

más contra la disidencia y en un instrumento de cohesión interna del régimen, ya que le proporcionó “adhesiones inquebrantables” por parte de amplios sectores sociales, que van a explicar su continuidad temporal hasta que la crisis económica de los años 70 minó esta confianza.

Encabo, Enrique, *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, Erasmus Ediciones, 2007, 202 pp.

Por Joaquín Piñeiro Blanca
(Universidad de Cádiz)

En esta publicación se consigue, a mi juicio de forma adecuada, señalar los evidentes cauces de unión existentes entre la creación musical y el pensamiento de su tiempo, entre el hecho individual de la composición o interpretación de partituras y el colectivo de la audición. En definitiva, se logra utilizar en el análisis histórico la música como elemento esencial para alcanzar nuevos objetivos en campos de estudio aparentemente agotados. Enrique Encabo nos ofrece una obra multifacética, ya que en ella se mueve por territorios diversos sin consagrarse en exclusiva a ninguno en concreto: no estamos ante un estricto trabajo de historia, ni en uno de carácter exclusivamente musicológico, sino frente a una investigación que es un poco ambas cosas (añadiría que afortunadamente).

El autor se centra en uno de los temas en los que más fácilmente puede establecerse esta relación disciplinar: los nacionalismos y el uso de la música como elemento conformador de señas de identidad. Imagino que a la memoria del lector llegarán múltiples y conocidos ejemplos de cómo la formación de los estados-nación en la era de las revoluciones burguesas estuvieron vinculados a la obra de compositores muy destacados: Wagner en la unificación alemana, el protagonismo de Verdi y sus óperas durante el *risorgimento* italiano, Auber en el inicio del proceso de independencia de Bélgica, Sibelius en la lucha finlandesa frente a Rusia, Grieg en Noruega, o los músicos que ayudaron a enarbolarse las banderas nacionalistas dentro del Imperio Austro-Húngaro (Smetana y Dvorak en Bohemia o Liszt en Hungría). Estos procesos respondían, ante todo, a la acción de una burguesía cuyo ideal polí-

tico e intereses materiales concordaban con la reivindicación de un nuevo orden. De este modo, la necesidad de fraguar una conciencia nacional necesitó de la ayuda de una serie de creadores que, desde varios ámbitos de la cultura, ayudarían a conformar la idea de patria común. Por otra parte, debe tenerse presente que la aportación de estos intelectuales a los movimientos nacionalistas sólo alcanzó, en primera instancia, a una minoría formada, ya que la mayor parte de la población, analfabeta, estaba demasiado absorbida por los problemas cotidianos de su vida material y se encontraba con la imposibilidad de acceder, al menos de forma directa, a las obras que difundían estas ideas. No obstante, la música constituye una excepción debido a la gran popularidad que particularmente tenía el género operístico y a la inmediatez con la que se podía recibir este producto por parte de los no letrados.

En el caso particular de España, en el que se centra este libro, la cuestión es muy singular, ya que el reto no fue el de lograr una caracterización nacional frente a otra realidad política dominadora, sino conseguir una redefinición que se adaptase a la cambiante situación del país debida a la progresiva desaparición del imperio ultramarino. Ceñida casi a sus fronteras europeas, será necesario buscar una nueva construcción política y, por tanto, reedificar unas señas de identidad que estuvieran en consonancia con la consolidación general de los estados-nación en el viejo continente.

Suponemos que por razones editoriales, el título promete más de lo que luego encontramos en las páginas del libro, ya que realmente lo que se nos ofrece es un estudio de algunos aspectos importantes de la actividad cultural en España en el tránsito del siglo XIX al XX que, en concreto, el autor dirige en dos direcciones: el wagnerismo y la *Renai-xença catalana* y sus implicaciones políticas, y la expansión de la zarzuela durante la última etapa de la Restauración. Ambos caminos constituyen unos procesos paralelos de reconstrucción de identidad nacional en los que lo casticista contrasta con lo europeísta. La adoración barcelonesa por Wagner terminó asociándose a la idea de que el pueblo catalán tenía un nivel de educación superior al del resto de España y que, por tanto, estaba más cerca de Europa. Frente a ello, desde Madrid se exaltaba el españolismo a través de obras costumbristas o folklóricas. Aunque las dos estrategias puedan resultar antagónicas, compartían un mismo fondo al estar

animadas por una burguesía urbana conservadora. No obstante, desde mi punto de vista, se observa una diferencia notable: el disfrute de la música de Wagner era ajeno a las clases populares que, en cambio, sí se entregaron masivamente al consumo del “teatro por horas”.

