

El movimiento bandístico y los modelos de represión en las cárceles españolas durante el primer franquismo. La producción carcelaria del gremio de músicos valencianos

The Wind Band Movement and Models of Repression in Spanish Prisons during the First Francoism: The Prison Production of the Guild of Valencian Musicians

Elsa Calero Carramolino

Universidad de Granada

Fecha de recepción: 18 diciembre 2016

Fecha de aceptación: 24 enero 2017

Resumen

Los primeros años del franquismo fueron fundamentales en la articulación de un sistema cultural penitenciario que se extendió desde la constitución de los primeros centros de represión de la «zona nacional», hasta el final de la dictadura. En este sentido la música fue tomada como herramienta de propaganda, pero también con una finalidad reeducativa y asimilativa de la pena. Músicos y compositores sufrieron las diferentes oleadas de represión, pero la situación de libertad privada dio también lugar al nacimiento de identidades creadoras e interpretativas. El objetivo principal de este artículo es revisar la creación de bandas en las prisiones españolas sujetas al marco de redención de penas establecido por el Patronato de Nuestra Señora de la Merced y analizar la implicación que en ella tuvieron los músicos pertenecientes al movimiento bandístico de preguerra de la zona de Levante.

Palabras clave

Franquismo, Prisiones, Bandas de música, Redención de la pena.

Abstract

The early years of Franco's regime were essentially an articulation of a cultural prison system that stretched from the constitution of the first institutions of repression of the 'national zone', until the end of the dictatorship. In this sense music was utilised as a propaganda tool, but also with a re-educational and assimilative purpose regarding punishment. Musicians and composers suffered in the wake of various waves of repression, but the oppressive situation nevertheless gave rise to the birth of creative and interpretative identities. The main aim of this text is to review the creation of music bands under the framework of redemption of penalties established by the Patronato de Nuestra Señora de la Merced. The implication of the musicians belonging to the bandistic movement coming from pre-war Levant area will also be analysed.

Keywords

Francoism, Prisons, Bands, Redemption of Penalty

Introducción

En los primeros años de su existencia el régimen franquista instauró una política de censura en la que se prohibió la alusión directa a la España republicana. A este proceso de censura no escapó la música, la cual no solo se convirtió en un arma moral e ideológica contra los vencidos, sino también, en una causa de encarcelamiento.

En el afán de dominación de la población y del control de los posibles insurrectos, el nuevo Estado creó y organizó todo un discurso político y cultural –y a consecuencia, musical–, oficial, unidireccional basado en un autoritarismo que coaccionara o convenciera a los súbditos del Reino¹:

La derrota de la República había sido la de los intelectuales que habían abandonado España en gran número. Tras la guerra civil, llenar este vacío y demostrar la existencia de una rica producción intelectual fue una de las primeras finalidades del régimen en el campo cultural. Las exposiciones de uno u otro signo constituyen, en los primeros años de la posguerra, el escaparate de lo conseguido en el reducido campo de la creación artística².

La transmisión de la ideología y moral, en el campo de la música, se llevó a cabo de tres formas. La primera se articuló en torno a la censura explícita de ciertos compositores, piezas o intérpretes. La segunda se centró –en el caso de la música atribuida a la «alta cultura»– en la promoción de la música instrumental –ausente de

mensaje– frente a la música vocal, ya que si esta aparecía asociada a un texto, este tenía por deber corresponderse con los preceptos enunciados por el régimen del nacionalcatolicismo. En tercer lugar, la recuperación del folclore como producto del constructo social de «lo español» desarrolló un eje fundamental en torno al cual giró gran parte de la estructura musical popular y de consumo de esta época³. Una producción que como señala Manuel Reina:

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

[...] Bien se puede admitir que el régimen franquista se aprovechara de la canción para introducir a su través el mensaje de sus valores. Pero es necesario tener en cuenta, [...] que tal maniobra de infiltración ideológica solo puede concernir al elemento semántico, al texto, pero no a la música⁴.

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

¹ Esta idea aparece fuertemente trabajada por Gemma Pérez Zalduendo en: «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo, 1936-1951». *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo* (1936-1956). Granada. Universidad de Granada, 2000, pp. 83-104.

² PÉREZ, Gemma. «La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)». *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 469.

³ Los procesos de adaptación ideológica de los géneros musicales distribuidos a la población de posguerra y especialmente en la década de los 50 con el regreso de compositores cuya

obra pasó de ser vetada por la censura franquista a ser promocionada por las instituciones culturales, quedan expresados en los siguientes trabajos: GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada. Universidad de Granada, 2004. *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres Clemente (eds). Madrid, ICCMU, 2009. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid, Fundación Scherzo, 2013.

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

Desde luego hay que separar de la sociedad al que ha cometido un delito, pero esto no significa que se le deba hacer sufrir en otras formas, la pena de los calabozos de triste memoria. Se tiene el deber de reeducarlo y de hacer de él un buen ciudadano, a fin de poder devolverlo a la sociedad, moralmente curado. Cuando en las prisiones y en las penitenciarías entre el trabajo regenerador en sus diversas formas, cuando entren libros y también el cinematógrafo con sus visiones luminosas en las que un conferenciante desprenderá el contenido moral, la criminalidad entrará en una fase decreciente⁵.

