

Elsa Calero-Carramolino

# **SONIDOS AL OTRO LADO DEL MURO**

Música y otras prácticas sonoras en las cárceles  
de Franco (1938-1948)

GRANADA, 2022

# COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA: Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)  
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)  
Christopher Collins (University of Aberdeen)  
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)  
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)  
María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)  
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)  
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)  
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)  
Javier Marín López (Universidad de Jaén)  
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)  
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)  
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)  
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

---

La publicación de este libro ha sido financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, en el proyecto RTI2018-093436-B-I00: Música y Danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos durante el segundo franquismo y la transición (1959-1978).



© LA AUTORA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja  
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada  
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • [www.editorial.ugr.es](http://www.editorial.ugr.es)

ISBN: 978-84-338-7109-1

Depósito Legal: Gr./1808-2022

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Comercial Impresores, Motril. Granada

*Printed in Spain / Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.*

(Wagner, 1882)<sup>1</sup>

1 «Ya ves hijo mío, aquí el tiempo se convierte en espacio». Traducción de la autora.

# Contenido

---

Introducción .....	13
¿QUIÉN FUE ANTES DE TI? ANTECEDENTES Y APROXIMACIÓN TEÓ- RICA.....	16
LAS PRUEBAS.....	19
¿QUÉ VAS A ENCONTRAR EN ESTE LIBRO? .....	24

---

Capítulo 1. Música y reeducación en las prisiones espa- ñolas (1938-1948). Organismos e instituciones.....	27
LA MÚSICA EN LA LEGISLACIÓN Y NORMATIVA PENITENCIARIA .....	28
EL SISTEMA DE REDENCIÓN DE PENAS Y LA MÚSICA.....	33
RELACIONES SEXO-GÉNERO A TRAVÉS DE LA MÚSICA .....	37

---

Capítulo 2. Los primeros programas musicales peniten- ciarios hasta 1943.....	43
LA MÚSICA EN EL MARCO INSTITUCIONAL PREVIO AL CÓDIGO PENAL .....	45
CONFIGURACIÓN Y CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO (I).....	49
<i>Criterios de selección</i> .....	50
<i>Obras compuestas en las prisiones</i> .....	57
ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN DE LOS RECURSOS MUSICALES (I) ....	61
<i>Medios económicos, materiales y humanos: los presupuestos             generales en prisiones</i> .....	63
<i>Arquitectura y topografía penitenciarias: reacondicionamiento             de las instalaciones punitivas</i> .....	74
<i>Relaciones música-tiempo: hacia la construcción de un ca-             lendarario penal</i> .....	86
ANEXO .....	94

---

Capítulo 3. El impacto del Código Penal (1944) y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948) en los programas musicales penitenciarios.....	101
MODIFICACIONES DEL MARCO INSTITUCIONAL CON RESPECTO A LA MÚSICA.....	102
CONFIGURACIÓN Y CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO (II).....	105
<i>Criterios de selección</i> .....	108
<i>Obras compuestas en las prisiones</i> .....	114
ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN DE LOS RECURSOS MUSICALES (II) ...	119
<i>Medios económicos, materiales y humanos: el sistema de beneficencia</i> .....	120
<i>Topografía y arquitectura penitenciarias: la explosión urbano-penal</i> .....	132
<i>Relaciones música-tiempo: la idoneidad del cuándo castigar</i> ..	144
ANEXO .....	149

---

Capítulo 4. Primeras manifestaciones de resistencia musical entre 1938 y 1943.....	155
ALGUNAS DEFINICIONES ÚTILES ¿CONTRAPROPAGANDA O CLANDESTINIDAD? .....	160
<i>La contrapropaganda y su manifestación musical (I)</i> .....	161
<i>Expresiones de lo clandestino musical (I)</i> .....	170
PROCEDIMIENTOS CREATIVOS .....	176
<i>Intertextualidad musical: centonización y tropo</i> .....	178
<i>¿Existe un estilo penitenciario? Patrones compositivos en la creación carcelaria</i> .....	191
<i>Administración y gestión de recursos musicales (III)</i> .....	195
<i>Medios económicos, materiales y humanos: solvencia y potencia del reciclaje en prisiones</i> .....	195
<i>Arquitectura y topografía penitenciarias: las paradojas del espacio penal</i> .....	201
<i>Relaciones música-tiempo: la distopía penal</i> .....	205
LA MÚSICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE REDES CLANDESTINAS .....	209
<i>Relaciones intramurales: la comunicación en el espacio compartido</i> .....	210
<i>Relaciones intermurales: el turismo penitenciario</i> .....	212

<i>Relaciones extramurales: la importancia de la solidaridad...</i>	213
ANEXO .....	216
<hr/>	
Capítulo 5. Resistencias musicales en el nuevo tejido cultural penitenciario entre 1944 y 1948 .....	227
REDEFINICIONES ACERCA DEL REPERTORIO ¿CONTRAPROPAGANDA O CLANDESTINIDAD?.....	227
<i>La contrapropaganda y su manifestación musical (II)</i> .....	231
<i>Expresiones de lo clandestino musical (II)</i> .....	233
REFLEXIONES ACERCA DE LOS PATRONES COMPOSITIVOS CARCELARIOS Y SU NORMALIZACIÓN.....	245
ADAPTACIÓN DE LAS REDES CLANDESTINAS AL NUEVO CONTEXTO CARCELARIO .....	251
<i>Relaciones intramurales: la construcción de comunas</i> .....	254
<i>Relaciones intermurales: la desconexión con el otro como yo.</i>	257
<i>Relaciones extramurales: el peso del Partido en el entorno penal</i> .....	257
ANEXO .....	260
<hr/>	
Capítulo 6. Semblanzas biográficas de los músicos encarcelados entre 1938 y 1948 .....	263
MÚSICOS PROFESIONALES.....	265
<i>Los “rehabilitados”</i> .....	267
<i>Los no “rehabilitados”</i> .....	288
MÚSICOS AMATEUR.....	290
<i>Los “rehabilitados”</i> .....	291
<i>Los no “rehabilitados”</i> .....	293
<hr/>	
Recapitulación .....	299
<hr/>	
Referencias bibliográficas.....	305
<hr/>	
Fuentes primarias .....	315

# Introducción

(...) La vida no podrá proseguir si todos nos obstinamos en tropezar una y otra vez con las mismas rejas. (Zambrano, 2007: 97).

