>11</sup> Enrique Franco (*Música*, 10 [octubre 1954]).

expresión. Claros los ojos, pronta la sonrisa, limpios el cráneo y el rostro, cuadrado, de recia complexión y no aventajada estatura»<sup>12</sup>.

El 20 de diciembre, en el Palacio de la Música de Madrid, la Orquesta Nacional celebra el Festival Hindemith, a beneficio de la Campaña de Navidad del Gobierno Civil, bajo el patrocinio de Carmen Polo de Franco y organización de Radio Nacional de España. Se reproduce el programa bonaerense y el propio Enrique Franco deja testimonio del acontecimiento:

No es ya el número de salidas, la duración de los aplausos o el corear de los ¡bravos!, sino el fuego, el nervio que tenía la reacción del público después de cada obra, nos sonaba a algo nuevo, desacostumbrado hasta en las mejores tardes de concierto normales. Otro dato más: Madrid es casi una capital donde no existe la costumbre de los autógrafos. El compositor y Consuelo Rubio estuvieron tres cuartos de hora firmando [...]. La renovada satisfacción de Paul Hindemith ante las versiones que hace la cantante española de su música supera todo posible juicio crítico<sup>13</sup>.

Fue la última visita de Hindemith a España. Con ella se recuperó el aura que ya había conquistado con motivo en su primera estancia en 1927 como viola del Amar Quartet. El tiempo corrió tranquilo y Hindemith también visitó el Museo del Prado, Toledo..., intercambió ideas sobre el estado de la composición y mencionó a algún autor relevante, como Stravinski, cuya próxima visita ya se estaba anunciando: «Un músico extraordinario, un gran amigo, un buen colega, del que cuando hablamos de música me siento muy afín»<sup>14</sup>.

## IGOR STRAVINSKI

Frente al carácter novedoso del viaje de Dallapiccola y Hindemith, la estancia de Stravinski en Madrid, a fines de marzo de 1955, adquiere una dimen-

<sup>12</sup> Antonio Fernández-Cid, «Paul Hindemith, en Madrid» (*ABC*, 18/12/1954).

<sup>13</sup> Enrique Franco, 21/12/1954. Ver Josefina Cubeiro, «Consuelo Rubio. Paul Hindemith» (*Ritmo*, 552 [febrero 1985]).

<sup>14</sup> Antonio Fernández-Cid, «Paul Hindemith, en Madrid» (*ABC*, 18/12/1954).

sión particular. El compositor ruso visita regularmente España desde hace cuatro décadas, lo que parece haber limado asperezas en relación con su música. Barcelona adelanta a Madrid en el proceso de asimilación<sup>15</sup>, a pesar de que la capital registra su primer viaje con motivo de la presencia de los Ballets Russes en el Teatro Real en 1916. Entonces, el esplendor escénico y la novedad coreográfica se anteponen a la presencia del joven y revolucionario treintaero, a quien se trata con especial cariño en los círculos intelectuales. Joaquín Turina, que ha estado en París tres años antes y ha asistido al estreno parisino de *La consagración de la primavera*, viendo como el público «ultraelegante... grita que se las pela»<sup>16</sup>, asiste también a las reuniones en casa de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, donde se recibe a Serguéi Diaghilev, Léonide Massine, Ernest Ansermet... Stravinski todavía muestra «gracia de chiquillo y modestia de gran creador»<sup>17</sup> y se empapa de tabernas, churros, sonido del organillo, bandas y flamenco que dejan huella en el *Étude pour Pianola* (1917), luego orquestado como «Madrid» en los *Quatre études pour orchestre* (1928), además de un eco en la «Española» de las *Cinq pièces faciles* (1917) y la «Marche royale» de *La historia de un soldado* (1917).

Stravinski inicia la gira española de 1924 en Barcelona. El compositor dirige en el Gran Teatre del Liceu un primer monográfico, incluido en los Conciertos de Cuaresma, y en el Ateneu Barcelonès acompaña desde el piano a la soprano Mercè Plantada. El promotor es Joan Mestres i Calvet, responsable de que la programación del Liceu muestre una interesante pujanza al hilo de las propuestas artísticas más innovadoras del momento. Pero el caso hay que tratarlo con prudencia porque Stravinski arrastra con él la fama de músico polémico en los círculos culturales europeos y, de común acuerdo, «fuimos prudentes en la confección de los programas, en la confianza de que más adelante podría conocer Barcelona las más atrevidas creaciones del maestro»<sup>18</sup>. Se escucha *Le chant du rossignol* (1917), *L'Oiseau de feu* (1910), *Chant des bateliers du Volga* (1917), *Scherzo fantastique* (1908) y la más ac-

tual *Pulcinella* (1920). Todas las obras son interpretadas por la Orquesta Pau Casals, que a partir de ese momento se convertirá en la gran defensora de la música de Stravinski en la ciudad, junto con Plantada y el Orfeó Gracienc. Inmediatamente, Stravinski viaja a Madrid y, el 25 de marzo, comparte podio con Bartolomé Pérez Casas en un concierto con la Orquesta Filarmónica.

La opinión de Mestres i Calvet estaba bien argumentada. Un año después, cuando parecía que ya todo estaba encauzado, surge la polémica alrededor del Festival Stravinski, en el que se incluyen el *Octeto para instrumentos de viento* (1923) y *La historia de un soldado*. La orquesta ve en las partituras «jeroglíficos de significación dudosa», en especial en la primera composición. Y la tensión durante el primer ensayo, que lleva al intento de abandono de un flautista, aún se reafirma con una escandalosa protesta del público en el concierto: «En medio de este desconcierto de voces, Stravinski, con calma y serenidad, fue dando las manos, gracias y felicitaciones a los ocho profesores»<sup>19</sup>.

El compositor todavía volvió a Barcelona en 1928, obteniendo un triunfo apoteósico con *La consagración de la primavera* como obra clave de dos conciertos monográficos. También, cinco años después, el estreno español de la *Sinfonía de los salmos* en el mismo Teatre del Liceu lleva a la repetición de algún movimiento. La impresión se traslada de inmediato a Madrid, donde Stravinski dirige a la Orquesta Sinfónica en la nueva sala Capitol del edificio Carrión, en la actual Gran Vía, y toca el piano en la Residencia de Estudiantes. Si el primer «concierto ha sido su consagración», escribe Adolfo Salazar<sup>20</sup>, ambos fueron «dos fiestas de emoción difícilmente igualables», según testimonio de Salvador Bacarisse<sup>21</sup>. Definitivamente, Stravinski parece haber conquistado la España musical cuando todavía se presenta apoteósicamente en la Barcelona de 1936, en preparativos para el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).

Nadie podía predecir entonces que se produjera la ruptura incomprensible de un país que, veinte años después se mostrará el mundo con voluntad intransigente y orgullo integrista. El 13 de febrero de 1953, Ataúlfo Argenta dirige a la Orquesta Nacional en el estreno de la *Sinfonía en tres movimientos*

<sup>15</sup> Ver Oriol Martorell, «Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts» (*D'art*, 8 [1983]) (<https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/99803>).

<sup>16</sup> Joaquín Turina, «Crónica desde París» (*Revista Musical*, Bilbao [junio 1913]).

<sup>17</sup> María Martínez Sierra, *Gregorio y yo* (Valencia, Pre-Textos, 2000).

<sup>18</sup> Juan Mestres Calvet, *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario* (Barcelona, Vergara, 1945).

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Adolfo Salazar, «Una nueva visita de Strawinsky» (*El Sol*, 23/11/1933).

<sup>21</sup> Salvador Bacarisse, «Igor Strawinsky, en Madrid» (*Luz*, 24/11/1933).

(1945), y el escándalo perpetúa el «necio alarido de los intolerables» al que evocaba Adolfo Salazar mientras reflexionaba a propósito de triunfo «ruidosísimo» que había provocado la interpretación de *La consagración de la primavera*, a cargo de la Orquesta Sinfónica y Enrique Fernández Arbós, el 23 de diciembre de 1932. Ahora, en el Palacio de la Música, se mezclan sin control los «bravos, pateos, abstenciones, salidas, saludos, protestas airadas y frenéticas muestras de júbilo». La crónica de Fernández-Cid, a propósito de otros de «los grandes acontecimientos musicales del año», recoge el gesto airado e impetuoso de un espectador que le increpa en el vestíbulo: «Mañana podrá decir lo que le parezca, pero esto es una birria»<sup>22</sup>. Los ánimos se apaciguan ante la posterior interpretación de *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá y la cuarta sinfonía de Brahms, autor cuya obra sinfónica tampoco tuvo una cómoda recepción en España. Como señaló Ortega: «No se trata de lo que se puede enseñar, sino de lo que podemos aprender»<sup>23</sup>.

La Guerra Civil ha restaurado el analfabetismo musical y obliga a justificar muchas músicas que deberían estar asumidas. El caso Stravinski es ejemplificante pues demuestra que mediado el siglo xx apenas queda rastro del esfuerzo que treinta años antes se ha realizado procurando la divulgación de su música, del que participa activamente Adolfo Salazar con varios textos importantes. La proliferación de escritos, conciertos y conferencias que, en los cincuenta, tratan de destacar, difundir y hacer comprensible a un compositor cuyo espíritu transgresor es ya cosa del pasado, demuestra la posición del país. La visita de Stravinski en 1955 tiene como único fin dirigir a la Orquesta Nacional en un concierto celebrado el 25 de marzo en el Teatro Monumental, incluyendo *Oda* (1943), *Orpheus* (1947), *Escenas de ballet* (1944) y la *Sinfonía en tres movimientos* que tantas dudas había planteado en la audición previa. Al propio compositor se le inquiriere sobre estas composiciones y sobre la ausencia de otras más populares: «El tiempo no pasa en balde. *Petrouchka* ya es vieja. Si dirigiese cuatro, cinco sesiones, sería diferente. Así, con la actuación única, prefiero interpretar lo menos oído, lo que constituya novedad»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Antonio Fernández-Cid, «Los conciertos de la Nacional en el Palacio de la Música» (*ABC*, 14/02/1953).

<sup>23</sup> José Ortega y Gasset, *Misión de la universidad* (Madrid, Cátedra, 2015).

<sup>24</sup> Antonio Fernández-Cid, «Igor Strawinsky, en Madrid. Impresiones y apuntes del primer ensayo» (*ABC*, 23/03/1955).

Los textos que relatan esos días apenas señalan hechos más allá de lo musical. Entre lo escaso está el comentario de Norberto Almandoz, clérigo, maestro de capilla de la catedral sevillana, crítico en el *ABC* de la ciudad y alguien mucho más integrado en el Régimen que su superior, el incómodo cardenal Pedro Segura. La crónica del paso del compositor por Sevilla específica que viene en coche desde Lisboa y viaja con su esposa Vera y el director Robert Craft. Tras recordar que había estado en la ciudad en 1918, en una Semana Santa «inolvidable», explica que prosigue hacia Córdoba y Granada donde quiere visitar la casa natal de Falla, antes de llegar a Madrid. Almandoz equivoca la fecha del nombramiento Stravinski como académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en enero de 1938 y, al hilo de lo que se había expresado en *ABC*, exagera el hecho de que Stravinski apoyara con su firma un manifiesto de los intelectuales, según dice adhiriéndose a la España Nacional<sup>25</sup>.