A lo largo de las líneas que siguen, el lector se adentrará en la estructura penitenciaria del franquismo desde el punto de vista de la organización y creación de bandas como método para la redención de la pena. Se tomará para ello el caso de intérpretes y directores de estas agrupaciones, que de forma previa habían desarrollado su carrera musical en el contexto bandístico valenciano, lo que permitirá poner nombre a algunos de los músicos y directores de banda que, con el final de la Guerra Civil, pasaron a ocupar las decenas de prisiones españolas. El caso valenciano goza de especial interés ya que, durante el periodo republicano, surgieron multitud de agrupaciones de este tipo en el desarrollo de la vida civil, lo que además permitió una mayor integración de la población en estos conjuntos musicales. Valencia destaca también por ser el último reducto republicano, cuya población fue sometida al encarcelamiento masivo tras el final de la guerra. Automáticamente, y a consecuencia de estos hechos, el movimiento bandístico de la zona levantina ocupó, prácticamente sin descomponerse, las cárceles españolas. Esta singular circunstancia, convierte a las bandas valencianas y sus integrantes en el paradigma de la articulación de estas agrupaciones en las prisiones de la dictadura, pero también en uno de los sectores

compositivos más prolíficos, de los que se conservan datos, en el ámbito penitenciario bajo el marco de la redención de penas por el esfuerzo intelectual. Para la realización de este estudio se han tomado los datos aportados por el semanario *Redención*⁶ y las *Memorias*⁷ del Patronato para la Redención de Penas por el Trabajo entre 1939 y 1949 acerca de la producción musical carcelaria vinculada a la composición para agrupaciones bandísticas. Asimismo se ha contrastado la relación de estos músicos con la realidad carcelaria a través de la consulta de sus expedientes carcelarios, los cuales han permitido analizar su pertenencia anterior a agrupaciones de esta índole en sus correspondientes ciudades de adscripción. Finalmente, ha resultado indispensable el contacto con las bandas relacionadas con estos presos, que aún se mantienen operativas, ya que han permitido definir el perfil musical de las personas estudiadas, mediante la consulta de sus archivos históricos. La década que se extiende desde el final de la guerra hasta 1949 se caracteriza por ser el periodo de mayor represión, años en los cuales se efectuó la masificación de los centros penales, pero también destaca por ser esta la década en la que se articuló el sistema de redención de penas por el esfuerzo intelectual, un elemento clave a la hora de comprender la integración del movimiento bandístico en las prisiones españolas de esta etapa.

⁵ «El cine social». *La vanguardia*, 26 abril 1930, p. 14.

⁶ PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos y sus familias*, 1-556 (1 abril 1939 – 3 diciembre 1949).

⁷ PCRPT. *La obra de la redención de penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios, 1939-1949.

Creación, justificación y significado de las bandas en las prisiones españolas durante el franquismo

Uno de los factores integrantes de la cultura es el elemento artístico, sin el cual ningún pueblo, ningún individuo puede considerarse suficientemente instruido [...] educar el sentido estético de los reclusos en esta materia [...] aparte de aquellos que redimen pena como componente de alguna organización artística puedan elevar al patronato su propuesta de espectáculos [...] esa manifestación, la más pura del arte que se llama la música, verdadero regalo de Dios a los hombres [...] Gracias al celo del patronato, las agrupaciones musicales –coros, orfeones, rondallas, orquestas y bandas– se han multiplicado en las prisiones⁸.

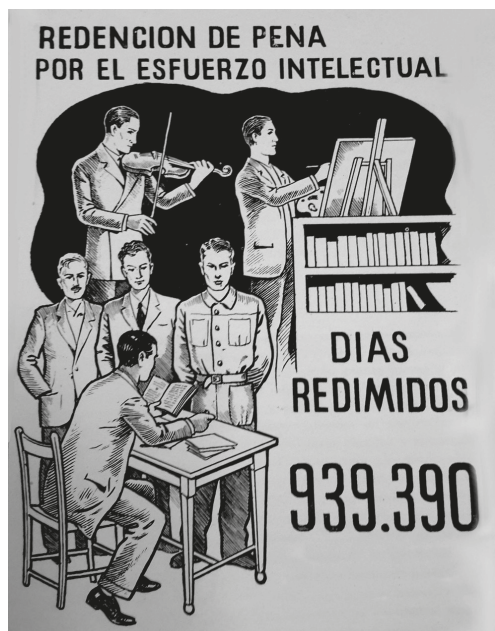


Imagen 1: PCRPT. *La obra penitenciaria durante el año 1947*. Alcalá de Henares. Talleres Penitenciarios, 1948, p. 141.

⁸ S. N. «La música en las prisiones. Elemento de Formación y de cultura y medio para la redención de la pena». *Redención*, 150, Año IV, 7 febrero 1942, p. 4.

⁹ «Decreto de 28 de Mayo de 1937 sobre la conexión de la redención de penas por el trabajo y la aplicación de la libertad condicional a los represaliados políticos». *BOE*, 1 junio 1937, 224, pp. 1698-1699.

