

## **SEMINARIO DE HISTORIA**

Dpto. de H<sup>a</sup> del Pensamiento y de los Movs. Sociales y Políticos,  
Universidad Complutense de Madrid

Fundación José Ortega y Gasset

Curso 2010-2011

Documento de trabajo 2011/2

**EL CONCIERTO DE LA PAZ:  
TRES ENCARGOS ESTATALES PARA CELEBRAR  
EL 25 ANIVERSARIO DEL FRANQUISMO**

IGOR CONTRERAS ZUBILLAGA

*EHESS, París*

**SESIÓN: JUEVES, 24 DE FEBRERO DE 2011, 19 H.**

Lugar: Aula "Rotonda"  
Edificio Central, 1<sup>a</sup> planta  
Instituto Universitario José Ortega y Gasset  
c/ Fortuny 53, 28010 Madrid

Contacto: [seminariodehistoria@gmail.com](mailto:seminariodehistoria@gmail.com)

En 1964 el régimen franquista organiza una monumental campaña propagandística bajo el nombre de “25 años de Paz española” con el fin de celebrar sus cinco lustros de existencia. La conmemoración contó con una extensa serie de acontecimientos culturales entre los que se incluyeron un “Concierto de la Paz” constituido por obras que habían sido encargadas a jóvenes representantes de la nueva escena musical contemporánea española como Miguel Alonso, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, estos dos últimos estrechamente vinculados a núcleos vanguardistas europeos como los constituidos en los festivales de Darmstadt o Donaueschingen. Partiendo del paradigma de la música de Estado – una música reconocida como gesto o discurso político, cuya producción o interpretación tienen lugar por acción del Estado –, el presente artículo tratará de indagar en las dimensiones políticas y estéticas que implicaron dicho encargo, sin duda uno de los casos más notorios en el franquismo de mediación estatal directa en el ámbito de la vanguardia musical<sup>1</sup>.

La historiografía relativa a la vanguardia artística española ilustra cómo ésta se desarrolló en estructuras próximas al poder – tales como el Sindicato Español Universitario (S.E.U.) –, vacíos ya del contenido político concomitante con el fascismo que las había caracterizado los primeros años de su creación<sup>2</sup>. Según tales estudios, sólo tras una primera consolidación individual y generacional, dichos creadores empezarían a declararse o bien independientes de cualquier tutela franquista o falangista, o bien descaradamente usufructuarios de las redes oficiales con fines subversivos. Este hecho es argumentado a posteriori como la feliz conclusión de una voluntad democrática “forzosamente escondida” por los artistas durante años<sup>3</sup>. De esta forma, echando mano de una homología ciertamente problemática que asocia vanguardia artística y

---

1 El “Concierto de la Paz” ha sido objeto de un primer artículo no exento de polémica por parte de Xoán M. Carreira consultable en línea en: <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=f8914e73-38c8-4c67-bab5-83fe4f371de7> y <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=7add5f17-20fa-47ea-b43f-2da1101a063c&bin=OK>. En el ámbito universitario Enrique Sacau le ha dedicado algunas páginas de su tesis inédita “Perfoming a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain” realizada en St. Catherine’s College, Universidad de Oxford. Creemos sin embargo que el enfoque centrado en el paradigma de la música de Estado y el status inédito de muchas de las fuentes explotadas justifican sobradamente la realización del presente trabajo.

2 Para un estudio del Sindicato Español Universitario véase Miguel A. Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1996.

3 Véase por ejemplo Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, y también del mismo autor *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Entre los numerosos estudios dedicados a las artes plásticas destacamos la obra colectiva *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Esta interpretación es incluso sugerida por algunos miembros destacados de la política cultural del régimen. Luis González Robles uno de los responsables de la presencia de artistas españoles Bienales de Venecia, Sao Paulo y Alejandría escribió: “Era vivificante ver cómo en nuestro Madrid o en Barcelona se luchaba contra una sociedad hostil hacia el arte actual, cómo se despreciaba el halago de admiradores y, más meritorio, de compradores, en la creencia de que la salvación personal venía dada por la pintura, por la forma de enfrentarse desde una ideología, siempre rebelde, contra la conformidad reinante [...] ya estaba lograda la brecha: lo importante era la insistencia con la que se reforzarían las avanzadas conquistadas”. Luis González Robles, “Mis recuerdos de aquella época”, en el catálogo *Madrid: el arte de los 60*, Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. S.G.T., 1990, p. 25-27.

vanguardia política, dichos artistas son presentados poco menos que como héroes morales sometidos a la enorme presión de la contradicción que la identidad sociopolítica de la dictadura les planteaba. Ahora bien, de toda esta compleja red de relaciones con el poder, son las actitudes de crítica y distanciamiento las que han merecido mayor atención por parte de los investigadores, relegando a un segundo plano los gestos que evidenciarían la proximidad todavía existente con respecto al régimen. El interés en reconstruir y analizar dicha cercanía y la voluntad de ahondar en los lugares comunes y problemáticas asociados a las músicas de Estado es lo que ha configurado el trasfondo de la actual lectura política sobre la celebración del “Concierto de la Paz”: ¿Qué perseguía el régimen a través del encargo de obras a representantes de la emergente escena musical vanguardista? ¿Cuáles fueron los términos del contrato? ¿Cuál fue su concreción sonora? ¿Cómo fueron recibidas? ¿Quedaron estas obras relegadas a la periferia de la producción respectiva de cada compositor confirmando así la idea comúnmente aceptada que defiende que las obras compuestas para satisfacer exigencias oficiales son un fracaso desde un punto de vista estético<sup>4</sup>? Y de forma más general, ¿en qué sentido el caso del Concierto de la Paz participa de esa ideología diagnosticada por Esteban Buch que pretende “que el artista esté cerca del pueblo o la nación, aunque alejado del poder”, tanto en los Estados reaccionarios u opresores como en los liberales o democráticos “a los que podemos saludar llegado el caso como garantes de la expresión artística, pero nunca como sus inspiradores o intérpretes”?<sup>5</sup>.

### **El Estado presume de “Paz” (en mayúscula)**

Tras finalizar la Segunda Guerra Mundial Europa miraba la realidad política española con recelo y el país se vio sometido a un aislamiento por parte del ámbito político internacional. En febrero de 1946, el régimen veía como era rechazada su solicitud de admisión en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y un año después, España era excluida del Plan Marshall, el famoso programa de apoyo financiero que los Estados Unidos planificaron para los países europeos occidentales a fin de contrarrestar posibles veleidades comunistas. De la misma forma, en 1949

---

4 El musicólogo Esteban Buch remonta el debate relativo a las debilidades estéticas de las músicas de Estado a los tiempos de Beethoven y su cantata *El instante glorioso*, escrita en 1814 para el Concierto de Europa de Metternich, que tal y como afirma “quedará relegada a la periferia de su obra, mientras que la Novena será saludada como una exaltación de la libertad humana en la que, por definición, se encuentra ausente todo rastro del Estado”. Esteban Buch, *La Novena de Beethoven: Historia Política del Himno Europeo*, Madrid: El Acantilado, 2001, p. 12. Dichas problemáticas estéticas relativas a las músicas de Estado vuelven a estar presentes en el estudio que el mismo autor dedica a *On the Transmigration of Souls* de John Adams, resultado de un encargo de la filarmónica de Nueva York con motivo del primer aniversario del atentado del 11 de septiembre de 2001. Véase Esteban Buch, “On The Transmigration of Souls de John Adams : un monument musical pour le 11 Septembre”, *Des Ponts vers l’Amérique*, Coloquio organizado por el Centre de Recherches sur les Arts et la Langage (CRAL) en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) el 7 diciembre de 2006. Actas en línea en <http://musique.ehess.fr/>

5 Esteban Buch, *La Novena de Beethoven: Historia Política del Himno Europeo*, Madrid: El Acantilado, 2001, p.12.

España quedó marginada de la Organización militar del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), a diferencia del Portugal de Salazar, lo cual supuso una afrenta muy grande para el franquismo. La voluntad de reducir dicha hostilidad y de acompasar el régimen con la Europa posbélica llevó al franquismo a introducir un paquete de leyes a los que se podía aludir en términos de representación política y derechos civiles a través de los cuales buscaba presentarse internacionalmente como una democracia orgánica, es decir, un sistema limitado de gobierno sujeto a la ley<sup>6</sup>. Paralelamente el régimen acentuó su identidad religiosa integrando en su seno nuevo personal político proveniente de sectores católicos tales como el Opus para tratar de ganar el reconocimiento del Vaticano. Un proceso que se culminaría en 1953, cuando Franco firmaba un nuevo concordato con la Santa Sede. Sin embargo, la afirmación del régimen como “realidad internacional” se debió sin duda en gran parte al nuevo contexto de la Guerra Fría que convirtieron al régimen de Franco en un valioso aliado. Efectivamente, los EE.UU. no dejaron pasar la oportunidad de establecer fuertes vínculos con un estado declaradamente anticomunista, estratégico geográficamente y potencialmente capaz de consolidar un mercado interior. Así, Vernon Walters, un militar convertido a diplomático, visitaba a Franco en 1949 para anunciarle los requisitos económicos y aperturistas que el gobierno de Harry S. Truman consideraba indispensables para restablecer relaciones. En junio de 1950, estallaba la Guerra de Corea y Franco ofrecía tropas a Washington. En agosto, el Congreso de los EE.UU. aprobaba un crédito a España de 62,5 millones de dólares. En noviembre, la Asamblea de las Naciones Unidas votaba a favor del regreso de los embajadores a Madrid, revocando la resolución de 1946 donde se recomendaba no mantener relaciones diplomáticas con España. En enero de 1951, la VI Flota de los EE.UU. atracaba en Barcelona, y en febrero, enviaban un embajador a España, llevando bajo el brazo un nuevo crédito del Export-Import Bank por otros 60 millones de dólares para adquisición de equipos industriales. Tras la victoria electoral de Dwight D. Eisenhower en 1953, el régimen y los EE.UU. firmaban un acuerdo militar y económico que situaba a España en la órbita de los nuevos bloques internacionales a cambio de una importante inversión financiera y de la instalación de varias bases militares norteamericanas en suelo español, que comienzan a construirse en 1954<sup>7</sup>. En 1955, Franco conseguía su último gran triunfo internacional al ser aceptada España como miembro de la ONU. La entrada masiva de capital americano posibilita el “Plan de Estabilidad” del régimen de 1959, que, tras las cuotas de inflación record de 1958, se traducían en mejoras económicas y financieras

---

6 El régimen franquista pretendía hacerse pasar por un régimen constitucional, presentándose como una democracia “social y representativa” dando la participación del pueblo “a través de los organismos naturales en que el hombre se encuadra”: familia, municipio y sindicato. Véase Javier Fernández Sebastián, “Democracia”, en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (dirs.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 352.

7 En 1958 se crea además la Comisión de Intercambio Cultural entre España y los Estados Unidos, conocida como Comisión Fulbright. Inicialmente, la Comisión hizo posible la visita de estudiantes de los EE.UU. a España mediante un sistema de becas, y a partir de 1961 benefició también a universitarios españoles que quisieran optar a completar su formación en Estados Unidos. Véase R. Bela, “El intercambio cultural entre España y Estados Unidos de 1953 a 1982”, *Influencia norteamericana en el desarrollo científico español*, Madrid: Asociación Cultural Hispano Norteamericana, 1984, pp. 7-17.

que contribuyen a la supresión de las cartillas de racionamiento al mismo tiempo que incentivaba la inversión privada ya que el cambio operado permitía a la alta burguesía poder encarar la realidad de la dictadura sin emponzoñarse excesivamente en política<sup>8</sup>. La enorme cantidad de leyes publicadas durante esta década es un índice de la potencia de las transformaciones de la sociedad española. Pero también fueron la expresión de una concepción tecnocrática del ejercicio de un poder que aspiraba al control de todos los aspectos de la vida cotidiana no mediante normas genéricas que remiten a un sistema de creencias sino mediante una regulación detallada. Las transformaciones citadas dotaron de dinamismo económico y social a sectores como los del ocio y la cultura. La mayoría de las iniciativas musicales partieron del Ministerio de Información y Turismo, a cargo de Manuel Fraga Iribarne que tenía jurisdicción sobre la censura, la propaganda política y la promoción turística. De él dependían los dos sectores clave de la vida musical española: la Radio y Televisión, y los Festivales de España, una serie de programas de música, danza y teatro difundidos por toda la geografía española durante los meses estivales. El propósito de Fraga era atraer al turismo y satisfacer a los españoles cristalizando la cultura popular en un estilo universal<sup>9</sup>.