Pero en 1955 Stravinski no parece dispuesto a participar en ningún acto extraordinario: «Se ha hablado muy poco de cómo llenó Stravinski sus horas madrileñas porque renunció de antemano a toda clase de demostraciones y agasajos que habrían agotado las fuerzas de un hombre que, aún conservándose joven de espíritu y dotes de invención, ha cumplido ya los setenta y tres años». Algunas crónicas describen al personaje desde la modestia y, concretamente, aprovechan la rueda de prensa previa a su concierto con la Orquesta Nacional para desentrañar a alguien que, como su música, mantiene un sentido ordenado «verdaderamente clasicista» y un fino y agudo sentido del humor. Ante la pregunta sobre la actual música soviética contesta rápidamente y muy seriamente que es «detestable» y, en seguida, ironiza: «Cuando una obra empieza por denominarse *Oda a Stalin*, es fácil comprender que tiene poco que ver con la música, en el más alto sentido de

<sup>25</sup> El manifiesto se publica en la revista *Occident* (10/12/1937) y la lista de firmantes aún se amplía en el siguiente número (25/12/1937). El *ABC* de Sevilla reproduce el texto el 17/12/1937 y el 13/01/1938 incluye los nombres de algunos otros firmantes. Según señala Francisco Pérez Gutiérrez (*Los años de París. El doctor Marañón en el exilio, 1936-1942* [Madrid, Bubok Publishing, 2009]), el manifiesto es, en realidad, de inequívoco contenido liberal, laico y marañoniano, pues atribuye a Marañón la autoría, o coautoría, de un texto por el que mostró mucho interés. En carta a Natalio Rivas (07/12/1937) ya señalaba que faltaban nombres relevantes como el de Stravinski, que finalmente lo suscribirá.

la palabra». Se apunta a que Stravinski se negó a recibir condecoraciones y honores, incluyendo cualquier doctorado, lo que elude «por la sencilla razón de que cuando precisamos de una simple enfermera la buscamos profesional y nunca *honoris causa*, y ¡cuanto más tratándose de un doctor!»<sup>26</sup>.

Escasean los actos públicos alrededor del compositor. El 23 de marzo, tras un ensayo matinal con la Orquesta Nacional, se organiza un homenaje de la Banda Municipal de Madrid, dirigida por Jesús Arámbarri, en el Teatro Español. En el programa se mezclan fragmentos de *La Revoltosa*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Pan y toros* —interpretado con apagón en más de la mitad del escenario— y *La boda de Luis Alonso*. Y, en la segunda parte, *La consagración de la primavera* en transcripción de Julián Menéndez, solista de clarinete. Por la mañana, Stravinski pregunta a Arámbarri sobre la manera en la que se han reorquestado los «cometidos» de la cuerda, y quedan para la tarde advirtiendo que desea «guardar el incógnito»<sup>27</sup>. Una indisposición repentina le impide ir al concierto, aunque estuvo presente Rober Achard, representante de los editores de la obra, que dio por buena la transcripción, como refleja el texto estampado en la primera página del manuscrito conservado por la propia banda.

German Gan Quesada ha estudiado con detalle la visita de Stravinski como culminación a la importante presencia de un compositor que en los años cincuenta se hace omnipresente a través de escritos, cursos, conferencias y conciertos<sup>28</sup>. Hay también una curiosa colección iconográfica que ilustra esos días, a la cabeza de la cual está la famosa y difundida fotografía en la que, junto a Stravinski, caminan Jesús Arámbarri, la soprano Pilar Lorengar, la arpista Josefina Roda (mujer de Arámbarri), Ataúlfo Argenta y Cristóbal Halffter. La imagen está tomada a la salida de uno de los ensayos que Stravinski hizo con la Orquesta Nacional, muy posiblemente el 23 de marzo. Los protagonistas se sitúan en perpendicular al Teatro Real ya que el ensayo se ha realizado en una sala, en el segundo piso, del destartado edificio, la única dependencia en uso.

<sup>26</sup> Enrique Franco, «Igor Strawinsky en Madrid» (*Ritmo* [marzo 1955]).

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Germán Gan Quesada, «La música de Igor Strawinsky en la prensa española de los primeros cincuenta» (en Teresa Cascudo y Germán Gan [eds.], *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología* [Aracena, Doble J, 2014]).

La descripción de la sesión añade elocuencia al acontecimiento: «Del brazo de Ataúlfo Argenta llega Stravinsky; sube, se aligera de ropa —el jersey azul, sin mangas, la camisa blanca, un pañuelo-toalla al cuello— y recibe la primera unánime ovación que los profesores le profesan [...]. Dirige sin batuta. En varias oportunidades marca el ritmo con golpes de ambas manos que percuten exactas. Tararea bastante, con voluntad más de medida que *cantabile*... Es cortés, quizá un tanto frío, educadísimo... No hay, claro, descripciones líricas. No hay “divismos”». Durante el ensayo se aproxima Cristóbal Halffter y «surge el recuerdo del músico para sus tíos Rodolfo y Ernesto. Por estos nombres desemboca el de Falla: “Vengo de Granada. Falla siempre me invitó a conocerla”»<sup>29</sup>.

Poco después llega el concierto en el Teatro Monumental y con él «la hipersensibilidad colectiva excitada ante la presencia física de Igor Stravinski»<sup>30</sup> convertido ya en un fenómeno de masas:

La plaza de Antón Martín ofrecía desde una hora antes de la señalada un aspecto tan animado como las cercanías de las Ventas en día de corrida grande. En cuanto a la reventa de entradas, se ha llegado a pagar cuatro y cinco veces su valor. Tomadas todas las precauciones, no se pudo evitar que el Monumental registrase una entrada muy superior a su número de localidades [...]. No se recuerda en los anales de la vida musical madrileña una reacción de tanta intensidad por parte de nuestro público<sup>31</sup>.

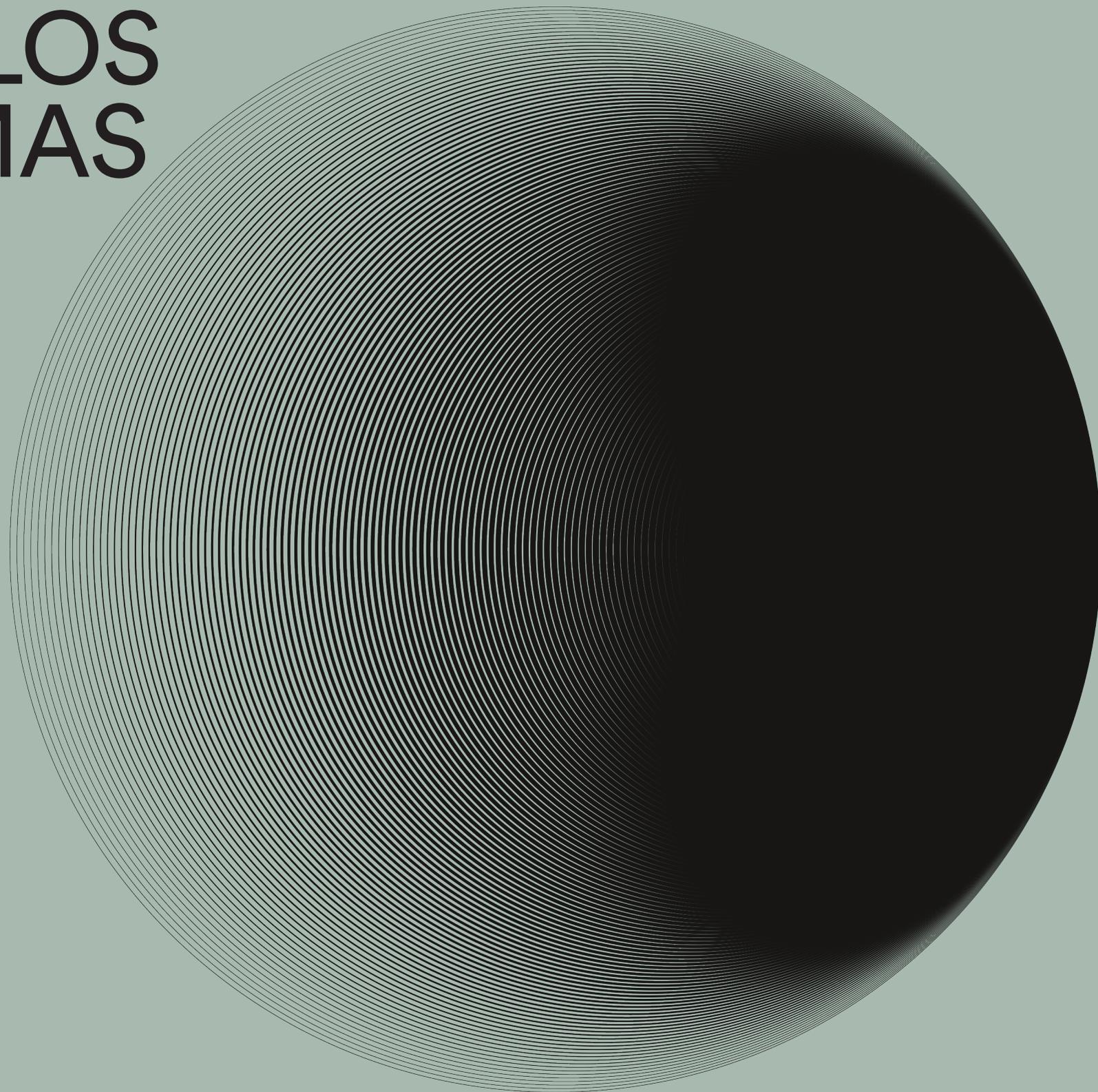
Stravinski permaneció en Madrid una semana y en *petit comité* visitó el Museo del Prado y viajó a Toledo y a El Escorial al día siguiente del concierto con la Orquesta Nacional. Todavía volvería a Barcelona en 1956, en una muy breve estancia de carácter privado aprovechando el atraque del transatlántico *Vulcania*, en el que viajaba desde los Estados Unidos a Venecia para dirigir el estreno del *Canticum sacrum* (1955) en la basílica de la ciudad. Eduard Toldrà y su esposa, actuaron de cicerones.

<sup>29</sup> Antonio Fernández-Cid, «Igor Strawinsky, en Madrid. Impresiones y apuntes del primer ensayo» (*ABC*, 23/03/1955).

<sup>30</sup> José Cubiles, «Semana Strawinsky» (*Música* [enero-marzo 1955]).

<sup>31</sup> Enrique Franco, «Igor Strawinsky en Madrid» (*Ritmo* [marzo 1955]).