Tan pronto como la maquinaria represiva y carcelaria del franquismo se puso en marcha, se generó todo un sistema propagandístico y cultural que debía responder a los cánones estéticos e ideológicos impuestos por el régimen, tanto en el exterior como en el interior de las instituciones penitenciarias. Si las bandas de Educación y Descanso, así como los distintos grupos de Coros y Danzas organizados y administrados por Sección Femenina, debían hacer llegar a cada rincón de España, la nueva –que no renovada– propuesta cultural regulada desde el autoritarismo de una dictadura en el interior de las cárceles, la formación de agrupaciones musicales adquirió una singular relevancia. En las páginas siguientes el lector podrá comprobar algunos de los ejemplos más característicos en la génesis y concepción de este tipo de agrupaciones en las prisiones españolas y su funcionalidad para con el régimen. La organización de orquestas, bandas, coros, orfeones y cuadros artísticos, en cada centro penitenciario, fue la propuesta y respuesta de un Estado que –ante el número desbordante de presos y presas que inundaban las cárceles y centros habilitados para ello– necesitaba asegurar su supervivencia y perdurabilidad en el tiempo a través de la reeducación y sometimiento del «otro» cultural y político, constituyendo una justificación en torno a la cual se articuló el sistema de redención de penas.

El franquismo no solo se sirvió de los presos como mano de obra, sino que también lo hizo como parte de su proyecto de difusión cultural. El programa de redención de penas, articulado en 1937⁹, concedía a los presos políticos reducir la duración de sus condenas a través del trabajo manual. El carácter cultural y reeducativo apareció ya entonces, cuando para acceder a las garantías ofreci-

das por el sistema de trabajo esclavo, denominado como redención de penas, se impuso como obligatoria la enseñanza del catecismo católico. Así, bajo la apariencia de un sistema redentor basado en la estructura eclesíástica para la expiación de los pecados, se introdujo, junto a la mano de obra forzada, la actividad cultural y, en el caso que nos ocupa, musical:

Pero no solamente se redimía por el esfuerzo corporal en cualquiera de los oficios, sino también por el intelectual. La asistencia a la escuela, la aprobación de cursos, la producción artística y literaria, la participación en orquestas y bandas de música, la colaboración literaria en el periódico 'Redención', órgano de la población penal española y sus familias, y hasta las lecturas en común cuando el recluso impedido no podía redimir por otro concepto, era méritos de redención por el esfuerzo intelectual. Se dio tal amplitud a esta política de perdón en España, que un problema penitenciario de tal envergadura como el surgido a raíz de nuestra guerra fue liquidado normalmente en pocos años con un procedimiento más práctico y noble que el de las amnistías, que dejaban al delincuente sin responsabilidad alguna para su reincidencia¹⁰.

La articulación de agrupaciones artísticas musicales no tardó en llegar, y el mismo 1 de abril de 1939 el régimen ya ofrecía datos oficiales con el número de conjun-

tos y miembros que componía cada uno. Sirva de ejemplo este análisis ofrecido por las Memorias del Patronato para la *Redención de Penas por el Trabajo*, que a finales de ese mismo año, publicaba:

Se ha logrado ya constituir orquestas y coros en todas las Prisiones Centrales y Provinciales. Algunos de estos conjuntos musicales, especialmente los de Astorga, Alcalá de Henares, Burgos Central, Cuéllar, Colonia Penitenciaria del Dueso, Jaén, Logroño, Pamplona Central, Puerto de Santa María, San Sebastián, San Simón, Sevilla y Valencia, son verdaderamente notables y participan en los actos de servicio, para dar mayor decoro al canto de los Himnos y la Misa dominical, tocan frecuentemente en los patios y sirven para amenizar los actos de propaganda y recreo y premiar con audiciones especiales a los reclusos de mejor conducta¹¹.

La formación de estas agrupaciones no solo adquirió relevancia en términos de redención de la pena, sino que además de ofrecer entretenimiento y formación a la población reclusa, satisfizo las necesidades ceremoniales, protocolarias y militarizadas de la sociedad carcelaria bajo el régimen dictatorial, tal y como venía sucediendo en el exterior de estos establecimientos. En este sentido,



Imagen 2: Orfeón y banda de la Prisión Provincial de Pamplona: PCRPT. *La obra de la redención de penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios, 1943, p. 22.

¹⁰ FERNÁNDEZ, Valentín. «Regeneración del preso». *Temas españoles*, 27 (1953), p. 4.

¹¹ PCRPT. El primer año de la obra de redención de penas. Memoria 1939-1940. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios, 1940, p. 27.

la redención por la participación en las actividades musicales adquirió una peculiar significancia en el caso de los músicos. Los conjuntos musicales creados a tal efecto en las prisiones, más concretamente aquellos que debían encargarse de la interpretación de los himnos, así como las actividades de entretenimiento musical, corrieron a cargo de aquellas personas que ya contaban con una trayectoria musical previa, principalmente aquellos que entraron a la cárcel por su vinculación con bandas militares del ejército republicano, con bandas asociadas a agrupaciones sindicales, así como miembros de bandas municipales.