La operación cosmética y el “reajuste” internacional realizado se dio igualmente a través de una atenuación de la retórica belicista hasta entonces imperante. La dictadura cimentó su propio poder sobre el recuerdo de la Guerra Civil. Así, de entre las numerosas celebraciones, además del desfile militar anual de abril que conmemoraba la victoria, destacaron las conmemoraciones de 1959 que festejaron los veinte años de la victoria y las de 1961 que celebraron los veinticinco años del alzamiento militar<sup>10</sup>. La ambiciosa campaña política de 1964 sin embargo, destinada a conmemorar el vigésimo quinto aniversario del final de la contienda bélica bajo el lema “25 Años de Paz”, será la ocasión de un giro retórico oficial ya que, tal y como afirma Paloma Aguilar, “a partir de 1964, siempre que se conmemore el 1 de abril, se hablará de “la paz”, y las publicaciones oficiales que salgan a la luz con motivo de los sucesivos aniversarios harán de este tema su núcleo central.”<sup>11</sup> En palabras de esta misma historiadora la

---

8 Para un estudio de las transformaciones socioeconómicas sucedidas en España durante los años 60 y 70 véase Nigel Townson (ed.), *Spain transformed: the late Franco dictatorship, 1959-75*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

9 Así lo afirmaba en una entrevista de 1963: “Con los Festivales de España seremos fieles al latido esencial de nuestra tierra. Realizaremos unos Festivales de recreación española y trataremos de cristalizar lo popular en un estilo universal. El vigor, la atracción para el turismo y la satisfacción para los españoles deberán producirse por el contenido y el programa que hagan nuestros artistas y los buenos conjuntos internacionales que vengan a colaborar con nosotros.” *Ritmo*, n. 133, marzo de 1963.

10 Para un rastreo de la memoria que operaron durante el franquismo véase Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 2008. En especial el capítulo 5 “Memoria de la guerra civil en la dictadura. La construcción de la memoria franquista, 1936-1975”, p. 185-232.

11 Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 189. El desfile militar de aquel año, tradicionalmente denominado el de la Victoria, pasó a ser el “Desfile de la Paz”. Dicha apelación sin embargo no será adoptada y en los años sucesivos seguirá llamándose “de la Victoria”, lo cual lleva a Paloma Aguilar a relativizar la naturaleza de la modificación retórica producida en 1964 que la historiadora asocia más a una operación de marketing político que a una intención real de modificar la visión de la Guerra Civil. Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria...*, op. cit., p. 196.

celebración “supuso el despliegue de la mayor campaña propagandística del régimen franquista en toda su historia. En muy pocos asuntos se puso tanta energía o se invirtió tal cantidad de capital humano y financiero.”<sup>12</sup> Una Junta Interministerial especialmente creada para la ocasión y presidida por Manuel Fraga Iribarne fue la encargada de llevar a cabo los numerosos actos conmemorativos: se realizó una gran exposición en Madrid titulada *España 64* bajo el comisariado de Carlos Robles Piquer, una exhibición de carteles denominada *España en Paz* que recorrió toda España y que fue objeto de una recopilación en un libro titulado *Viva la Paz*, se celebró un sorteo especial de Lotería Nacional<sup>13</sup>, salieron al mercado una tirada especial de sellos<sup>14</sup>, medallas y monedas, se editaron numerosas publicaciones oficiales<sup>15</sup>, se inauguraron hospitales – el de la Paz, en el norte de Madrid, aún en funcionamiento y con la misma denominación – y carreteras – la circunvalación de Madrid, denominada Avenida de la Paz, hoy M-30 –, José Luis Heredia, autor de la célebre película *Raza* con guión del propio dictador realizó un documental titulado *Franco: ese hombre*, y se celebraron concursos de poesía, novela, cine, periodismo, radio y televisión relacionados con la temática. Dichas actividades fueron la explotación política de los logros diplomáticos y económicos obtenidos. La labor propagandística realizada a través de las exposiciones, carteles y de las diversas publicaciones oficiales debían tener un carácter homogéneo y para ello la Comisión Interministerial envió una serie de directrices internas de criterio de presentación en las que se podía leer:

1. Deben exponerse los hechos, y a ser posible la valoración en cifras de los mismos, así como las disposiciones legales de mayor trascendencia y una breve alusión al contenido de las mismas en forma escueta, sin comentario elogioso alguno, para evitar que el público las considere como material de propaganda, y por lo tanto las rechace sin leerlas. Son los propios lectores, lo que han de sacar las consecuencias, a la vista de los hechos, o lo que es igual, habrán de tener el carácter de una información de la mayor objetividad posible.

2. Convendría siempre hacer algunas alusiones a las dificultades que ha habido que superar en cada sector, sobre todo por haber heredado situaciones desfavorables y

---

12 Ibidem, p. 189.

13 El beneficio obtenido del sorteo, celebrado el 31 de marzo de 1964, se destinó a la construcción del Palacio de Congresos y Exposiciones para “perpetuar y recordar en lo sucesivo tan feliz conmemoración”. Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria...*, op. cit., p. 193.

14 Se trata de una serie de 14 sellos. El primero conmemora el aniversario mediante la representación de una mano abierta con una rama de olivo, símbolo de la paz. Mientras que el último muestra la imagen del Dictador. El resto pretenden simbolizar los avances obtenidos por el régimen: “Deporte”, “Telecomunicaciones”, “Viviendas”, “Agricultura”, “Repoblación forestal”, “Investigaciones científicas” y “Turismo”. Dirección General de Correos y Telégrafos, *Catálogo oficial de sellos, España*, Madrid, 1989, p. 64.

15 Entre las publicaciones destacamos las siguientes: Temas Españoles n. 417, *XXV Años de Paz*; Carlos Robles Piquer (dir.), *El Gobierno Informa. 25 aniversario de la paz española*, 1964; Servicio Informativo Español, *Informe sobre la conmemoración del XXV aniversario de la paz española*, 1965; VVAA, *Panorama Español Contemporáneo. XXV Años de Paz*, 1964; Suplemento Nacional de la Prensa del Movimiento, *España cumple 25 años de paz*; Instituto de Estudios Africanos, *Los Veinticinco Años de Paz en la España Africana*, 1964; Publicaciones Española, *25 Years of Peace*, 1964; Publicaciones Española, *25 Années de Paix*, 1964.

por disponer de medios limitados. Es muy conveniente señalar también discretamente lo que falta por conseguir, e incluso algunas rectificaciones que haya habido que hacer como resultado de la experiencia adquirida, para que el lector se convenza así del carácter objetivo de la publicación.

3. Habrá que poner un especial cuidado en destacar la continuidad de la labor realizada a lo largo de los 25 años, para que en forma alguna pueda sacar el lector la impresión de que unos Gobiernos han sido más eficaces que otros, pues se debe tener muy presente que el Presidente de todos los Gobiernos ha sido siempre la misma persona, y que en cada etapa se ha hecho todo lo humanamente posible, según las circunstancias.

4. Convendría hacer algunas indicaciones sobre las realizaciones que se esperan alcanzar en los próximos años, pero no en plazo demasiado largo, porque estas previsiones a largo plazo resultan casi siempre equivocadas<sup>16</sup>.

La consigna era por lo tanto incidir a través del dato “frío” y “objetivo” en el desarrollo económico del país, la prosperidad alcanzada desde la posguerra, los logros de la política social para sugerir que esto había sido posible gracias a la estabilidad política y la paz social conseguidas por el régimen. El franquismo pretendía reforzar su legitimidad incidiendo más en su gestión que en sus orígenes y su última finalidad era la de mostrarse como un Estado integrador, moderno, poco contaminado ideológicamente, protector y del que todos – tanto vencedores como vencidos – podían disfrutar. El Estado se veía sin embargo obligado a silenciar episodios cercanos que sin duda recordaban su naturaleza violenta y represiva como la guerra en Ifni y Sáhara, las represalias por la reunión en el IV Congreso del Movimiento Europeo de Munich de diversas tendencias opositoras al régimen, las ejecuciones en 1963 del comunista Julián Grimau y de los anarquistas Delgado y Granados, la creación del Tribunal de Orden Público (TOP) para combatir la disidencia política y las huelgas mineras de Asturias y su violenta punición<sup>17</sup>. Aquella paz del 64 sin duda todavía era ampliamente hereditaria de esa “paz beligerante, tensa y rencorosa, en cuyo nombre no dejaron de producirse represalias de muy distinto calibre” de 1939 a la que hacía referencia la historiadora Paloma Aguilar<sup>18</sup>.

### **La llamada del Estado: génesis de un encargo**

La primera referencia a una conmemoración musical de la paz franquista con la que nos hemos encontrado en la documentación del Ministerio de Información y Turismo consultada se remonta a 1963, cuando un tal Henry Bandier, un abogado

---

16 Documento fechado el 6 de noviembre de 1964. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

17 Para un relato sentido de las huelgas mineras de Asturias véase Jorge Martínez Reverte, *La furia y el silencio*, Madrid: Espasa-Calpe, 2008.

18 Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria...*, op. cit., p. 189.

francés especialista en derecho laboral e internacional que en aquellos años ejercía en España<sup>19</sup>, planeaba organizar en julio de 1964 un “Festival Internacional” de música en el monumento del Valle de los Caídos. El proyecto contaba con el apoyo de Manuel Fraga. En una misiva fechada el 4 de julio de 1963 Bandier hacía partícipe al ministro de los avances de la organización y le desvelaba el espectacular y monumental programa conformado por un recital de órgano, una obra para coro *a capella* interpretado por la escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, la *Missa Solemnis* de Ludwig van Beethoven, la *Misa de Réquiem* de Giuseppe Verdi, y *Pársifal* de Richard Wagner que se pensaba interpretar en la explanada de la basílica bajo la dirección del prestigioso Hebert von Karajan y con puesta en escena del no menos prestigioso Wieland Wagner. Además, tras discutirlo con el crítico musical Enrique Franco, Bandier dejaba la puerta abierta a la posibilidad de incluir *Atlántida* de Manuel de Falla<sup>20</sup>. Sin embargo, a pesar de que Bandier aseguraba poder contar con la ayuda de instituciones importantes como las embajadas de Italia y Alemania e incluso con la colaboración de Samuel Bronston Production, una importante productora cinematográfica estadounidense especializada en películas épicas afincada en Madrid<sup>21</sup>, el festival, por razones que ignoramos, no llegó a materializarse. No obstante, la propuesta de Bandier provocó una serie de ideas en el ministerio entre las que podemos señalar algo así como el germen del “Concierto de la Paz”. Efectivamente, un manuscrito a lápiz con el encabezamiento “Borrador: Valle de los Caídos. Programa Festival. Julio 1964” adjunto a la documentación relativa al proyecto de festival, clasificaba las propuestas de Bandier en dos columnas: “temas e intérpretes extranjeros” y “temas e intérpretes españoles”. En la primera figuraban los títulos propuestos por el abogado francés (Wagner, Verdi y el nombre del organista y compositor Marcel Dupré entre interrogantes). El segundo sin embargo, además de *Atlántida* y la *Novena* de Beethoven y *Carmina Burana* de Carl Orff – “temas” estos dos últimos que difícilmente podían considerarse españoles a pesar de pretenderlas interpretar por directores nacionales como Vicente Spiteri y Odón Alonso al frente de la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Nacional respectivamente –, incluía la programación de una obra que se pensaba encargar a Cristóbal Halffter. Además, en la parte inferior del manuscrito se hacía alusión a una *Sinfonía de la Paz* que, después de estrenarla en el valle de los caídos, se incluiría en los conciertos de los diferentes Festivales de España<sup>22</sup>. El documento no permite establecer si existía una relación entre el encargo a Cristóbal Halffter y esa *Sinfonía de la Paz*. Sin embargo la documentación posterior parece indicar que sí la había. En diciembre de 1963 el Director General de Información Carlos Robles Piquer escribía al ministro Manuel Fraga Iribarne:

---

19 Tras su estancia en España, Bandier se trasladó a Ginebra para dedicarse a la defensa y promoción de los derechos humanos. Entre otros puestos humanitarios fue presidente fundador de la ONG United Towns Agency for North-South Cooperation.

