



Review: ESTUDIAR LA MÚSICA DEL FRANQUISMO: POLÍTICAS CULTURALES, CREACIÓN Y RESISTENCIAS

Reviewed Work(s): Music and Francoism by Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada

Review by: Iván Iglesias

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 40, No. 1 (Enero-Junio 2017), pp. 257-266

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/24938864>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

JSTOR

ESTUDIAR LA MÚSICA DEL FRANQUISMO: POLÍTICAS CULTURALES, CREACIÓN Y RESISTENCIAS

Iván IGLESIAS
Universidad de Valladolid

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (eds.). *Music and Francoism*. Turnhout, Brepols, 2013. 488 pp. ISBN 978-2-503-54899-9.

La música no es un tema habitual en las revistas y los manuales académicos de referencia sobre el franquismo. Una reciente «sociología cultural» del período obvia incluso cualquier alusión a lo sonoro con asombrosa naturalidad¹, y Jeremy Treglown no ha dedicado ni un solo párrafo a la música en su conocido libro sobre creación y memoria desde 1936, que en cambio examina por extenso la literatura, el cine y las artes plásticas². La responsabilidad de esta ausencia, claro está, es compartida. Si los historiadores han tendido a ver el arte y el ocio como reflejos de la dimensión sociopolítica, otras áreas de estudio también se han cerrado sobre sí mismas, alentadas por sistemas evaluadores de la investigación que, en la práctica, penalizan el traspaso de las barreras disciplinares. Por ende, a los investigadores nos cuesta estar al día de todo lo que se escribe sobre una dictadura que sigue siendo, con la Guerra Civil, la etapa más transitada de la España contemporánea. Todo ello se traduce en una alarmante carencia de conexiones claras y sistemáticas entre disciplinas, solo salvable mediante puntos de encuentro y recursos bibliográficos de obligada consulta.

Esto último es, a fin de cuentas, lo que representa *Music and Francoism*, un volumen colectivo publicado por Brepols, con el esmero y la pulcritud acostumbradas en la editorial belga, en el que muchos de los expertos en

¹ ASCUNCE ARRIETA, José Ángel. *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

² TREGLOWN, Jeremy. *La cripta de Franco: viaje por la memoria y la cultura del franquismo*. Barcelona, Ariel, 2014 (original en inglés: *Franco's Crypt: Spanish Culture and Memory since 1936*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013).

la materia aportan nuevas informaciones y ponderan lugares comunes. Sus editores son dos consumados especialistas en la música durante la dictadura. Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada), pionera en el tema desde su tesis doctoral sobre la legislación musical del régimen entre 1936 y 1951, ha escrito numerosos artículos sobre las implicaciones ideológicas de la música en España durante los años cuarenta y cincuenta, muchos de ellos recopilados en un volumen para la editorial Libargo³. Por su parte, Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona), que centró su primera trayectoria académica en la obra del compositor Cristóbal Halffter, es autor de una abundante bibliografía sobre la creación musical durante la última mitad del régimen. No es casualidad que ambos hayan sido los autores encargados de escribir sobre el primer y el segundo franquismo, respectivamente, en la reciente *Historia de la música en España e Hispanoamérica* del Fondo de Cultura Económica⁴. El libro aquí reseñado surgió, en efecto, de la colaboración del proyecto «Música, ideología y política en la cultura artística durante el franquismo (1938-1975)» (HAR2010-17968), del que Pérez Zalduondo fue investigadora principal, y el Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, que en los últimos años ha organizado algunos de los más relevantes encuentros científicos sobre música e ideología en la Europa contemporánea.