Las cárceles se convirtieron en un hervidero musical que las autoridades supieron reconducir en beneficio de los intereses generados por el nuevo Estado. Para los músicos, directores y compositores que ya tenían una carrera musical previa a su encierro, la participación en esta clase de actividades adquirió un doble cariz. Por un lado, la pertenencia a estos grupos les permitía continuar, bajo unas condiciones muy restrictivas en términos de libertad creativa, estética e incluso identitaria, con su itinerario musical al mismo tiempo que implicaba una participación activa con el sistema que les negaba su propia libertad artística y física, en plena colaboración con su destrucción como individuo. La colectivización de estas actividades para la elaboración de un sujeto que «es compelido a identificarse con su cuerpo como residuo identitario y, a la vez, es deportado de él»¹², significó la piedra angular para la génesis del represivo franquista:

¹² SUCASAS, Alberto. «Fenomenología de lo inhumano: Imre Kertész y la memoria de Auschwitz». *Las víctimas como precio necesario*. José Zamora, José Reyes, Jordi Maisó (coords.). Madrid, Trotta, 2016, p. 48.

¹³ FERNÁNDEZ, Valentín. «Regeneración del preso...», p. 9.

El arte tiene expresiones prácticas con la creación de bandas de música, orquestas, rondallas, orfeones y coros formados por los reclusos, que encuentran en esta tarea un aliciente espiritual para su vida de reclusión y les sirve a la vez para redimir pena por el trabajo.

En las grandes festividades religiosas estos reclusos tienen la alta misión de ofrecer a sus compañeros artísticas interpretaciones musicales. Podemos citar como muestra de esta tarea la banda de la Prisión Central de Burgos, la de San Miguel de los Reyes, en Valencia; la Orquesta de la Prisión-Escuela de Madrid y las Orquestas y Coros de la Prisión Central de Guadalajara y la de la Celular de Barcelona. En el teatro destacan las agrupaciones artísticas formadas por reclusos, que representan para sus compañeros obras clásicas o de adaptación. Las reclusas de la Prisión de Mujeres de Madrid, en Ventas, ofrecieron admirables escenas, con pasajes de la vida de la Reina Isabel la Católica al conmemorar el centenario de su nacimiento. Y hay también estrenos de obras teatrales, escritas por los mismos penados, que tienen la consiguiente expectación si antes se ha divulgado ya en la población penal que el autor tiene méritos literarios para triunfar en el teatro. La Escuela de Arte del Dueso, durante varios años, ha realizado en este sentido artístico una extraordinaria labor¹³.

Dentro de las diferentes tipologías de agrupaciones que se formaron en las prisiones, las bandas, junto con los coros, fueron una constante en la mayor parte de ellas, salvo en contadas excepciones, en que por motivos de personal, medios, o políticas internas, estas no pudieron llevarse a cabo. A las bandas correspondía la articulación del tiempo dedicado a la vida oficial y militarizada de la prisión, la interpretación de piezas musicales en el ofertorio de la misa y la distribución del tiempo libre y de ocio de las tardes de presidio con la interpretación de piezas de música ligera y música adaptada. Las bandas se convirtieron en uno de los ejes centrales en la distribución del tiempo regente en el panóptico penitenciario construido por el franquismo. La actividad musical desarrollada por ellas se insertó en la cotidianeidad carcelaria de forma que administraba también la organización de las actividades. Desde la interpretación de los himnos en las horas de recuento, hasta las tardes de domingo, las bandas y sus músicos cons-

tituyeron a su vez un corpúsculo social dentro de la ya restringida y coercitiva sociedad carcelaria. La adhesión de los músicos profesionales a estas agrupaciones, les proporcionó a su vez mayores cuotas de supervivencia, al serles otorgados ciertos beneficios de espacio, alimento e higiene, con respecto al resto de sus compañeros de presidio.

Sin embargo, las escuetas comodidades ofrecidas por el régimen a los presos músicos a cambio de una actitud colaboracionista con las actividades culturales fueron también a menudo motivo de conflicto entre el resto de la población penitenciaria. No obstante, la incorporación de nuevos miembros a estas agrupaciones no se vio interrumpida a lo largo de los primeros años de la posguerra, no solo por el valor adquirido de supervivencia, sino también como actividad que portaba un imaginario de libertad en un entorno ajeno a ella:

La única cosa que nos distraía en estas dos horas largas entre la misa, su formación anterior y su desfile posterior era el orfeón y la banda de música que existía casi exclusivamente para los actos religiosos. En Zaragoza no se hizo la banda de música hasta entrado el año 40; pero el orfeón ya existía el año 39 y estaba compuesto por más de setenta voces. No todo eran voces selectas; pero como no hacía otra cosa se pasaban el día ensayando por eso de quitarse de la inclemencia del patio, se les podía escuchar. Cualquier prisión de España, hasta las pequeñas, tenían en esta época su orfeón. Era lo único que se permitía como expresión cultural o artística. Algunos de estos orfeones, como el de la Central de Burgos, dirigido y compuesto casi todo por vascos, eran una verdadera maravilla de organización y de arte que hasta fueron solicitados de la calle para intervenir en actos religiosos o en expresiones folklóricas. El de Zaragoza no tenía tanta categoría ni precisión. Pero en los domingos por la tarde distraía bien nuestra hambre cantándonos algo profano para hacernos olvidar las rejas y los muros¹⁴.