20 Carta de Henry Bandier a Manuel Fraga Iribarne. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

21 A dicha productora le debemos la realización de películas como *John Paul Jones* (1959), *King of Kings* (1961), *El Cid* (1961), *55 Days at Peking* (1963) y *The Fall of the Roman Empire* (1964).

22 AGA, Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

Como sabes, entre los actos de carácter artístico para conmemorar los XXV Años de Paz, hemos pensado en el montaje de un gran concierto con obras expresamente encargadas sobre el tema (que podrá darse en varios Festivales de la Campaña próxima). Deberán participar cuatro (acaso cinco excepcionalmente) compositores, cuyas obras y personalidades se hayan desarrollado dentro de los últimos veinticinco años. En orden a una jerarquía artística conocida internacionalmente y personalidades musicales distintas, parecen indiscutibles los nombres de Joaquín Rodrigo, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Javier Montsalvatge. También Oscar Esplá, sólo por tener una cortesía con su ilustre posición musical, si bien su obra y su personalidad se desarrollaron durante la República y no después<sup>23</sup>.

La idea era por lo tanto realizar un concierto conformado integra y exclusivamente por obras de encargo. El proyecto estaba constituido por tres reputados compositores ya asentados y dos jóvenes figuras emergentes de la también joven vanguardia musical. El segundo y tercer lugar que ocupaban en la lista jerárquica confeccionada por el Ministerio, detrás únicamente del reputadísimo e internacionalmente conocido Joaquín Rodrigo, era la prueba de la alta valoración de la que disfrutaban. Efectivamente, tanto Cristóbal Halffter (1930) como Luís de Pablo (1930) se movían con soltura en plataformas oficiales y contaban con apoyos en los círculos próximos al poder. Luís de Pablo ejercía de Jefe de Actividades Musicales del S.E.U. dirigía los ciclos musicales del Aula de Música de Organizaciones del Movimiento y era presidente de Juventudes Musicales Españolas. Por su parte Cristóbal Halffter, sin duda el más apoyado y alabado por la crítica musical próxima al poder como Federico Sopena y Enrique Franco, se verá, un mes y un día después de la celebración del “Concierto de la Paz”, aupado a la dirección del Conservatorio madrileño, puesto de singular relevancia en el panorama musical español y al que accede, según confesión propia, a instancias del Director General de Música Gratiano Nieto, siendo ministro Lora Tamayo<sup>24</sup>.

Tras realizar una serie de sondeos, Carlos Robles Piquer comentaba al ministro que, según los datos que manejaba, Halffter y de Pablo aceptarían encantados y lo mismo creía de Joaquín Rodrigo. Sobre Xavier de Montsalvatge en cambio afirmaba albergar alguna duda ya que se temía que el compositor mantuviese “una acusada personalidad catalanista, quizá vinculaciones separatistas” que se tradujesen en una “afección al régimen sin definir”<sup>25</sup>. Robles Piquer sin duda todavía tenía en mente los

---

23 Carta de Carlos Robles Piquer a Manuel Fraga Iribarne, 11 de diciembre de 1963. AGA, Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

24 Rosa Montero, “Cristóbal Halffter [*sic*] y la libertad del músico”, *Jano – Medicina y humanidades*, 12 de julio de 1974, pp. 49-52, pp. 49-50. El nombramiento, con fecha de 11 de julio de 1964, fue publicado por el B.O.E. en 5 de agosto (p. 10238), aunque la toma de posesión efectiva tuvo lugar el 17 de julio; Halffter, que ya era delegado del Gobierno, sucedía en la dirección al jubilado José Cubiles –en cuya junta directiva había ejercido como cajero-contador–, tras una corta interinidad de José M<sup>a</sup> Franco Bordóns.

25 Carta de Carlos Robles Piquer a Manuel Fraga Iribarne, 11 de diciembre de 1963. AGA, Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

altercados sucedidos el 19 de mayo de 1960 en el Palacio de la Música de Barcelona durante el homenaje del centenario del nacimiento del poeta catalán Joan Maragall. El acto, donde entre otras obras se estrenó *Cant espiritual* para orquesta sinfónica y coro del compositor catalán sobre un poema del homenajeado y que contó con la presencia de diversos ministros, resultó accidentado cuando, tras la prohibición gubernativa de interpretar el himno del Orfeó Catalá *El canto de la Señera* inicialmente previsto al programa, éste fue cantado por una parte del público, lo cual provocó diversas detenciones<sup>26</sup>. Sin embargo, y tras ser sondeado por el Subdirector General de cultura popular Enrique de la Hoz, Xavier Montsalvatge trasladaba al Ministerio su disposición a aceptar el encargo. Así, la junta interministerial empezó a enviar las cartas firmadas por Manuel Fraga Iribarne con el encargo formal de una obra para el concierto conmemorativo. Si tomamos como ejemplo la enviada a Luis de Pablo la petición se formulaba en los siguientes términos:

«Con motivo de una larga e importante serie de actos y realizaciones importantes que conmemorarán los XXV Años de Paz Española a partir del mes de abril del próximo 1964, se está planificando el montaje de un gran concierto que refleje a través de la música el fecundo período de España durante su paz. Y conector de que la obra creadora de Vd. y el desarrollo de su personalidad, valoradas ambas en España y en el extranjero, se han producido en el curso de la etapa española que va a ser objeto de una justa exaltación nacional, me place hacerle el encargo de una composición musical para gran orquesta, y coros si lo estima oportuno, que venga a integrarse en el citado concierto, el cual, a mayor abundamiento será repetido en diversos Festivales de España del Plan Nacional 1964.

La obra deberá responder en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora con una duración no superior a veinticinco minutos ni inferior a quince. Por este encargo y a la entrega del material correspondiente, le será abonada la cantidad de cincuenta mil pesetas<sup>27</sup>».

---

26 Entre otros fueron arrestados el futuro presidente de la Generalitat de Catalunya Jordi Pujol y el impresor Francesc Pizón como responsables de los sucesos y de la difusión durante el acto del panfleto *Us presentem al general Franco* que finalizaba diciendo «A més d'un opressor, és un corruptor». Sometidos a un consejo de guerra, fueron condenados a siete y tres años de prisión respectivamente. El homenaje a Joan Maragall se enmarcaba dentro de una serie de concesiones que la dictadura franquista había, patrocinadas por el alcalde barcelonés Josep María de Porcioles, había orquestado para congraciarse con ciertos sectores de la opinión pública catalana. A tal fin, había anunciado la concesión de una carta municipal a Barcelona (lo que permitiría cierta autonomía municipal), la cesión del castillo de Montjuic al municipio, la compilación del derecho civil catalán y la, todo ello en el marco de una visita del propio Franco a Barcelona. Véase Albert Balcells, *El nacionalismo catalán*, Madrid: Historia 16, 1999.

27 Carta de Manuel Fraga Iribarne enviada a Luis de Pablo, 14 de diciembre de 1963, AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

Así, la petición de una *Sinfonía de la Paz* se concretaba en la exigencia de una composición musical para gran orquesta y coro –si se estimaba oportuno–, no superior a veinticinco minutos ni inferior a quince, que debería “responder en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora” y por la que cobrarían la nada despreciable suma de 50.000 pesetas (300,51€), unos 8.600 euros actuales<sup>28</sup>.

El proyecto inicial sin embargo sufrió un gran revés cuando Joaquín Rodrigo, Oscar Esplá y Xavier Montsalvatge –a pesar de la promesa hecha a Enrique de la Hoz–, declinaron la propuesta de la junta interministerial. Joaquín Rodrigo, que en aquel año se encontraba en Puerto Rico impartiendo un curso de Historia de la Música en su universidad<sup>29</sup>, alegó un contrato pendiente con el célebre dúo de guitarristas Ida Presti y Alexandre Lagoya, para el cual debía componer un concierto que se proyectaba estrenar en el teatro de los Campos Elíseos de París además de ser objeto de una grabación por parte de la casa Philips<sup>30</sup>. Oscar Esplá también rechazó la invitación justificando un exceso de trabajo ya que, según decía, para el año 1964 había prometido finalizar su *Sinfonía Aitana* a la Orquesta Nacional Francesa que esperaba ver estrenada en París con motivo de su 75 aniversario<sup>31</sup>. Ignoramos sin embargo las explicaciones esgrimidas por Xavier Montsalvatge para argumentar la imposibilidad de aceptar el encargo.

Sobre el rechazo de estos tres compositores se podría afirmar que a pesar de disfrutar de niveles de fama dispares y encontrarse sus respectivas carreras en momentos diferentes, rechazar este encargo estatal probablemente no suponía gran cosa para sus respectivas aspiraciones<sup>32</sup>. Para Joaquín Rodrigo, sin duda el de mayor prestigio y el más familiarizado de los tres en el trato con el mundo de la política, la no

---

28 Renta actualizada con el IPC General (sistema IPC base 2006) entre el periodo comprendido entre enero de 1964 y enero de 2008. La tasa de revalorización es de 2.763,4 % Véase <http://www.ine.es/>

29 Rodrigo tenía grandes expectativas depositadas en su estancia en Puerto Rico tal y como se lo afirmaba al Subdirector General de cultura popular Enrique de la Hoz: “Moral y materialmente no puedo estar mejor y tengo, todo el tiempo que quiero para mis composiciones, sin contar la proyección sobre los Estados Unidos que desde aquí puedo ejercer para la difusión de mi música allá y que va en aumento.” Carta enviada por Joaquín Rodrigo a Enrique de la Hoz, Puerto Rico, 18 de diciembre de 1963. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información, (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668. Su diagnóstico era acertado como demuestra el estreno de 1966 del *Concierto madrigal* en Los Ángeles y el del *Concierto Andaluz* en 1967 en Texas. En relación con la difusión de la música de Joaquín Rodrigo, recuérdese también la versión del *Adagio del Concierto de Aranjuez* que Miles Davies grabó en el año 1960.

30 AGA. Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, dirección general de información. (3)49.9, Top. 23/54-55 Caja 38.668. Tras haber consultado el catálogo realizado por la fundación que lleva su nombre, no hemos encontrado indicios de materialización de dicho contrato con el dúo Presti/Lagoya. Lo más próximo en fecha es el *Concierto Madrigal* para dos guitarras y orquesta escrita en 1966 y estrenado el 30 de julio de 1967 en la Hollywood Bowl de los Ángeles por los solistas Ángel y Pepe Romero y Los Ángeles Symphony dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos.

31 El musicólogo Antonio Iglesias, autor de varias monografías dedicadas a Oscar Esplá, editor de sus escritos y que lo frecuentó, afirma que el compositor nació en 1886 y no en 1889 tal y como aparece en no pocas bibliografías. En la documentación consultada sin embargo, es Esplá mismo quien menciona su 75 aniversario. El compositor señalaba igualmente que le quedaba todo un tiempo de la sinfonía por orquestrar. Carta de Oscar Esplá a Carlos Roble Piquer, 15 de diciembre de 1963, AGA, Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información, (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668. Finalmente la *Sinfonía Aitana* fue estrenada en el concierto de clausura del 1er Festival de música española y americana.

32 Oscar Esplá era condecorado por el Ministerio con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio unos meses después de la celebración del “Concierto de la Paz”.

aceptación del proyecto no supuso una alteración de sus relaciones con el Gobierno. El Ministerio de Información y Turismo seguía contando con su colaboración y, en su calidad de Asesor General de la dirección de Radiodifusión, contaba con sus consejos relacionados con proyectos como la creación de una nueva Orquesta de Radiotelevisión Nacional<sup>33</sup>. Rodrigo por su parte, en el mismo intercambio epistolar mantenido a propósito del “Concierto de la Paz”, afirmaba al ministerio que esperaba que no se olvidasen de su nombre en los festivales de música hispano-americana y española que se iban a celebrar próximamente<sup>34</sup>, pedía al ministro ayuda y apoyo para su yerno el violinista Agustín León Ara<sup>35</sup> y preguntaba por la posibilidad de estrenar en el teatro de la Zarzuela, su comedia lírica el *Hijo Fingido*. En palabras de Rodrigo a través de este estreno se “inmortalizarían todos”<sup>36</sup> ya que “bien vestida y bien cantada [...] sería un acontecimiento, pues, es muy directa, lírica y espontánea [sic], sin preocupaciones de ismos, ni otras zarandajas”<sup>37</sup>.