El volumen está compuesto por diecinueve artículos, quince en inglés, tres en español y uno en alemán, y se divide en cuatro partes, dedicadas respectivamente a los intercambios musicales entre España, Alemania y Portugal durante la Segunda Guerra Mundial, algunas de las principales instituciones responsables de la política musical del régimen, la música popular urbana, y diversas corrientes, figuras y repertorios musicales durante la dictadura. Acompañan al texto 30 ilustraciones y 10 tablas, así como un índice de nombres al final. El breve prólogo de los editores (pp. IX-XI) cumple su cometido de presentar el origen y la estructura del libro, pero se echa en falta una introducción general, dada también la escasez de bibliografía en inglés sobre el tema, que sirva para situar a los lectores no versados en la materia y a los investigadores de otras disciplinas. Por lo demás, como bien advierten Pérez Zalduondo y Gan Quesada, la obra abunda en la asimetría historiográfica entre el primer

³ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Una música para el «Nuevo Estado»: Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada, Libargo, 2013.

⁴ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 7: *La música en España en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

franquismo, que hoy cuenta ya con un corpus apreciable de estudios, y el último quindenio de la dictadura, cuyo análisis es todavía exiguo.

El primer artículo del libro permite a su autor, Erik Levi (Royal Holloway, University of London), conocido como uno de los primeros estudiosos de las políticas musicales del Tercer Reich, explorar un asunto que prácticamente había pasado inadvertido en sus escritos anteriores: la recepción de la música española en la Alemania nazi. El autor traza un panorama general que se inicia en los últimos meses de la Gran Guerra y termina con el giro diplomático de la dictadura franquista en 1943. Levi constata la tardía consolidación real de la alianza musical entre España y Alemania, que solo se produjo a partir de la primavera de 1940, cuando el régimen nazi intentó asegurarse un potencial aliado en la Segunda Guerra Mundial. Resulta arriesgado, no obstante, atribuir tal demora a las reticencias de Franco a implicarse en la contienda (p. 13), eludiendo el papel clave que cumplieron las tensiones internas de la dictadura y, particularmente, los recelos de la Iglesia hacia Falange⁵. En todo caso, el artículo revela las hasta ahora desconocidas y muy limitadas consecuencias prácticas de esta alianza musical en las programaciones de los auditorios alemanes. Javier Suárez-Pajares (Universidad Complutense de Madrid), buen conocedor de la música de posguerra, ofrece una exhaustiva crónica de los intercambios musicales entre España y Alemania basada en la prensa del período y en los documentos entonces localizados en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Tanto Levi como Suárez-Pajares dejan claro el papel clave de la propaganda alemana en España de Richard Klatovsky, director de la Sección de Música de la Deutsche-Spanische Gesellschaft, así como de las orquestas Filarmónica y de Cámara de Berlín. No obstante, este segundo artículo se centra especialmente en detallar los preparativos y el desarrollo de cuatro eventos que tuvieron lugar entre julio de 1941 y diciembre de 1943: los dos Festivales Musicales de Bad Elster, la Semana de Música Hispano-Alemana celebrada en varias localidades españolas, y la Semana Española de Frankfurt am Main. La frase «Obligados a vivir pared con pared», pronunciada por el dictador António Oliveira Salazar en 1939, sirve como antetítulo al original texto de Igor Contreras Zubillaga (École des Hautes Études, París) y Manuel Deniz Silva (INET-MD, Universidade Nova de Lisboa) sobre los intercambios musicales hispano-portugueses entre 1939 y 1944. A través de

⁵ HERA MARTÍNEZ, Jesús de la. *La política cultural de Alemania en España en el período de entreguerras*. Madrid, CSIC, 2002, pp. 416-431.

abundante documentación procedente de prensa, epistolarios y archivos de ambos países, los autores ofrecen una visión poliédrica de la diplomacia musical entre Portugal y España, condicionada tanto por la mayor permisividad de la censura salazarista como por las estrategias de campo de compositores e intérpretes.