Muestra de ello es la circulación de instrumentos en el interior de las cárceles. Si bien el franquismo organizó administrativamente la dotación a las prisiones de los

materiales necesarios para la realización de las actividades musicales, no escapará al lector la incoherencia que representaba para un sistema represivo que no dotó de alimento suficiente a la población reclusa, que sí lo hiciese de instrumentos y partituras. Un fenómeno que no hace sino demostrar la importancia que el régimen otorgó a la música como elemento articulador de su política penitenciaria, pero también como ente abstracto que no se detuvo en las individualidades creadoras sino en los efectos de esta creación en el colectivo de presos. A pesar de que, tal y como ha estudiado la profesora Pérez Castillo¹⁵, es conocida la elaboración de libros de coro por parte de Nemesio Otaño para las agrupaciones de las prisiones, no existe rastro de entrada de instrumentos en las prisiones, más allá de los propios testimonios de quienes permanecieron presos, los cuales indican que a menudo los instrumentos procedían de los propios músicos represaliados, o bien de las donaciones de instrumentos antiguos por parte de otras agrupaciones.

Identificando la historia: músicos de banda represaliados por el franquismo. El caso valenciano

No es posible hablar de las bandas en las prisiones durante la dictadura sin poner nombre a sus componentes. A la luz de los datos recogidos por el semanario

¹⁴ RUFAT, Ramón. *En las prisiones de España*. Zaragoza, Fundación Bernardo Aladrén, 2003, p. 159.

¹⁵ PÉREZ, Belén. «Música, poder y devoción en el contexto carcelario de la posguerra (1939-1943)». *IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. [Comunicación ofrecida el 19 de noviembre de 2016].

*Redención*¹⁶ y por las *Memorias*¹⁷ anuales del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo en su ámbito de esfuerzo intelectual –datos siempre cuestionables en cuanto a términos de veracidad–

fueron cientos de personas, con instrucción musical previa y sin ella, los que entraron a formar parte del circuito bandístico carcelario. En este apartado se ofrecerá al lector una relación de aquellos



Imagen 3: Carta de Eduardo Carazo, director de la Prisión de Valdenoceda, a Nemesio Otaño 27 septiembre 1940. Archivo Musical de Loyola: Sig. 009.043.

músicos que, contando con una formación y carrera musical previas a su reclusión, fueron encarcelados al término de la Guerra Civil. En algunos de los casos citados fue, precisamente, la afiliación al movimiento bandístico republicano la causa de encarcelamiento.

¹⁶ PCRPT. *Redención. Semanario para los reclusos...*

¹⁷ PCRPT. *La obra de la redención...*

La relación de nombres que figura en las líneas que siguen no debe tomarse como únicos, ya que solo son una reducida muestra de la realidad musical penitenciaria en la dictadura. No obstante, sirven para personalizar y dotar de identidad a los miles de casos que como los citados se produjeron en la España de posguerra. Los músicos, como funcionarios del Estado, sufrieron la persecución y depuración

política, social e ideológica y la cárcel se convirtió para ellos en una sociedad paralela en la que –en la mayor parte de los casos, a costa de la pérdida de su propia identidad personal, política y creativa– continuar su actividad.

Como se ha señalado al inicio del presente artículo, en este punto nos referiremos a la represión sufrida por los músicos de banda de la Comunidad Valenciana. En este sentido, Valencia constituye un destacado referente en la aportación bandística española y por ser sus músicos, debido a la intensa actividad política realizada por algunos de ellos en el periodo republicano y de la Guerra Civil, un buen ejemplo a la hora de referirnos a los músicos de banda en el interior de las prisiones franquistas. Juan Talens Prats, Aurelio Pérez Perelló, Ramón del Valle Alvira, Amadeo Antonino Ortiz y Fabián Melchor Arrando participaron en bandas de forma activa durante el periodo republicano, bien como directores, bien como intérpretes, bien como profesores y maestros de soporte de repertorio en el contexto de las mismas. Todos estos perfiles guardan en común su periodo de encarcelamiento en el que desarrollaron labores de redención de la pena a través de su intervención en las bandas creadas a tal efecto en las prisiones españolas. Además, su actividad no se limitó a su labor interpretativa, sino que todos ellos compusieron, al menos, una pieza de música instrumental para ser estrenada en prisión por la banda del establecimiento.

Otro dato interesante es que en más de un caso de los citados, alguno de ellos hizo pasar por estreno carcelario una o más obras que en realidad no se correspondía con su producción cautiva, sino que

pertenecía al periodo de creación de la etapa anterior a su condición de preso. No se conservan datos de que contra los músicos que, en su astucia por la supervivencia, filtraron obras previas a su estancia en la cárcel como obras compuestas dentro de ella, para la obtención de los beneficios de redención de la pena por el esfuerzo intelectual, se tomaran medidas disciplinarias. Es más todo parece apuntar a que lograron obtener dichos beneficios a través del reestreno de estas obras. Un hecho que deja al descubierto, no solo el poder de la música como mercancía sobre la que sustentar la supervivencia, sino el gran desconocimiento de los carceleros con respecto a sus encarcelados, pero sobre todo de la cultura musical civil y popular que les había rodeado tan solo unos años atrás. Lo anecdótico de esta situación se suscita cuando en el semanario *Redención* estas obras son citadas como «reestrenos», pero después en el mismo semanario o en el expediente carcelario de su compositor puede comprobarse como a su creador se le aplicaron los beneficios de la redención de penas por la composición y estreno de dicha pieza. Es en este punto del entramado cultural penitenciario donde se desvela que la organización de las actividades culturales para la reconversión de los presos se hizo tanto de las personas a quienes iban dirigidas, como de la propia cultura. Pero además demuestran el afán del régimen por encontrar en este primer periodo una excusa, o un cúmulo de ellas, para desalojar el amplio número de instituciones penitenciarias que se encontraba sobremasificado, pudiendo restaurar la mano de obra de un régimen cuya subsistencia se basaba en una economía autárquica.