Los prejuicios estéticos de Rodrigo, más allá de resultar una opinión personal, tal vez sea sintomático de una de las posibles razones por la que el proyecto de reunir estéticas diversas como las de Halffter y de Pablo con las de Rodrigo, Esplá y Montsalvatge fracasase. Ciertamente, ni Rodrigo ni Esplá parecían mostrar un especial interés por la vanguardia musical española. Al contrario. Oscar Esplá por ejemplo era abiertamente contrarios a ellas y las atacaban duramente, tachando por ejemplo la instrumentación actual de “contra natura [...] tan aberrante en la música como en el terreno biológico lo es la inversión sexual.”<sup>38</sup> Y eso desde su puesto privilegiado de

---

33 El compositor subrayaba su disposición a colaborar con un expresivo “A LA ORDEN”. Carta de Joaquín Rodrigo a Enrique de la Hoz, Puerto Rico, 16 de enero de 1964. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información, (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

34 Joaquín Rodrigo deseaba de preferencia que se programase su concierto para violín y orquesta interpretado por su yerno Agustín León Ara, que según el compositor hacía de la obra “una verdadera creación.” Carta de Joaquín Rodrigo a Enrique de la Hoz, Puerto Rico, 16 de enero de 1964. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información, (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

35 Carta de Joaquín Rodrigo a Enrique de la Hoz, Puerto Rico, 18 de diciembre de 1963. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

36 Carta de Joaquín Rodrigo a Manuel Fraga Iribarne, Puerto Rico, 24 de diciembre de 1963. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

37 Ibidem. El *Hijo Fingido* fue efectivamente estrenado en el Teatro de la Zarzuela en aquella temporada 1963-1964.

38 Óscar Esplá, “Cuando la música se hace ruido”, *Escritos* vol. 3, recopilación, comentarios y traducciones por Antonio Iglesias, Madrid: Editorial Alpuerto, 1977, p. 260. Texto publicado en el diario ABC el 6 de Julio de 1965 en contestación a un artículo también en ABC el 23 de Junio de 1965 por José Camón Aznar titulado “Cuando el ruido se hace música” a propósito del XXXIX festival de la SIMC celebrado en Madrid entre los días 20 y 28 de Mayo de 1965. Reproducimos a continuación un párrafo más extenso: “En cambio, en la mayoría de las partituras que me tocó leer y estudiar podía apreciarse hasta dónde llega la psicosis manifiesta en la producción actual. Una de las partituras pedía la instalación de unos globitos – como los que regalan los grandes almacenes a los niños –, en algunos atriles, para ser reventados a una señal convenida. Otras indicaban cuándo debía pasarse el arco de los violines no por las cuerdas, sino por debajo de éstas, entre el cordal y el puente. Otras, aún exigían dar golpes con las tapas del piano y pasar un cepillo por las cuerdas, sin utilizar las teclas. Empleo de instrumentos contrario a los fines para los cuales fueron contruidos. Y este actuar instrumental contra natura es tan aberrante en la

presidente de la Sección Española y miembro del Jurado Internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Varios años después, Luís de Pablo recordaría de la siguiente manera la actitud del compositor levantino:

«[...] para mí fue un enemigo, y no porque yo me erigiese en tal, sino porque él adoptó esa posición y de forma beligerante. Se autoproclamó campeón en la defensa de la pureza de la música española, a la que había que preservar de las caprichosas modas centroeuropeas..., de las cuales, para él, era yo el representante...»<sup>39</sup>

Sea como fuere, el caso es que del elenco de cuatro o cinco compositores sólo Cristóbal Halffter y Luis de Pablo aceptaron el participar en el proyecto. La Junta Ministerial no tenía por lo tanto obras suficientes como para cubrir el tiempo de un concierto al uso. Inquieto por el futuro del proyecto, el Subdirector General de cultura popular Enrique de la Hoz proponía al Ministro y presidente de la Junta Interministerial Manuel Fraga la siguiente solución:

[...] he tenido algunas conversaciones con los más conocedores directos del mundo musical español en su aspecto de creación, tales el P. Sopena y Enrique Franco, y ambos coinciden en afirmar que estaría muy bien hacer el encargo al P. Miguel Alonso (actualmente en Roma); en que éste aceptaría encantado y que así en tal concierto no faltaría el matiz religioso (o aún la obra misma totalmente religiosa)»<sup>40</sup>.

Así se lo hacía saber el Ministerio a Padre Miguel Alonso (1925-2002) y éste, en Roma desde su obtención del Gran Premio de Roma en 1955 y donde ejercía entre otros puestos de maestro de Capilla en la Iglesia Española de Santiago y Montserrat, aceptaba el encargo recogiendo el guante de la sugerencia estética afirmando que “como sacerdote tengo sumo interés que mi obra sea de carácter religioso”<sup>41</sup>. Además,

---

música como en el terreno biológico lo es la inversión sexual. Es cierto que yo mismo elegí obras de este tipo para nuestro festival. Como presidente de la Sección Española de la S.I.M.C., y asimismo del Jurado internacional, he colaborado en la misión informativa de nuestra prestigiosa Sociedad. Nada de esto, sin embargo, por amplia que sea mi abertura de toda mi vida a las innovaciones artísticas, me obliga a comulgar con ruedas de molino y a aceptar la mala metafísica que llenan las revistas musicales para justificar ridículas extravagancias. Admito, finalmente, la buena fe de algunos de los músicos contaminados de la epidemia presente, que lejos de convertir el ruido en música, como quiere Camón, convierten la música en ruidos o, al menos, en fenómenos acústicos, sin contacto con la “inspiración estelar” ni con “músicas planetarias”, y cerca, en cambio, de la pista del circo, en provecho, a veces involuntariamente, de ciertos intereses comerciales, de los que no puedo ocuparme hoy.”

39 José Luis García del Busto, “Un diálogo con Luis de Pablo”, en José Luis García del Busto (ed.), *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Taurus, 1987, p. 14.

40 Carta de Enrique de la Hoz a Manuel Fraga Iribarne, 15 de enero de 1964. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

41 La carta de invitación formal enviada a Miguel Alonso era similar a las del resto, con la particularidad de que la suya contenía una acotación genérica en alusión a la posibilidad de componer una obra de carácter religioso, al mismo tiempo que se mencionaba los nombres de Cristóbal Halffter y Luis de Pablo como integrantes del proyecto que ya habían aceptado el encargo. Carta de Manuel Fraga Iribarne a Miguel Alonso Gómez, 15 de enero de 1964, AGA. Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de

para completar el programa se pensó en incluir la obra que resultase ganadora del recién creado Concurso Internacional de Composición sobre la Cueva de Nerja dedicado al género sinfónico y organizado por el Ministerio de Información y Turismo, que en ese año fue a parar a Ángel Arteaga.

### **La música en su precisa dimensión o la despolitización de un evento político**

En un principio el “Concierto de la Paz” había sido previsto para finales del mes de mayo de 1964. Sin embargo, la celebración del primer Festival de Ópera de Madrid previsto entre el 10 de mayo y el 11 de junio obligó a posponerlo. Un núcleo importante de integrantes de la Orquesta Filarmónica de Madrid encargada del festival de ópera pertenecían igualmente a la Orquesta Nacional que iba a interpretar el “Concierto de la Paz”, y por lo tanto se veían imposibilitados a hacer un hueco para los ensayos especiales que exigía el montaje de cuatro obras nuevas. Así, de acuerdo con el Director General de Información y con las posibilidades de la orquesta, se concertó la fecha del 16 de junio. El concierto quedaba por lo tanto estratégicamente ubicado justo antes del importante Festival de Granada organizado por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, donde se pensaba reproducir el concierto<sup>42</sup>.

Una vez fijada la fecha del concierto y el lugar, el Teatro del Ministerio de Información y Turismo, la Junta Interministerial comenzó a encargarse de los preparativos. Enrique de la Hoz notificaba a Manuel Fraga:

«[...] procederé a formular las invitaciones y a mantener contacto con los invitados a través de Protocolo, para garantizar la asistencia a un Concierto que, aparte su intrínseco valor artístico, tiene un profundo significado nacional y político»<sup>43</sup>.

El Ministro Manuel Fraga invitó personalmente a la esposa de Franco, Carmen Polo y se convidó a lo más granado de la aristocracia – asistieron entre otros el príncipe Juan Carlos de Borbón y la princesa Sofía de Grecia (futuros reyes de España), la infanta Margarita, José Navarro Morenés Conde de Loja y jefe de la Casa Civil del Dictador –, de la élite política y diplomática, y del mundo cultural y artístico<sup>44</sup>. El

---

Información y Turismo, dirección general de información. (3)49.9, Top. 23/54-55 Caja 38.668. La respuesta del Miguel Alonso es del 18 de enero de 1964.

42 El festival de Granada, que ya iba por su decimotercera edición, se celebraba entre las fechas del 22 de junio al 5 de julio. El gobierno pretendía igualmente programar estas obras en diversos festivales como el de Santander que se celebraba entre el 1 y el 30 de agosto.

43 Carta de Enrique de la Hoz a Manuel Fraga Iribarne, 25 de mayo de 1964, AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

44 El convite estaba únicamente dirigido a Carmen Polo. Ignoramos la razón por la que no se incluyó a Franco y qué pudo justificar su no asistencia. El dictador no obstante no gozaba de una brillante

concierto poseía por lo tanto un marcadísimo carácter de gala. Consciente de ello, el ministerio decidió hacer un programa que estuviese acorde con las circunstancias excepcionales del evento no únicamente desde el punto de vista social sino también tomando en cuenta la índole de las obras programadas. Enrique de la Hoz afirmaba:

«[...] creo que para el Concierto de la Paz [...] habrá que hacer un programa de lujo dada la índole de los concurrentes, en el cual se resume literariamente la vida de creación musical española durante los XXV Años y se inserten unas notas de explicación a cada una de las obras de estreno, así como de la personalidad de los autores, que preparen al ánimo del oyente sobre la audición de piezas que inevitablemente carecerán de tópicos, folklorismos o nacionalismos, aunque minoritariamente respondan a una hora presente y muy europea de la creación musical»<sup>45</sup>.

Y así se hizo. El Ministerio editó un lujoso programa de gran formato con numerosa información en su interior. Como era de rigor, nada más abrirlo constaba la relación completa de los miembros de la Junta Interministerial, con Manuel Fraga de presidente de la misma, Pío Cabanillas de vicepresidente y Carlos Robles Piquer de secretario y comisario general de la Conmemoración, seguido de tres subcomisarios y una cuarentena de personalidades, todos con el tratamiento de ilustrísimo señor don. A continuación el programa contenía una suerte de editorial sin firma, titulado “Un concierto para la paz”. En él se podía leer:

«El múltiple juego estético de todas las Artes está asociado en estas fechas a las conmemoraciones de la paz española cuando esta cumple veinticinco años fecundos en realizaciones. La literatura y la poesía, la pintura y el teatro, otras jóvenes y expresivas extensiones artísticas y artesanas, como el cine y el folklore, hacen en las efemérides balance de sus conquistas y de su situación. No podía faltar a esta cita con la paz de España la música, y aquí está. Este **concierto de la paz** presenta a la música en su precisa dimensión de 1964. Hoy no se hace en el mundo **música de programa**. Habría sido ocioso un encargo de esta naturaleza para hacer presente a la música en las horas de paz. Pero sí es –he aquí su importancia– testimonio del latido presente del mundo de la forma sonora, sentido y realizado por cuatro compositores jóvenes españoles, todos ya integrados en el gran concierto de la música europea y universal, todos formados, hechos formalmente maestros, inmersos en la fabulosa aventura de la creación estética y españoles que capitanean las corrientes musicales de su patria con una voluntad de

---

reputación de diletante que digamos. Ausente de cualquier manifestación musical, sus apariciones públicas en el ámbito artístico apenas se limitaron a varias inauguraciones de exposiciones de artes plásticas.

45 Carta de Enrique de la Hoz a Manuel Fraga Iribarne, 24 de marzo de 1964. Enrique de la Hoz. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668.

servicio digna de haber sido elegidos para conformar un especialísimo concierto, como es éste»<sup>46</sup>.