# NOTAS A LOS PROGRAMAS



# ANTÓN GARCÍA ABRIL (1933) *Concierto para instrumentos de arco* (1962) 23'

1. Largo – Allegro  
con brío
2. Lento
3. Allegro

COMPOSICIÓN  
1962

ESTRENO  
11/11/1962. Teatro  
Buenos Aires, Bilbao.  
Orquesta Sinfónica  
de Bilbao, Rafael  
Frühbeck de Burgos  
(director)

DEDICATORIA  
«A Antonio  
Fernández-Cid»

PRIMERA EDICIÓN  
Unión Musical  
Ediciones, Madrid,  
1965

Cuando a Antón García Abril le preguntan por las obras de su temprana juventud, el compositor no duda en contestar que la *Sonatina* (1954), las *Canciones infantiles* (1956) o el *Concierto para instrumentos de arco* (1962) podría firmarlas casi tal cual son ahora mismo. Aunque por aquel entonces aún no había alcanzado la treintena, el tránsito hacia la década de 1970 pronto lo situaría en una encrucijada. Esta palabra fue precisamente la que empleó Fernando Ruiz Coca en su crítica al estreno madrileño del *Concierto para instrumentos de arco*, interpretado por la Orquesta Nacional de España el 8 de noviembre de 1963 en el Palacio de la Música. El planteamiento compositivo de García Abril abría una interrogación y Ruiz Coca instó a no desdeñar la respuesta de quienes, como él, seguían otros caminos. Este cruce de caminos tenía ubicación, el Aula de Música del Ateneo de Madrid, dirigida por el propio Ruiz Coca. El núcleo de participación activa en las conferencias-concierto que allí se organizaron procedía del grupo Nueva Música, creado en 1958, cuyo miembro fundador más joven era precisamente García Abril. La historia es conocida: aunque sus integrantes compartían tanto ambiciones como diferencias estéticas, aquel primer intento de acercamiento a las vanguardias centroeuropeas supuso un fructífero intercambio que permitió acceder a partituras y grabaciones que hasta el momento parecían imposibles de obtener. El Aula de Música vino a reforzar esta inquietud artística en su calidad de plataforma donde estrenar las primeras obras. Así, en los días coincidentes con la programación del *Concierto para instrumentos de arco*, se anunciaban conferencias de Gerardo Gombau, Luis de Pablo y Ramón Barce sobre Stravinski, la técnica serial, Debussy o la polifonía franco-flamenca. Hasta llegar a Darmstadt, el epicentro primigenio de la encrucijada vanguardista.

El *Concierto para instrumentos de arco* forma parte de los debates que agitaron la creación musical en España durante la eclosión creativa de aquella década. En su proceso compositivo, García Abril se había desligado de la escritura inicial para voz y piano para conformar su primera composición para orquesta. La obra configura una singular excepción en su catálogo por la exploración de la atonalidad, en la que profundizaría junto a Goffredo Petrassi durante su estancia en la Academia de Santa Cecilia de Roma (1963-1964), donde también se aproximó al dodecafonismo, con *Cantico delle creature* (1964). García Abril pronto detectaría los límites que anticiparon su pos-

terior distanciamiento estético durante esta primera etapa de asimilación de nuevas técnicas. Su *Homenaje a Miguel Hernández* (1964) supuso un punto de inflexión. La obra se estrenó aquel año en una celebración insólita para España: la I Bienal Internacional de Música Contemporánea. El evento, con conciertos donde las obras de García Abril, Luis de Pablo o Cristóbal Halffter se mezclaron con las de Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Luigi Nono o Morton Feldman, marcaría el aperturismo hacia la creación musical internacional. Un año después, la visibilidad del *Homenaje* de García Abril se acentuó en el programa, dedicado íntegramente a la creación española, de la única edición que el país acogería del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1965). Sin embargo, el *Concierto para instrumentos de arco* resultaba más próximo a las influencias de experimentación sonora, con una salvedad que reveló la crítica en su estreno en Bilbao en 1962: «La primacía de la técnica en algunos compositores modernos ha llegado incluso a helar la música, en García Abril no llega a esas zonas»<sup>1</sup>. García Abril nunca soportó el ruido y sigue creyendo en la eternidad de la melodía. Su particular deshielo no es más que un afán comunicativo que emergió de la deliberada decisión de cruzar hacia el polimelodismo al calor de la doble premisa que ha atravesado su trayectoria artística hasta hoy: «técnica e intuición».

CARMEN NOHEDA

#### BIBLIOGRAFÍA

Paula Coronas, *Antón García Abril: poeta de vanguardia* (Málaga, Maestro Ediciones, 2003).

Andrés Ruiz Tarazona, *Antón García Abril: un inconformista. El compositor, visto y sentido por sus intérpretes* (Madrid, Fundación Autor, 2005).

<sup>1</sup> Sabino Ruiz Jalón (*La Gaceta del Norte*, 13/11/1962).

# XAVIER MONTSALVATGE (1912-2002)

## *Cinco canciones negras* (orquestra- ción de 1949) 13' para voz media y orquesta

1. Cuba dentro de un piano [Rafael Alberti]
2. Punto de habanera (siglo XVIII) [Néstor Luján]
3. Chévere [Nicolás Guillén]
4. Canción de cuna para dormir a un negrito [Ildefonso Pereda Valdés]
5. Canto negro [Nicolás Guillén]

### VERSIÓN PARA VOZ MEDIA Y PIANO

COMPOSICIÓN  
1945

ESTRENO DE LA  
«CANCIÓN DE CUNA  
PARA DORMIR A UN  
NEGRITO»  
18/03/1945. Ateneu  
Barcelonès. Mercè  
Plantada (soprano),  
Pere Vallribera (piano)

ESTRENO DEL CICLO  
COMPLETO  
14/06/1945. Ateneu  
Barcelonès. Mercè  
Plantada (soprano),  
Rafael Gálvez (piano)

### DEDICATORIA

1. «A Concepción Badía de Agustí»;
2. «A Lola Rodríguez de Aragón»;
3. «A Santiago Kastner»;
4. «A Mercedes Plantada»;
5. «A Pierrette Gargallo»

PRIMERA EDICIÓN  
Southern Music  
Publishing, Nueva  
York, 1962 (1), 1958  
(2), 1959 (3), 1958 (4),  
1959 (5)

### VERSIÓN PARA VOZ MEDIA Y CONJUNTO INSTRUMENTAL

COMPOSICIÓN  
1946

ESTRENO  
08/06/1946. Ateneu  
Barcelonès. Mercè  
Plantada (soprano),  
Orquesta de Cambra  
de Barcelona, Carles  
Suriñach (director)

### VERSIÓN PARA VOZ MEDIA Y ORQUESTA

COMPOSICIÓN  
1949

ESTRENO  
18/02/1949. Palau de  
la Música Catalana,  
Barcelona. Mercè  
Plantada (soprano),  
Orquesta Municipal  
de Barcelona, Eduard  
Toldrà (director)

PRIMERA EDICIÓN  
Southern Music  
Publishing, Nueva  
York, 1962

«Empezó la Guerra Civil que al principio creímos que no pasaría de guerrilla, [pero] fueron más de tres años de pesadilla, de sufrimientos sin fin, de desaliento, túnel oscuro, intervalo inabarcable durante el cual para mí la música dejó de existir». Luego, llegó la normalidad musical y concertística «propulsada por un resorte biológico». Definitivamente quedaron atrás «tantas cosas exquisitas»<sup>1</sup>. Xavier Montsalvatge esboza así la dimensión trágica de una época en la que vivió abrumado por las dudas y comprometido con proyectos coyunturales; en los cuarenta, la música de ballet se convierte en una recurrencia alimenticia a la que Montsalvatge concede un valor muy relativo, aunque le sirva para asegurar el oficio y afirmarse en su voluntad afrancesada. Le interesa mucho más el recuerdo de las melodías que ha escuchado tocar al flabiol durante la guerra a su amigo Andreu Figueras. No se trata de música popular sino de adaptaciones de temas propios del folclore urbano, de fiesta mayor o de baile de casino: valeses, chotis, habaneras (la conocida «americana»), el vals-jota... Montsalvatge piensa en Milhaud y decide adaptar tres de ellas en un entorno de armonías politonales con cierta traza intelectual. La pianística *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados* (1941) es la primera partitura de posguerra: música amable y también subversiva según declaración de la censura, que encuentra «poca españolidad en el título» (sic), sin entender que el verdadero desorden es de rango emocional y que se esconde agazapado en la «dolce» habanera del segundo divertimento, desde donde la inspiración surge «extrañamente impulsada». La perspectiva francesa se tiñe ahora de coloración ultramarina y, ante la duda estética, encuentra la coartada de José Bergamín: «Volver, no es necesariamente volver atrás».

El conocimiento que Montsalvatge tiene de la realidad americana es todavía muy difuso, pues se fundamenta a través de la poesía y de las habaneras aprendidas por los pescadores de los abuelos que hicieron la guerra en Cuba y los marinos que comerciaban con las colonias de ultramar. La mecha final la pone la soprano Mercè Plantada, quien pide a Montsalvatge una canción para incluir en un recital con música italiana y canciones populares y de compositores catalanes. Plantada es una intérprete comprometida. Ha

Entre los distintos arreglos que se han hecho de las canciones, Montsalvatge transcribió tres para orquesta de cuerda (2, 3 y 4) en 1961. Owen Leech realizó las dos restantes (1 y 5) en 2017. Asimismo, el propio Montsalvatge arregló la cuarta para violín y piano, con el título de *Lullaby*, en 1958.

<sup>1</sup> Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos...*, 1988.

colaborado con Falla estrenando en Barcelona *El amor brujo* y ha cantado acompañada por Stravinski y Richard Strauss en sus visitas a la ciudad.

La «Canción de cuna para dormir a un negrito» recrea un texto de Ildefonso Pereda Valdés recuperado de la antología *Mapa de la poesía negra americana*, de Emilio Ballagas. Hay que imaginar el éxito a través de la voz de Plantada, «mórbida, de alto vuelo lírico», según Montsalvatge, lo que invita a la composición de un ciclo completo. Néstor Luján describe «Chévere», de Nicolás Guillén, como un «canto auténticamente negro, de grueso oleaje y de fuerza patética y rítmica». «Canto negro», también sobre texto de Guillén, suena a «ritmo fragoso combinado con una eufonía onomatopéyica a manera de típica rumba cubana que permitía terminar el conjunto con brillantez». El propio Luján muestra a Montsalvatge el texto para «Punto de habanera», cuya transcripción musical lleva «música ingrátida, tenue, de acuerdo con el poder evocador del texto». Definitivamente, la habanera marca la primera canción, «Cuba dentro de un piano», escrita sobre los nostálgicos versos de Rafael Alberti.