EL volumen que se presenta aspira a ensanchar el conocimiento sobre las prácticas punitivas del franquismo, así como a indagar en su recurrencia a la cultura, en concreto a la música, como dispositivo de control, propaganda y castigo contra la población reclusa. Atrás queda el relato amable de la historiografía musical en el que esta aparece definida cual conglomerado de virtudes y valores positivos, apreciada por su efecto balsámico (Mendivil, 2016). La musicología occidental se interroga hoy por el uso de la música como arma de violencia epistémica en la ritualidad del castigo. Algo sobre lo que ya se interrogó en 2007 Jean-Luc Nancy al definir la capacidad de esta para alterar la espacialidad y la identidad del individuo detenido forzado a escuchar(se) sin posibilidad de objeción:

To listen is to enter that spatiality by which at the same time, I am penetrated, for it opens up in me as well as around me as well as around me inside me as outside, and it is through such a double, quadruple or sextuple that a “self” can take place. To be listening is to be at the same time outside and inside, to be open from without and from within, hence from one to the other and from one in the other (Nancy, 2007: 13)<sup>1</sup>.

- 1 «Escuchar es entrar en esa espacialidad por la que a la vez soy penetrado, pues se abre tanto en mí como a mí alrededor tanto dentro como fuera de mí, y es a través de tal doble, cuádruple o séxtuple que un “yo” puede tener lugar. Estar escuchando es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y formar adentro, por lo tanto, formar el uno al otro y del uno al otro». Traducción de la autora.

Desde el cadalso medieval (Hertzfeld-Schild, 2013) hasta los interrogatorios llevados a cabo en Guantánamo (Cusick, 2008 y 2013), pasando por los diferentes regímenes totalitarios del siglo XX (Grant y Papaeti, 2013), son numerosas las representaciones de la música en la construcción de una identidad del dolor físico y moral de los detenidos por razones políticas (Gilbert, 2016). Del mismo modo, la música ha formado parte de las estrategias de resistencia, evasión, resiliencia y elusión de los detenidos para con su propia realidad de oprimidos.

Los datos, planteamientos, conclusiones y reflexiones aquí expuestos tienen su origen en una investigación doctoral desarrollada entre 2014 y 2021, dividida en dos etapas:

Una fase preliminar de aproximación al campo entre 2014 y 2015, que sirvió para verificar la existencia de estas prácticas en las prisiones españolas, así como para definir sus usos, significados e implicaciones; y una segunda fase de mayor intensidad entre 2015 y 2021 donde se analizaron e interpretaron las fuentes que demuestran y detallan las cuestiones por las que efectivamente la música estuvo al servicio del Estado franquista y de su política penitenciaria.

El resultado es un estudio pormenorizado de los primeros diez años de dominio franquista en el ámbito penal. Algo que, desde el plano musicológico e historiográfico, enriquece lo ya publicado al respecto de otros totalitarismos europeos como Alemania, Eslovenia, Grecia, Italia, Portugal y Rusia.

¿Por qué atender únicamente a la primera década en lugar de analizar toda la dictadura? Las razones para ello son varias.

La primera y más importante de todas es la ausencia de referentes previos en este campo que alimentasen con una metodología específica un abordaje de esta envergadura. Ante esta situación, la necesidad de proponer una teoría propia para este campo concreto resultaba indispensable para sentar un hito en la materia que facilitase la consecución de estudios posteriores.

En segundo lugar, la heterogeneidad discursiva del Régimen con respecto a su propia idiosincrasia punitiva requiere de miradas y posturas analíticas diferentes según la etapa a la que se esté haciendo referencia. Por eso, no es lo mismo referir las implicaciones de la música como elemento punitivo en la inmediata posguerra que



# CAPÍTULO 1

## Música y reeducación en las prisiones españolas (1938-1948). Organismos e instituciones

PARA estudiar el impacto de las prácticas musicales en el sistema penitenciario franquista es necesario detenerse sobre dos aspectos de índole general, pero esenciales a la hora de tratar el contexto penitenciario:

El primero es el elevado número de detenidos que por estos años ocupaban las cárceles.

El segundo trata de la «indefinición política» que caracterizó este periodo como consecuencia de la reutilización y reinterpretación de la normativa penitenciaria republicana y sus espacios. Un ejemplo es la Prisión Central de Mujeres de Ventas, inaugurada en 1931, buque insignia de la reforma penal de Victoria Kent (Gargallo Vaamonde, 2000; Gómez Bravo, 2006 y Rodríguez Teijeiro, 2007).

A lo largo de este capítulo me detendré en cómo no fueron los establecimientos penitenciarios el único objeto de la relectura que el franquismo hizo sobre la legislación penal republicana. El nuevo sistema punitivo aprovechó las doctrinas carcelarias de los años precedentes, modificándolas, eso sí, a conveniencia. Sirvan de ejemplo las filias entre las tesis expuestas por la abogada penalista Concepción Arenal en relación con los conceptos de justicia, moral y derecho en la educación humanitaria de los penados y la Orden de 14 de noviembre de 1939 publicada con motivo de la regulación del trabajo de los detenidos:

Miremos el trabajo como lo que es, como un gran bien que lleva en sí frutos de bendición; prosperidad moral y material, preservativos contra el vicio, apoyo de la virtud y hasta consuelo para el dolor (...). Así debe hacerse porque los hombres que allí están no se rigen por distintas leyes físicas y morales que los otros, y más que ninguno se halla necesitados de contraer hábitos de laboriosidad y amor al trabajo (Arenal, 1857: 200).

En adelante, todo penado habrá de trabajar y aprender un oficio si no lo sabe, para redimir su culpa, adquirir mediante el

trabajo hábitos de vida honesta que le preserven de ulteriores caídas, contribuir a la prosperidad de la Patria, ayudar a su familia y librar al Estado de la carga de su mantenimiento en Prisión. Este Régimen futuro transformará también sustancialmente la naturaleza de las Prisiones, las cuales sin perder lo más mínimo de su carácter penitenciario, ni su disciplina, serán, además, talleres de producción y escuelas de trabajo. (*BOE*, no. 321, 17 de noviembre de 1939: 6459-6460).

## LA MÚSICA EN LA LEGISLACIÓN Y NORMATIVA PENITENCIARIA

La teoría penal franquista no se nutrió exclusivamente de figuras nacionales, sino que, a menudo, fue recurrente la mirada que hizo hacia el tratamiento ejercido contra los penados por parte del resto de los gobiernos europeos fascistas. En este sentido, el surgimiento de las prácticas culturales como fórmula de represión, castigo y adoctrinamiento en las prisiones estuvo inspirada por el uso que de la cultura en las cárceles hizo el Régimen portugués de Salazar, donde los prisioneros de guerra eran clasificados bajo la etiqueta de «enfermos punibles» (Foucault, 1975: 278). En el terreno penal español franquista se desplazó la premisa arenaliana: «del modo de obrar de un hombre, se deduce lo que es; del cómo infringió la ley el penado, se infiere el porqué» (Arenal, 1857: 125) para arrebatar la razón a la disidencia política reduciéndola a la categoría de «enfermo» y por tanto «maleable». Esta teoría se vio reforzada por las tesis de eugenesia de la raza enunciadas por el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera, quien defendió la utilización de la privación de libertad, el trabajo forzado y el adoctrinamiento moral, patriótico y cultural como fórmula correctiva (Vallejo-Nájera, 1937). De tal suerte, la pena fue considerada como:

1. Una expiación de la culpa.
2. Un medio de reducir al malo a la impotencia de hacer mal.
3. Un medio de evitar por el escarmiento la repetición del delito.
4. Una afirmación categórica de la justicia (...) que opone la recta conciencia pública a la voluntad tarada del delincuente.