Estos tres capítulos iniciales evidencian que las relaciones bilaterales durante la Segunda Guerra Mundial son un tema capital para entender no solo la legitimidad inicial del régimen, sino también su propia naturaleza política. También certifican la conveniencia de indagar más allá de la retórica o los objetivos de la propaganda. Levi concluye que, dada la superficialidad de la campaña nazi a favor de la música española, siempre supeditada al ultranacionalismo germano, solo Falla continuó formando parte del repertorio habitual en los auditorios alemanes a partir de 1943. Por su parte, Suárez-Pajares no se limita a aportar nuevos datos sobre los intercambios musicales hispano-alemanes; también sugiere la relevancia de estas relaciones en la posterior consolidación de la vida sinfónica madrileña. Aunque Contreras Zubillaga y Silva se centran en lo que denominan música «erudita» (un adjetivo infrecuente en los estudios académicos en español, aunque no tanto en portugués), también mencionan algún dato interesante para quienes nos dedicamos a las relaciones entre música popular urbana y propaganda franquista: en la velada artística de confraternización hispano-portuguesa celebrada con motivo de la victoria del bando sublevado, en abril de 1939, sorprende la presencia de Carmelita Aubert (p. 33), una de las principales cantantes de tango y jazz en la Barcelona de la Segunda República, que no pudo actuar en la España de los años cuarenta por sus supuestos vínculos con el anarquismo.

La segunda parte se abre con un artículo de Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo), pionera y referente de los estudios sobre danza en España, acerca de los bailes de la Sección Femenina de Falange. Aunque el título extiende el período analizado hasta 1952, el núcleo del estudio se centra en la etapa 1939-1946. Al tiempo que corrobora la conocida influencia estética de las organizaciones juveniles de los países del Eje, Martínez del Fresno muestra las contradicciones que surgieron de la correspondencia falangista entre autenticidad y mundo rural, por un lado, y sus bailes tradicionales reinventados y urbanizados, por otra. La temprana depuración franquista de los músicos en las instituciones públicas de San Sebastián entre 1936 y 1940 es el objeto del artículo en español de Itziar Larrinaga Cuadra (Musikene-Centro Superior de Música

del País Vasco), que constata la obsesión del nuevo régimen por controlar ideológicamente a sus funcionarios. A partir de las actas del Ayuntamiento, la autora identifica dos fases del proceso depurador que afectó a la Banda de Txistus, a la Banda de Música y al Conservatorio: una primera y más rigurosa en los meses iniciales de la guerra; otra más laxa y desarticulada a partir de 1937. El capítulo, completado con varios estudios de caso, concluye también que la represión afectó más a los afines a la izquierda que a los nacionalistas vascos.

El artículo de Gemma Pérez Zalduondo sobre la música durante el primer sexenio del Ministerio de Información y Turismo (1951-1956) evidencia las continuidades de este organismo con la Vicesecretaría de Educación Popular, la entidad propagandística por antonomasia del franquismo en los años cuarenta, aunque con un objetivo notoriamente distinto: mostrar no solo la cohesión ideológica del país, sino también su modernidad artística. Quedan claras, también, las dificultades prácticas y el limitado control que el Ministerio asumió en sus iniciativas, así como la importancia que los propios responsables de sociedades, ateneos y festivales tuvieron en sus proyectos. Xosé Aviñoa (Universitat de Barcelona), uno de los musicólogos más prolíficos sobre la creación catalana, traza un panorama general sobre las instituciones musicales en la Cataluña de la dictadura. Aunque el tema parece demasiado amplio para ser recogido en pocas páginas, el autor se limita en la práctica a la música de tradición clásica y se centra en Barcelona. Desde esa perspectiva, el capítulo subraya tanto las continuidades como las rupturas que implicaron la Guerra Civil y la dictadura en el asociacionismo musical, y termina con unas páginas sobre las principales familias y figuras de la Ciudad Condal que apuntan a la importancia de la música como forma de sociabilidad durante el franquismo. El apartado dedicado a instituciones se completa con un artículo de Marta Cureses (Universidad de Oviedo) sobre uno de los temas en los que es una consagrada experta: la institucionalización de la vanguardia en Cataluña desde 1939. Su capítulo, que actualiza lo escrito por ella misma para el quinto volumen de la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*⁶, sitúa la creación sonora experimental en sus interdependencias con la vanguardia artística barcelonesa, sus medios y figuras más relevantes. Sus principales objetos de análisis son dos ins-

⁶ CURESES DE LA VEGA, Marta. «La institucionalització de l'avantguarda», «El Cercle Manuel de Falla y el Club 49», «Tendències creatives a Catalunya a partir de 1939» y «Compositors del 50: innovació i experimentació». *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 5: *De la postguerra als nostres dies*. Xosé Aviñoa (coord.). Barcelona, Edicions 62, 2002, pp. 160-215.

tituciones, el Círculo Manuel de Falla y el Club 49, y dos artistas, Juan Eduardo Cirlot y Josep Maria Mestres Quadreny.