Obsoleta la música programática, el régimen pretendía a través de aquella conmemoración de la paz hacer balance de los “progresos” que se habían realizado en el ámbito musical. Sin embargo, hay que reconocer que ese “habría sido ocioso” resultaba una contradicción flagrante que restaba convicción a la argumentación, y la hacía sonar como excusa o justificación. El texto de Federico Sopeña “Concurso y encargo en el Concierto de la Paz” que venía a continuación resultaba sin duda algo más convincente en la argumentación de un encargo carente de programa. Sopeña afirmaba que el mundo del espectáculo sólo podía tener un Mecenazgo: el Estado. Apuntaba sin embargo la imposición de una estética como uno de los posibles peligros de dicho mecenazgo y celebraba que esto no hubiese ocurrido en el caso del presente encargo: “no [hay] ‘programa’ ni ‘argumento’ con este ‘concierto de la paz’. No lo hay ni en el encargo ni en el concurso. A pesar del título del premio, el concurso ‘Cueva de Nerja’ no impuso dirección estética alguna”<sup>47</sup>. Sopeña explotaba la idea liberal y en aquel contexto de la Guerra Fría oportunamente occidentalista, de que no era bueno que política y arte fuesen de la mano y que la subvención de la actividad artística era lo único que se podía exigir al Estado<sup>48</sup>. Sin embargo, no parece que esta reivindicación encontrase su marco más apropiado en el del “Concierto de la Paz”, ya que resulta obligado reconocer que la petición de una obra que “respondiese en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora” constituía un argumento, por mínimo y abstracto que resultase.

Esta reivindicación apolítica y de no intervención estatal encontró sin duda su principal argumento en las obras de música “pura” presentadas por Luís de Pablo y Cristóbal Halffter, en las cuales ciertamente era difícil percibir una conmemoración de la paz a través de la música. Cristóbal Halffter compuso *Secuencias*, una obra, donde, en palabras del propio compositor, “los acontecimientos sonoros se suceden unos a otros en una cadena ininterrumpida hasta el final.”<sup>49</sup> El inicio era una suerte de forma abierta donde los sonidos producidos por la percusión sin afinación y de sonido corto (bombos, bongos, tom-tom, tambores, cajas chinas, etc.) se unían sin organización rítmica a los aplausos y ruido del público. A él se incorporaban paulatinamente los sonidos de percusión larga como gongs, tam-tam, diversas clases de platos y

---

46 Programa del “Concierto de la Paz. XXV Aniversario”. Promoción y realización: Cultura Popular de la Dirección General de Información. Ministerio de Información y Turismo. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668. La negrita es del documento original.

47 P. Federico Sopeña, programa del concierto.

48 Atrás quedaban al parecer los años falangistas de Sopeña cuando en plena euforia post-bélica se sumaba gustoso a la reivindicación fascista de una politización de ámbito artístico, en concordancia a los cambios políticos que estaban sucediendo en el país afirmando que “[...] el albadonazo a las entrañas del hombre español, que la Falange intenta cambiar, llama también a la puerta de los artistas.” Federico Sopeña: “Misión y tarea de la Orquesta Nacional” [Editorial], *Ritmo*, nº 137, agosto, 1940, p. 3.

49 Cristóbal Halffter, programa del concierto.

posteriormente, la percusión afinada formada por vibráfono, xilófono y campanas, todavía sin una concreción rítmica clara. Se incorporaban después en una nueva estructura los instrumentos de viento madera y después la de viento metal, al mismo tiempo que el ritmo adquiriría mayor precisión. El punto álgido era la suma de todos los instrumentos de cuerda con la cuerda asumida como percusión, lo cual suponía el máximo estado de sonoridad, concreción rítmica y tensión dramática. A partir de ahí, la tensión disminuía con una sección de notas sostenidas de las cuerdas, hasta la consecución de un silencio que se entroncaba de nuevo con los aplausos. La introducción del azar – integración de aplausos y la libertad del parámetro de duración – y la ‘técnica de anillos’ – o superposición no sincrónica de capas de material recurrente en la escritura instrumental – ya utilizada anteriormente por el compositor, constituían los elementos característicos de la misma. El propio Halffter comentaba en el programa la exégesis de su obra en términos claramente formalistas:

«En *Secuencias* he pretendido partir del ruido sin organización rítmica alguna, para, al mismo tiempo de ir incorporando a la obra un ritmo preciso, ir transformando ese ruido en las diversas sonoridades que el conjunto instrumental de un orquesta me ofrece. De la materia sonora en su estado más primitivo y desorganizado, se llega a las sonoridades tenidas de la cuerda, en una lógica sucesión de timbres, intensidades, duraciones, alturas y densidades del sonido»<sup>50</sup>.

Luis de Pablo por su parte presentó *Testimonio*, una obra basada en un juego de tensiones y distensiones entre distintos bloques sonoros y con una ordenación interválica no sometida a una serie, sino a una neutralización polar constante, una variedad de elementos sonoros logrado por medios estadísticos, y una flexibilidad controlada de la ejecución como elementos compositivos característicos. Una introducción estática era interrumpida por un ataque de la trompeta dando lugar a un pasaje de agitación de los vientos metales que es rematada por la percusión. Tras una repetición variada de esta célula comenzaba una sección de acumulación de material que tras haber llegado a cierto nivel de densidad sonora se disolvía progresivamente hasta quedar reducido a unos puntos sonoros. A partir de dicho “punto zero” arrancaba una lenta y paulatina acumulación de material, en el que intervenía el factor tímbrico (del grave al agudo), el dinámico (del ppp al fff), el agógico (del muy moderado al vivo), y el estructural (pies rítmicos irracionales confiados a la iniciativa del intérprete

---

50 Cristóbal Halffter, programa del concierto. En una entrevista realizada poco después del concierto Halffter afirmaba igualmente haber querido realizar “una de las transformaciones del ruido, dentro de una forma cerrada”. Angel Nieto, “El concierto de la Paz”, *Aulas*, n. 17-18, p. 64. Germán Gan Quesada, en su tesis sobre la estética musical del compositor madrileño sitúa la manifestación halffteriana de formalismo –la reivindicación de una creación musical pura, sometida únicamente a las necesidades estrictamente musicales– en la fecha de 1960, en pleno período de composición de las *5 microformas para orquesta*, la obra de Halffter más cercana a las preocupaciones constructivas del serialismo integral darmstadtiano. Germán Gan Quesada, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada : Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 62, (CD-ROM).

según bases dadas por el compositor). Dicha acumulación interrumpida por un súbito silencio para ser retomado a continuación y llegar a su punto álgido con la participación de la totalidad de la orquesta. La obra se terminaba sobre un acorde que disolvía toda la tensión precedente. Haciendo gala de un discurso formalista análogo al Halffter, Luis de Pablo afirmaba en sus notas que a través de *Testimonio* se planteaba la problemática de “buscar un equilibrio entre una cierta variabilidad de resultados y el control de los mismos, en busca de una nueva dimensión de lo sonoro, que incorpore en cierta medida lo instantáneo no absolutamente preestablecido”<sup>51</sup>. Pocos días después de su estreno el compositor afirmaba en una entrevista que consideraba *Testimonio* su obra más importante para orquesta: “Es mi conquista más ambiciosa y compleja. Tiene mayor personalidad y reflexión”, donde “planteaba un equilibrio de contrarios: de una parte, fe racional; por otro lado, un profundo escepticismo. Acto de fe en la potencia ordenadora de la razón frente a la duda en la misma potencia, equilibrio inestable”<sup>52</sup>.

Pero si las obras de Halffter y de Pablo servían de apoyo a la tesis de Federico Sopena relativa a la ausencia de un argumento conmemorativo en las obras interpretadas, difícilmente podía decirse lo mismo de *Visión Profética* de Miguel Alonso, una cantata sinfónico-coral basado en un texto bíblico del profeta Joel, que el compositor había subtítuloado recitaciones sacras. La obra comenzaba con los números “El gran anuncio” y “Día de desolación”, donde el profeta (representado por el barítono) anunciaba al pueblo (representado por el coro) todo tipo de plagas y desolaciones. En el siguiente instaba al pueblo a hacer penitencia, mientras que en las dos últimas, Joel profetizaba – en la voz de un tenor –, la paz y la alegría en el Señor<sup>53</sup>. La dramaturgia del texto se resaltaba con una música que incluía recursos como el bajo ostinado (recitación “Día de desolación”), pasajes fugados (cuarta recitación “Promesas de paz y de bienestar”), una tonalidad ampliada que por momentos presenta elementos bitonales, presencia de elemento gregoriano (tercera recitación “Invitación a la penitencia”), insistente movilidad rítmica, y un uso de técnicas vocales variadas como pueden ser el canto, el recitativo coral y el recitativo libre – una suerte de “sprechgesang” – (final de la primera recitación “El gran anuncio”). El propio Miguel Alonso hablaba en las notas del programa del argumento de su obra y de su intención de ponerlo en relieve:

«La palabra del profeta, que se recita, es un volteo entre desolación y alegría, horror y caricia, frío y fuego, sonrisa y sangre. Joel es un hombre que ha recibido sobre el propio pecho la cercanía abrasante de Dios; por un momento él ha visto con los ojos de Dios. Y ahora, mientras que habla, es un dique arrollado por el poderoso ímpetu de las aguas, la anchura del mensaje recibido rompe su cuerpo, y así, despedazado y extático, entre maldición y esperanza, obsesiva y apasionante, el profeta habla, mientras que el pueblo,

---

51 Luis de Pablo, programa del concierto.

52 Ángel Nieto, “El concierto de la Paz”, *Aulas*, n. 17-18, p. 64.

53 Los títulos de estas tres recitaciones eran “Invitación a la penitencia”, “Promesas de paz y de bienestar” y “La alegría del Señor”.

horrorizado, cubre de ceniza la propia cabeza, para después, porque ha creído, entonar la danza y el himno de la gloria: el premio de los fieles.

He tratado de percibir el dramatismo de este mensaje; adentrarme en ese clima, literalmente titánico y violento en su primera parte, para percibir el rumor creciente de una desolación inexorable en su avance; estar allí, aguantar con el alma abierta la embestida. Hasta que la avalancha pasa, y en la segunda parte, todavía con los pies en un paisaje yerto, calientes las cenizas, contemplar la llegada de la victoria, el triunfo del amor que reverdece saludado desde el cielo por una mirada de esperanza que brilla y parpadea como una pequeña estrella»<sup>54</sup>.

La violencia y el dramatismo del texto elegido por Miguel Alonso no pasó desapercibido en el Ministerio. El también compositor Carmelo Bernaola, que ayudaba en las labores de gestión relativas al concierto a Miguel Alonso, residente en Roma, le comentaba lo siguiente en una carta:

«Recibí perfectamente la partitura [...]. Inmediatamente “pedí audiencia” al Sr. de la Hoz y después de citarme a las 6 en punto me recibió a las 7 y cuarto. ¡Estos tíos me ponen de mala leche!

En fin... Le voy a contar la conversación, naturalmente para su gobierno y el mío, sin divulgación, para que vea qué “ciudadanos” son estos señores. Leyó el texto y dijo: “Caramba! Más que la paz parece la guerra!”. Entonces yo lo leí y le dije: Verá Vd. podría parecerlo, en cierta manera, pero todo el final es un canto a la esperanza, y en consecuencia a la paz. El lo volvió a leer y me dijo: “Sí, claro, es así. Tiene Vd. razón Bernaola”. Quedó convencido y dijo que la obra tenía muy buen aspecto»<sup>55</sup>.

La última frase era una cuestión retórica: el Subdirector General de cultura popular Enrique de la Hoz ciertamente no era la persona más capacitada para juzgar del buen aspecto de la partitura de *Visión Profética*, ni de cualquier otra de hecho. Pero poco importa si se trataba de un gesto de cortesía, autoengaño o un intento de reparar el error –hay que reconocer que con la afirmación que le acaba de hacer a Carmelo Bernaola no se había cubierto de gloria precisamente–, lo cierto es que su reacción, debido sin duda al dramatismo bélico de los versos del recitativo “Día de desolación”<sup>56</sup>,

---

54 Miguel Alonso, programa del concierto.

55 Carta de Carmelo Bernaola a Miguel Alonso, 28 de abril de 1964. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Fondo Miguel Alonso, Caja 11. En curso de catalogación.