5. Un modo de educación del penado (*La obra de la Redención de Penas*, 1940: 8).

Solo diez meses después del golpe de Estado el bando sublevado manifestó su interés por vincular el castigo con el esfuerzo físico e intelectual. En junio de 1937 el gobierno de Burgos decretó el trabajo de los prisioneros de guerra caídos en la zona nacional (*BOE*, no. 244, 1 de junio de 1937: 1698-1699). En lo que respecta al ámbito musical, el Ministerio del Interior proveyó a las prisiones con una normativa propia.

El éxito de esta propuesta no dependió exclusivamente de la elaboración de un corpus legal propio, sino también de la conveniencia e integración normativa de extramuros a intramuros. En otras palabras, aunque las prisiones tuvieron un conjunto de regulaciones propias, su funcionamiento, en términos musicales, no permaneció ajeno a la legislación general publicada con motivo del desarrollo pedagógico y propagandístico musical. Un ejemplo es la cuestión performativa de los himnos que se reguló a través del Decreto 266 de 27 de febrero de 1937 y que también afectó a la vida penitenciaria (*BOE*, no. 231, 27 de febrero de 1937: 548-549).

Caso similar es el que respondía a la inclusión de la doctrina católica en los distintos eslabones educativos, incluyendo el penitenciario. Cuestión que quedó definida en la prematura Orden de 21 de septiembre de 1936 (*BOJDNE*, no. 27, 24 de septiembre de 1939: 27). Asimismo, las instituciones generadas para controlar a sectores concretos de la población, por ejemplo, las mujeres, también se insertaron en el contexto penitenciario según demuestra el caso de las Escuelas de Hogar tratado más adelante en este capítulo (Orden de 30 de junio de 1941, *BOE*: 6277).

A diferencia de las disposiciones generales puede considerarse que, a nivel particular, la práctica musical, como parte del sistema punitivo, estuvo presente en aquellos otros textos que, de forma más específica, se ocuparon de las particularidades del régimen penitenciario, como la creación del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT) (*BOE*, no. 103, 11 de octubre de 1938: 1742-174) y su posterior reestructuración (*BOE*, no. 356, 13 de noviembre de 1942: 10435-10439); la creación del fichero fisio-

## CAPÍTULO 2

### Los primeros programas musicales penitenciarios hasta 1943

YA durante la guerra, el aparato de propaganda del bando sublevado demostró su interés por fomentar la actividad cultural y musical en favor de la higienización de la sociedad. Algunos ejemplos de la rapidez con que discurrió la contienda en los primeros meses tras el golpe de estado fueron las regulaciones que el gobierno de Burgos adoptó acerca de la explotación de la mano de obra de los detenidos (*BOE*, no. 244, 1 de junio de 1937: 1698-1699; *La obra de la Redención de Penas*, 1940: 81). A ello le siguió la Orden de 7 de octubre de 1938, en la que por primera vez las tropas sublevadas enunciaron los fines con los que planteaban la utilización de la cultura como arma de «mejoramiento espiritual y político» (*BOE*, no. 103, 11 de octubre de 1938: 1742-1744). El nuevo Estado construyó así un discurso en el que la música se integró como eje fundamental de esta tarea asistencial:

La propaganda se dirige al rescate moral del penado para España. En la conversión interior del delincuente está la principal y casi única garantía de la sociedad cuando le abre a aquel las puertas de la Prisión, después de cumplida la condena o redimida esta con la penitencia y rescate físico del trabajo (*La obra de la Redención de Penas*, 1940: 13).

Para conseguir su objetivo, el Régimen desplegó una serie de dispositivos políticos alrededor de la práctica musical, entre ellos la extensión, en 1940 de los beneficios de la Redención de Penas a los integrantes de las agrupaciones musicales (*BOE*, no. 344, 29 de noviembre de 1940: 8181-8182). La formación de la propuesta musical penitenciaria corrió paralela a la reestructuración educativa de las enseñanzas musicales. Así, las mismas personas que intervinieron en la creación de la Comisaría General de Música (*BOE*, no. 122, 1 de mayo de 1940: 3005) estuvieron también presentes en la organización de la jerarquía musical en las prisiones. Tal fue el caso

de Nemesio Otaño, quien desde su puesto de Comisario General de Música fue requerido en diversas ocasiones para colaborar con la programación musical penitenciaria (García Sánchez, 2014). A él se dirigieron los directores de los establecimientos penales solicitándole piezas musicales y otros consejos a este respecto. Un ejemplo es este fragmento de la carta que le envió Eduardo Carazo, director de la Prisión Central de Astorga en la que le solicitaba el envío de piezas musicales con las que alimentar el repertorio del orfeón del centro:

Admirado y querido Padre: He recibido su amabilísima carta en la que acusa recibo a la mía del 12 de julio y me pide datos de este orfeón. Desde luego esta Agrupación está formada por aficionados aunque hayan logrado ya buena formación artística. Por ello estimo que lo más adecuado serían esas canciones populares españolas a tres voces de que me habla ya que ellas no constituyen dificultad para este coro. Si además quiere mandarnos algunas cosas de carácter religioso, miel sobre hojuelas. V. querido P. Otaño, nos mandará lo que quiera que nosotros le agradeceremos con toda el alma (...) (27 de septiembre de 1940).

Las palabras de Carazo hacían referencia a un encargo de 1938 en el que Otaño fue llamado a componer un cancionero para las prisiones, trabajo que no produjo sino un fuerte rechazo en el prelado y cuyo escaso compromiso se terminó resolviendo en la inconclusión de la tarea. De esta manera se lo manifestó a Higinio Anglés en una misiva enviada en mayo del referido año: «no tengo tiempo para nada (...) me encuentro inmerso en la composición de un cancionero de música popular para las cárceles».