En 1956, Luigi Dallapiccola responde por carta a Montsalvatge tras recibir de este los *Tres divertimentos* y las *Canciones negras*. El compositor italiano dice de la primera obra que «se resiente un poco de “la época” de su composición, marcadamente francesa [pero] las canciones son de una importancia infinitamente superior y tienen un “carne” [sic] indiscutible. Si mis canas me conceden una mínima autoridad vis a vis de usted quisiera sugerirle que haga otro esfuerzo para atisbar “hasta el fondo” de su alma, tan musical». Y aún hoy, las *Cinco canciones negras* siguen sonando nostálgicas, evocadoras, sensuales... definitivas: una forma de expresión estrictamente personal a la que Montsalvatge accede «por afición, para divertirme, sin ambición ninguna, algo entre amigos»<sup>2</sup>.

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

<sup>2</sup> José Guerrero Marín, *Xavier Montsalvatge...*, 2012.

#### BIBLIOGRAFÍA

José Guerrero Marín, *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios. El azar, la equidistancia y la fuerza del destino* (Barcelona, Témenos Edicions, 2012).

Xavier Montsalvatge, *La recóndita belleza de la música. Discurso leído por el académico honorario Xavier Montsalvatge el día 21 de junio de 1988 con motivo de su recepción; y contestación de Antonio Iglesias* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988).

Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos: al alcance del recuerdo* (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988).

#### GRABACIONES

Victoria de los Ángeles, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Rafael Frühbeck de Burgos (director). EMI, 1962.

Teresa Berganza (voz), Félix Lavilla (piano). DG, 1975.

# IGOR STRAVINSKI (1882-1971) *Sinfonía de los salmos* (versión de 1948) 23' para coro y orquesta

1. ♩ = 92  
[salmo 38,  
versos 13 y 14]

2. ♪ = 60  
[salmo 39,  
versos 2, 3 y 4]

3. ♩ = 48 - ♩ = 80  
[salmo 150]

(interpretación  
sin pausa)

## PRIMERA VERSIÓN

### COMPOSICIÓN

Niza y Charavines,  
15/08/1930

### ESTRENO

13/12/1930. Société  
Philharmonique de  
Bruxelles, Palais  
de Beaux Arts, Bruse-  
las. Ernest Ansermet  
(director)

### ESTRENO EN ESPAÑA

16/11/1933. Associació  
de Música da Camera,  
Palau de la Musica  
Catalana, Barcelona.  
Orfeo Gracienc, Or-  
questa Pau Casals, Igor  
Stravinski (director)

## ENCARGO

Sergei Koussevitzki,  
para el quincuagé-  
simo aniversario de  
la Boston Symphony  
Orchestra (1930)

## DEDICATORIA

«Cette symphonie  
composé à la gloire de  
DIEU, est dédiée au  
“Boston Symphony  
Orchestra” à l’occa-  
sion du cinquantaire  
de son existence»

## PRIMERA EDICIÓN

Edition Russe de Musi-  
que, París, 1930

\*

## SEGUNDA VERSIÓN

### COMPOSICIÓN

1948

### ESTRENO EN ESPAÑA

4/12/1953. Palacio de  
la Música, Madrid.  
Orfeón Donostiarra,  
Orquesta Nacional,  
Ataúlfo Argenta  
(director)

### PRIMERA EDICIÓN

Boosey and Hawkes,  
Nueva York, 1952

Si hay un lugar común en la recepción de Stravinski, Hindemith y Bartók por parte de la crítica española de los años cincuenta, este es el de la visión de su música como un mensaje de contenido espiritual o religioso. Efectivamente, críticos veteranos como Federico Sopeña o Antonio Fernández-Cid y otros que despuntaban entonces, como Enrique Franco o Fernando Ruiz Coca, prestaron atención a estos tres nombres como vía de renovación del repertorio nacional y, más aún, como modelos a seguir para la naciente generación del 51. Refiriéndose a Cristóbal Halffter, Sopeña declaraba por ejemplo que «cuando el más significativo de los compositores jóvenes españoles [...] se pone a elegir maestro, tendrá Stravinsky para la alegría y Bartók para la amargura»<sup>1</sup>. Un enfoque centrado en el contenido emocional de las obras que ponía el acento en la dimensión expresiva por encima de la realización formal y que era también aplicado a otro joven representante de la música española: «El que [Manuel] Carra sea hoy intérprete extraordinario de Hindemith y de Bartók indica que no es moderno por regocijo ni por travesura, sino para encontrar [...] ese punto de gravedad que con tanto esfuerzo, con tanta sangre de alma [...] con tanta búsqueda de lo religioso, ha ido teniendo la música europea»<sup>2</sup>.

Esta visión en clave religiosa corre paralela a las políticas de Joaquín Ruiz-Giménez como ministro de Educación (1951-1956), impulsor junto a Sopeña de un cierto aperturismo cultural que no atentaba contra los fundamentos ideológicos del régimen franquista. Como ha señalado Germán Gan, el nombre de Stravinski tenía a su favor varios elementos atractivos para la propaganda cultural de la época: simbolizaba una vanguardia moderada frente a propuestas más arriesgadas, como el dodecafonismo de Schoenberg, y tanto sus críticas al realismo soviético como los principios de orden y claridad de su producción neoclásica casaban bien con el nacionalcatolicismo y el anticomunismo del Régimen. A pesar del conocido formalismo del compositor ruso y la escasa presencia que la música religiosa había ocupado hasta entonces en su catálogo, Sopeña se afanaría en mantener esta interpretación al conceder especial importancia a títulos como *Œdipus Rex*, la *Sinfonía de los salmos* o la *Misa*; una atención que había comenzado en

<sup>1</sup> *Música*, 01-03/1954.

<sup>2</sup> *Arriba*, 14/03/1954.

\* En el estreno de Bruselas, los movimientos se titularon: I. Prélude; II. Double fugue; y III. Allegro symphonique. Estos subtítulos no se incluyeron en la edición de la obra.

los años cuarenta y que proseguiría con su biografía sobre el compositor (1956) o su influyente discurso «La música en la vida espiritual» (1958): «Vemos a Strawinsky proclamar siempre, siempre, la profundidad de su fe: es verdad que esa fe le mantiene ruso a pesar de su cosmopolitismo, pero sin ella hubiera sido imposible la *Sinfonía de los salmos*».

Esta obra ya era familiar para el público español. Se había estrenado en el Palau de la Música Catalana en 1933 bajo la batuta del propio Stravinski —era la cuarta visita del compositor a Barcelona— y durante los años cincuenta sería interpretada hasta en cuatro ocasiones por la Orquesta Nacional, destacando su inclusión en el Festival Stravinski organizado en abril de 1953 por el Ateneo de Madrid. Si bien su programación en el concierto del 4 de diciembre de 1953 rivalizó, por así decirlo, con el reestreno una semana después de la archiconocida *La consagración de la primavera* de Igor Markevitch, la coincidencia de ambas obras permitió a la crítica realizar una valoración comparativa de la evolución del músico. Como botón de muestra, valga la opinión sobre la *Sinfonía de los salmos* de Antonio Fernández-Cid, quien subrayaba el logro, a través de la concisión instrumental, de un mensaje «hondo, expresivo, tierno [en la obra] más clara y también la más bella» de su producción religiosa<sup>3</sup>.

DANIEL MORO VALLINA

<sup>3</sup> ABC, 05/12/1953.

#### BIBLIOGRAFÍA

Germán Gan Quesada, «Igor Stravinsky y su música en España (1945–1960): la construcción de una imagen crítica» (en Teresa Cascudo y Germán Gan [eds.], *Palabra de crítico: estudios sobre música, prensa e ideología* [Sevilla, Doble J, 2014]).

Oriol Martorell, «Stravinsky en Barcelona: rectificaciones y precisiones» (en José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares [eds.], *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre–5 de noviembre de 1985* [Madrid, INAEM, 1987, vol. 2]).

Daniel Moro Vallina, «Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta» (*Revista de Musicología*, 39/2 [2016]).

#### GRABACIONES

The Festival Singers of Toronto, The CBC Symphony Orchestra, Igor Stravinski (director). Columbia, 1963.

Chorus de l'Orchestre de Paris, Orchestre de Paris, Daniel Barenboim (director). Erato, 1987.

Chicago Symphony Orchestra and Chorus, Georg Solti (director). Decca, 1999.

Rundfunkchor Berlin, Berliner Philharmoniker, Pierre Boulez (director). DG, 1999.

# CRISTÓBAL HALFFTER (1930)

## *Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda* (1956) 19'

I. Lento molto adagio –  
Allegro moderato –  
Vivace

II. Allegro vivo e molto  
ritmico

### VERSIÓN INICIAL

*Dos movimientos para orquesta de cuerda*

### COMPOSICIÓN

1956

### ESTRENO

Hacia 06/04/1956. Madrid. Orquesta Internacional de Juventudes Musicales, Cristóbal Halffter (director)

### SEGUNDA VERSIÓN

*Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda* [op. 12], 19'

### COMPOSICIÓN

1956

### ESTRENO

25/06/1957. Festival Internacional de Música y Danza, Palacio de Carlos V, Granada. Orquesta Nacional, José María Martín Porrás (timbal), Ataúlfo Argenta (director)

### DEDICATORIA

«A María Manuela Caro»

### PRIMERA EDICIÓN

Unión Musical Española, Madrid, 1958

\*

### REELABORACIÓN

*Palimpsesto – 1956/2004*, 22'

### COMPOSICIÓN

2004

### ESTRENO

05/02/2005. Kulturpalast am Altmarkt, Dresde. Dresdner Philharmonie, Alexander Peter (timbal), Pedro Halffter Caro (director)

### ESTRENO EN ESPAÑA

05/10/2005. Auditorio Nacional de Música, Madrid. Orquesta Sinfónica de Madrid, Cristóbal Halffter (director)

### ENCARGO

Kompositionsauftrag der Dresdner Philharmonie

### DEDICATORIA

«Yves Olivier von Winterstein gewidmet»

### PRIMERA EDICIÓN

Universal Edition, Viena, 2005

Al Cristóbal Halffter de las fotografías de los años cincuenta, con su delgadez, su inquieta seriedad y la pulcritud de su traje —acentuada por los tonos en blanco y negro—, podría atribuírsele la íntima ambición, espoleada por la escasez de modelos renovadores, de la generación que saltaba a la palestra en una España recién exonerada de las sanciones internacionales que pesaban sobre ella desde 1946.

No le faltaron, en todo caso, al joven Halffter tradición familiar y apoyos. En cuanto a la primera, la de sus tíos compositores: Ernesto, al que un día muchos contemplaron como heredero creativo de Falla; y Rodolfo, cuyo exilio en México impidió profundizar en la sintonía estética que en considerable medida les unía. El respaldo provino, en especial, del crítico Enrique Franco, director de la programación musical de Radio Nacional que, desde la temprana *Antífona Pascual* de 1952, reconoció al joven como el faro de los nuevos tiempos, necesitados de cambios. Franco aglutinó en 1958 un heterogéneo grupo Nueva Música, cuyos componentes —entre ellos el propio Halffter— se propusieron renovar el panorama creativo español, aunque evitaron entonces rupturas radicales.