56 Los versos de la recitación “Día de desolación” dicen así: Día de oscuridad y de tinieblas, día de nube y nubarrón / como negrura extendida sobre los montes, una horda numerosa y espesa; / como ella, no la hubo jamás, después de ella no se repetirá por muchas generaciones. / En su vanguardia el fuego devora, se agitan las llamas en su retaguardia; / delante de ella la tierra es un jardín, detrás de ella, una estepa desolada. / De caballos es su aspecto y corren como jinetes, / como estruendo de carros rebotando por los montes. Como crepitar de llama que consume la paja, como pueblo numeroso y aguerrido. / Corren como soldados, como guerreros escalan los muros, / cada cual avanza en su puesto, no se desordenan las filas; /

denotaba la misma inquietud que cuando recomendaba confeccionar un programa adecuado que preparase al ánimo del oyente a la audición de las obras: que la paz, de esta forma conmemorada, no fuese bien entendida por el público. Carmelo Bernaola tuvo que convencerle de que Miguel Alonso había seguido la petición de componer una obra que “respondiese en su contexto e intención al nobilísimo hecho que se conmemora” tal y como le pedía el Ministerio. Relativamente poco conocido en su país y fuera de sus circuitos musicales, Miguel Alonso probablemente era consciente de que ese encargo suponía su mejor carta de presentación en España y se cuidó muy mucho de no seguir las consignas. Este no era el caso de Cristóbal Halffter y Luís de Pablo que sin duda gozaban de un mayor status y de apoyos más consolidados dentro del panorama musical y político español, lo cual posibilitó que pudiesen adaptar el encargo a sus particulares intereses vanguardistas.

Pero no todo fueron creaciones contemporáneas en ese “Concierto de la Paz”. También se programó *Atlántida* de Falla, de la cual se pudieron escuchar los números de *L’Atlántida submergida*, *Hymnus hispanicus*, *Les caravelles* y *La Salve en el mar*, con cuya plegaria dedicada a la Virgen María se concluía el concierto<sup>57</sup>. En esta obra sí que reconocía Federico Sopena un programa:

«Sí tiene, a su manera, “programa”, “argumento” esa “Atlántida” de Falla, [...]. En ‘La Atlántida’, Falla ha creado un humanismo musical, un alto hispanismo que toma sus fuentes de la España renacentista, profundamente original y profundamente europea. Humana y religiosamente, ‘La Atlántida’, obra de raza sin pintoresquismo, es todo un contenido de paz»<sup>58</sup>.

El discurso en clave ultra-nacionalista que había generado la obra de Falla en general y su ópera póstuma en particular en el ámbito de la posguerra española, se veía conjugado aquí con nociones más aperturistas como el europeísmo o el anti-pintoresquismo más acorde con la función propagandística de la celebración<sup>59</sup>. Además,

---

ninguno estorba a su camarada, y aunque caigan saetas no se desbandan. / Asaltan la ciudad, escalan los muros, suben a las casas, / entran como ladrones por las ventanas. / Ante ellos tiembla la tierra se conmueven los cielos. / El Sol y la Luna se oscurecen, las estrellas retiran su resplandor. / Ante ellos tiembla la tierra, se conmueven los cielos, / detrás de ellos, desolación.

57 Los versos del número son los siguientes: Salve, Virgen gloriosa, Madre de nuestro Redentor; / Acorra tu virtud a los caídos bajo el yugo del mal; / Guíanos, ¡oh María!, estrella de los mares. / ¡Oh! Tú, que con asombro de Natura encarnaste a tu divino Autor / Sacro abisal misterio. / Salve, Señora nuestra, de dulce y poderoso señorío. / Rosal de Jericó, palma erecta de Gades, / Expande tus ramadas sobre los que en Ti esperan. / ¡Oh gloria de Sión, pilar augusto, Estel del Montserrat! / Salve, puerta del cielo, / Sancta María, ora pro nobis. / Liberador meus de gentibus iracundis / ab in surgentibus in me exaltabis me / a vito inicio eripies me / Domine sancte.

58 Federico Sopena, programa de concierto.

59 Para un ejemplo de los discursos generados por la obra de Falla véase Gemma Pérez Zalduondo, “El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938 – 8 de agosto de 1939)”, *Revista de Musicología*, vol. XVIII, nº 1-2, 1995, p. 247-273; Igor Contreras “L’utilisation de la figure et de l’œuvre de Manuel de Falla sous le premier et le deuxième Gouvernement Régulier de Franco”, *Musique et pouvoir : de l’institution à la passion*, Coloquio EHESS/CRAL mayo

incluir una obra de Falla era asimismo una forma de reivindicar su vigencia y de poner a todos los compositores interpretados anteriormente bajo su figura. Así se explicitaba en el programa que, además del currículum de rigor, incluía en el famoso “editorial” una presentación más personal de cada uno de los participantes. El Padre Miguel Alonso era relacionado con la tradición musical eclesiástica española definida como una “gloriosa tradición musical patria” con Tomás Luis de Victoria como figura sobresaliente. La participación de Miguel Alonso era testimonio en palabras del autor del texto de que la “línea de sucesión” y “herencia espiritual” entre estos dos autores no se había roto. La figura de Cristóbal Halffter era la que más líneas ocupaba. Presentado como miembro ilustre de una ilustre familia de músicos, de la que se mostraba a la altura “con toda la dignidad, casta, señorío, capacidad y responsabilidad que pueda pedirse”, era descrito en términos elogiosos como una especie de compositor “total” y polifacético:

«...estamos ante el compositor español de hoy que no ofrece duda: igualmente triunfa en la línea de la expresión españolista, que inventó un genial catalán llamado Albéniz, que bucea en las profundidades descubiertas por Falla, o se sitúa – como hoy – en la vanguardia de la forma sonora, tratada con todos los pronunciamientos que exige nuestro tiempo, pero, además, con la sabiduría y el talento que no pueden negarle ni los más inconformes con las tendencias estéticas de la música actual en el mundo»<sup>60</sup>.

Luis de Pablo era descrito como “otro caso de juventud inteligente descubierta al servicio de la música contemporánea” en su doble faceta de compositor y divulgador como Jefe de Actividades Musicales del SEU, director de los ciclos musicales del Aula de Música de Organizaciones del Movimiento, y presidente de Juventudes Musicales Españolas. Y al final aparecía la figura de Manuel de Falla “de todos y para todos capitán indiscutido”. Pero la tutela del compositor gaditano resultaba ciertamente incómoda para los vanguardistas de la militancia de Luis de Pablo. Éste, no dejaba escapar la ocasión para matizar la vigencia que para él suponía el modelo del compositor gaditano. Pocos días después del estreno de sus *Testimonio* afirmaba:

«En los años 1949 y 50 su “Concerto” era para mí el “summun” y don Manuel un ídolo. En aquella época escribí muchas obras en esa línea y, precisamente por ello, las he roto. “A posteriori”, Falla me ha servido más como ejemplo humano que musical, enseñándome a no tener miedo ni temor a pretendidos extranjerismos –que para mí no lo son– si me sirven a encontrar la voz personal. Este ejemplo lo tengo siempre presente»<sup>61</sup>.

---

2006, actas en línea en: <http://musique.ehess.fr/> Véase igualmente Carol Hess, *Sacred Passions. The life and music of Manuel de Falla*, New York: Oxford University Press, 2005.

60 “Un concierto para la Paz”, programa del concierto.

61 Ángel Nieto, “Concierto de la Paz”, *Aulas*, n. 17-18, julio-agosto, 1964, p. 65. José Luis García del Busto participará de la exégesis de la creación de la obra depablana aludiendo a un “mal disimulado

La consideración de Falla como figura puramente histórica convivía así con una valoración ética positiva de su actitud como creador, lo cual no periclitaba del todo su valía como modelo ejemplar. Sobre *Atlántida* sin embargo se mostraba mucho más crítico:

«En una conferencia dada en el Ateneo dije que no añadía nada a la importancia de Falla; se trata de una creación marginal. Por lo particular de determinadas y difíciles circunstancias, hasta que no se ponga en claro qué es lo que ha sucedido no se podrá saber la verdadera dimensión. Es preciso, además de prudente, esperar un tiempo más o menos largo; por otra parte, en torno a ella se ha movido demasiadas razones extramusicales»<sup>62</sup>.

Cristóbal Halffter por su lado, sin duda el más moderado en esa “primera gran negación” de que habla Ángel Medina a propósito de la relación entre los miembros de la joven vanguardia española y Falla<sup>63</sup>, no era de la misma opinión y, de hecho, su acogimiento del estreno de *Atlántida* revelaba una actitud notablemente positiva:

«...me ha parecido una obra extraordinaria, que recoge toda la labor anterior de Falla. Es una aportación enorme a la música española. Teniendo en cuenta la época en que fue escrita, le da una tendencia universal. Se merece el aplauso de todos»<sup>64</sup>.

---

influjo del Concierto de Falla” en el *Concierto para clave* escrita por el compositor en 1956 pero descatalogada posteriormente. José Luis García del Busto, *Luis de Pablo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 33.

62 Ángel Nieto, “Concierto de la Paz”, *Aulas*, n. 17-18, julio-agosto, 1964, p. 65.

63 Véase Ángel Medina, “Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes”, en *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, p. 7-29. La relación de entre los miembros de la joven vanguardia española y Falla también ha sido estudiada por Enrique Sacau en la comunicación “Which Falla? Spanish avant-garde composers looking for a father” realizada en el marco de la 41st Annual Conference de la Royal Musical Association realizada en Manchester entre el 4 y el 6 de noviembre de 2005. Para un estudio de las alusiones a la figura de Manuel de Falla en los discursos de recepción de las primeras obras de Cristóbal Halffter véase Germán Gan Quesada, “La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50. Notas sobre la obra inicial de Cristóbal Halffter”, en *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada: Universidad de Granada, 2001, Vol. 2 p. 171-187. A ese respecto señalar que otros actores de la joven vanguardia musical como Ramón Barce parecían tener una postura más radical. Barce escribía en 1961, fecha del estreno de *Atlántida*: “Ningún aspecto específico de la obra de Falla posee valor de enseñanza para un músico de 1961”. Ramón Barce, “Desde hoy”, *Ritmo*, n. 323, año XXXII, diciembre de 1961, p. 34. Posteriormente, en 1981, afirmaría: “Muchos de mis colegas han empezado a escribir música con influencia de Falla, Mompou, Guridi... pero yo nunca he escrito música de ese tipo, he mostrado siempre un rechazo hacia ese tipo de música. Quizá era una música más ‘tonal’ que la que escribí después, pero no tenía nada que ver con el neoclasicismo, ni con el neopopulismo ni con nada de eso.” Ángel Medina Álvarez, *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, p. 30.

64 César de la Loma, “Noches de Madrid”, *Madrid*, 25 de noviembre de 1961.

Y así sería. *Atlántida*, junto con la obra *Visión Profética* de Miguel Alonso recibiría una amplia ovación. Las obras de Cristóbal Halffter y Luís de Pablo sin embargo generará, aunque de forma indirecta, mayor controversia.

### **La recepción del concierto: música, política y tecnología.**

El “Concierto de la Paz” fue transmitido en directo por televisión y radio, y fue objeto de un destacado seguimiento por gran parte de la prensa de la época. El día después de la celebración del evento, el crítico Diego Belalcazar del diario *Ya*, uno de los periódicos más populares de Madrid, escribía:

«En presencia de las más destacadas personalidades del Gobierno, y en el cálido clima de las noches madrileñas, se ha vuelto a producir el milagro. Ha sido como una tibia transpiración, como un rocío benéfico, que ha invadido los campos y las aldeas de España. Todos: eruditos, cosmopolitas, labriegos, intelectuales. Todos han guardado silencio, obsequioso silencio, mientras la maestra batuta de Frübeck [sic] amasaba la calma cristalina de la pequeña pantalla. Un millón de televisores en la geografía de España es como un millón de charcos en los que se refleja el cielo estrellado. Nunca se ha podido decir con más propiedad: España se ha vestido de gala para asistir al concierto. En la última de las aldeas, perdidas en el valle, no huele esta noche a establo y a tomillo. Huele a noche de concierto, y los oboes salmodian con la amplia sonrisa de nuestras damas. ¡Bendita televisión de esta bendita España que goza de la paz de Dios!»<sup>65</sup>.