En 1942, ya consolidada la intervención de las prácticas musicales en el sistema de Redención de Penas, era otro jesuita, Martín Torrent, quien enfatizaba el «bien que hacían a las cárceles las agrupaciones artísticas cuya acción tanto distrae y levanta el espíritu del preso» (Torrent, 1942: 119). Torrent acompañaba estas palabras con una descripción del ecosistema sonoro de prisión como una suerte de mezcla a partes iguales de conciertos de «música clásica», «música popular», festivales, música de Estado y emisiones radiofónicas (Torrent, 1942: 119).

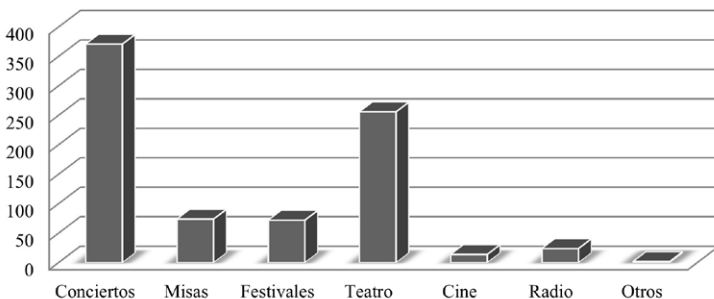
Tomando como punto de partida el inventario del padre Torrent al respecto del asunto musical penitenciario, en este capítulo me

detendré en cuestiones como la función que tuvieron las prácticas musicales dentro del dispositivo cultural y propagandístico desplegado por el Régimen en las prisiones, los estereotipos temáticos recurrentes como medio de influencia para la transmisión de valores, los procedimientos creativos y recursos estilísticos adoptados para la construcción de un nuevo repertorio, los medios de ejecución organizados por el Patronato para el desarrollo de estas actividades, la recepción de las mismas por parte de los detenidos o la implicación de la ciudadanía en estas actividades, entre otras.

## LA MÚSICA EN EL MARCO INSTITUCIONAL PREVIO AL CÓDIGO PENAL

Referirse a las prácticas musicales penitenciarias de estos años implica un análisis integral de las actividades culturales en las que esta tomó parte, fuese o no protagonista. Por esto, en esta sección del capítulo no hablaré únicamente de los conciertos, sino que me referiré también a festivales, misas, representaciones teatrales, emisiones radiofónicas y proyecciones cinematográficas como eventos en los que la música estuvo presente dentro del contexto carcelario. Tal llegó a ser el grado de interés que las autoridades franquistas demostraron por la música entre 1938 y 1943 que solo en el semanario *Redención* aparecen reflejados ochocientos trece (813) eventos de distinta naturaleza, en los que la música intervino de forma evidente.

Gráfico 1. Clasificación de las actividades culturales con participación musical programadas en las prisiones españolas entre 1939 y 1943



## CAPÍTULO 3

# El impacto del Código Penal (1944) y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948) en los programas musicales penitenciarios

ESTE capítulo tiene por objetivo responder a cuál fue el impacto de la nueva legislación que, a propósito del sistema penitenciario, el Estado implantó entre 1944 y 1948 en las prácticas musicales oficiales. En esta etapa de consolidación, el Régimen promulgó en 1944 una renovación del Código Penal (*BOE*, no. 204, 22 de julio de 1944) y, posteriormente, en 1948, el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (*BOE*, no. 136-169, 15 de mayo-10 de junio de 1948: 1902-2388). Ambos textos recogieron en su seno la descripción de los procesos a través de los cuales se hizo efectiva la práctica musical. Además, delimitó ciertas cuestiones que vinieron, si no a solventar, al menos sí a proponer soluciones a algunas de las problemáticas que se habían ido desarrollando en los años previos. Del estado de la música en las prisiones continuaron dando datos las fuentes del Régimen, tales como el semanario *Redención* (años V-X, no. 251-501, 15 de enero de 1944-13 de noviembre de 1948) y las Memorias del Patronato (1944-1948). A este respecto, estas últimas referían lo siguiente en 1947:

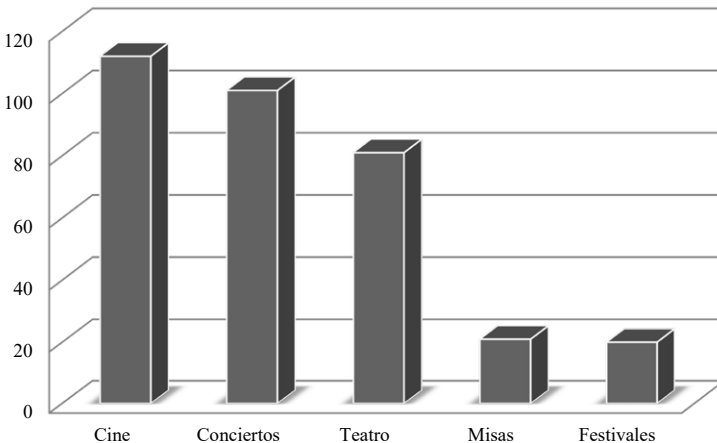
La música es otra de las artes que en las Prisiones tiene numerosos adeptos. Donde es posible se forman coros o bandas y con ello encuentra el penado su mejor distracción, a la vez que se va capacitando en un arte útil al recuperar su libertad. Hay orfeones, bandas de música, cuadros teatrales, que van agrupando a los penados que sienten afición a cada especialidad en la que realizan una noble tarea que, a la vez, sirve en las festividades para distracción de sus compañeros de cárcel. (...) El arte, en sus variadas manifestaciones, constituye uno de los grandes alicientes con que cuenta el penado, y por ello, el Patronato de Nuestra Señora de la Merced, procura estimularlo (22-26).

Junto a estas, los ficheros fisiotécnicos de los centros penales ya referidos anteriormente, y otras fuentes como el *Anuario Estadístico de España* (1944-1948), constituyen el soporte documental sobre el que se apoya este capítulo, que, en continuidad con la metodología cuantitativa adoptada en el capítulo 2, completa el análisis de las prácticas musicales del lado oficial en el periodo tratado. En este sentido, se volverá a profundizar en aspectos como la tipología de eventos con participación musical propuestos por el Régimen, la configuración del repertorio musical que integró estas prácticas y los recursos materiales, humanos y simbólicos administrados por el Patronato a partir de 1944. Así, a través de la comparación crítica entre ambos periodos podrá extraerse una suerte de conclusiones generales para la cronología estudiada (1938-1948).

## MODIFICACIONES DEL MARCO INSTITUCIONAL CON RESPECTO A LA MÚSICA

Como se ha visto en el capítulo anterior, la música no solo formó parte de actividades como los conciertos, sino que, en el seno de la prisión, también estuvo integrada en sesiones de cine, radio y eventos teatrales, así como misas y festivales artísticos.