Desde la época isabelina, la zarzuela se había convertido en el género musical de mayor éxito hasta, al menos, la década de 1920, y en uno de los elementos identitarios más ponentes. Entroncando con la zarzuela barroca y la tonadilla escénica, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri serían los primeros compositores de una larga y brillante lista de nombres que introdujeron en sus partituras importantes exigencias creativas. Este último autor fue responsable de un ensayo sobre el género, publicado en 1864, en el que se dieron útiles pautas estéticas que no desentonaron con las del que sería principal referente teórico del nacionalismo musical en España: Felipe Pedrell.

Precisamente, en el cuarto capítulo del libro objeto de este comentario, que es a mi juicio el más interesante, Enrique Encabo analiza una zarzuela muy rica para el análisis histórico: *Gigantes y cabezudos* de Manuel Fernández Caballero. A ella dedica en exclusiva una tercera parte de la monografía, con un nivel de detalle en el estudio que no encontramos en otras cuestiones planteadas en la publicación, como la articulación en el ámbito musical del catalanismo o el papel que cumplía el “género chico” en la España del cambio de siglo. A pesar de que estos temas merecerían idéntico tratamiento o, incluso, un detenimiento aún más profundo, la pieza lírica que se lleva la mayor y mejor parte de este trabajo es digna, desde luego, de esta atención.

La pérdida de las últimas colonias ultramarinas había provocado que España se viese obligada a redefinirse, ya de modo urgente, como nación. Desde 1898, la cultura estuvo más atenta a la exaltación de las características propias de la península y a identificarlas y separarlas de los vestigios culturales americanos. Fueron los años en los que se reinventaron fiestas populares, se volverían las miradas hacia una España observada a través del prisma de los viajeros románticos, se recrearían en las artes los períodos históricos anteriores a 1492, y se estudiaría el rico y variado folklore, particularmente el andaluz.

Estrenada en 1898, *Gigantes y cabezudos* es un sumidero de las preocupaciones esenciales que los

sectores menos complacientes de la sociedad se planteaban en aquel año tan señalado de la historia española. Buena parte de su acción se desarrolla en la plaza de abastos de Zaragoza, en la que un grupo de mujeres esperan con ansiedad noticias de sus familiares que luchan en Cuba. Están presentes, por ejemplo, las dificultades de abastecimiento en la población; la extorsión caciquil de los gobiernos municipales a las propietarias de los puestos de alimentación; las enfermedades tropicales y los problemas de intendencia que sufre el Ejército español en Cuba; o el generalizado analfabetismo que impide que las muchachas puedan leer las cartas de sus hombres, que, además, llegan con varios meses de retraso. En definitiva, un completo repaso a diversos temas de debate en casinos y tertulias y, sobre todo, una pintura en espejo de los conflictos que el público de entonces estaba, posiblemente, padeciendo. Aunque el “género chico” se planteaba de forma habitual ser crónica de temas de actualidad —como sucede aquí—, esta obra se adentra, por el tema elegido, también en el terreno del teatro político que el mismo Fernández Caballero ya había cultivado anteriormente (*Cuba Libre*, 1887) y, asimismo, añadiría, se introduce en el ámbito del Regeneracionismo.

Enrique Encabo se detiene en todas las partes de la partitura aunque, en mi opinión, es el monólogo de Pilar, la protagonista, el que condensa mejor el contenido de fondo de esta zarzuela. En el marco de una momentánea concepción musical más cercana a la ópera que al sainete, la soprano imagina cuál será el contenido de la carta que acaba de recibir de su novio, soldado en la guerra de Cuba. Ella, pensando en voz alta, no se dirige a otro personaje sino directamente al público, en asuntos que podían serle inquietantemente familiares. Tras las consabidas efusiones afectivas iniciales, el tono se torna más grave al conjeturar que quizás le escriba que “está hambriento y sediento, enfermo y cansado, y que va por maniguas y charcas sin pan ni calzado”, poniendo de manifiesto los graves problemas en los que estaba el ejército español. A ello añade su lamento por no saber leer y, en consecuencia, por depender de terceros para conocer el contenido de la misiva, con lo que se adentra en uno de los asuntos que los regeneracionistas señalaban como causa del atraso del país: el generalizado analfabetismo de la población. También se incluye una visión de la colonia que ya era común en la opinión pública debido a las circunstancias enton-

ces vigentes: “me dirá que ni Cuba es hermosa, ni dulce la caña”.