Evidentemente el texto era pura fantasía. En aquellos años la señal televisiva se encontraba lejos de cubrir la totalidad del territorio, sobre todo las aldeas “perdidas en el valle” que olían a establo y a tomillo<sup>66</sup>. Además, en bastantes telespectadores el concierto provocó la más feroz de las indignaciones. Tanta como para escribir al Ministerio de Información y Turismo una carta como la que reproducimos a continuación:

«Distinguido Sr. mío:

Soy un poeta y compositor por la gracia de Dios, que se revela contra los seres que nos quieren robar la sensibilidad y el alma. El mundo pasa por unos momentos de un

---

65 Diego Belalcazar, *Ya*, 17 de junio de 1964.

66 En los años 60 la población con televisión no sobrepasaba de un 3%. El aumento de la venta de televisores sería espectacular superando en 1973 los seis millones de receptores, lo que suponía 179 por 1.000 habitantes. Fundación FOESSA (Fundación de Fomento de Estudios Sociales y Sociología Aplicada), *Estudios sociológicos sobre la situación de España 1975*, Madrid: Editorial Euramerica S.A., 1976, p. 1055.

peligro mayor que el de una guerra, y si no se ponen los medios para extirpar ese peligro, dentro de pocos años ya no habrá remedio.

La culpa de ese peligro está en la música llamada moderna que tiene la culpa del gamberrismo que existe en el mundo, en el arte, no hay moderno ni antiguo, sino bueno y malo, el bueno es grandioso y sublime y la reacción de un ser sensible cuando escucha el arte bueno es la caricia y el amor, y cuando escucha el malo, la reacción es la locura del gamberrismo actual.

Hace unos días escuché en la Televisión el Concierto dedicado a los 25 años de Paz, y el nombre bello y grandioso que tiene la Paz se merece otra música grandiosa y sublime como ese nombre.

Señor Secretario, ese concierto fue algo tan malo que daba la sensación que era una Orquesta de gamberros o de locos que se habían escapado de un Manicomio. [Párrafo marcado en el documento de archivo]

Yo Señor Secretario me ofrezco a componer esa obra que la palabra Paz necesita, y, me ofrezco a darles un recital íntimo para demostrar a mi madre patria que las más bellas canciones del mundo las tiene un autor Español.

Dispongan de un Español que no se ha marchado ya de España porque la quiere mucho»<sup>67</sup>.

Ignoramos si el autor anónimo de estas líneas llegó a componer y a presentar delante del Ministerio su versión ideal de la paz musical, o si, a pesar de los pesares, tuvo que irse de España al constatar que el Estado seguía apoyando a los “gamberros” – por ejemplo a través de la organización del I Festival de Música de España y de América y sobre todo de la I Bienal de Música Contemporánea que dirigió Luís de Pablo –, o tal vez acabó perdiendo, aunque es poco probable, su sensibilidad y su alma. La verdad es que poco importa. Lo que para nosotros es destacable es que la conservación del documento y la marca del párrafo donde se valoraba negativamente del evento, atestiguan el interés que el Ministerio de la Instrucción de Información y Turismo acordaba a la recepción del evento. La redacción del diario *Ya* también recibió numerosas cartas criticando la retransmisión del concierto y el propio Diego Belalcazar se vio obligado a intervenir de nuevo en su columna:

«Se insiste demasiado (y, a mi juicio, sin razón suficiente) en que nunca debió organizarse un concierto para la televisión incluyendo en el repertorio obras tan problemáticas como “Secuencias” de Cristóbal Halffter, y “Testimonio” de Luis de Pablo.

---

67 Carta sin firmar fechada el 22 de Junio de 1964 dirigido al Secretario del Ministerio De Información y Turismo. AGA, Sección de Cultura, Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, dirección general de información. (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668. El subrayado es del documento original.

Cabe responder a esto, primero: que el concierto no fue organizado ni montado por TVE, aunque TVE lo retransmitiese, sino como uno más de los actos conmemorativos de los veinticinco años de la paz española dentro del propio ministerio de Información y Turismo, y segundo: que no sé por qué se estima que TVE deba quedar al margen de todo movimiento de vanguardia y de toda manifestación de minorías. Más bien estimo todo lo contrario y me resulta particularmente grato que las nuevas formas de expresión musical hayan prendido hasta este punto en el público telespectador. Eso significa simplemente que nuestra televisión ha alcanzado ya una mayoría de edad que le permitirá someter una democratización cultural. Su acción social incluye la necesidad de un sistema de “feedback”: al propio tiempo que sirve a los intereses y preferencias del público, tiene la obligación de crear y educar sus gustos»<sup>68</sup>.

Belalcazar extendía a continuación su declaración de principios en defensa del papel didáctico y divulgador de la televisión a la actividad creativa de Luís de Pablo y Cristóbal Halffter, la cual creía que estaba siendo juzgada mediante parámetros y categorías equivocados que no eran los de la vanguardia. Y concluía:

«Yo creo firmemente en la capacidad creadora de estos jóvenes músicos. Particularmente “Testimonio” de Luis de Pablo, me pareció una obra muy seria en esta tentativa del atonalismo puro. Y de esto, ni una palabra más. Doctores tiene la música».

El crítico, en un lapso de apenas cuatro días, pasaba así de fantasías populistas de la retransmisión televisiva a una justificación militante del elitismo de la vanguardia musical española.

Los “doctores” más relevantes que ejercían la crítica musical reservaron una acogida altamente favorables a las obras estrenadas y jugaron un papel crucial en la exégesis del “Concierto de la Paz” erigiéndose en mediadores de los conceptos promovidos desde el Estado a través de dicha celebración. Enrique Franco, militante activo en la difusión de la música de vanguardia desde su puesto clave de director musical de Radio Nacional de España, dividía los compositores presentes en dos bloques: Miguel Alonso y Ángel Arteaga representaban la “guardia” –entendida por Enrique Franco como “aquello que traía de caminar por su tiempo sin desengancharse demasiado del tiempo anterior conocido como tradicional y que, en líneas generales, queda presidido por la observancia, en alguna medida, de la tonalidad (considerada también en un sentido genérico y no sólo en el estricto juego de las dos modalidades tipo: mayor y menor)”–, y Cristóbal Halffter y Luís de Pablo eran la “vanguardia” –entendida como “lo que se propone desarrollar en el sentido que sea los supuestos técnicos-estéticos de la evolución ‘serialista’ que, hoy en día, ha dejado a un lado del

---

68 Diego Belalcazar, “Notas críticas de televisión. A propósito del concierto de la Paz”, YA 20-6-64.

camino como problema el ‘ser’ o ‘no ser tonal’”<sup>69</sup> –. Mediante dicha categorización Enrique Franco Enrique Franco dotaba al “Concierto de la Paz” de un *logos* y legitimaba el evento en cuanto a muestrario equilibrado y válido del panorama musical español. Así, aplaudía el criterio de la Junta Ministerial agregando que:

«...jamás se pensó en música programática para una cierta ocasión y, menos aún, en lo que se conoce como “música política”, concepto en el que suelen salir malparados los dos términos. Por el contrario, se ha hecho todo con arreglo a la más sana política para lo artístico: la de que cada cual, como decía Falla “siga su gusto y sus tendencias”. Sea pues para los promotores del esfuerzo el primer “¡Bravo!”, más fuerte si se tiene en cuenta que, a juzgar por todos los síntomas, la actitud de apoyo a nuestra música y la decisión de protegerla no queda reducida a una ocasión conmemorativa sino que se hará uso, hábito necesario»<sup>70</sup>.

La misma felicitación hacía Federico Sopena en su columna de diario *ABC*. Sopena, que desde los inicios del franquismo se había mostrado próximo al poder llegando a ocupar destacados puestos en el ámbito musical, resaltaba que “en el ‘encargo’ hecho a Luis de Pablo, a Halffter y a Miguel Alonso no ha habido ninguna exigencia extramusical, ningún ‘programa’ impuesto”, y felicitaba la iniciativa del Ministerio de Información y Turismo citando unas palabras de Rilke escogidas de su “diario florentino”: “Protegido al arte para que permanezca ajeno a las querellas del día y para que esté más allá de cualquier época”<sup>71</sup>. Al igual que en su texto del programa, Sopena le otorgaba a las obras encargadas una identidad “no ideológica”, “objetiva” y “universal” reivindicando su apreciación y comprensión desde un punto de vista puramente estético. Fernando Ruiz la Coca, director del Ateneo de Madrid y personalidad de confianza del Opus Dei, atribuía por su parte a la vanguardia española haber superado “la época de la música nacionalista, que, en el concierto mundial, nos relegaba al amable rincón de las curiosidades pintorescas. Y, quemando gozosamente las ambiciosas etapas, se recobra, así, en nuestros días, una universalidad que sólo Falla, en los suyos, conoció”<sup>72</sup>. Así, Ruiz Coca asociaba el nacionalismo musical con la etapa autárquica del franquismo, mientras que la estética europea de la vanguardia era tomada como superación de la etapa anterior y puesta a punto europea<sup>73</sup>.

---

69 Enrique Franco, “Notas críticas al “Concierto de la Paz”. Obras de Arteaga, De Pablo, Halffter y el P. Alonso. Una gran jornada para Rafael Frühbeck”, *Arriba*, 18 de junio de 64.

70 Enrique Franco, “Notas críticas al ‘Concierto de la Paz’. Obras de Arteaga, De Pablo, Halffter y el P. Alonso. Una gran jornada para Rafael Frühbeck”, *Arriba*, 18-6-64.

71 Federico Sopena, “Estrenos de Arteaga, Halffter, De Pablo y Alonso en el ‘Concierto de la Paz’”, *A.B.C.*, 17 de junio de 1964.

72 Fernando Ruiz Coca, “Concierto de la Paz. Estreno de obras del Padre Miguel Alonso, Halffter y Luis de Pablo”, *El Alcázar*, 18 de junio de 1964.

73 Fernando Ruiz Coca incidía en este balance positivo de la internacionalización de la vanguardia española en un número de la Estafeta Literaria de la siguiente manera: “[...] liberado nuestro arte del obligante tipismo, la solidísima preparación, el rigor intelectual de los jóvenes músicos – brillante pléyade de compositores, intérpretes y musicólogos – ha permitido en poco tiempo la puesta al día, la rápida inserción en la problemática universal de nuestro tiempo con fecunda y seria eficacia. Así es reconocido,

Que la vanguardia tuviese sus defensores y promotores tal vez no sea un hecho destacable en sí. Finalmente toda vanguardia, por radical que sea, ha encontrado defensores más o menos numerosos. Lo que tal vez sí resulte destacable es que tanto miembros de la vanguardia como la crítica se hallasen tan próximos al poder y que el deseo creativo de unos y el deseo de intuir y apadrinar nuevas sendas artísticas de otros sirviese tan bien al deseo del Estado de reconocimiento y legitimidad internacional y viceversa<sup>74</sup>. Entre tanto afán de trascendencia compartida y en el marco de aquel Estado autoritario que camuflaba su violencia física y social gracias a la omnipresente referencia al “bienestar”, como forma ideal de convivencia, la actitud apolítica, suponía, sin duda más que nunca, una verdadera aptitud política. Con el “Concierto de la Paz” el régimen quiso más que nunca mostrarse como un Estado sensible, y la “sensibilidad” se descubrió cruelmente participativa, a pesar de que algunos trataron de ampararse en el formalismo.