Gráfico 1. Clasificación de las actividades con participación musical programadas en las prisiones españolas entre 1944 y 1948





## CAPÍTULO 4

### Primeras manifestaciones de resistencia musical entre 1938 y 1943

PARALELAMENTE a la imposición de la práctica musical de Estado, la población penitenciaria desarrolló una narrativa propia que, además de articularse como reacción al discurso simbólico franquista convivió con él, compartiendo elementos como espacio y tiempo. De esta forma lo atestiguan los propios detenidos en sus testimonios, fuente indispensable para comprender el análisis del ecosistema sonoro penitenciario. Así de contundente se expresaba Manolita del Arco en 2006 cuando el historiador Fernando Hernández Holgado le entrevistó a propósito de la actividad cultural clandestina: «Éstas representaciones no eran solo oficiales, ante las autoridades de la prisión y personalidades invitadas, sino que las mejores eran clandestinas» (Hernández, 2006: 11).

Acerca de la misma cuestión, en 1963, el grupo intelectual La Aldaba, formado por presos políticos del Penal de Burgos, enviaba una carta al Comité Central del Partido Comunista en el exilio francés, en la que, en referencia a la organización contracultural en las prisiones, explicaba:

Acordamos celebrar una «Jornada de Solidaridad» con *Nuestras Ideas* [boletín de prensa clandestina] durante la cual se cumpliera un doble propósito: procurar el apoyo económico y divulgar la importancia de la revista como «tribuna del pensamiento avanzado español». (...) Previamente habíamos confeccionado un programa de mano explicando lo que iba a significar y en qué consistía la jornada (...). El éxito fue extraordinario (...). Durante la jornada celebramos actos musicales y literarios (...). En las condiciones en que estos tenían que celebrarse resultaba muy emotivo (...). Se abrían con el *Himno de la Amistad*, de Shostakovich y se cerraba con *Canto de Fe*. En ellos se recitaron poemas de Machado, Lorca, Hernández, León, Alberti y Pablo Neruda (...). Si podéis imaginar el estado de absoluta ilegalidad

que han rodeado estos actos percibiréis la emoción que todos hemos experimentado. (La Aldaba, 1963).

En este capítulo profundizaré en la singularidad de la prisión como espacio musical en el que cohabitaron prácticas oficiales y no oficiales, así como en las tensiones de esta relación. Para ello propongo analizar los usos y significados que presos y presas otorgaron a su práctica musical, tomando como punto de partida la clasificación del repertorio musical generado en prisión entre 1938 y 1943. Con tal fin he descrito una serie de categorías que redundan en las funciones de estas piezas en el contexto penitenciario.

Esta ordenación responde a las características musicales de una serie de títulos, pero sobre todo atienden a las peculiaridades extramusicales de las mismas, cuyo contenido fue adaptado constantemente a las vicisitudes específicas del entorno al que se circunscribieron.

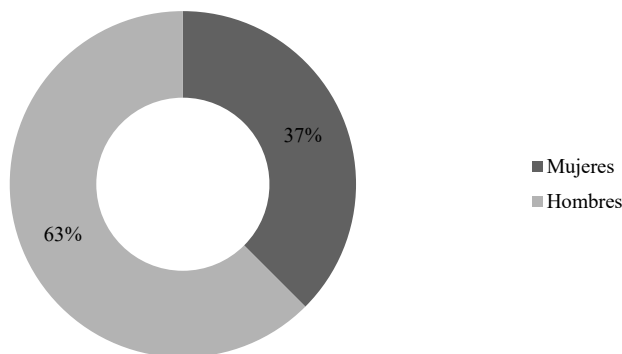
En este sentido, resulta tan importante atender al rol jugado por la práctica musical no oficial, como a los procedimientos compositivos empleados por la población reclusa para gestar y gestionar su repertorio. Este aspecto no solo aporta información relacionada con el bagaje musical de las y los detenidos, sino que permite detenerse sobre otras cuestiones vinculadas a estas prácticas y al modo en que interactuaron con el contexto penitenciario, sus limitaciones, pero también sus oportunidades. Me refiero aquí a los recursos materiales, económicos y humanos al alcance de la población reclusa, a las resoluciones adoptadas por estos para su administración y a la forma en que los integraron en la arquitectura penitenciaria y el tiempo de condena para elaborar así su propia narrativa.

Para resolver todas estas cuestiones me apoyo en el análisis de cincuenta y cinco (55) títulos que fueron compuestos en las prisiones españolas entre 1938 y 1943. Piezas que han sido rescatadas gracias al testimonio de los propios detenidos, así como de la información contenida en sus documentos personales, tales como cartas, cuadernos de trabajo, diarios, incluso, partituras. La relación de títulos de las referidas piezas puede consultarse en la tabla 1 del anexo de este mismo capítulo.

Sin embargo, una de las primeras dificultades que conviene tener presente es que, precisamente, fruto del contexto penal, la mayor parte

de este repertorio no ha dejado un rastro físico, sino que su huella ha sido transmitida de forma oral. Por esta razón, ni todos los títulos aquí descritos son los que existieron, ni de todas las piezas presentadas se conserva la suficiente información como para someterlas a análisis. Un ejemplo de esta problemática es que, aunque por las fuentes es posible determinar que las cincuenta y cinco (55) obras fueron producto del acervo creativo de cincuenta y un (51) autores diferentes. De ellos solo ha sido posible identificar a cuarenta y seis (46), de los cuales veintiocho (28) eran hombres y dieciocho (18) mujeres:

Gráfico 1. Clasificación parcial por sexo de los autores del repertorio musical no oficial compuesto en las prisiones españolas entre 1938 y 1943



Al respecto de la cuestión del impacto del género en la producción musical no oficial, es importante no perder de vista el afán con que se prodigó el Régimen en la articulación de programas musicales diferenciados para hombres y mujeres presos. Sin embargo, tal y como se extrae del gráfico 1, y como se comentará más adelante en este mismo capítulo, las presas encontraron en la práctica musical un lenguaje desde el que combatir con una narrativa cultural, ideológica, identitaria y, por supuesto, de género y sexual, propia. Con todo ello, no puede olvidarse lo relevante de que la producción musical de las presas contase con un porcentaje tan elevado, máxime si se tiene en cuenta la situación de desventaja con que partían a nivel de estadística. Es decir, el número de presas siempre fue menor que el número de presos. Además, en términos materiales, el acceso al papel

o los instrumentos musicales fueron parámetros empleados por el Régimen para segregar a su población penal.