De los capítulos de esta segunda parte se desprende un creciente interés por profundizar en las configuraciones regionales y nacionales de la España de Franco, que como es sabido generaron disputas constantes entre las culturas políticas de la dictadura y fueron recurrentes en las luchas por el poder⁷. El análisis de las tensiones entre el folklorismo de Coros y Danzas y la identidad nacional defendida por el régimen constituye un novedoso aporte de Beatriz Martínez del Fresno a la bibliografía sobre la Sección Femenina. Asimismo, el artículo de Gemma Pérez Zalduondo subraya la necesidad de atender a la repercusión real de las políticas públicas y a la relevancia de los enlaces provinciales. Aunque en el texto de Itziar Larrinaga Cuadra sobre San Sebastián se echa de menos un diálogo con la ya copiosa literatura sobre la depuración en la Guerra Civil, es en microhistorias como la suya donde mejor puede apreciarse la confluencia de diversos ámbitos musicales en la España del último siglo, una asignatura pendiente⁸. En este sentido, los capítulos de Xosé Aviñoa y Marta Cureses son inestimables aportaciones a la historia de Barcelona como centro de la vanguardia musical durante el franquismo, en los que solo cabría esperar una mayor glosa de los vínculos entre el Club 49 y el Hot Club, entidad que solo se menciona como sede pero que proporcionó fondos, compartió actividades e influyó en las preferencias estéticas del primero.

Es de agradecer que el volumen incluya un apartado con cuatro textos sobre música popular urbana, hasta hace poco la gran ausente de los estudios sobre el franquismo. El capítulo de Pilar Ramos López (Universidad de La Rioja) refuta la habitual pero cada vez más controvertida reducción de la copla a propaganda franquista: tanto la notoriedad pública como las canciones de Conchita Piquer, Imperio Argentina, Estrellita Castro o Juanita Reina desafiaron los modelos oficiales de mujer, y sus actuaciones no se libraron de la censura. En la línea de Manuel Vázquez Montalbán o, más recientemente, Stephanie Sieburth, la autora invita a conectar la copla con la experiencia de quienes vivieron el primer franquismo, mover el foco del discurso estatal a los usos populares. Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid), reconocido especialista en el cine musical, dedica su artículo

⁷ SAZ, Ismael. *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.

⁸ Una notable excepción es ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (coord.). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU, 2010.

a otro género profuso en los años cuarenta pero a menudo denostado por la historiografía: las comedias españolas de influencia norteamericana. La modernidad visual y sonora de aquellas películas, que deslocalizaban sus espacios, mostraban lujo sin contemplaciones y evitaban cualquier referencia a la cruda realidad de posguerra, servía como evasión de la vida tradicional y sobria preconizada por la dictadura. El recorrido desde el «renacimiento» del flamenco, mediados los años cincuenta, a su arraigo como música contestataria, en los albores del tardofranquismo, es el objeto del artículo de Pedro Ordóñez Eslava (Universidad de Granada). Sus páginas rehúsan cualquier simplificación para mostrar las paradojas de la flamencología y el *neojondismo*, que «depuraron» el género perpetuando una visión tópica y conservadora de la sociedad andaluza y no estuvieron exentos de apropiaciones por parte de ideologías opuestas. Finalmente, Daniel Party (Pontificia Universidad Católica de Chile) explora las ambivalencias de la canción melódica, uno de los géneros más exitosos del desarrollismo, a través de la figura de Raphael. Su artículo detalla los mimbres con los que el *showman* linarense tejió un personaje público y artístico por encima de barreras generacionales que adoptó la reivindicación profesional (contra el *beat*), el desafío a la masculinidad y la ambigüedad política.