### **Epílogo: una memoria problemática**

La participación de Luis de Pablo y Cristóbal Halffter en el “Concierto de la Paz” es un tema que salió a colación y fue recordado posteriormente en los círculos de compositores, ya en tiempos de los estertores del franquismo. Llorenç Barber rememora de esta manera los hechos:

«A medida que el franquismo se diluía por la secuencia de los hechos por todos conocidos, un cierto respiro vino a sumarse a las lógicas ganas de pasar página tras hacer breve balance. Y fue aquí cuando – junto a la memoria por los músicos alejados y

---

con respecto y no sin sorpresa, por los más importantes centros de estudio y festivales de música contemporánea –Méjico, Darmstadt, Donaueschingen, Zagreb– de Europa y América; proclamado por las revistas mundiales especializadas –*The Musical Quarterly*– de mayor prestigio; admitido por las primeras editoriales de música europeas, que han recabado para sí el riesgo y el honor de publicar las obras: Universal Edition, de Viena; Tonos Verlagm de Darmstadt; Casimiri-Capra, de Roma... La lista de estos músicos es ya gozosamente larga. Tres de ellos han sido requeridos por la Junta Interministerial organizadora de la conmemoración para escribir obras dedicadas a esta circunstancia histórica: obras, por otra parte, totalmente libres en su concepción, estilo o sentido, sin otra preocupación que la propia validez estética. De esta forma han nacido *Visión profética*, del Padre Miguel Alonso; *Testimonio*, de Luis de Pablo; *Secuencias*, de Cristóbal Halffter. Las tres partituras dan razón viva de lo que ha sido la historia de nuestra música en este cuarto de siglo y ponen un alegre matiz de esperanza a la conmemoración: son músicas para un mañana que podemos esperar con clara confianza.” Fernando Ruiz Coca, “El concierto de la Paz”, *Estafeta literaria*, 4 de julio de 1964.

74 Como el propio Sopena había mencionado a propósito de Rodrigo en su libro de 1946: “no hay crítica grande sin “hombre nuevo” que descubrir”. Federico Sopena, *Joaquín Rodrigo*, Madrid: Epesa, 1946, p. 13. De la misma forma Antonio Fernández-Cid se preguntaba la víspera del concierto en el diario *Informaciones*: “¿Representarán la estética de estos lustros, querrán ser como un puente que adivine el futuro?” Antonio Fernández-Cid, “Música. Ante el Concierto de la Paz”, *Informaciones*, 15 de junio de 1964. Según Fernando Ruiz Coca “este hablar con soltura el lenguaje que se está creando para el mañana”, “esta como nostalgia del mundo que han de forjar nuestras manos” era la única nostalgia que se podían permitirse los críticos. Fernando Ruiz Coca, “Pentagramas para la Paz”, *Estafeta literaria*, 18 julio, 1964.

mantenidos en exilio, o el recuerdo por las músicas de una contienda que también en músicas fue tan fértil como incivil - un hecho del pasado adquirió fugaz relevancia: el llamado "concierto de la paz" que todos sabíamos fue el "concierto de los 25 años de paz" del franquismo. Inquietante concierto pues en él, junto a obras de Alonso o Arteaga habían sido ejecutadas obras de los máximos representantes de las "nuevas músicas": Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. . y de ello se habló y mucho, pues la impoluta nueva música aparecía contaminada por el mal. Al descrédito del método y a su pretendida metafísica de progreso también social, se sumaba la forma de su administración por los compositores, no sólo autistas sino pactistas»<sup>75</sup>.

De la misma forma el musicólogo Juan José Rey en respuesta a un reportaje de *Cuadernos para el diálogo* titulado "El hundimiento de la música en España" en el que Cristóbal Halffter y Luís de Pablo entre otros esbozaban un panorama negativo de la música española, alentaba en el siguiente número a no preguntar tanto a "los privilegiados que mordisquean la tarta", pues "el colaboracionismo de estos señores ha llegado a extremos como prestarse a triunfalistas celebraciones de 25 años de paz".<sup>76</sup> Sin embargo, estas lecturas resultaron claramente minoritarias y tanto Luís de Pablo, como Cristóbal Halffter, como Miguel Alonso encontraron en los musicólogos una ayuda inestimable para aligerar la carga moral de sus respectivos gestos de compromiso con el poder. En su biografía sobre Luís de Pablo, José Luís García del Busto justificaba así su participación en el "Concierto de la Paz":

«Para Luis de Pablo el encargo constituyó un autentico problema consigo mismo: por un lado, su personal postura política, decididamente contraria al régimen franquista, le obligaba a rechazar una oferta que, desde luego, no era solamente musical, ya que el concierto, aparte de su clarísimo enunciado, iba acompañado de todo un aparato publicitario y de proyección inusitado en nuestro país [...]; por otro lado, el temor a las consecuencias que podrían sobrevenir, afectando a sus legítimas aspiraciones profesionales, y un largo etcétera en el que hay que incluir la objetiva realidad de que Luís de Pablo era un compositor forjado durante esos veinticinco años y lógicamente empeñado en ser reconocido en los estamentos culturales y oficiales...»<sup>77</sup>.

Según el biógrafo, Luís de Pablo, tras una serie de tiras y aflojas, llegó a un compromiso con el Ministerio: él no aceptaba el encargo y, consecuentemente, renunciaba a los haberes pecuniarios, pero comprometía a ofrecer una composición reciente que, una vez rebautizada, era presentada en el acto conmemorativo con todos

---

75 MÚSICA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 70's. Por llorenç barber.  
<http://www.geocities.com/mplurifocal/MUSESPAN70.htm>

76 Juan José Rey, "La música en España", *Cuadernos para el diálogo*, n.157, mayo 1976, p. 4. El artículo que suscitó la réplica de Juan José Rey es: Miguel Bayón, "El hundimiento de la música en España", *Cuadernos para el diálogo*, n. 154, abril 1976, p. 44-45.

77 José Luís García del Busto, *Luis de Pablo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 52.

los caracteres de encargo y estreno. Así, Luís de Pablo presentó *Tombeau*, obra escrita entre 1962 y 1963, dedicada al doctor Steinecke –fundador y director del Festival de Darmstadt– y estrenada en el Festival Reconnaisance de Musique Nouvelle de Bélgica. José Luís García del Busto tachaba todo esto de anécdota de no ser por la confusión que suponía el hecho de que en artículos y catálogos se encontrasen referencias a *Tombeau* y a *Testimonio* como obras distintas o, incluso a *Tombeau-Testimonio* y zanjaba: “La composición es una, y su título *Tombeau*. La música queda y el resto no es sustancial.”<sup>78</sup> Ciertamente lo era si había visto necesario incurrir en tales explicaciones.

También debían ser las para el musicólogo Emilio Casares Rodicio cuando abordaba la obra *Secuencias* de Cristóbal Halffter en su biografía del compositor. El musicólogo señalaba el intento de Fraga Iribarne de utilizar la música de vanguardia como una imagen de los positivos cambios sociales y económicos de la España del momento<sup>79</sup>, y en consecuencia reconocía que la composición de Halffter presentaba una problemática de índole política. Sin embargo descargaba toda teleología política en la obra escrita para el “Concierto de la Paz” apoyándose en las afirmaciones realizadas por Enrique Franco –legitimado por Casares por seguir “de cerca el acontecer musical” y “estar implicado de cerca en él”– en la prensa de la época a propósito el criterio “absolutamente abierto” del encargo. Además, citaba unas declaraciones del propio Halffter realizadas en 1977 donde afirmaba su lucidez respecto al intento de recuperación política que estaba sufriendo la vanguardia en general y su obra en particular por parte del régimen en aquellos años<sup>80</sup>. Casares situaba por lo tanto al compositor y a su obra *Secuencias*, que la considera clave en la consolidación del compositor a las técnicas de vanguardia, no fuera pero sí por encima de los acontecimientos políticos que determinaron su obra *Secuencias*. Posteriormente el compositor justificará la potencial carga crítica de esta obra como manifestación de radical vanguardia en un marco oficial<sup>81</sup>.

---

78 José Luís García del Busto, *Luis de Pablo*, op. cit., p. 52. En la documentación consultada hemos podido observar que el autor también barajó el título de *Epitafio* y que así se lo comunicó al Ministerio: “el título que me ha seducido más, definitivamente, es el de EPITAFIO, de acuerdo con el espíritu de la obra y su primitivo nombre (TOMBEAU)”. Hay que reconocer que *Testimonio* concordaba más con una conmemoración donde se pretendía mostrar algo, que *Epitafio*, de innegable connotación mortuoria. Carta a Robles Piquer. AGA, Sección de Cultura. Fondo IV, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información, (3)49.9, Top. 23/54-55, Caja 38.668. Sobre la aceptación o no por parte de Luís de Pablo de los haberes pecuniarios, sólo podemos afirmar que el comisariado general de la conmemoración de los XXV años de Paz escribió al administrador de los fondos de la conmemoración de los XXV años de Paz, anunciándole el cargo de la suma de 50.000 pesetas para los tres compositores así como un anticipo de 25.000 pesetas para Luís de Pablo con motivo de los gastos de copia.

79 Emilio Casares Rodicio: *Cristóbal Halffter*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980, p.107.

80 Ibidem, p. 111. Tomar como argumento básico y único unas declaraciones realizadas por el propio compositor trece años después de los acontecimientos, habiendo de por medio la muerte del dictador y los acontecimientos políticos y sociales que sucedieron en España, es cuanto menos, metodológicamente problemático.

81 Enrique A. Ros, “‘Kultur ist Beunruhigung’”. Der spanische Komponist Cristóbal Halffter”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 152/6, junio 1991, p. 37. Citado en Germán Gan Quesada, *La obra de Cristóbal Halffter...*, op. cit., p. 78, (CD-ROM).

Antonio Gallego por su parte propuso una nueva lectura de *Visión Profética* de Miguel Alonso cuando ésta fue programada en 1991 tras un largo periodo de silencio<sup>82</sup>. En las notas al programa, en lo que probablemente era una alusión velada a Luís de Pablo, afirmaba que contrariamente a otros, Miguel Alonso jamás había ocultado la procedencia de su obra. Y añadía:

«Miguel Alonso accedió a la historia de la composición española precisamente en ese día y con esa obra. De la cual se alabó, sobre todo, su moderna fuerza expresiva, vencedora de la complicada textura y muy adecuada al mensaje que sutilmente quiso transmitir: la paz no es algo que se conmemora, sino que se conquista y logra con el esfuerzo cotidiano»<sup>83</sup>.

Una tesis ciertamente discutible sobre el “verdadero” mensaje de la cantata de Miguel Alonso para la cual Antonio Gallego no aporta ninguna prueba sólida más allá de su propia convicción personal.

Toda esta serie de explicaciones, razonamientos y relecturas, más o menos argumentadas, más o menos verosímiles, más o menos efectivas, de aparente o efectiva incoherencia, son significativas del embarazoso dilema político y moral que planteaba estas tres obras producidas, no bajo, sino por un régimen que por aquel entonces era el primer interesado en encargar y promocionar una música que no fuese política y en la que estuviese ausente todo rastro de un Estado cuya apuesta por el eclecticismo, en nombre de una cierta idea de grandeza nacional, resultaba sin duda un imperativo de política cultural más importante que la defensa de una línea estética e incluso ideológica. Sin embargo, a pesar de ello, las obras no consiguieron ni antes ni ahora, desligarse de las circunstancias políticas de las propiciaron – como toda música de Estado nos atreveríamos a decir –, por mucho que algunos, en diferentes épocas y desde diversos sectores, intentasen e intenten todavía hoy situarlas más allá o al margen de las mismas blandiendo la bandera de la autonomía de la música, reivindicando la disociación de la vida artística y la vida pública, denunciando las apropiaciones de una obra de arte con fines ideológicos, o qué se yo más. Todos estos argumentos no parecen evitar que aun hoy en día nos podamos preguntar: ¿escapan estas obras a aquel cajón infernal que Adorno reservaba a la música afirmativa que renunciando al rol crítico del arte, suscribe la ideología dominante?<sup>84</sup>.

---

82 Concierto celebrado los días 17 y 18 de enero de 1991. Orquesta sinfónica y Coro de RTVE. Director: Antoni Ros-Marba. Tenor: Gustavo Berruete; Barítono: Héctor Güedes.

83 Antonio Gallego, “Elogio de Miguel Alonso”, *Notas al programa* del concierto de *Visión profética*, celebrado los días 17 y 18 de enero de 1991. Orquesta sinfónica y Coro de RTVE. Director: Antoni Ros-Marba. Tenor: Gustavo Berruete; Barítono: Héctor Güedes.

84 Esteban Buch, “On The Transmigration of Souls de John Adams : un monument musical pour le 11 Septembre”, *Des Ponts vers l'Amérique*, Coloquio organizado por el Centre de Recherches sur les Arts et la Langage (CRAL) en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) el 7 diciembre de 2006, p. 6-7. Actas en línea en <http://musique.ehess.fr/>