Otros aspectos relevantes que subyacen de la aproximación a este repertorio son aquellos que atienden al dónde tuvieron lugar estas prácticas y cuándo. Los documentos analizados proceden de dieciséis (16) centros diferentes. Esto no significa, necesariamente, que esta actividad no fuese común en otros establecimientos, sino que hasta nosotros no ha llegado su testimonio. Partiendo de la parcialidad cuantitativa de los datos representados, los títulos recuperados fueron escritos en Ventas (10), Porlier (9), Valencia (6), Durango (5), Figueirido (5), Santoña (3), Almería (2), Gran Canaria (2), Barcelona (2), Alicante (1), Baza (1), Castellón (1), Chalet-Orue (1), Larrinaga (1), San Antón (1), Zaragoza (1).



▲ Fig. 1. Organización territorial de los títulos musicales no oficiales compuestos en las prisiones españolas entre 1938 y 1943.

El mapa anterior resulta muy útil a la hora de ilustrar una tendencia hacia la concordancia entre el número de detenidos y detenidas y

## CAPÍTULO 5

### Resistencias musicales en el nuevo tejido cultural penitenciario entre 1944 y 1948

LA renovación del corpus legal penitenciario que tuvo lugar entre 1944 y 1948 como consecuencia de las publicaciones del Código Penal y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones trajo consigo una organicidad en las relaciones artísticas no oficiales que redundó en la consolidación de las mismas. Así, en estos años, la actividad contracultural de la que fueron testigos las prisiones dejó de ser un acto de espontaneidad para establecerse como una práctica contrainstitucional de oposición frente a la dictadura.

Partiendo de los parámetros analíticos establecidos en el capítulo anterior para el análisis de estas prácticas, en este capítulo profundizaré en el estudio del tejido no oficial que los presos y presas abordaron en estos años. Para ello me detendré de nuevo en el repertorio producido al calor de estas manifestaciones, considerando tanto sus aspectos formales como semánticos en relación con la experiencia penitenciaria. En otras palabras, en las líneas que siguen daré respuesta a preguntas como:

1. ¿Qué música escribieron?
2. ¿Quiénes la compusieron?
3. ¿Cómo lo hicieron?
4. ¿Cuándo llevaron a cabo esta práctica?
5. ¿Dónde llevaron a cabo esta práctica?
6. ¿Por qué escribieron música?
7. ¿Para qué escribieron música?
8. ¿A quién escribieron música en estos años?

#### REDEFINICIONES ACERCA DEL REPERTORIO ¿CONTRAPROPAGANDA O CLANDESTINIDAD?

En el capítulo anterior establecimos el sintagma «prácticas musicales no oficiales» para referir las actividades compositivas e

interpretativas, incluso conceptuales, prohibidas por el marco legislativo y divergentes en contenido y/o forma del discurso oficial. En el ejercicio de la disidencia musical, diferenciamos, además, las expresiones musicales de contenido explícitamente político, como los contrahimnos, fruto de la reacción contra la propaganda del Régimen, de las que contenían un cariz contestatario y de denuncia.

A partir de 1944, esta escena se vio modificada por el cambio de perspectiva de los autores sobre su propia producción. La toma de conciencia de su papel de presos políticos y el ejercicio activo de la práctica musical como resistencia convirtió en contrapropagandística toda la práctica musical. Al mismo tiempo, el cambio de actitud con respecto al cancionero político de los detenidos hizo que estos perdieran interés por el acto de intervenir las letras franquistas y acomodarlas a su idiosincrasia en favor de las marchas que mejor definían su identidad política como *La Joven Guardia* o *La Internacional*. Esto supuso, como veremos más adelante, que el repertorio de índole política dejase de ser compuesto en el interior de las cárceles y que pasase a estar suministrado por el Partido, a través de las diferentes directrices que recibieron al respecto de la ejecución de la propaganda.

Por otro lado, las obras que, hasta entonces, habían conformado el corpus de índole más personal de los detenidos, dentro de la definida producción clandestina, pasó a tener una utilidad dentro de la narrativa resistente de los encarcelados. Con este motivo nacieron piezas cuya finalidad era demostrar la riqueza intelectual de sus autores como argumento para justificar la injusticia que, contra ellos, cometía la dictadura. Aunque a un nivel mucho más reducido que en los años previos, presas y presos consiguieron encontrar un espacio propio para actos creativos de corte más íntimo. Sin duda, la radicalización de la actividad cultural penitenciaria como expresión de arte comprometido, interpeló directamente a la creación musical. Esto trajo consigo una reducción en el interés que la disciplina suscitaba, en favor de manifestaciones más explícitas de resistencia y, cuando estuvo presente, su finalidad, alcance y contenido había de venir dada al calor de la nueva circunstancia. Así lo refiere José Ajenjo en su testimonio:

## CAPÍTULO 6

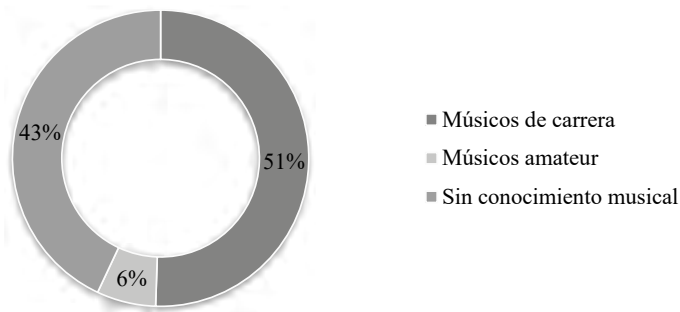
### Semblanzas biográficas de los músicos encarcelados entre 1938 y 1948

TAL y como he venido tratando en los capítulos anteriores, una de las cuestiones fundamentales en torno al desarrollo de la política penitenciaria fue la represión ejercida contra los músicos y músicas detenidos. Ellos fueron los protagonistas de las medidas represivas adoptadas por el Régimen en términos musicales ya que de sus aptitudes musicales dependió en buena medida el éxito de la propuesta musical penal (Castellanos, 1 de junio de 1944). Su participación en estos programas como parte de la solución del Estado al problema penitenciario tuvo implicaciones severas que oscilaron entre la destrucción total o parcial de su trayectoria musical, hasta una aparente total restauración de sus labores, previo examen de depuración. Presas y presos músicos encarnaron el debilitamiento del tejido musical del país al tiempo que reflejaron las actitudes que, desde la resistencia política, dominaron el campo de la creación.

Por esta razón, en este capítulo respondo con nombres y apellidos a cuestiones como ¿quiénes tomaron parte en los programas musicales penitenciarios? y ¿cuál fue el impacto de dicha actividad en el desarrollo posterior de sus carreras?