El análisis de esta zarzuela bajo este prisma me lleva a una reflexión que, a mi juicio, es oportuno señalar aquí: se ha dado por supuesto que existe una autonomía de la música con respecto a su entorno social, debido a sus singularidades técnicas, a su inmaterialidad (la obra sólo existe cuando es interpretada, cuando se la hace sonar; la partitura no es música, es un mero soporte de la composición). Sin embargo, sólo puede ser comprendida en su contexto, en las múltiples funciones que la sociedad le ha ido otorgando. A veces como aparato propagandístico, otras como instrumento legitimador del orden establecido y, en ocasiones, como agente de cambio. Todo esto excede el círculo profesional –quizás distante y aséptico en apariencia– en el que las composiciones musicales nacen y son interpretadas. La religión, los privilegios sociales, las transformaciones culturales o las acciones políticas están detrás de ello, como prueba el trasfondo de *Gigantes y cabezudos*.

En mi opinión, este trabajo, a pesar de los desequilibrios de contenido antes señalados, explora de forma inteligente las posibilidades de la música como elemento de análisis histórico y, por ello, creo que su lectura es recomendable ya que, además, procura una notable capacidad para sugerir y suscitar debates más allá de los temas concretos tratados.

Escudero Andújar, Fuensanta, *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia. De las cárceles de posguerra a las primeras elecciones*. Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007, 543 pp.

Por Juan Gustavo Núñez Olguín
(Universidad de Cádiz)

Estamos ante una completa investigación que nos cuenta sobre la historia reciente de Murcia, que como sucede con la del país, no siempre es conocida. Priorizando el análisis de los testimonios de un sector de la población murciana, caracterizado por su actitud de oposición a la dictadura franquista, se rememora el período transcurrido entre 1939 y 1980 –desde el final de la Guerra Civil hasta el inicio de la Transición– en dos grandes bloques.

En un primer capítulo titulado “Una guerra que no acaba”, se estudian las dos décadas que sobrevivieron inmediatamente después del fin de la Guerra Civil. Un durísimo período de posguerra caracterizado por la represión dictatorial ejercida sobre los vencidos y sus familias, una represión que les configuró como grupo de oposición al régimen franquista en tanto que articularon estrategias de supervivencia y resistencia dentro y fuera de las cárceles, retomando de esta manera el testigo de la lucha antifascista republicana durante los años 40 y 50, mientras se desarrollaba y consolidaba el “Nuevo Estado”. A través de los conmovedores testimonios se rescata la vida cotidiana, así como las consecuencias de las duras represalias dictatoriales, la escalofriante “vida” en las cárceles franquistas, la angustia vivida del otro lado de las rejas, la complicidad de la iglesia, lo que significaba ser familiar de un “rojo”, el mundo del trabajo y del ámbito público-privado, y como la fortaleza de estos hombres y mujeres logra poner en marcha estrategias individuales y colectivas de resistencia y oposición al régimen.

La década del cincuenta había finalizado con una crisis fortísima que dio lugar al diseño e implementación del “Plan de Estabilización”, que no logró mejorar las condiciones de vida de los españoles, por el contrario, despreció los salarios de muchos de ellos y empeoró las condiciones laborales de otros, todo ello consecuencia de la intención del régimen de mejorar las macrocifras económicas del país. Esta situación, sumada al nefasto recuerdo de las persecuciones acontecidas en el par de décadas anterior, origina a partir de los años sesenta cambios significativos en lo que respecta a la oposición al régimen dictatorial en España. Pasados ya veinte años desde el final de la guerra, aparece una nueva generación de jóvenes con renovadas fuerzas y ganas de luchar que ya nada tenían que ver con la República ni con la Guerra Civil. Este nuevo anti-franquismo favorece la aparición de nuevas organizaciones y la reconversión de otras para configurar una rejuvenecida disidencia política en Murcia.

Es de este período, comprendido entre 1960 y 1980, del que trata el segundo capítulo “Tiempos de cambio: de las cárceles a las listas electorales”. En él se analizan los nuevos tiempos que caracterizaron a una sociedad que comienza a transformarse en una sociedad de consumo, olvidando los avatares de los tiempos de guerra y posguerra, influenciados en gran medida, por el manejo de la educación co-