Estos tibios deseos de novedad sin desasirse de las amarras de la tradición son evidentes en los *Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda*, obra galardonada en 1956 con el Premio Internacional de Composición de Juventudes Musicales, organización recién establecida en España tras el beneplácito de la Unesco.

En esa época, la percusión atrajo el interés de los compositores españoles ansiosos de modernidad ya que les permitía alejarse de conceptos como la melodía o la armonía tradicional para indagar en la rítmica y el timbre. En el catálogo del mismo Halffter, esta exploración se intensificaría poco después en las *Cinco microformas*, para orquesta —la cuarta de las cuales está escrita exclusivamente para la sección de percusión—, una auténtica sacudida en la música de concierto española con ocasión de su interpretación por la Orquesta Nacional en 1961. La pedagogía para esta especialidad instrumental se encontraba en mantillas, como se deduce de la formación de los primeros percusionistas que interpretaron los *Dos movimientos*: José María Martín Porrás amplió estudios de forma «no reglada» con profesores de la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Nacional, mientras que Eliseo Martín,

\* Premio Internacional de Composición de Juventudes Musicales 1956, patrocinado por la Unesco.

solista de la obra cuatro meses después de su estreno, en los conciertos del Palau de la Música —con la Orquesta Municipal de Barcelona dirigida por Eduard Toldrà—, era profesor de percusión y mandolina en el Conservatorio del Liceo; indicio de que había que pasar previamente por otra especialidad instrumental antes de formarse como percusionista. En 1964, con Halffter como director del Conservatorio de Madrid, se estableció con carácter oficial la enseñanza de «instrumentos de percusión»<sup>1</sup>.

Aunque existía ya una amplia literatura dedicada a la percusión —desde el *Concerto pour batterie et petit orchestre* (1930) de Darius Milhaud hasta las aportaciones de John Cage y Lou Harrison, sin olvidar la contribución de los latinoamericanos Amadeo Roldán o José Ardévol o la hoy canónica *Ionisation* (1931) de Edgard Varèse—, este repertorio era inusitado en las salas de concierto españolas, como demuestra el tumulto que provocó en 1952 la interpretación de la *Toccata* (1942) de Carlos Chávez en los conciertos de la Orquesta Municipal de Barcelona, en aquella ocasión dirigida por el compositor Bruno Maderna, militante del Partido Comunista de Italia<sup>2</sup>.

El elemento percusivo servirá a Halffter para plantear en *Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda* una transformación del lenguaje sin intransigencias, con el probable referente de la *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) de Béla Bartók y un similar tratamiento fugado de un tema atonal, empleado junto a potentes gestos homofónicos y acentos desplazados stravinskianos. El segundo movimiento, más influido por el carácter popular, aporta la sorprendentemente temprana aparición de un elemento que será esencial en el catálogo del autor: una melodía que convoca el ilustre pasado de la música española, en el que hundir las raíces de una música nueva.

BELÉN PÉREZ CASTILLO

<sup>1</sup> Ver José Baldomero Llorens Esteve, *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

<sup>2</sup> Ver Belén Pérez Castillo, «“Problematized” Music: Notes on the Reception of “Avant-garde” Symphonic Music during the Franco Years (1952-1969)» (en Massimiliano Sala [ed.], *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century* [Turnhout, Brepols Publishers, 2014]).

#### BIBLIOGRAFÍA

Germán Gan Quesada,  
*La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003).

Alberto González Lapuente (coord.),  
«Nueva Música. Sesenta años» (*Scherzo*, 344 [octubre 2018]).

# PAUL HINDEMITH (1895-1963) *Kammermusik* *no. 1, opus 24/1* (1921) 16' para pequeña orquesta o doce instrumentos solistas

1. [Sehr schnell und wild]
2. [Mäßig schnelle Halbe.  
Sehr streng im Rhythmus]
3. Quartett  
[Sehr langsam und  
mit Ausdruck]
4. Finale 1921  
[Äußerst lebhaft]

## COMPOSICIÓN

01–02/1921

## ESTRENO

31/07/1922.

Internationale  
Kammermusiktage  
Donaueschingen.  
Conjunto instrumental  
de doce músicos, con  
Felix Petyrek (piano),  
Reinhold Meren  
(armonio), Amar  
Quartet y Hermann  
Scherchen (director).

## DEDICATORIA

«Seiner Durchlaucht  
dem Fürsten  
von Fürstenberg  
zugeeignet»

## PRIMERA EDICIÓN

B. Schott's Söhne,  
Maguncia, 1922

Un segundo movimiento posteriormente rechazado (cuya primera página figura en el manuscrito) parece haber sido utilizado en algunas de las primeras interpretaciones, aunque el segundo movimiento definitivo ya se había compuesto en el momento del estreno. Hindemith editó la parte de armonio para acordeón en el otoño de 1952 para las posteriores impresiones de la partitura. El tercer movimiento fue publicado en arreglo para piano de Hindemith como suplemento al número especial de julio de 1922 de la *Neue Musik-Zeitung*.

Aunque en menor medida que Stravinski, la presencia de la música de Hindemith en los años cincuenta fue un hecho notable. Atrás quedaba la condena que Federico Sopeña realizase en los primeros años cuarenta desde las páginas de la revista falangista *Escorial*, donde le acusaba de cultivar una estética maquinista y cerebral rechazable bajo el ideal —característico de la época— de la vuelta a un orden tradicional. Si bien la crítica hacia Hindemith no alcanzó la virulencia de la lanzada contra Schoenberg, ni el alemán ni, incluso, Stravinski se salvaron de la quema en esos años: «Schoenberg, Hindemith y aun el mismo Honegger no escapan [...] a esa calificación de la obra de arte como “proyección sentimental”; Stravinsky se sitúa en el camino de la “abstracción”. La proyección sentimental de aquellos no es confesión lírica, sino expresión multiforme y arbitraria de un caos dinámicamente vital»<sup>1</sup>. Como han estudiado Isabel Cabrera García y Gemma Pérez Zalduondo, durante la autarquía las vanguardias internacionales fueron vistas con recelo dada la defensa de lo propio, de una música española que hundía sus raíces en el pasado imperial, con la búsqueda de la claridad formal y la expresividad como rasgos diferenciadores.

En lo que respecta a Hindemith, la situación se presenta distinta en la década siguiente. No solo aumentó su difusión en la sala de conciertos y otros medios —al respecto podemos citar la publicación de un listado de todas las grabaciones conocidas de su producción en la revista *Música* (1953) o la traducción española del libro de Humphrey Searle *El contrapunto del siglo xx* a cargo de la editorial barcelonesa Vergara (1957), en el que se explicaban conceptos como el «cromatismo diatonizado» del autor— sino también su valoración por parte de la crítica. El proceso de incorporación de Hindemith al repertorio español culminó el 20 de diciembre de 1954 con la celebración de un Festival Hindemith a cargo de la Orquesta Nacional, dirigida por el propio compositor. No está de más recordar que este concierto —en el que se interpretaron las sinfonías de sus óperas *Matías el Pintor* y *La armonía del mundo*, un aria de *Cardillac* y cuatro canciones del ciclo *Das Marienleben*— se daba en beneficio de la Campaña de Navidad del Gobierno bajo el patrocinio de Carmen Polo de Franco, lo que indica el interés que el com-

<sup>1</sup> *Escorial*, 4 (1941).

positor despertaba entonces entre algunos sectores de la cúpula del Régimen. Coincidiendo con su visita a Madrid, Antonio Fernández-Cid y Enrique Franco le realizaron sendas entrevistas donde pusieron de manifiesto que la estética de Hindemith no tenía nada de áspera o cerebral, en línea con la estrategia de presentar estos nuevos repertorios bajo el signo de la espiritualidad. Con todo, Sopeña seguiría siendo el más reticente a esta aceptación general. A propósito de una reposición de *Matías el Pintor*, ya en los años sesenta, declararía que «nos cansa en Hindemith una música esplendorosa como técnica [pero que no plantea] ningún problema hondo de modernidad, ya sea en la expresión, ya sea en el lenguaje»<sup>2</sup>.

El conocimiento de la música de cámara de Hindemith fue desigual. Frente a la interpretación de los cuartetos número 2 (en 1955 y 1957) y 3 (1952 y 1954) o las cuatro reposiciones de la *Kammermusik no. 2* (tres en Madrid en 1954–1955 y otra en Granada en 1954), la primera pieza de estas «músicas de cámara» —lacónico título que nos revela el perfil antirromántico del compositor— pasó más desapercibida; hasta tal punto es así que no hemos podido localizar ninguna noticia relativa a su audición durante los años cincuenta, al margen de las que hubieran tenido lugar en el ámbito privado.

DANIEL MORO VALLINA

<sup>2</sup> ABC, 29/01/1966.

#### BIBLIOGRAFÍA

María Isabel Cabrera García y Gemma Pérez Zalduondo, «Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista Escorial» (en Begoña Lolo [ed.], *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Barcelona, 25–28 octubre 2000* [Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001]).

Enrique Franco, «Hindemith y Dallapiccola en Madrid» (*Música*, 10 [10–12/1954]).

Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, «A modo de esperanza... Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta» (en Javier Suárez-Pajares [ed.], *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta* [Valladolid, Universidad de Valladolid y Glares, 2008]).

#### GRABACIONES

Royal Concertgebouw Orchestra, Riccardo Chailly (director). Decca, 1992.

Ensemble Modern, Markus Stenz (director). RCA, 1995.

# ÓSCAR ESPLÁ (1886-1976) *Don Quijote velando las armas* (primera versión, de 1924) 17' Preludio

<u>PRIMERA VERSIÓN</u>	<u>SEGUNDA VERSIÓN, PARA GRAN ORQUESTA</u>	DEDICATORIA
COMPOSICIÓN Alicante, 1924	COMPOSICIÓN 1927	«A José Ortega y Gasset»
SUBTÍTULO Preludio	SUBTÍTULO Episodio sinfónico	PRIMERA EDICIÓN Max Eschig, París, 1930 ( <i>La veillée d'armes de Don Qui- chotte</i> )
ESTRENO 19/12/1924. Monumen- tal Salón Moderno, Ali- cante. Orquesta Bética de Cámara, Ernesto Halffter (director)	ESTRENO 29/03/1927. Teatro de la Zarzuela, Madrid. Orquesta Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós (director)	
DEDICATORIA «A José Ortega y Gasset»	PRIMERA VEZ POR LA ONE	
ENCARGO Manuel de Falla, para la Orquesta Bética de Cámara	30/11/1951. Palacio de la Música, Madrid. Orquesta Nacional, Ataúlfo Argenta (director)	

Argumento: meditaciones y esperanzas de Don Quijote en la noche en que veló las armas (aventuras, fantasías y paisajes).