Sin duda, cuatro artículos de diecinueve son insuficientes para dar cuenta proporcional de la música popular urbana en el franquismo, pero reflejan el actual estado de la cuestión. También fueron cuatro, en este caso de dieciséis, los dedicados a la dictadura en un libro crucial para los estudios sobre música popular urbana en España publicado igualmente en 2013⁹. En ambos volúmenes, la escasez de páginas sobre el franquismo contrasta con la originalidad de los planteamientos, que coinciden en dibujar un panorama complejo sujeto a las contradictorias apropiaciones de la música de masas como propaganda y resistencia. Así como el artículo de Pilar Ramos López contribuye a desterrar la idea de que la copla no fue más que un instrumento de la dictadura, acaso deberíamos cuestionar ya otro funcional mito sobre este género: que dominó sin competencia la música popular urbana en la España de los años cuarenta y cincuenta. El cine (como bien apunta aquí Arce), las programaciones radiofónicas, las grabaciones, las partituras, los cancioneros, los derechos de autor, la prensa especializada y el teatro musical muestran un campo con pocas

⁹ MARTÍNEZ, Silvia; y FOUCE, Héctor (eds.). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Nueva York, Routledge, 2013.

oportunidades de especialización que requiere análisis comparativos¹⁰. Asimismo, los capítulos de Ordóñez Eslava y Party prueban que conviene seguir explorando la música popular urbana del segundo franquismo para entender las prácticas, tal vez no tan nuevas, de la transición y los primeros años de la democracia.

La última parte del libro contiene siete artículos sobre temas diversos. María Isabel Cabrera García (Universidad de Granada), experta en los vínculos entre arte y política en los años cuarenta, se remonta al período europeo de entreguerras para desgranar los modelos que configuraron la ideología estética hegemónica durante el primer franquismo. La autora destaca los ideales artísticos de la Italia fascista, por encima de países como Francia, Alemania o Portugal, como referente fundamental de los creadores y críticos españoles. Luis Velasco Pufleau (Universität Salzburg) explora las composiciones de Silvestre Revueltas, miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), asociadas a la Guerra Civil española. Tras repasar la experiencia del mexicano en la contienda, que lo marcaría profundamente, el capítulo se centra en dos himnos poco conocidos en los que Revueltas puso su reconocida creatividad al servicio de la fórmula castrense y la revolución social: *México en España* (cuya partitura se incluye al final del texto) y *Un canto de guerra para los frentes leales*. El análisis del estilo y la acogida de la zarzuela *Monte Carmelo* (1939) sirve a Walter Aaron Clark (University of California, Riverside) y William Craig Krause (Hollins University) para cuestionar el reiterado filofranquismo de Federico Moreno Torroba. Sin negar la ideología conservadora, católica y monárquica del compositor madrileño, los autores revelan la continuidad estética de la obra respecto a las zarzuelas de preguerra y sus problemas con la censura. Carol A. Hess (University of California, Davis) dedica su capítulo a la trayectoria del compositor y escritor Gustavo Durán, que combatió en las milicias republicanas durante la Guerra Civil y en 1940 se estableció en los Estados Unidos, donde trabajó para la política del «Buen Vecino» de la administración Roosevelt. El texto se centra en la labor de Durán como divulgador del folclore latinoamericano, otra cara de su lucha antifascista, antes de ser señalado por el macartismo.