Antes de profundizar en estos puntos es importante atender a una serie de consideraciones de carácter general. Así, una de las divisiones básicas a la hora de clasificar a los músicos detenidos entre 1938 y 1948 es aquella que diferencia entre músicos de carrera (51%) y músicos amateur (43%):

Gráfico 1. Clasificación según el nivel de estudios musicales de los presos que participaron en los programas de Redención de Penas en las prisiones españolas entre 1938 y 1948



Según los datos aportados por los ficheros fisiotécnicos de Astorga, Bilbao, Totana y Zaragoza, así como los tomados del semanario *Redención*, las Memorias del Patronato y los expedientes procesales se extrae que la mitad de los músicos encarcelados en este periodo habían desarrollado una carrera musical consolidada antes del estallido de la Guerra Civil, mientras que el resto procedía del tejido musical de provincias en el que la actividad artística era concebida como un ejercicio lúdico y cultural más. Además, de estos, en la propuesta musical penitenciaria se integraron presos sin noción musical previa, ocupando hasta un 6% del total de participantes. Se trataba de los educandos que se unieron a los conjuntos carcelarios esperando obtener los beneficios de la Redención de Penas (Castellanos, 1 de junio de 1944).

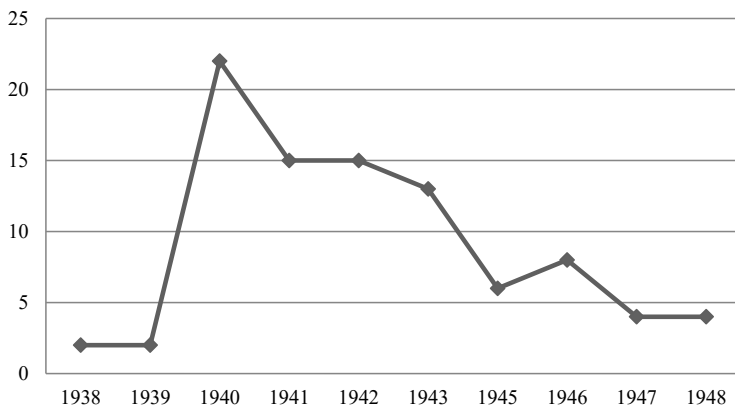
Partiendo del análisis de casos concretos, en las líneas que siguen expondré una serie de cuestiones generales tratando de dirimir cómo afectó la prisión a los músicos detenidos:

En primer lugar abordaré el terreno de los músicos profesionales, distinguiendo entre aquellos que suscribieron los programas del Patronato de aquellos que no lo hicieron.

En segundo lugar y de la misma forma expondré los casos localizados en relación con el terreno musical *amateur*.



Gráfico 2. Progresión de la distribución por años de los autores suscritos al programa de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual en las prisiones españolas entre 1938 y 1948



## MÚSICOS PROFESIONALES

A lo largo de este trabajo, he expuesto cómo los músicos con una carrera consolidada previa a su detención fueron indispensables para el Régimen a la hora de organizar los programas musicales del sistema de Redención de Penas, ya que, sobre ellos, recayó la responsabilidad de seleccionar las piezas a interpretar de acuerdo con la propuesta oficial, así como la enseñanza y supervisión del resto de integrantes de los conjuntos. Todo ello sin olvidar las tareas de composición.

Así lo refería el compositor gallego Luis Brage en la entrevista publicada por el periódico *La Región* el 27 de octubre de 1939: «Además de tener los ensayos perfectamente ordenados para el aprendizaje del repertorio, dedico dos horas a la enseñanza de solfeo e instrumentos».

En este sentido, uno puede preguntarse cuál fue entonces el papel ejercido por estos músicos en la selección de las obras ya que, según la normativa del Patronato, eran los directores artísticos o de estos conjuntos, sobre quienes recaía la tarea de confeccionar este repertorio (*BODGP*, año I, no. 5, 20 de noviembre de 1942: 9).

Cierto y verdad es que durante los primeros meses tras el final de la guerra y hasta la consolidación del discurso propagandístico del sistema de Redención de Penas, puede observarse un predomi-

nio del criterio de los músicos detenidos, no tanto por el cargo que llegaron a desempeñar en el organigrama de estos conjuntos, como por la urgencia del Régimen por hacer visibles estas actividades. En cierto modo, esto obligó a reutilizar los mismos grupos musicales con idénticos repertorios previos a su detención. Así lo demuestran las palabras del Padre Martín Torrent, quien durante su etapa como capellán de la Prisión Celular de Barcelona explicaba que el número de músicos detenidos fue tal —profesores de la Banda Nacional Republicana— que permitió la organización de la primera banda de prisiones, integrada, ya entonces, por sesenta (60) músicos:

Dio la casualidad de que al ser liberada Cataluña por los Ejércitos Nacionales fueron detenidos varios de los profesores que integraban la Banda Nacional Republicana, es decir, de los profesores de la antigua Banda de Alabarderos del Palacio Real, y a base de ellos y de algunos solistas de las sinfonías de nuestras grandes capitales, se formó la primera Agrupación musical de la Celular, que muy pronto llegó a superar las 60 plazas, con numerosos aspirantes, además anhelosos de cubrir las vacantes que las libertades fueron con el tiempo produciendo. Sus primeras intervenciones fueron en las misas dominicales, que se vieron con tal motivo rodeadas de la más extraordinaria solemnidad (1942: 147).

La peculiaridad descrita por el jesuita no respondía más que al hecho de que los miembros de ciertas agrupaciones fueron detenidos de forma masiva (Almacellas, 2004). De este modo, los mismos conjuntos musicales que habían trabajado hasta el final de la guerra comenzaron a desarrollar su actividad en el contexto penitenciario. Por este motivo, y en respuesta a la impaciencia del Patronato por comenzar su tarea propagandística, estas agrupaciones se vieron forzadas a ofrecer conciertos cuyo repertorio estuvo integrado por las mismas obras que interpretaban antes de ser encarcelados.

Sin embargo, tanto presas como presos no fueron sino los destinatarios de esta narrativa musical, por lo que su función se limitó a seguir las directrices impuestas por la Sección de Educación del Patronato. La programación oficial no atendió a sus propuestas aunque a ellos correspondiese la interpretación, ajuste y organización

de la actividad musical. Por esta razón, aunque con variaciones, los títulos interpretados en unos y otros centros guardaron siempre cierta correlación, muestra evidente de la coherencia que el Régimen otorgó a la propuesta musical en prisiones.