No quedan aquí los interrogantes que levanta esta circunstancia, ya que el lector seguramente ha advertido que, si no existía un verdadero conocimiento por parte del funcionariado de qué obras pertenecían a la vida carcelaria y cuáles no debían su nacimiento a los muros, tal vez pudo darse la posibilidad de que la música, como bien de consumo y garantía de subsistencia sobre el que ejercer la propiedad, fuese intercambiada por los presos y que ello justifique en el futuro la aparición de obras firmadas por un recluso, cuando en realidad fueron, o pudieron ser, compuestas por otro.

Dejando atrás esta relación de sucesos, conviene detenerse ahora en las indivi-

dualidades que sirven de muestra y ejemplo del colectivo bandístico que integró la realidad carcelaria española.

Juan Talens Prats (1888-1953)¹⁸

Natural de Cullera se inició en la actividad bandística en la SMI Santa Cecilia¹⁹ de la misma ciudad, cuyos miembros fueron represaliados con especial crudeza. Juan Talens Prats fue detenido hacia el final de la guerra y condenado a treinta años de reclusión mayor bajo el cargo de adhesión a la rebelión. Finalmente en 1945 fue indultado.

El 7 de marzo de 1942 el semanario *Redención*²⁰ se hace eco del estreno del pasodoble *Cullera* compuesto por él en la Prisión Central de San Miguel de los Reyes. A modo de curiosidad, cabe señalar aquí que en 2010, el también compositor cullerense Rafael Talens Pelló (1933-2012), quien al igual que Juan Talens, inició su carrera en la actividad musical en la SMI Santa Cecilia, publicó su suite para banda con el mismo de igual nombre que la obra de Talens Prats²¹.

Amadeo Antonino Ortiz²² y Fabián Melchor Arrando (m. 1994)²²

Directores de la Banda Municipal de Burriana y la Banda Municipal de Xilxes, respectivamente, fueron detenidos en 1942 y encarcelados en la Prisión Provincial de Castellón de la Plana. Ese mismo año *Redención* recogió la contribución de ambos al programa musical carcelario a través del cual redimieron pena por el esfuerzo intelectual. Amadeo Antonino Ortiz compuso el pasodoble *Tirado*²⁴ y Fabián Melchor la pieza de carácter religioso *Sé nuestro guía*²⁵.

¹⁸ Los datos biográficos de Juan Talens Prats han sido facilitados por la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias a través de su expediente carcelario. Su relación con la SMI Santa Cecilia han sido proporcionados por la propia agrupación a través de la consulta de su archivo histórico.

¹⁹ «Banda Sinfónica. Historia». Societat Musical Instructiva Santa Cecilia. <<http://www.santaceciliacullera.com>> [Consultado: diciembre 2016].

²⁰ PCRPT. «Prisión Central de San Miguel de los Reyes». *Redención. Semanario para los reclusos...*, 154, 3 marzo 1942, p. 4.

²¹ TALENS PELLÓ, Rafael, *Cullera, Suite para banda*, Valencia, Piles, 2010.

²² Datos biográficos de Amadeo Antonino Ortiz desconocidos. Datos profesionales facilitados por la Banda Municipal de Burriana. Datos penitenciarios extraídos de su expediente carcelario conservado en la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias.

²³ Datos biográficos y profesionales de Fabián Melchor Arrando por la Banda de Música de Xilxes: «Currículum Unión Musical Santa Cecilia». *Unión Musical Santa Cecilia Chilches*. <<http://unionmusicalxilxes.com>> [Consultado: diciembre 2016]. Datos penitenciarios extraídos de fragmentos de su expediente carcelario conservado en la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias.

²⁴ PCRPT. «Prisión Provincial de Castellón». *Redención. Semanario para los reclusos...*, 176, 8 agosto 1942, p. 4.

²⁵ PCRPT. «Prisión Provincial de Castellón». *Redención. Semanario para los reclusos...*, 184, 3 octubre 1942, p. 4.

²⁶ La biografía de Aurelio Pérez Perelló aparece recogida en: Ferrero, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia, Sounds of glory, 2003, pp. 608-609.

Aurelio Pérez Perelló (m. 2005)²⁶

Nacido en Buñol (Valencia), descendiente de una familia con tradición musical, comenzó su formación a los 14 años, bajo la tutela de Guzmán Cárcel –profesor de solfeo– y del clarinetista Arturo Mamano. Ya en la capital continuó con su formación junto a Lucas Conejero y Vicente Palau, ingresando en la Banda Militar del Regimiento Guadalajara Nº 20. Hacia la década de los treinta se trasladó a Madrid, donde obtuvo mediante oposición una plaza en la Banda del Ministerio de Marina con el número uno de su promoción, lo que le permitió ampliar sus estudios de composición con Ramón Sáez de Adana. En 1939 fue detenido por su pertenencia a la dirección del Partido Comunista de Castellón²⁷, donde trabajaba como miembro de la Banda Municipal. El 29 de mayo de 1943, con motivo del bautizo de algunos reclusos, el semanario *Redención* se hace eco del estreno de su obra *Danza mora baiba* (1943)²⁸.