Michael Christoforidis (University of Melbourne), experto en Manuel de Falla, analiza las relaciones entre la *Atlántida* y la política española desde

¹⁰ IGLESIAS, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid, CSIC, 2017 (en prensa).

la génesis de la celeberrima cantata, en 1927. En línea con la temática del libro, su capítulo indaga principalmente en los usos propagandísticos de los estrenos en Barcelona y Cádiz, en noviembre de 1961, y de las primeras representaciones escénicas en varias capitales europeas, al año siguiente. El repertorio camerístico para clarinete de 1950 a 1965 es el objeto del artículo de Francisco José Fernández Vicedo (Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada). Aunque no queda clara la pertinencia de las fechas inicial y final del estudio, y ni la división por el tipo de agrupación instrumental ni el estricto desarrollo por compositores ayudan a seguir los «cambios estilísticos» anunciados en el título, el autor ilumina las diferencias entre un Madrid todavía neoclásico y la vanguardia barcelonesa personificada en Joaquim Homs y el clarinetista Juli Panyella. En el último capítulo del volumen, el único en alemán, Christiane Heine (Universidad de Granada) explora una breve obra tardía del eterno inconformista que fue Gerardo Gombau: *Música 3+1*, para cuarteto de cuerda (1967). Heine cuestiona los escasos estudios sobre la obra y concluye que el extemporáneo aporte de Gombau al dodecafonismo, con frecuencia aducido como prueba del escaso arraigo de esta técnica en la escena madrileña frente a la catalana, revela un acercamiento sistemático y un delicado equilibrio entre tradición y modernidad, coherente con la trayectoria del compositor.

La heterogeneidad de esta última parte no menoscaba, desde luego, sus aportaciones a los vínculos entre ideología y creación durante el franquismo. Mientras Cabrera García dilucida algunas fuentes primordiales de la temprana fascistización estética del régimen, Hess muestra la relevancia de un musicógrafo español exiliado para entender la recepción de la música latinoamericana en los Estados Unidos, tema de un excelente libro suyo¹¹. No faltan tampoco lúcidos análisis de obras prácticamente olvidadas por la historiografía, que inquietan las orientaciones políticas y estéticas de sus autores para replantear su lugar en la producción musical de la época (Velasco Pufleau, Clark y Krause, Heine), o estudios de composiciones que mediaron en la propaganda e identidad de la dictadura (Christoforidis). Por último, Fernández Vicedo apunta aquí un asunto, la creación para instrumentos de viento, llamado a ulteriores estudios por su importancia para entender la interconexión entre orquestas y bandas, entre repertorio académico y popular.

¹¹ HESS, Carol A. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

En suma, este libro examina un amplio y variado acervo de prácticas musicales fundamentales para entender el franquismo. En conjunto, reivindica la atención a una *longue durée* que permita explicar los procesos de continuidad y transformación en la España del siglo XX, así como la necesidad de seguir indagando el tardofranquismo y las músicas populares para volver más compleja nuestra visión de la dictadura. Si el análisis de las políticas culturales presenta aristas sumamente novedosas y es el verdadero punto fuerte del volumen, el exilio, limitado al capítulo de Hess, es acaso su laguna más notoria, en todo caso explorada hace poco por una monografía de Eva Moreda Rodríguez¹². Debido a su riqueza y pluralidad, *Music and Francoism* traza caminos susceptibles de ampliarse a través de los variados «giros» teóricos y perspectivas metodológicas que han permeado la musicología de los últimos años: las dimensiones performativa y emocional parecen fundamentales para seguir explorando la propaganda del régimen, sus efectos y su memoria; conviene unir ya la composición a un examen de los espacios y prácticas de escucha del período; carecemos todavía de una investigación sistemática de las resistencias tan discretas como habituales que posibilitó la música, para la que puede recurrirse a las fuentes orales; por último, las grabaciones de la posguerra son un objeto de estudio casi inédito cuyo análisis resulta ineludible para atender a los detalles sonoros, relacionarlos con sus condiciones materiales y pluralizar los agentes de su producción. Este libro se erige ya en hito internacional y referencia inexcusable sobre los vínculos entre música y franquismo, así como en un magnífico punto de partida para congratularnos por todo lo que se ha desgranado e ilusionarnos con lo que está por hacer. Solo queda felicitar a sus editores y confiar en que el precio de los volúmenes de Brepols no impida la difusión que merece.

¹² MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. *Music and Exile in Francoist Spain*. Farnham, Ashgate, 2015.