De acuerdo con el diario republicano alicantino *El Luchador*, entusiastas aplausos y gritos de «¡Viva España!» recibieron la interpretación de *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá en París en 1937<sup>1</sup>. Fuera cierto este suceso o producto de la imaginación periodística, el relato de esta «batalla» ganada por la música nos sitúa con bastante precisión en el ambiente politizado en el que se recibía, con la tragedia de la Guerra Civil como fondo, la obra de un compositor altamente comprometido con la Segunda República, miembro de su Consejo Nacional de Cultura y presidente de la Junta Nacional de Música, creada en 1931.

Recién nombrado director del Conservatorio de Madrid, tras desencadenarse el enfrentamiento armado Esplá se traslada con su familia a Bélgica, aprovechando su participación en el jurado del concurso Ysaÿe. Sin hacerlo explícito, Esplá justifica la no reincorporación a su puesto de trabajo en una carta dirigida en 1938 al ministro José Giral<sup>2</sup>, en la que subraya que sus actividades están favoreciendo la propaganda de la España republicana. Confiscados sus bienes y derechos de autor por el Gobierno franquista, la situación económica del compositor durante los años cuarenta fue muy precaria, algo que le habría resuelto a trabajar como crítico musical para el periódico belga *Le Soir* durante la etapa de ocupación, en la que dicho diario fue intervenido por los nazis. A consecuencia de ello llegó a pasar por la cárcel y su posición en el país de acogida se hizo abiertamente incómoda<sup>3</sup>.

El prestigio de Esplá como compositor, su reputación intelectual y sus contactos internacionales —Esplá había actuado como presidente de la sección española en el exilio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC)— iban a encajar como un guante en los tenaces esfuerzos del Gobierno español por conseguir el reconocimiento de las instituciones internacionales, entre ellas la Unesco y el International Music Council, creado en su seno en 1949 para estimular el desarrollo de la música en los diversos países miembros. Este organismo, en el que se integrarían la mencionada SIMC y otras organizaciones, como Juventudes Musicales, no contaba

<sup>1</sup> «Trincheras de la República» (*El Luchador*, 28/12/1937).

<sup>2</sup> 10/03/1938 (Archivo Histórico Nacional, Diversos-José\_Giral, 1, N. 177. Pares).

<sup>3</sup> Ver Jan de Kloe, *Oscar Esplá in Belgium, 1936–1949* (Columbus, Ohio, Editions Orphée, 2001).

en 1958 con un comité nacional español, pero sí con un delegado de esta nacionalidad: Óscar Esplá.

Su regreso a España en 1950 vino unido al general reconocimiento de su categoría como músico, aunque los honores oficiales se demoraron: en 1955 —año en el que se readmite a España en la SIMC, tras su entrada en la Unesco— ingresa Esplá en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; en 1958 es nombrado director de los cursos Música en Compostela y en 1959 se le otorga la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. Algunos años más tarde, fue Esplá quien, en 1965, como presidente de la sección española de la SIMC y al frente de la organización del XXXIX Festival Internacional de esta sociedad, que se celebraba de nuevo en España tras más de veinticinco años, llevó a las instituciones musicales españolas a su reinserción internacional definitiva.

Reducida la música de Esplá habitualmente al cliché del «levantinismo» acuñado por la crítica, este poema sinfónico en torno a Don Quijote conjuga de forma más compleja algunas de las tendencias de los años veinte del siglo pasado, una época en la que el romanticismo estaba bajo sospecha. De hecho, la obra nació bajo la influencia de Ortega y Gasset, el filósofo que llamó la atención de su generación hacia las cualidades estéticas objetivas del arte. Las sonoridades «atmosféricas» del impresionismo y su predilección por la individualización de los timbres contribuyen a subrayar las referencias paramusicales, que tienden a apartar la obra del enfoque neoclásico. Este, no obstante, emerge en la propensión a la yuxtaposición caleidoscópica de los temas, más que a su desarrollo, así como en el distanciamiento con el que se contempla lo popular, en especial la obstinación rítmica y melódica de los juegos infantiles, tratada con tanta ironía como delicadeza.

La reiterada interpretación de esta obra por parte de Ataúlfo Argenta al frente de la Orquesta Nacional en los años cincuenta permitió transformar ese Don Quijote, que un día sirvió como exaltación de la España republicana, en símbolo de la inmortal cultura hispana que conseguía franquear el ostracismo internacional.

BELÉN PÉREZ CASTILLO

#### BIBLIOGRAFÍA

Jan de Kloe, *Oscar Esplá in Belgium, 1936-1949* (Columbus, Ohio, Editions Orphée, 2001).

Paloma Otaola, «Don Quichotte dans l'œuvre d'Oscar Esplá (1886-1976)» (en *Don Quichotte au XXe siècle: réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts* [Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003]).

#### GRABACIONES

Orquesta Nacional de España, Rafael Frühbeck de Burgos (director). Columbia, 1962. (Versión para gran orquesta.)

# JUAN HIDALGO (1927-2018) *Ukanga* (1957) 11' para conjunto de cámara

## COMPOSICIÓN

Milán, invierno  
1956-1957

## ESTRENO

28/07/1957. XII Internationale Ferienkurse für Neue Musik, «Webern und die junge Generation II. 2. Kammerorchester-Konzert», Darmstadt. Dresdner Kammerorchester, Bruno Maderna (director)

## ESTRENO EN ESPAÑA

14/01/1971. I Semana de Música Nueva, Colegio Mayor Elías Ahúja, Madrid. Grupo Koan, Arturo Tamayo (director)

## DEDICATORIA

«A Bruno Maderna»

## PRIMERA EDICIÓN

Editorial de Música Contemporánea (EMEC), Madrid, 1973

La historia recurre a las figuras mitológicas para construir las acciones de carácter excepcional, los hechos inverosímiles que sirven como ejemplo e instrucción. Juan Hidalgo es un caso paradigmático pues con él se sondean territorios artísticos inimaginables en un país demasiado rendido a lo indubitable, lo que le convierte en una de las personalidades españolas más singulares de la segunda mitad del siglo xx. El carácter pionero de sus acciones comienza en 1953, cuando se traslada desde su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria, a París para estudiar durante dos años con Nadia Boulanger. La experiencia se prolonga otros tantos en Ginebra antes de concluir en Milán, donde conoce a Bruno Maderna, quien acaba de fundar, junto a Luciano Berio, el Studio di Fonologia Musicale de la RAI. De él aprende el procedimiento serial cuyas consecuencias inmediatas fueron *Ukanga* (1957) y *Caurga* (1958), las primeras obras escritas por un español en las que, de forma evidente, se aborda esta técnica. Ambas fueron también las primeras obras españolas estrenadas en Darmstadt, el epicentro de la vanguardia de la época, donde *Ukanga* comparte concierto con Anton Webern, Herman van San, Bo Nilsson, Karlheinz Stockhausen y Berio, mientras *Caurga* alcanzará a ser escuchada en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) de 1959.

[*Ukanga*] es una obra serial-estructural para catorce instrumentos divididos en cinco grupos (grupo 1: violín, trombón y fagot – grupo 2: flauta [flautín], viola y tuba – grupo 3: trompeta en do, clarinete en si bemol, contrabajo de cinco cuerdas – grupo 4: glockenspiel, celesta y vibráfono – grupo 5: piano de cola y piano de cola preparado [la preparación de este piano se deja al arbitrio del intérprete]). De estos cinco grupos, dos están formados por instrumentos de percusión de alturas determinadas y los otros tres (el primero, el segundo y el tercero) están organizados de tal forma que en ellos se encuentran tres representantes de las tres familias orquestales (cuerda, madera y metal). Además, hallaremos en cada grupo un instrumento agudo perteneciente a una de las familias, otro medio perteneciente a otra y uno grave que pertenecerá a la tercera.

# UKANGA

(MILANO 1957)

Para 14 instrumentos divididos en 5 grupos

Pour 14 instruments divisés en 5 groupes

For 14 instruments divided in 5 groups

Grupo 1: Violino  
Trombone  
Fagoto

Grupo 2: Flauta (Ottavino)  
Viola  
Tuba

Grupo 3: Tromba in Do  
Clarinetto in Si bem  
Contrabbaso a 5 corde

Grupo 4: Glockenspiel  
Celesta  
Vibrafono

Grupo 5: Pianoforte preparato (\*)  
Pianoforte normale

(\*) La preparación de este piano se deja al arbitrio del intérprete.

(\*) La préparation de ce piano est laissé au bon plaisir de l'interprete.

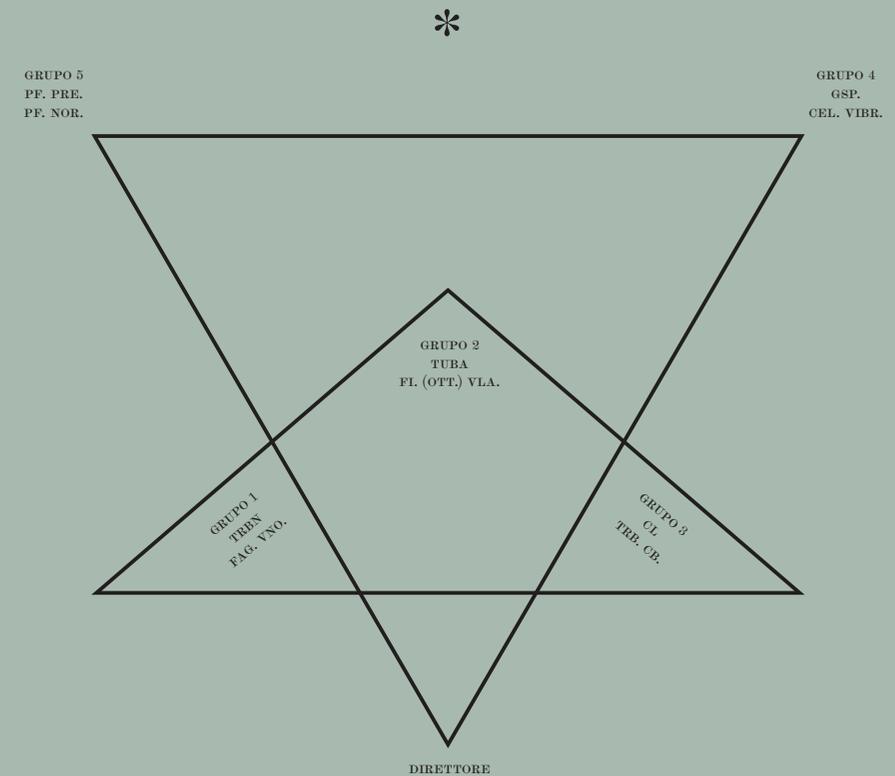
(\*) The preparation of this piano is left entirely up to the interpreter.

Estreno mundial · Première execution au monde · First world appearance

XII Internationale Ferienkurse für Neue Musik  
(Darmstadt) — 28 de Julio de 1957  
Orquesta de Cámara de Dresde  
Director: Bruno Maderna

# «UKANGA»

(Disposición de los instrumentos)



Todos los instrumentos están escritos en Do.