Fuera del ámbito carcelario, Aurelio Pérez Perelló fue un prolífico compositor²⁹ figurando a partir de la década de los 60 como autor de numerosas piezas para banda, como es el caso de *Concierto para clarinete y banda*, *Concierto para trombón y orquesta*, *Corazón de Madre* (poema sinfónico), *Elegía a Juan Ramón Jiménez*, *Disyuntivas*, *El arquitecto* (pasodoble), *El calero* (pasodoble), *Festival para clarinetes*, *Los ojos verdes* (sobre una leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer), *Pardenillas*, *Círculos* (sexteto de viento), *Alucinaciones*, *Concierto para clarinete y orquesta*, *Concierto para fagot y orquesta* (dedicado a la fagotista Estela Pallás Gómez), y *El sueño de un pastorcillo* (poema sinfónico), entre otras³⁰.

Ramón del Valle Alvira (m. 1949)³¹

Entre 1926 y 1931 fue uno de los maestros más asiduos en la dirección de obras de teatro lírico en Madrid³². Durante la primera mitad de 1936 se encargó de la dirección de la Banda Municipal de Villena. Se desconocen datos precisos de su encarcelamiento, pero según el semanario *Redención*³⁴ el 13 de mayo de 1944, durante su estancia en la Prisión Provincial de Yeserías, estrenó su obra para banda *Kantuca*. Tras un breve periodo de libertad, Ramón del Valle Alvira falleció en 1949.

No cabe duda de que tanto para estos músicos como para las decenas de intérpretes, directores y compositores que ocuparon las cárceles españolas durante este periodo, su encarcelamiento supuso un punto de inflexión en sus vidas creativas. Si bien es cierto que aquellos que alcanzaron la libertad pudieron en cierta medida, tras pasar los expedientes de depuración correspondientes, reintegrarse en su actividad musical previa, sus antecedentes siempre permanecieron presentes

²⁷ Los datos penitenciarios de Aurelio Pérez Perelló han sido facilitados por la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias a través de su expediente carcelario.

²⁸ PCRPT. «Bautizo de algunos reclusos en distintas prisiones». *Redención. Semanario para los reclusos...*, 218, 29 mayo 1943, p. 4.

²⁹ La obra de Aurelio Pérez Perelló aparece citada en: *Repertorio de autores y compositores SGAE*, 1992, p. 7315.

³⁰ Datos extraídos de: FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos...*, pp. 608-609.

³¹ Los datos biográficos de Ramón del Valle Alvira han sido tomados de: *Repertorio de autores...*, p. 9639.

³² Datos extraídos de: DOUGHERTY, Dru y VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos, 1997, p. 435.

³³ PCRPT. «Concierto en Yeserías». *Redención. Semanario para los reclusos...*, 268, 13 mayo 1944, p. 4.

a la hora de cuestionar su posición y autoridad en la materia.

Otros simplemente optaron por relegar la música a una actividad de ocio, tal es el caso del manchego Daniel Serrano exiliado en París, cuyo hermano, Eudaldo Serrano fue fusilado en la Prisión Provincial de Porlier³⁴. Ambos pertenecieron a la banda de la prisión como medio de supervivencia, pero en el caso de Daniel, la música fue su compañera de exilio y nunca una profesión. Para aquellos que vivieron el exilio interior, su reincorporación a la vida civil de extramuros estuvo marcada por su periodo creativo de prisión. En la España franquista hablar de la experiencia carcelaria fue causa de persecución, ello motivó que emprendiesen un rumbo profesional creativo e incluso a veces profesional, alejado de su etapa carcelaria. Es el caso de Eugenio Orbegozo o Jaime Serra, quienes redimieron pena por la composición de obras de tipo religioso durante sus respectivas estancias en prisión. Tras su liberación, nunca ninguno de ellos volvió a acercarse al género de la misa en el campo creativo, una decisión que Eugenio Orbegozo sí hizo explícita en sus escritos post-carcelarios, tal y como afirma Belén Pérez Castillo en sus estudios³⁵. Si bien la consecuencia directa de la redención de la pena por el esfuerzo intelectual fue una mera reducción de los días de condena a

fin de acelerar la extinción de la misma, las actitudes políticas tanto de los músicos que permanecieron en las cárceles como de la población penal que hizo las veces de público, en rara ocasión se vio alterada o modificada. Solía ser habitual, y así lo fue para estos músicos, una rápida reintegración en el movimiento político clandestino si estos habían desarrollado un papel activo en la vida política republicana es el caso de Agapito Marazuela³⁶.