De esta forma, el Patronato utilizó en su favor los conocimientos musicales de sus presos como castigo, pero también como una manera de establecer alianzas con los detenidos como garantía del éxito del programa de Redención de Penas. Para ello estableció una serie de puntos que motivaron a los presos y presas a unirse a estas actividades, al mismo tiempo que justificaba la adhesión forzada de aquellos que mostraban resistencia. Por ejemplo, en 1940, la participación en labores musicales pasó a estar reconocida con días de reducción de condena (*BOE*, no. 334: 8181-8182) y en 1943 ningún preso o presa que formase parte de los conjuntos artísticos podía ser trasladado de prisión (*BODGP*, año II, no. 47: 8). A título individual, penales como la Central de Astorga (Elcoro Iribe, 1939) o la Celular de Valencia (Toledo, 1942) ofrecieron mejores celdas y una ración extra de alimento a los músicos. Pese a todo, lo que alentó a estos autores e intérpretes a suscribir estos programas fue la posibilidad de continuar su profesión en el mismo entorno que les había arrebatado de ella, así como la promesa de retomar sus carreras una vez fuera de la cárcel.

## Los “rehabilitados”

Uno de los ejemplos más tempranos de este tipo de participación fue el del compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964) (Registro Civil de Laredo, 28 de mayo de 1947), quien por aquel entonces contaba con una sólida formación musical a causa, entre otras razones, de su estancia parisina a comienzos de la década de los treinta (Lastra, 2013 y Tejada Tauste, 2020: 325-344). Ya de regreso, en España recibió el magisterio de Enrique Fernández Arbós y, poco antes del estallido de la Guerra Civil comenzó a trabajar como director de diversas bandas y orquestas. Precisamente, debido a su relación con el ámbito de las bandas municipales, se afilió a diversos sindicatos al estallar la guerra, razón por la que, a la caída de Santander en 1938, fue detenido y llevado a la Prisión Central de Tabacalera de la ciudad.

Allí, el director de la prisión le encomendó la tarea de formar un orfeón para el que compuso la canción montañesa *DATE LA VUELTA* (1938). Su tarea musical no se limitó a su labor con el orfeón del centro. A título individual continuó trabajando en diversos borradores. Entre ellos los correspondientes a los títulos *Estudio Impromptu* (1939), la *Improvisación en canon para piano* y una revisión de su *Fantasia para trío*.

▲ Fig. 1. *DATE la vuelta*, de Arturo Dúo Vital (Prisión Central de Tabacalera, 7 de octubre de 1938) Archivo Personal de Arturo Dúo Vital (DUO 20-37606), Fundación Botín.

En 1939 salió de prisión gracias al sobreseimiento de su causa. El ejemplo más patente de la normalización de su carrera en el ámbito civil fue la concesión del segundo premio en el Concurso Nacional de Composición celebrado en Bilbao en el mes de septiembre de 1939, apenas cinco meses después de salir de la cárcel. Todo ello sin contar los diversos cargos que desde 1949 ocupó como profesor en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1941-1969).

## Recapitulación

Si desde nuestra perspectiva actual, con el recorrido que nos permiten la distancia histórica y el análisis científico, hoy hiciésemos balance de las implicaciones que tuvo para el Régimen recurrir a la música como herramienta de control y propaganda, las evidencias señalan que esta no fue una elección casual ni arbitraria. El discurso de la dictadura, en torno a la utilización de estas prácticas fue claro desde el inicio de la guerra en 1936, cuando las acciones desarrolladas en la retaguardia sirvieron para ensayar los distintos prototipos de represión en la configuración del Estado franquista.

En 1938, dos años más tarde, con la contienda a su favor y con las potencias internacionales inclinadas hacia su reconocimiento, el modelo penitenciario y punitivo comenzó a trabajar con fruición. En respuesta a las pretensiones represivas que, desde perspectivas diversas como la redención, la penitencia y la reeducación, se insertaron las prácticas musicales en las prisiones. Del lado oficial, la música vino a condensar las aspiraciones del «rescate moral del penado», cuando no la plena sumisión y humillación de aquel para quien la vía de la recuperación no se consideraba ya posible.

La práctica de introducir la música en las prisiones no fue un acto ajeno a las doctrinas punitivas cultivadas en Europa en estos años. Alemania, Italia y Portugal recurrieron a la música como un vehículo útil a las consignas patrióticas, ideológicas y morales de cada Estado, pero sobre todo, como un arma eficaz cuyas secuelas emocionales se han revelado en el tiempo más duraderas que cualquier otro daño físico.

Este devenir teórico acerca del empleo de la música en el exterminio ideológico y emocional de los detenidos y detenidas, estuvo acompañado en la práctica por un intenso y complejo entramado institucional que atendió a cada uno de los aspectos que marcaron la regularización de estas prácticas. Así, la Dirección General de Prisiones se apoyó en la creación del Patronato de Nuestra Señora de la Merced

para atender cualquier cuestión relacionada con la explotación de los penados, incluyendo el plano intelectual. La Sección de Educación del Patronato, dividida en seis secretarías técnicas, administradas por las Juntas Locales Provinciales, gestionó las acciones relacionadas con la propaganda moral, patriótica y religiosa a través de diversos medios de influencia como la literatura, las artes escénicas, las artes plásticas, la cultura física, pero sobre todo, la música. Conciertos, representaciones teatrales, festivales, misas, emisiones radiofónicas, proyecciones cinematográficas, recuentos, llamadas al rancho, salidas al trabajo, entre otras, integraron en su centro la práctica musical, que terminó convirtiéndose en un elemento disciplinario más con capacidades discursivas propias.

Por este motivo, las cuestiones que la rodearon no fueron nunca arbitrarios. El qué debía interpretarse junto con el cómo, el cuándo, por quién y para quién formaron parte del discurso franquista acerca de este tipo de acciones. De esta forma, el tiempo y el espacio, destinados al castigo quedaron también marcados por la cuestión musical que, por otro lado, respondió al calendario festivo establecido por el Régimen en su construcción simbólica de la nación. Así, la adecuación de los repertorios escogidos, en su mayoría de raigambre española, o en su defecto de países afines, fue un síntoma de la intervención de la música en la organización del tiempo destinado al castigo. Del mismo modo, estas prácticas se insertaron en la arquitectura penal, modificándola y propiciando su propia geografía.

Una de las cuestiones menos clara es cómo el Régimen logró, en mitad de la crisis económica producida por el aislamiento internacional y la política de autarquía, sostener estas prácticas. Si bien está claro que, a nivel humano, la dictadura se nutrió de los propios músicos detenidos, a quienes integró en estas actividades tanto como directores, intérpretes y compositores, así como profesores de aquellos otros presos políticos con menor experiencia musical o con conocimientos nulos de la disciplina, no parece tan evidente la cuestión de los recursos económicos. Así, la financiación con que el Estado contó para estas acciones quedó subsumida a un sistema de beneficencia gestionado por las Juntas Locales que se encargaron de recaudar, administrar y gestionar los fondos necesarios para la adquisición de instrumentos, partituras y otros dispositivos tecnológicos. Ejemplo