El Flautin, el Glockenspiel y la Celesta suenan octava alta.

El Contrabajo suena octava baja.

All the instruments are written in Do.

The Piccolo, Glockenspiel and Celesta sound an octave higher.

The Double Bass sound an octave lower.

All the instruments are written in Do.

The Piccolo, Glockenspiel and Celesta sound an octave higher.

The Double Bass sound an octave lower.

Vno. Vla. y Cb. { C. = sulla corda.  
T. = sul tasto.  
P. = sul ponte.

Vibr. { B. N. = Bacchetta normale.  
B. N. = Bacchetta di legno.

Pf. nor. { + = Mute

Los cinco grupos de instrumentos han de situarse como indica el diseño. La disposición de los grupos o «fuentes sonoras» hace posible que los sonidos o grupos de sonidos giren, hagan recorridos de un grupo a otro, que en estos recorridos o trayectorias se interfieran o sumen, que choquen o se potencien entre ellos. Todas estas técnicas de las músicas electroacústicas se utilizan en *Ukanga*. El compositor, al componer una obra de estas características, tiene que construir su trama sonora en función de las mismas y ha de conocer tanto la técnica de la escritura musical tradicional como las posibilidades sonoro-espaciales de la electroacústica<sup>1</sup>.

*Ukanga* fue un pequeño eslabón en una aventura que prosigue en el ámbito de la música electrónica con la composición en París del *Étude de Stage* (1961), otra acción inédita. En Madrid, Luis de Pablo fundará Alea, el primer (y pequeño) estudio electroacústico español, cuatro años después, tras algunas primeras tentativas vinculadas a la música de cine mediante el uso de instrumentos y sonidos pregrabados: De Pablo los usa en el cortometraje *A través de San Sebastián* (1959), dirigido por Elías Querejeta y Antxon Eceiza, y Cristóbal Halffter en *A las cinco de la tarde* (1960), de Juan Antonio Bardem.

Hidalgo todavía experimentará las posibilidades del azar estructural en *Aulaga* (1960) y la potencialidad visual de la partitura en *Kuutamo* (1961). Previamente ha conocido en Darmstadt al pianista y compositor David Tudor y a John Cage, compositor a su vez, además de experimentador y filósofo musical, con quienes deja atrás la composición entendida como proceso creativo materializado sobre una partitura y se adentra, de forma irreversible, en un arte más sorprendente, inasible y algo lúdico: «Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame

<sup>1</sup> Juan Hidalgo, «Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental» (en *Congreso de Cultura de Canarias, noviembre de 1986–febrero de 1987*). Reproducido en *De Juan Hidalgo (1957–1997)* (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997). Citado por Julio Pérez Manzanera en la tesis doctoral *Juan Hidalgo: poética/política de la indeterminación* (Madrid, 2017) (<https://eprints.ucm.es/42432/>).

Cage; el amigo de la familia, Erik Satie; y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti»<sup>2</sup>.

Tras *Ciu Music Quartet* (1959) y *Offenes Trio* (1959), todavía «convencionales» en su acabado, llegan *Milan Piano* (1959) y *For Ben* (1960), propuestas instrumentales perfiladas con indicaciones para que el propio intérprete haga algo, toque, descanse, se ría... El teatro de acción es ya parte indisociable de *A letter for David Tudor* (1961), cuya primera versión reclama la presencia de «un pianista y cuantos objetos sean necesarios». Por fin, el 19 de noviembre de 1964 a las nueve y treinta minutos de la mañana, Juan Hidalgo inicia, junto con Ramón Barce y Walter Marchetti, la aventura zaij, con el «traslado a pie de tres objetos de madera de chopo» por las calles de Madrid: «Inventamos zaij, inventamos la automarginación de nosotros compositores, inventamos la bilis negra y corrosiva de los críticos, las espantadas pueriles de algunos burgueses sospechosos y el hormiguillo inquieto y disfrazado de burlas de algunos colegas»<sup>3</sup>. Es otro momento mítico de nuestra historia artística ante el cual *Ukanga*, en su elemental desnudez, era un prólogo necesario; al igual que muchas otras hazañas musicales de los cincuenta, un gesto de apariencia inocua pero cuyo peso fue determinante a la hora de liberar el incómodo lastre de la lejanía, la ignorancia y el vacío.

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

<sup>2</sup> Citado en Carlos Villasol, «Cinco apuntes sobre Juan Hidalgo» ([juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/CINCOAPUNTESOBREJH.pdf](http://juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/CINCOAPUNTESOBREJH.pdf)).

<sup>3</sup> Citado por José Antonio Sarmiento, «El recorrido zaij» (en *Zaij* [Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996]).

#### BIBLIOGRAFÍA

Ver selección de textos sobre Juan Hidalgo en «Acerca de Juan Hidalgo» ([juanhidalgo.com/index2.html](http://juanhidalgo.com/index2.html)).

# LUIS DE PABLO (1930) *Invenciones* (versión de 1999) 14'

1. Con moto

2. Estático

3. Scherzo

(Se interpreta sin pausa)

## PRIMERA VERSIÓN

*Cuatro invenciones*

1. Tímbrica – 2. Rítmica  
– 3. Vertical – 4. Antifónica

## COMPOSICIÓN

1955 (revisada en 1960)

## ESTRENO

15/06/1960. I Festival de Música Joven Española, Teatro Español, Madrid. Orquesta Filarmónica, Odón Alonso (director)

## SEGUNDA VERSIÓN

*Cuatro invenciones*

1. Tímbrica – 2. Rítmica  
– 3. Vertical – 4. Lineal

## COMPOSICIÓN

1962

## ESTRENO

16/04/1963. Congreso Internacional de Juventudes Musicales, Palma de Mallorca. Orquesta Nacional, Rafael Frühbeck de Burgos (director)

## TERCERA VERSIÓN

*Invenciones*

1. Con moto – 2. Estático – 3. Scherzo

## COMPOSICIÓN

1999

## ESTRENO

29/01/2000. XI Jornadas de Música Contemporánea: «LXX Aniversario de los compositores españoles Manuel Castillo, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo», Centro Cultural Manuel de Falla, Granada. Orquesta Ciudad de Granada, Josep Pons (director)

La personalidad de Luis de Pablo destaca en la década de los cincuenta por su perspicacia para intuir que el fenómeno musical requiere altura de miras, más allá del limitado horizonte español. Llevado por la curiosidad ante lo desconocido, su obra se construye en constante experimentación sobre muy distintos modelos, en un incesante esfuerzo de depuración técnica. Hay todavía un residuo nacionalista en los insípidos *Villancicos* (1959) escritos sobre textos de Rafael Alberti a petición de Enrique Franco, como promotor del grupo Nueva Música. El peso que tiene el último Manuel de Falla o la obra de Béla Bartók, compositores por los que sintió verdadera admiración, dejan trazas en el *Cuarteto de cuerda* (1957), pero se trata de un cariño coyuntural que, por contra, se afirma ante la obra de Federico Mompou, por quien siempre ha manifestado una fe inquebrantable basada en su ejemplo de profesionalidad, profundidad y honradez musical. *Gárgolas* (1953), para piano, reconstruye a este autor y, en menor medida, a Claude Debussy.

Sin ánimo de exhaustividad, el *Quinteto* (1954), para clarinete y cuarteto de cuerda, considera a Paul Hindemith y a Serguéi Prokófiev; en *Elegía* (1956), para orquesta de cuerda, asoma Arthur Honegger; y las obras de Anton Webern se convierten en un depurador del estilo. La *Sonata* (1958), para piano, las *Sinfonías* (1954), para diecisiete instrumentos de metal y, muy especialmente, *Coral* (1954, revisado en 1958), para sexteto de viento, se orientan hacia lo escueto y riguroso. Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen —en línea con los pianísticos *Klavierstück XI* (1956) y la *Tercera sonata* (1958)— llevan a *Móvil I* (1957), para dos pianos, a la composición sobre la forma y a la posible integración de la aleatoriedad como prólogo a un lenguaje más flexible; Luis de Pablo reconocerá que Stockhausen le marcó en lo que concierne a la búsqueda de nuevos materiales sonoros y a la manera en la que se sirve de ellos. Y aún está la obra de Olivier Messiaen, el compositor que definitivamente se convierte en modelo existencial, con independencia de la relativa influencia de su técnica y más allá de la lógica extensión de su sensibilidad francófona y francófila. El resumen es inmediato:

Creo modestamente —o inmodestamente, poco importa— haber cumplido la posibilidad de ser efectivamente un compositor nacido en España capaz de expresarse espontánea-

mente en un lenguaje personal y libre. Objetivamente, veo muy pocos compositores vivos en España que hayan tenido la misma meta que yo durante los años cincuenta. No hablo de calidad artística sino de actitud: en esa época buena parte de mis colegas estaban aún adormecidos por el sueño nacionalista, teñido de Hindemith, Stravinski o Bartók. Verdaderamente, quienes buscábamos un lenguaje actual, sin abandonar sin embargo las raíces —consideradas de forma distinta—, éramos un pequeño grupúsculo<sup>1</sup>.

A finales de los cincuenta, De Pablo decide destruir un buen número de estas obras por no responder a criterios estéticos consolidados y ser la lógica consecuencia de búsquedas muy dispares. Solo conservó aquellas que podían aportar algo personal, aunque tuviesen préstamos de técnicas. Por ejemplo, *Coral*, los *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956), para voz aguda, piccolo, vibráfono y contrabajo, inicio en el resbaladizo mundo de la aleatoriedad, y *Móvil I* (1957), para dos pianos. Pero sobre todo *Radial* (1960), para 24 solistas, eje de un nuevo lenguaje y referencia a seguir, y *Cuatro invenciones*, con la que se perfila la música que quería hacer y en la que se reconoce. El resto son meros testimonios.

*Cuatro invenciones* consolida la relación con Gerardo Gombau, una personalidad única, peculiarísima, de la música española que, desde su puesto de catedrático con experiencia como pianista, incluso de salón, director de orquesta y compositor curtido en el nacionalismo, rompe con los viejos moldes y se expone a la nueva música en compañía de los jóvenes compositores, particularmente de Luis de Pablo. El propio Gombau copió a mano la obra con el fin de estudiarla, lo que supuso para el compositor la posibilidad de afrontar el futuro con mucha más seguridad.