Para aquellos otros, que permanecieron en el anonimato creativo de la prisión y que después se reubicaron en el movimiento bandístico, esta vez sí, ya franquista, uno de los aspectos en los que centraron todos sus esfuerzos, en consonancia con el perfil de exrepresaliado de la época, fue la eliminación de cualquier rastro que delatara su estancia en prisión. Así el signo de preso político de forma regular y establecida, formó parte del tabú social. Hechos que incluso llegaron a ser desconocidos por las propias familias. La creación y la interpretación, en este sentido, se desvincularon totalmente de la experiencia traumática del presidio. La sumisión que el ambiente carcelario impuso en estos individuos se colectivizó, de tal forma que la consecuencia más directa fue la destrucción de cualquier prueba que los relacionara con este entorno, causa por la cual, para el investigador actual encontrar rastro de las partituras empleadas, compuestas o exportadas de los intramuros a los extramuros de la prisión, es una tarea tan ardua. Es decir, la redención en términos de reeducación no fue un sistema garante, puesto que un amplio porcentaje de la masa penal, no experimentó una transformación ideológi-

³⁴ Testimonio tomado de la entrevista realizada por la autora a Daniel Serrano y Rose-Marie Serrano el 8 de agosto de 2016 en su casa de París.

³⁵ PÉREZ, Belén. «Redimidos e irredentos: los músicos bajo la infraestructura coercitiva de las cárceles de la posguerra española». *XIV Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Etnomusicología: itinerarios, espacios, contextos*. (Comunicación ofrecida el 21 de octubre de 2016 en Madrid).

ca, pero sí lo fue en términos de sumisión, ya que aceptaron la condición de presos, más allá de las rejas de la propia prisión, y aunque huyeron de la experiencia creativa que les fue impuesta como una fórmula más del proceso de reeducación, no supieron, ni pudieron, ni les fue permitido, abandonar la condición de víctima que los relacionaba con su victimario, omnipresente en el temor de la cotidianeidad y en la clandestinidad de sus vidas privadas y en ese sentido su libertad creativa también vivió coartada por el contexto del franquismo. En palabras del recientemente fallecido Marcos Ana, España «se había convertido en una inmensa prisión, y sus habitantes en los presos»³⁷.

Conclusiones

Al final de la Guerra Civil el estado dictatorial español se articuló en torno a un estricto programa de políticas de persecución y represión. En los primeros años de la posguerra, la música desempeñó un importante papel en la difusión propagandística de la que el régimen franquista se hizo eco. En la senda de la redención de penas por el trabajo, las actividades culturales y, más concretamente, la música fueron las encargadas de controlar y homogeneizar a las miles de presas y presos políticos que ocupaban las prisiones del país. Debido a ello, se formaron y organizaron numerosas agrupaciones musicales, incluidas bandas, que en gran medida satisficieron las necesidades musicales del régimen en el interior de estos establecimientos, tomando un papel activo en el ceremonial franquista carcelario.

El régimen se sirvió de los músi-

cos –intérpretes, directores y compositores– que circularon por el interior de las cárceles a consecuencia de su depuración, persecución y represión. Para estas personas, de las que se ofrece al lector una breve semblanza en este artículo, la redención de la pena a través del esfuerzo intelectual, mediante la actividad musical, adquirió un doble significado, ya que en calidad de músicos represaliados fueron obligados a colaborar y contribuir en la transmisión de los valores reeducativos del régimen para con la población reclusa, aceptando su condición de vencidos moral y físicamente. Se trata, por tanto, de una parte del pasado que aún no ha sido recogida y que sin embargo permanece depositada en nuestra memoria:

La historia es la parte del pasado que, de una u otra forma, ha quedado registrada, almacenada en los distintos depósitos de la memoria. Por tanto, la historia es una sección del pasado susceptible de ser recordada a través de documentos y testimonios. [...] Recordar es una actividad que en buena parte depende de las memorias del resto del grupo, que nos ayudan a reconstruir la nuestra. El recuerdo, en definitiva, no puede ser desvinculado de las circunstancias en que se produce, puesto que la memoria siempre incluye elementos del presente³⁸.

La libertad creativa, ideológica e identitaria de estas personas quedó reducida al trabajo clandestino, tanto de intramuros como de extramuros. La experiencia carcelaria vivida a través de la música contribuyó a la asunción de los roles de víctima y victimario en un contexto de sometimiento estatal. Si bien no puede hablarse de que el proceso de reeducación moral e ideológica llegase a completarse entre la población reclusa, la persecución y

³⁷ Testimonio tomado de la entrevista realizada por la autora a Marcos Ana el 18 de abril de 2016 en su casa de Madrid.

³⁸ AGUILAR, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 38-39.

vigilancia constante de los sujetos compelidos en presidio contribuyó a la dispersión de los preceptos estéticos impuestos por el régimen. En consecuencia, las políticas de silencio respecto a la experiencia del represaliado a nivel individual contribuyeron a la colectivización de ese silencio que en términos de sumisión si alcanzó los fines propuestos por el régimen franquista. Más allá de la reconversión de ideas, se trataba de una desaparición de la divergencia de

cualquier discurso que no formase parte de las convicciones unitarias de la dictadura de Franco. A ello contribuyó fuertemente la creación de agrupaciones musicales en las cárceles, como muestra de la jerarquía del vencedor sobre el vencido, de la dispersión de los ideales estéticos impuestos, de la imagen de la España militarizada y católica, pero sobre todo como construcción de un imaginario cultural que en nada se asemejaba a la realidad de la que partía.



Imagen 4: Banda de infantil perteneciente a uno de los colegios sustentados por el Patronato de Nuestra Señora de la Merced para los hijos de los reclusos: PCRPT. *La obra de la Redención de Penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios, 1945, p. 152