Aquella partitura era un punto de partida que ha sido necesario restaurar en varias ocasiones. La primera llega poco antes de su estreno (1960) y sirve para fijar la plantilla definitiva con una importante dotación de instrumentos de percusión. La Orquesta Nacional defenderá esta versión en varias

<sup>1</sup> Ver Piet De Volder, *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas* (Madrid, Fundación Autor, 1998).

ocasiones (algunas bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos), en temporada y en gira, presentando la obra en París (1960) junto con las *Cinco microformas* de Cristóbal Halffter (dirigidas por su autor) y otras obras de Óscar Esplá y Xavier Montsalvatge. «No es fácil —se escribía en la crónica de París— que Luis de Pablo domine aún el arte de las disonancias. Está aún —dicen algunos— en el de los ruidos gratuitos»<sup>2</sup>. La opinión es un sinsentido y Luis de Pablo, siempre exigente consigo mismo, lo demuestra manifestando una fe absoluta en la partitura, lo cual no le exime de pulir varias incongruencias antes de que se presente en el Congreso Internacional de Juventudes Musicales en 1963: «Obedecen las *Cuatro invenciones* a la estética postserial de su autor y presentan cuatro versiones diferentes del "hecho" sonoro, considerado en todas sus proyecciones posibles, es decir, la disposición de colores instrumentales, la duración, la simultaneidad, en fin, la síntesis de estas en una composición elaborada»<sup>3</sup>. Definitivamente, en 1999 se añaden puentes con los que establecer continuidad entre las partes. Con motivo de la interpretación al año siguiente, Luis de Pablo señalaba que los cambios respondían a la dificultad que, a sus veinticinco años, había encontrado para definir un material entonces nuevo. Las nuevas *Invenciones* mejoran la sintaxis de la obra original pero —siempre según su autor— preservando el estilo de los años cincuenta<sup>4</sup>.

ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE

<sup>2</sup> Jacinto Miquelarena, «El éxito de la Orquesta Nacional en París» (*ABC*, 28/10/1960).

<sup>3</sup> Notas al programa. Orquesta Nacional, 21/02/1964.

<sup>4</sup> Ver José Luis García del Busto, «Luis de Pablo: *Invenciones*» (en *Concierto extraordinario. Orquesta Ciudad de Granada. Josep Pons* [Madrid, Ibermúsica, 05/02/2000]).

#### BIBLIOGRAFÍA

Miguel Álvarez Fernández, *Luis de Pablo: inventario* (Madrid, Casus Belli Ediciones, 2020).

Piet De Volder, *Encuentros con Luis de Pablo: ensayos y entrevistas* (Madrid, Fundación Autor, 1998).

Luis de Pablo, *A contratiempo* (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009).

# BÉLA BARTÓK (1881-1945) *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) 26'

1. Andante tranquilo
2. Allegro
3. Adagio
4. Allegro molto

COMPOSICIÓN  
Budapest, 04/09/1936

ESTRENO  
21/01/1937. Basler  
Kammerorchester,  
Paul Sacher (director)

ESTRENO EN ESPAÑA  
10/03/1953. Orquesta  
de Radio Nacional,  
Edmundo Appia  
(director)

ENCARGO  
Paul Sacher, para la  
Basler Kammeror-  
chester en su décimo  
aniversario

DEDICATORIA  
«Dem Basler Kammer-  
orchester und seinem  
Leiter Herrn Paul Sa-  
cher zugeeignet»

PRIMERA EDICIÓN  
Universal Edition,  
Viena, 1937

Bartók es el tercer representante del repertorio modernista internacional más valorado en esta década. A la serie de obras que se dieron a conocer en Madrid —el *Concierto para orquesta* interpretado por la Orquesta Nacional en tres ocasiones, el *Concierto para violín y orquesta*, por Henryk Szeryng, o la *Sonata para dos pianos y percusión*, a cargo de Javier Alfonso y Pedro Espinosa— y en Barcelona —a recordar los ciclos de audiciones comentadas organizados por Joaquim Homs en el Club 49, con grabaciones de música de Bartók, Hindemith, Stravinski y la Segunda Escuela de Viena, entre otros— se une su frecuente presencia en las páginas de las principales revistas culturales de la época. Bartók sirvió también como modelo para los primeros alejamientos de la tonalidad por parte de la generación del 51; influencia reconocida por Cristóbal Halffter (*Concierto para piano y orquesta*) y por Carmelo Bernaola (muy evidente en el planteamiento interválico del *Cuarteto de cuerda número 1* del vasco). De todos los eventos bartokianos, el más importante fue la programación de la integral de sus cuartetos los días 16 y 17 de junio de 1953 en el Conservatorio de Madrid, a cargo del Cuarteto Végh. La prensa juzgó este ciclo como un verdadero acontecimiento en el panorama musical nacional; prueba de ello son las críticas que la revista *Música* reunió en su número 5, casi un monográfico dedicado al compositor húngaro, con textos de Enrique Franco (*Arriba*), Juan José Mantecón (*El Alcázar*), Antonio Fernández-Cid (*ABC*) o José María Claver (*Ya*).

Nuevamente, encontramos el denominador común de analizar su producción bajo el punto de vista del contenido religioso. En palabras de Enrique Franco, «esta música de Bartók, lejos de toda deshumanización, puede, por sufrida, por resignada y hasta por tanta estrofa de *tempo religioso*, ser música de cercanía de Dios»<sup>1</sup>. Algunos detalles biográficos y estéticos de Bartók se prestaban bien a este enfoque: el carácter «auténtico» derivado de basar su inspiración en el folclore natal, los años de angustia vividos durante la Segunda Guerra Mundial y la transformación de este clima vital en un mensaje de esperanza en obras como el tercer *Concierto para piano y orquesta*, fácilmente asimilable a la exégesis espiritual o a una suerte de paz alcanzada tras el sufrimiento. Otro comentarista destacado de Bartók sería el futuro director

<sup>1</sup> *Música*, 07-09/1953.

del Aula de Música sita en el Ateneo de Madrid, Fernando Ruiz Coca, quien señalaba cómo su música suponía una feliz solución al dilema de escoger entre la dispersión atonal característica del expresionismo y la rigidez del método dodecafónico<sup>2</sup>.

Ruiz Coca también dedicó un elogioso comentario a la *Música para cuerda, percusión y celesta* con ocasión de su reposición el 21 de febrero de 1958 por la Orquesta Nacional y Odón Alonso en el Palacio de la Música. Para el crítico, el acierto de la obra radicaba en la síntesis y el equilibrio de las tradiciones de las que bebía: «El expresionismo centroeuropeo, que en Schoenberg y su escuela se sistematiza en exceso, no pierde en Bartók su espontaneidad y fluidez, nacida de la profunda asimilación de la música popular de su país»<sup>3</sup>. En suma, se trataba de uno de los títulos más importantes de la música contemporánea, elogio que Antonio Fernández-Cid elevaría al calificar la obra como cumbre de toda la producción reciente: «He aquí un ejemplo de música de hoy, en que el fondo y la forma están de acuerdo y las dificultades se justifican por los resultados. Música, en su género, comparable a la mejor de todos los tiempos»<sup>4</sup>.

DANIEL MORO VALLINA

<sup>2</sup> *Índice* (09/1956).

<sup>3</sup> *La Estafeta Literaria*, 119 (08/03/1958).

<sup>4</sup> *ABC*, 22/02/1958.

#### BIBLIOGRAFÍA

Domenico de Paoli,  
«Los cuartetos de Béla  
Bartók» (*Música*, 5  
[07-09/1953]).

Fernando Ruiz Coca,  
«*Música para cuerda,  
percusión y celesta*,  
de Béla Bartók» (*La  
Estafeta Literaria*, 119  
[08/03/1958]).

Ángel Sagardía,  
«Béla Bartók y España.  
Breves aportaciones  
para un capítulo  
biográfico» (*La Es-  
tafeta Literaria*, 117  
[22/02/1958]).

#### GRABACIONES

Chicago Symphony  
Orchestra, Pierre  
Boulez (director).  
DG, 1994.

London Symphony  
Orchestra, Georg Solti  
(director). Decca, 1963.

Los Angeles Philhar-  
monic, Esa-Pekka  
Salonen (director).  
Sony, 1996.

Orchestre Sympho-  
nique de Montréal,  
Charles Dutoit (direc-  
tor). Decca, 1985.

Philadelphia Orches-  
tra, Eugene Ormandy  
(director). EMI, 1979.

MINISTERIO DE  
CULTURA Y DEPORTE  
– INAEM

MINISTRO DE  
CULTURA Y DEPORTE  
José Manuel  
Rodríguez Uribes

DIRECTORA GENERAL  
DEL INSTITUTO  
NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS Y DE  
LA MÚSICA (INAEM)  
Amaya de Miguel Toral

SECRETARIO GENERAL  
José María  
Castillo López

SUBDIRECTOR  
GENERAL  
DE MÚSICA Y DANZA  
Antonio Garde Herce

SUBDIRECTOR  
GENERAL  
DE TEATRO  
Fernando Cerón  
Sánchez-Puelles

SUBDIRECTORA  
GENERAL  
DE PERSONAL  
Carmen González  
Través

SUBDIRECTORA  
GENERAL  
ECONÓMICO-  
ADMINISTRATIVA  
Alicia Lillo Ramos

EQUIPO TÉCNICO

DIRECTOR TÉCNICO  
Félix Palomero

DIRECTORA ADJUNTA  
Belén Pascual

GERENTE  
Elena Martín

COORDINADORA  
ARTÍSTICA  
Mónica Lorenzo

DIRECTORA DE  
COMUNICACIÓN  
Ana Albarellos

COORDINADORA  
TÉCNICA DEL CNE  
Isabel Frontón

SECRETARIO TÉCNICO  
DE LA ONE  
Salvador Navarro

ÁREA  
SOCIOEDUCATIVA  
Rogelio Igualada

PRODUCCIÓN  
Pura Cabeza

GERENCIA

ADMINISTRACIÓN  
María Morcillo

CAJA  
Rosario Laín

ADMINISTRACIÓN  
María Ángeles  
Guerrero

CONTRATACIÓN  
Ana García

SECRETARÍAS  
TÉCNICAS Y  
DE DIRECCIÓN  
Montserrat Calles  
Montserrat Morato  
Paloma Medina  
Jesús Candelas  
Pilar Ruiz  
Carlos Romero

PÚBLICOS  
Begoña Álvarez  
Marta Álvarez

AGRADECIMIENTOS

Centro de  
Documentación  
de las Artes Escénicas  
y de la Música, y a su  
director, Javier de Dios



Centro de Documentación  
de las Artes Escénicas  
y de la Música

PUBLICACIÓN

EDITOR  
Alberto González  
Lapuente

TEXTOS

Julián Casanova  
Alberto González  
Lapuente  
Fernando Lara  
Patricia Molins  
Daniel Moro Vallina  
Antonio Muñoz Molina  
Carmen Noheda  
Belén Pérez Castillo

DISEÑO

José Duarte

EDICIÓN DE TEXTOS

Exílio Gráfico

IMPRENTA

Estugraf

NIPO

827-21-028-2

DEPÓSITO LEGAL

M-4295-2021

Con la colaboración de

radio  
clásica

«Nuestros  
procedimientos  
son viejos,  
viejísimos,  
y solo queda  
un remedio:  
renovarse.  
Y una alternativa:  
renovarse  
o morir».

Ataúlfo Argenta, «La música española en el mundo»  
(Ateneo, 15/02/1954).



GOBIERNO DE ESPAÑA  
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

**inaem**

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA**