



# EL PASADO QUE NO PASA

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA  
A LOS OCHENTA AÑOS DE  
SU FINALIZACIÓN

**EDUARDO HIGUERAS**

**ÁNGEL LUIS LÓPEZ VILLAVERDE**

**SERGIO NIEVES CHAVES**

**(COORD.)**



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha



# **El pasado que no pasa: la Guerra Civil española a los ochenta años de su finalización**

Eduardo Higuera Castañeda

Ángel Luis López Villaverde

Sergio Nieves Chaves

(Coordinadores)



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2020

EL PASADO QUE NO PASA: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA A LOS OCHENTA AÑOS DE SU FINALIZACIÓN

La Guerra civil española (1939-1936), 80 años después, Albacete, 29 y 30 de octubre de 2018 / coordinado por, Eduardo Higuera Castañeda, Ángel Luis López Villaverde, Sergio Nieves Chaves.– Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

520 p. ; 29,7 cm.– (Jornadas y Congresos ; 26)

ISBN 978-84-9044-374-3

1. España – Historia 1936-1939 (Guerra civil) I. Higuera Castañeda, Eduardo, coord. II. López Villaverde, Ángel Luis. III. Nieves Chaves, Sergio IV. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

94(460)°1936/39°

NHD – 1DS3 – 3JK

© de los textos e ilustraciones: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, CEDOBI, Seminario Permanente de Estudios Contemporáneos.

Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 26

Revisores: Alba Nueda Lozano y Sergio Nieves Chaves.

Imagen de cubierta: Aviones nacionales derribados por los republicanos. Biblioteca Digital Hispánica. CC BY-NC-SA 4.0. Recuperado de <http://shorturl.at/lrvAT>

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas y capítulos de libros.

El Seminario Permanente de Estudios Contemporáneos (SPEC) es un grupo de investigación emergente de la Universidad de Castilla-La Mancha. Esta edición ha contado con financiación de la UCLM a través de fondos FEDER de la Unión Europea.

El Centro de Estudios y Documentación de las Brigadas Internacionales (CEDOBI) es un centro mixto de investigación del Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” (IEA) y de la Universidad de Castilla-La Mancha.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

I.S.B.N.: 978-84-9044-374-3 (Edición impresa)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/jornadas\\_2020.26.00](http://doi.org/10.18239/jornadas_2020.26.00)

Composición: Compobell

Hecho en España (U.E.) – Made in Spain (U.E.)



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (E.U.)

## ÍNDICE

Presentación .....	11
<i>Ángel Luis López Villaverde, Eduardo Higuera Castañeda y Sergio Nieves Chaves</i>	
El frente de Granada: vida cotidiana y bombardeos aéreos y marítimos.....	15
<i>Francisco Jesús Martín Milán</i>	
Medios acorazados en la guerra civil española .....	29
<i>Juan Pastrana Piñero</i>	
Bombas que nunca mataron: el sabotaje pacífico durante la guerra civil española ....	43
<i>Alfonso López García</i>	
Propaganda, música y sabotaje en la guerra civil española: canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza .....	57
<i>Marco Antonio de la Ossa Martínez</i>	
La lucha en la retaguardia. La Brigada Terry, Madrid 1936.....	81
<i>Robert Duró Fort</i>	
Burgos bajo sospecha: la investigación de los servicios secretos para desarticular un posible complot contra Franco durante la guerra civil .....	97
<i>Clara Sanz Hernando, Miguel A. Moreno Gallo y José María Chomón Serna</i>	
Una lenta e intensa agonía: el desgaste de la retaguardia republicana por el hambre a través del abastecimiento de Madrid en el último año de la guerra (1938-1939)...	113
<i>Ainhoa Campos Posada</i>	
La quinta columna en la retaguardia republicana de Cataluña .....	127
<i>Javier Rodríguez Abengózar</i>	
La CNT y la Comarcal de Quintanar de la Orden, ¿Anarquistas o fascistas? .....	143
<i>Vicente Torres Encinas</i>	
Octubre de 1934 en la represión de guerra y postguerra en Ciudad Real .....	155
<i>Juan Carlos Buitrago Oliver</i>	
Revolución, violencia, contrarrevolución: Almagro, 1936-1939* .....	169
<i>Ángel Luis López Villaverde</i>	
La justicia republicana durante la guerra civil: los tribunales Especial Popular y Especial de Guardia de Cuenca.....	189
<i>Sergio Nieves Chaves</i>	
La represión en grupo como búsqueda de la “ejemplaridad” y la coacción por la jus- ticia del miedo .....	207
<i>Esmeralda Muñoz Sánchez, María Sol Benito Santos</i>	

Cárceles españolas durante la guerra civil: la verdad intramuros..... <i>María José Palazón Pagán</i>	223
<i>Nuestra Lucha</i> (1936) ..... <i>Joaquín Navarro Caravaca</i>	237
La contribución de las salmantinas a la financiación de la guerra civil: una nueva modalidad de participación femenina..... <i>M.ª Luz de Prado Herrera</i>	247
Milicianas, guerrilleras y mujeres de rojo: tres modalidades de lucha y resistencia frente a los sublevados. El ejemplo de León ..... <i>Beatriz García Prieto</i>	263
Mujeres combatientes en el ejército popular de la República (1936-1939)..... <i>Sara Hernández Martín y Luis A. Ruiz Casero</i>	277
De la documentación a la presentación del patrimonio de la guerra civil española: el caso del nido de ametralladoras de Alhama de Murcia (Murcia, España)..... <i>Víctor Manuel López-Menchero Bendicho, Herbert D. G. Maschner, Francisco José Fernández Guirao, Jeffrey DuVernay, Miguel Ángel Hervás Herrera, James Bart McLeod, Aurelia Lureau y José Baños Serrano</i>	293
Los fortines de los rojos. Búnkeres de la costa catalana: patrimonio inmueble de la guerra civil en riesgo ..... <i>Anna Soret Miravet</i>	307
¡Sabotaje! Arquitectura militar y defensa de costas entre Murcia y Almería durante la guerra civil española..... <i>Francisco José Fernández Guirao</i>	325
“Vivir y morir en la trinchera”. Patrimonio, memoria y didáctica del frente de San Isidro (Puebla de Lillo, León)..... <i>Víctor Bejega García, Irene García Lino y Eduardo González Gómez de Agüero</i>	339
Aprender investigando: la imagen de las mujeres republicanas en la prensa gráfica durante la guerra civil española (1936-1939)..... <i>Félix González Chicote</i>	353
Enterrar a los muertos. Explicar las fosas comunes de la guerra civil a través de los clásicos de la literatura..... <i>Alejandro Lillo</i>	375
Reescribiendo Guadalajara. El tratamiento iconográfico de la guerra civil española en los primeros números de <i>El Legionario</i> ..... <i>Daniela Aronica</i>	381
<i>Il tesoro degli anarchici</i> . El exilio italiano en España y la compra de armas para la República: algunos pícaros y un ministro, 1936-1937..... <i>Antonio Calzado Aldaria y Bernat Martí i Pellicer</i>	397
La sección francesa del <i>Comité Mundial de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo</i> y la guerra civil española (1936-1939)..... <i>Rocío Negrete Peña</i>	407
Brigadistas sanitarios en la guerra de España. De la solidaridad internacional a los campos nazis..... <i>Esteban González López y Rosa Ríos Cortés</i>	423

La dimensión internacional de la salida del Consejo Nacional de Defensa, marzo de 1939 .....	435
<i>Eladi Mainar Cabanes, Robert Llopis i Sendra</i>	
La evolución ideológica de los militares: al golpismo o la defensa de la II República. Los ejemplos del general Fanjul y el teniente coronel Fernández Navarro .....	445
<i>Herminio Lebrero Izquierdo</i>	
Poder y resistencia después de la guerra civil española: el caso de Teresa/Florencio Pla Messeger .....	461
<i>Lisette Rolón Collazo</i>	
Aproximación al estudio de la represión política de posguerra, a través del fondo de la cárcel provincial de Cuenca (1939-1945).....	477
<i>María Isabel Jiménez Barroso</i>	



# Propaganda, música y sabotaje en la Guerra Civil española: canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza

Marco Antonio de la Ossa Martínez  
Universidad de Castilla-La Mancha

[http://doi.org/10.18239/jornadas\\_2020.26.04](http://doi.org/10.18239/jornadas_2020.26.04)

## INTRODUCCIÓN

Dice la leyenda que el cisne canta antes de morir;  
sólo el hombre canta antes de matar (LLARCH, 1978: 1).

La composición, interpretación y edición de himnos y canciones de guerra poseyeron una gran relevancia en la guerra civil española. Así, además de las características musicales inherentes a toda obra musical, las circunstancias en las que se desarrollaron y el proceso de creación de las mismas tienen un importante carácter documental y testimonial. Incluso, podemos considerar al cancionero generado e interpretado en este terrible conflicto bélico como un instrumento de primera mano para conocer algunas de las vivencias, inquietudes, circunstancias, sentimientos y sensaciones que se vivieron entre 1936 y 1939.

Por otro lado, debemos señalar que las formas empleadas por los dos bandos para comunicarse y expresarse musicalmente fueron dibujadas por una línea ideológica claramente delimitada en la que arte y propaganda, música y política se tornaron como términos sinónimos. En este sentido, no hay que olvidar que la finalidad principal de la mayor parte de los actos e iniciativas emprendidos por ambas facciones tenían un claro tinte político y se encaminaban a conseguir la victoria, elevar la moral tanto de las tropas como de la retaguardia, culpabilizar al contrario o, tal y como intentaremos evidenciar en esta comunicación, intentaban unificar a un bando desgajado, o bien se encaminaban a tratar de firmar una paz consensuada con el enemigo.

Debido a la gran importancia que ambos bandos otorgaron a la música, se propiciaron numerosos concursos de composición de himnos y canciones de guerra para ampliar el número de ejemplos existentes y dotar a ambas zonas de nuevas obras que escuchar e interpretar. Podemos destacar dos certámenes: en primer lugar, cabe citar el organizado por la Dirección General de Bellas Artes republicana en diciembre de 1937. En él hubo seis canciones vencedoras que se interpretaron en un festival y fueron publicadas. Del mismo modo, en 1939 se editó un libro con el explícito título de *Canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza* que contenía trece ejemplos. Se adjuntaba al volumen una hoja fechada el

15 de enero de dicho año en el que se cita de forma explícita que su tirada fue de quince mil ejemplares, una cifra muy considerable.

Pero, desde el primer análisis, se puede apreciar que melodía y letra no se corresponden, y que ni la música ni el texto son los originales escritos por sus compositores y letristas. Al mismo tiempo, la parte musical no tiene coherencia y también parece ser diferente a la premiada que iba a ser publicada en un primer momento. Ante este hecho, trataremos de dar respuesta a muy diferentes interrogantes sobre un sabotaje musical muy poco o nada conocido.

## 1. BREVE APROXIMACIÓN A LA MÚSICA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

“La actitud de los hombres ante la vida y, sobre todo, su forma de pensar en el mundo son el resultado de la danza y del canto” (STORR, 2002: 45).

Desde los orígenes de la humanidad, la música ha ejercido una infinidad de funciones de gran relevancia en el transcurrir de la vida de los hombres y mujeres. En muchas ocasiones, estas han sido bastante distantes de las que en la actualidad se consideran predominantes, como puede ser el caso de las vinculadas a los conflictos bélicos. La guerra civil española es, sin ninguna duda, uno de los periodos más trágicos y dramáticos de la historia. Pese a ello y desde el punto de vista musical, llama poderosamente la atención la gran importancia que este arte poseyó para ambos bandos. Lógicamente, tanto la política musical como el ambiente de trabajo, las funciones, los campos de la interpretación, grabación o difusión en los que se imbuó la música cambiaron para adaptarse a las nuevas líneas políticas y culturales impuestas por la guerra. En el ámbito de la llamada música culta,

La sublevación militar del 18 de julio afectó sobremanera al desarrollo de la música en España. La guerra civil sesgó la obra y el devenir de un magnífico conjunto de compositores que, pertenecientes a distintos grupos y generaciones, confluían en estos años en el país; también a la línea política que, en materia musical, se había iniciado años antes (OSSA, 2014: 68).

En este marco, la composición e interpretación de canciones, marchas e himnos se tornó primordial poco después de la sublevación. Por ello, se hizo necesario construir con rapidez un conjunto de símbolos y de señales que se identificaran con nitidez en cada uno de los bandos que evidenciaran respuestas, protagonistas, enemigos y claras directrices a seguir:

El arte, en todas sus manifestaciones, debía transformarse en arte claramente comprometido con una causa en la que asumía el primer plano. Además, tenía que expresar la simbología e ideología del Frente Popular o del nacionalismo franquista. Por tanto, los compositores e intérpretes perdieron en gran medida la capacidad de decidir tanto los géneros como las temáticas en los que querían, podían y debían trabajar, fuera esto de forma convencida u obligada. Esta idea se reafirma atendiendo a la mínima producción musical que muestran los compositores cultos durante esta época (OSSA, 2011: 112).

Desde conflictos de épocas anteriores, las canciones e himnos pronto se convirtieron en importantes vehículos para transmitir con celeridad las ideas que pretendían imponerse o querían propagarse. De esta manera y de una forma atractiva y directa, la música se empleó para llegar con facilidad a las poblaciones de la retaguardia y los llamados a filas. Era necesario elevar y fidelizar el número de reclutamientos, por lo que la existencia de un corpus de canciones que elevaran la moral mostrara el ideario e incitaran a entrar directamente en combate se mostró pronto muy como oportuna.

Los mecanismos de propaganda en el ámbito musical se pusieron pronto de manifiesto, ya que era necesario movilizar a toda la población en el mismo sentido. De forma general (aunque también hubo excepciones), había que dejar aparcadas en ese momento otras estéticas más complejas que no tenían cabida en instantes tan dramáticos sin perder por ello calidad ni llegada. El compositor Enrique Casal Chapí lo definió de esta forma:

En el fragor de la contienda las canciones expresaron el más hondo sentir del pueblo, saltando finalmente las barreras entre repertorios cultos y populares. En mezcla abigarrada se popularizaron y escucharon así himnos y marchas revolucionarias internacionales o españolas junto a melodías de origen popular y folklórico (se hicieron numerosas letras para las canciones recopiladas y popularizadas por García Lorca), y a su lado partituras creadas expresamente para el conflicto por poetas y compositores que se enfrentan de forma ya verdaderamente práctica al problema de poner su arte al servicio de las circunstancias políticas, sin por ello caer en lo tosco o en lo burdo, tarea verdaderamente ardua (CASAL CHAPÍ, 1937: 72).

Incluso, podemos afirmar que los compositores prestaron su individualidad en pos de una música colectiva transformada en símbolo en la que poco o nada importaba el creador, ya que lo relevante era el mensaje, la unidad y el sentido patriótico o político inherente en la canción o el himno.

## **2. CANCIONES, HIMNOS Y CANCIONEROS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

“Es todo un pueblo que canta, en la locura de morir y matar; es todo un pueblo que cantando expresa sus ideales en las letras de sus canciones” (LLARCH, 1978: 215).

La presencia de canciones y poemas que definieran, refirieran y distinguieran a una comunidad del resto es paralela a la de las religiones, los mitos, el arte o la magia. Algunos de sus objetivos son entrar en contacto y dar una explicación sobre su situación en el mundo o acerca de cómo lo entendían. Por tanto, ofrecen una información directa acerca de sus usos sociales, educativos y otras costumbres culturales y políticas.

En la guerra civil española y con gran premura, ambos bandos, aunque en mayor medida el republicano, comenzaron, a poco de iniciado el conflicto, a editar cancioneros. A menudo, eran simples folletos que sólo contenían unos cuantos textos y rara vez música, ya que las melodías provenían, en muchos casos, de canciones populares o tradicionales ampliamente conocidas a las que se había cambiado el texto. En ocasiones, también se incluían partituras, aunque muy pocos podían leerlas.

Las definiciones que, en distintos momentos, han tratado de delimitar tanto el género de la canción como la evolución que ha seguido a lo largo de la historia, son muchas y muy diversas. En general y de manera muy amplia, podemos definirla como una obra musical, generalmente breve, de temática religiosa o profana y compuesta a una voz o varias que, en los últimos tiempos, parece centrarse en una sola voz. En ella,

lengua y canto se funden conformando un todo indisoluble. Incluso, podría afirmarse que la canción presenta una combinación perfecta entre música y lenguaje, aunque será la música la que ostente el poder de transformar o dotar de distintos afectos y contenidos a la palabra. Así, le otorga un mayor poder y capacidad de llegada al oído humano. Por ello, la historia de la humanidad ha ido pareja al desarrollo de la canción. Ha sido empleada como medio para expresar sus inquietudes, sentimientos e ideas de una manera u otra en cada momento de la historia. En

definitiva, se trata de un vehículo que refleja, al igual que otros ámbitos musicales, las características principales que definen a cada uno de los periodos históricos. Por ampliación, también a cada cultura, ya que acompañan múltiples ámbitos de la vida diaria (OSSA, 2011: 109-110).

De esta manera, en las canciones se combinan a la perfección tres dimensiones de enorme importancia para el ser humano, como son la melodía, la palabra y la voz. En la relación que progresivamente se ha establecido entre lengua-música/ texto-melodía, encontramos algunas de las características principales que han hecho a la canción una de las formas preferidas por el hombre y la mujer para expresarse y comunicar sentimientos y emociones.

Centrándonos en las canciones e himnos de guerra, estos muestran unos claros objetivos:

El primero, tratar de infundir ánimo tanto en el frente como en la retaguardia e incitar directamente a la acción, sobre todo en momentos en los que la moral podía estar decayendo. Otra finalidad será la de elevar la propia ideología y mostrar su validez tratando de dar a conocer a los héroes, actores, facciones y cuerpos del ejército propios. Además, se muestra, ridiculiza y menosprecia a los contrarios exponiendo su culpabilidad y brutalidad. Por último, los intereses individuales debían ceder su espacio hacia los colectivos para lograr un mañana mejor (OSSA, 2011: 114).

Por su parte, el término himno proviene del griego *Hymnòs* y refiere a una canción en alabanza de héroes o dioses. De esta forma, es un poema musicado de carácter religioso o profano:

El interés musicológico por el himno, tanto en lo relativo al estudio del texto como al carácter religioso o político, cristalizó en el siglo XIX. En cuanto a su estructura y aunque se encuentren algunas variaciones o diferencias, suele presentar una forma estrófica bien delimitada con igual música en todas ellas. La causa principal es que deben ser fácilmente aprendidos y entonados por una comunidad que no tiene por qué contar con conocimientos musicales. Por tanto, su interpretación no está únicamente dirigida a músicos profesionales, sino a todos los miembros de una determinada sociedad, grupo, organización, cuerpo militar, religión, población, región, nación o equipo deportivo. Por este motivo, su registro y amplitud debe ser reducida, para que así todos participen y se unan en su ejecución (OSSA, 2011: 110).

Con respecto a los himnos nacionales,

se pueden definir como canciones patrióticas elegidas por cada estado para representarla, debido a que simbolizan, de la misma manera que la bandera, los valores principales de la nación. Se deben cantar en cualquier acto oficial en que el país esté caracterizado, ya sea por acto o causa de carácter político, oficial o por alguna sección o selección deportiva. Proliferraron durante la época romántica y, sobre todo, en la nacionalista en todas aquellas naciones que no contaran con uno anteriormente. Incluso, cambios de sino, forma o modo de gobierno motivaron una búsqueda de otro más adecuado para la nueva situación (OSSA, 2011: 111).

En cuanto a los himnos vinculados directamente con motivos bélicos, poseyeron una clara existencia y función desde los primeros pueblos. Paulatinamente, fueron revistiéndose de una mayor carga política e ideológica. A través de ella, se trataba de reflejar una identidad colectiva en la que todos debían participar y por la que se diferenciaban de otros grupos. La elección del texto era fundamental, ya que debían reflejar los sentimientos, inquietudes y deseos de toda la comunidad.

Sin duda, la fuente más importante con la que contamos para realizar un estudio en profundidad las canciones e himnos de la guerra civil española se encuentra en los propios cancioneros que se editaron entre 1936 y 1939. En primer lugar y brevemente, podemos definir este término como a una compilación o reunión de poemas. Normalmente no llevaban impresa la referencia musical

e, incluso, muchos de ellos no estaban dirigidos al canto. Específicamente, el cancionero de este conflicto bélico “es un documento híbrido de historia con aportes de literatura popular que nace a raíz de un enfrentamiento bélico; por lo tanto, refleja las concepciones sociales e históricas de la conciencia popular de la guerra vistas por la creación artística del poeta” (MURILLO, 1993: 40).

Por los frentes y la retaguardia pulularon numerosas publicaciones de muy diverso tipo y estilo. Por diversos motivos, una gran parte de esta ingente producción no fueron conservadas, fueron destruidas o no han llegado hasta nosotros, por lo que muchas de estas canciones e himnos pueden haberse perdido para siempre sin que de ellas se haya podido tomar constancia.

Desde prácticamente el inicio de la contienda, el servicio de Altavoz del Frente llevó a cabo una gran labor de difusión de la música en el bando republicano. Diariamente, se emitían por radio las nuevas aportaciones al cancionero de guerra, que se unían a los repertorios ya conocidos. También se proyectaban en los frentes cercanos al enemigo para que estos también las escucharan. Así, en diciembre de 1936 hay constancia de la edición de *7 Canciones Infantiles*, una compilación dirigida al público infantil sobre textos de Enrique Arredondo musicados por compositores de la órbita culta como Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Castro Escudero y Moreno Gans. Del mismo modo, hay referencia a otro cancionero publicado por el PCE en 1937. En este caso,

sólo contenía distintas letras de canciones relacionadas con este partido político. Entre ellas, se hallaba el himno de la Internacional Comunista “Komintern”, “Hijos del Pueblo”, “Marcha Fúnebre”, “Himno de Regimiento de Lenin”, “Golpe por Golpe”, “Himno de los pioneros” y “¡Fortificad!” Por su parte, las Juventudes Socialistas editaron en Madrid un panfleto que contenía varias canciones, entre ellas “Himno de las Juventudes Socialistas”, “U.H.P.”, “Canto a la Marina” y “Acabar con los traidores” (OSSA, 2011: 136).

En Madrid se editó *Himnos y canciones revolucionarias*, un texto que contenía un buen número de canciones. *El folleto La Carta del Miliciano*, en la misma ciudad, incluyó en las dos partes impresas algunos textos de canciones para difundirlas, como “En los frentes de Batalla”, “La Carta del Miliciano” o “La Llegada de los Niños”. *Las Compañías de Acero* (Madrid), *Ocho canciones de Guerra* (¿Barcelona, 1938?) y *A los voluntarios de Estadilla* fueron publicaciones que siguieron una línea similar.

A continuación, podemos citar el *Cancionero Revolucionario Internacional* (Barcelona, 1937). Fue editado por el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña. La recopilación, obra del musicólogo Otto Mayer Serra, “se dividió en dos cuadernos, aunque, al parecer, se había previsto la salida de un tercero que no llegó finalmente a ver la luz. Previamente, había publicado *Cancionero Revolucionario* en Santander en el mismo año” (OSSA, 2011: 137). En ambos reunió un gran núcleo de canciones e himnos de muy diversas procedencias.

Uno de los textos más completos es el *Cancionero de las Brigadas Internacionales*. Publicado en primer lugar en 1937, tuvo varias ediciones, por lo que poseyó una gran difusión: “contiene una ingente lista de ejemplos, muchos de ellos incluyendo partitura, procedentes de países muy variados como México, Estados Unidos, Francia, Yugoslavia, Hungría, Polonia e, incluso, China” (OSSA, 2011: 138).

Ernst Busch destacó por una implicada labor de trabajo en torno a la edición de cancioneros. Así surgió *Kampflieder, Battle-Songs, Canzoni di Guerra, Chansons de Guerra, Canciones de guerra*, editado en primer lugar en Madrid en 1937, gracias al sindicato UGT, al Comité de Propaganda de las Brigadas Internacionales y al Sindicato de Compositores Soviéticos, fue también muy importante por el gran número de canciones que contiene. Incluso, se amplió posteriormente y tomó el título de *Canciones de las Brigadas Internacionales* en una publicación realizada en Barcelona en 1938.

También cabe citar *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, editado en Valencia, que incluye veintiuna canciones, en su mayoría alemanas, aunque hay presencia de ejemplos franceses, italianos e ingleses, y las *Canciones de guerra de las Brigadas Internacionales*, editadas en Madrid en dos breves volúmenes con algunos ejemplos.

En cuanto a los cantos provenientes de otras naciones, podemos nombrar *Nosotros cantamos. Recopilación de canciones*. Publicado en Moscú en 1938 por Shneerson, incluye canciones de distintos países dedicados o cantados en la guerra de España. Pero no fue hasta casi el final de la contienda cuando apareció otra edición de gran utilidad y reflejo de la profusa actividad compositiva republicana: la *Colección de Canciones de Lucha* de Carlos Palacio (Valencia, marzo de 1939). El también compositor (escribió un buen número de canciones de guerra) incluyó únicamente las letras de las canciones. Palacio, en esos momentos, pertenecía a la sección cultural del Comisariado del Grupo de Ejércitos junto al poeta Miguel Hernández, entre otros. Así reza su introducción, en la que se explica con claridad los objetivos de una compilación que incluye numerosísimos textos de canciones:

Recogemos en el presente volumen canciones antiguas que exaltan las luchas de las masas populares y preferentemente las que surgieron al estallido de los primeros acontecimientos de nuestra guerra cuando el encendido entusiasmo de los milicianos hizo viva en su carne la consigna de “No pasarán”. Unas y otras han hecho vibrar el espíritu combativo de nuestros soldados y están indisolublemente unidas a los episodios más gloriosos de nuestra lucha. Son canciones de la defensa de Madrid, marchas de combate, himnos de unidades militares, cantos de las juventudes en armas. Los soldados las entonan mientras resisten impávidos los bombardeos de la aviación extranjera, mientras atacan con heroísmo para reconquistar España. Por esto, junto a las magníficas creaciones de los más prestigiosos compositores españoles, consideramos dignas de figurar en el cancionero de nuestra guerra aquellas que, improvisadas en el fuego mismo del combate, surgieron espontáneas sin afán artístico o literario. Lograr la máxima popularidad de toda esta producción musical de combate de tan hondo valor emotivo, es el propósito que nos anima a publicar este volumen que encierra en sus páginas el espíritu de libertad e independencia que defienden en las trincheras de la Patria los soldados de la República (PALACIOS, 1939: 138-139).

Lo dividió en distintas secciones atendiendo a su procedencia, función y grupo al que iban dirigidos. Cedió un mayor espacio a composiciones de músicos españoles, aunque también incluyó piezas de creadores extranjeros, todos ellos a favor del Frente Popular, como Hanns Eisler, Lan Adomian y Silvestre Revueltas. En global, contenía unas setenta canciones. Se imprimió poco antes de la definitiva caída de Valencia a manos del bando sublevado, por lo que tanto la edición como las planchas de impresión fueron destruidas prácticamente en su totalidad. Por fortuna, “en 2001 salió a la luz una grabación efectuada por la pianista Ana Vega Toscano y un coro mixto de cámara bajo la dirección de Salvador Moroder en el que aparecen veintiocho canciones” (OSSA, 2011: 139).

### 3. TEMÁTICA Y FUNCIONES DE LAS CANCIONES E HIMNOS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

“El enemigo, al oír cantar, cesó algo el tiroteo.  
No sé qué pensaría” (MATARRANZ, 2005: 96).

Los soldados y guerreros son los principales protagonistas de cualquier contienda, ya que sufren su dureza, horror y vicisitudes de forma directa. Desgraciadamente, en la guerra civil española, como en otros muchos ejemplos, una gran parte de la población también tuvo que soportar el hambre, la cercanía de la muerte, la ausencia de los seres queridos, la

incertidumbre sobre su estado y el horror de los bombardeos, entre muchas otras sensaciones, miedos y sentimientos. Los españoles que no fueron a filas participaron en la contienda de muchas formas: el intenso trabajo de las retaguardias, el campo o las mujeres voluntarias en hospitales son sólo algunas de ellas. A todos estos grupos fueron también dirigidos las canciones e himnos.

La verdadera cara de la guerra difiere en gran medida de aquellas imágenes de políticos, dirigentes y generales alejados de la dureza del día a día. Su vida transcurría en muchos momentos en los salones cortesanos o en las salas de conciertos, un hecho que se contrapone con la crudeza del frente expresada en muchas ocasiones por sus propios protagonistas: “todos bebíamos; llevábamos hambre y sed, y grabado en nuestro rostro el dolor y la tristeza que representa la derrota física y la pérdida de los mejores hijos del pueblo obrero. Nadie sabe lo que supone ese dolor, nadie más que el que lo ha vivido” (MATARRANZ, 2005: 108-109).

La estancia en el campo de batalla suponía una cíclica y soporífera espera en la que, emocionalmente, el soldado era ampliamente impresionable. Las temperaturas extremas del invierno y el verano, las lluvias, los parásitos, la falta de sueño, higiene o alimentación y la cercanía y presencia de la muerte no ayudaban a mejorar el día a día. Una descripción de primera mano ayuda sobremanera a ponerse en situación:

La vida en las trincheras estaba compuesta en gran parte, por tedio, suciedad y grandes dosis de miedo; siempre esperando el siguiente combate, matando el aburrimiento de diferentes maneras: dormir, el despiojamiento mutuo, la lectura, el alcohol, compartir algo de comida, charlar o visitar a otros compañeros de posiciones cercanas; siempre invadidos por las moscas, los piojos, las chinches y las ratas, con el omnipresente barro en invierno, y el hedor de la muerte siempre acechando. El olor de la trinchera es una mezcla de sudor, basura, restos de comida y excrementos, como recuerdan muchos veteranos. A todo se sumaba la falta crónica de sueño... En nuestra guerra, aunque no se dormía mucho más, en bastantes ocasiones se respetaba la siesta. Las obligadas guardias, los bombardeos de artillería y aviación, más el miedo a ser alcanzado por un francotirador al menor descuido, completaban este panorama de tensión permanente; siempre expuestos a las inclemencias del tiempo, que en invierno les provocaban numerosas enfermedades. El frío de Teruel, las lluvias del Jarama y los asfixiantes calores de Brunete, Belchite y El Ebro acompañaron a los combatientes de ambos bandos en sus trincheras (GONZÁLEZ DE MIGUEL, 2005: 117-118).

De la misma manera, los tiempos entre batallas se prolongaban de forma que las horas se multiplicaban en una tensa y repetitiva espera. Incluso, los movimientos o traslados se hacían con música de fondo, en general coplas, para evitar el hastío que podía provocar la permanente escucha de los mil y un sonidos provocados por la guerra, la reiteración de las canciones e himnos de guerra o el desasosiego proveniente del silencio. El inicio de la batalla tenía una gran significación implícita en el mismo instante de comienzo del mismo:

En este ambiente de monotonía y dureza, la necesidad de mantener un fuerte espíritu colectivo comprometido en pos de la causa hizo necesario el empleo de la música como medio de elevar la mentalidad de los soldados. Todo podía ser válido: interpretaciones en vivo, recitales, radio, música grabada y dispuesta en potentes altavoces que también se dirigían a las líneas enemigas... La cercanía de las trincheras provocaba, en instantes en los que el fragor de la batalla cesaba, una lucha musical que, en ocasiones, producía un nuevo inicio en el tiroteo e incluso deserciones (OSSA, 2011: 118).

El organismo encargado de velar por un buen empleo de la propaganda entre los milicianos y soldados en el bando republicano fue el Comisariado de Guerra. Su objetivo fue controlar

que sus actividades se englobaran en el camino marcado por el Frente Popular. Pese a que todas las fuerzas políticas y sindicatos estaban representados en él, el Partido Comunista Español pronto tuvo una autoridad creciente.

Debido al embargo que sufrió prácticamente desde el inicio de la contienda, el Frente Popular dedicó un espacio mayor a la propaganda. También la dirigió al exterior tratando de mostrar una Segunda República en la que el arte, la educación y la música tenían un importante espacio a pesar del terrible momento que sufría.

Por su parte, el bando nacionalista trató de que la idea cristiana estuviera siempre presente. Para ello empleó capellanes, sobre todo para vigilar las acciones de algunos falangistas que postulaban ideas en contra de la Iglesia. Muchas de sus actividades eran rutinarias: “todos los días al anochecer, nuestras compañías rezaban el rosario. Después, cantaban el himno de Falange y daban los gritos de ‘Franco, Franco, Franco’” (SEIDMAN, 2003: 88-89).

En sus ejemplos musicales, la unidad de la patria, el pasado glorioso personificado en santa Teresa, Agustina de Aragón o los Reyes Católicos, entre otros, la religión, la familia, la tradición y la unión contra los infieles y ateos serán los temas principales. Como apuntamos, la culpabilidad del inicio de la contienda se asoció rápidamente al contrario y a sus defectos, vicios y perversiones.

El republicano mostró una mayor diversidad mirando hacia un futuro liberador de la opresión, la pobreza y la incultura imperante en el momento. Pese a la trágica situación, apostó desde el primer momento por la expresión para combatir al hambre y las desdichas y evadirse, al menos momentáneamente, de la realidad imperante.

Muchos de los ejemplos creados o adaptados respondieron a posicionamientos políticos cercanos a un partido, facción o sindicato de forma clara. Pero, frente a estas, también se encuentran notorios ejemplos de otras nacidas de forma espontánea. Las últimas expresan alguna situación o sentimiento concreto o aluden a algún momento determinado de la batalla. Se escapan, tanto por frescura como por temática, del ingente grupo anterior.

Otro conjunto importante es el de los himnos y canciones dedicadas a generales, militares o héroes de guerra. El estilo es, en cierta medida, completamente distinto al de las canciones a las que acabamos de aludir. Se aprecia en ellos un cierto alejamiento e incluso ciertos rasgos de artificialidad tanto en retórica como en estilística.

Frecuentemente y unida a un aminoramiento en la fuerza de las hostilidades, la noche fue un buen momento para la reunión de soldados y milicianos. En ellas, además de charlar y departir acerca de muy diversos temas, la música estaba muy presente. Bien *a capella*, bien con acompañamiento de algún combatiente con nociones musicales que contara con alguna guitarra, se pasaba el tiempo en camaradería. En ocasiones se escuchaba con atención lo que se producía en la otra orilla y se interpretaban canciones de todo tipo y estilo:

Por la noche, cuando estamos en las trincheras, nos juntamos algunos para dar una serenata a los fascistas. Ellos, evidentemente, disfrutaban de nuestro canto pues cesan de disparar, para escuchar. Cantamos cualquier cosa, incluidas canciones populares de “jazz”, canciones “folk” del sur, cantos patrióticos y canciones revolucionarias. Hay un fascista enfrente nuestro que también nos da serenatas. Tiene una bonita voz (FISCHER, 1993: 168).

En este tráfico verbal y musical entre trincheras cabía de todo. Poemas, canciones, consignas y gritos se repetían hasta la saciedad dirigidos hacia el otro bando a viva voz, o empleando megáfonos. Además, la necesidad de himnos y canciones que acompañaran los actos diarios y les dotaran de sentido y carácter colectivo se acrecentaba diariamente. Los eternos instantes de espera se limaban, al menos, con un canto en el que todos se unieran dirigiéndose a la trinchera contraria:

Desde la nuestra se oía: “¡Fascistas, maricones!”. Desde la trinchera fascista: “¡Viva España! ¡Viva Franco!”; o bien, cuando sabían que entre nosotros había algunos ingleses: “¡Largaos a vuestra casa, ingleses! ¡Aquí no queremos extranjeros!”. En el bando gubernamental, en las milicias partidistas, el método de hacer propaganda a gritos para socavar la moral del enemigo se había convertido ya en una verdadera técnica. En todas las posiciones adecuadas, algunos hombres, por lo general los encargados de las ametralladoras, recibían órdenes de dedicarse a gritar y eran provistos de megáfonos. Preferentemente gritaban frases hechas, plenas de intenciones revolucionarias, para explicar a los soldados fascistas que eran meros lacayos del capitalismo internacional, que luchaban contra su propia clase, etcétera, etcétera, e incitarlos a pasarse a nuestro lado. Sucesivos grupos de hombres las repetían una y otra vez, en algunas oportunidades durante toda la noche. No cabía la menor duda de que el método surtía efecto, y todos estaban de acuerdo en que la corriente de desertores del campo fascista, se debía, en parte, a la propaganda (ORWELL, 1993: 58).

Incluso, en este intercambio se tomaban y aprendían las canciones entonadas desde el otro bando para variarles la letra y reírse de lo que en ellas se trataba. De esta manera, se atacaba directamente a la moral del adversario ridiculizando sus creencias y tradiciones en una contrafacta creativa que se entonaba justo después del canto de la letra original o, simplemente, para enervar a la trinchera opuesta.

La llegada de las Brigadas Internacionales al bando republicano y la presencia de tropas nazis, fascistas italianas, portuguesas y de otras nacionalidades provocaron una pluralidad de cantos en diferentes idiomas que confluían en las dos orillas. Su aparición aumentó notablemente el repertorio y los ejemplos que se podían escuchar en las zonas de combate. Algunas de ellas, conocidas por todos, como “La Internacional”, sirvieron como himno grupal. Cada uno lo entonaba en su propio idioma antes de entrar en batalla:

Y se entró en la larga noche del asedio. Los combates se sucedieron el 9, el 10, el 11, el 12... la dura batalla no estaba haciendo más que comenzar. Los internacionales ocuparon sus posiciones: el batallón Edgar André en la Ciudad Universitaria; el Comuna de París en la Casa de Campo; el Dombrowski en Villaverde. Hombres que hablaban en francés, en alemán en polaco, en serbio o en húngaro entraron en combate al canto de la Internacional (ABELLA, 2004: 154).

#### **4. CANCIONES PATRIÓTICAS PREMIADAS POR LA JUNTA RECAUDATORIA CIVIL DE ZARAGOZA**

En el bando republicano y tras el traslado del gobierno desde Madrid a Valencia en 1937, el Consejo Central de música fue el nuevo organismo encargado de dirigir los designios musicales en el Frente Popular:

Continuando el sendero iniciado por la Junta [Nacional de Música] anterior, se trataron de diseñar nuevas normas para restablecer la estructuración musical a nivel estatal. La formulación de la orden que la fundamentaba el 28 de octubre de 1937 dispuso como máximo dirigente al Director General de Bellas Artes, José Renau, José Castro Escudero y Manuel Lazarreno de la Mata fueron designados secretario y vicesecretario, respectivamente. El vicepresidente Bacarisse, como el resto de los funcionarios, acompañó al gobierno republicano tras variar la ubicación de la capital de Madrid a Valencia. En cuanto a los organismos que estaban bajo la tutela del Consejo Nacional de Música, en primer lugar, se situaban las instituciones dependientes económicamente del estado, bien de forma total o bien parcialmente. Después, la enseñanza de la música en la escuela pública primaria, secundaria, en las escuelas normales de formación del profesorado y en otros estudios universitarios. Por último, estuvieron a

su cargo los conservatorios y escuelas de música, aunque la orden también incluyó a todos aquellos que pudieran ser creados en un futuro (OSSA, 2014: 71).

Como comentamos, otras de las primeras decisiones del Consejo Central de Música fue incentivar la creación y edición de canciones e himnos de guerra. Este fue el caso del organizado por la Dirección General de Bellas Artes en diciembre de 1937. En él participaron cerca de cien obras, y los ejemplos ganadores fueron:

- “U.H.P.”, con letra de Alberto Alcantarilla Carbó y música de Merenciano Bosh.
- “Canto nocturno en las trincheras”, con letra de José Miguel Ripoll y música de Leopoldo Cardina.
- “Himno”, música y letra de Carlos Ordóñez.
- “Nueva Humanidad, Canto Proletario”, con música de Evaristo Fernández Blanco y letra de Carlos Caballero.
- “Vengamos a los caídos”, con texto de Félix V. Ramos y música de Carlos Palacio.
- “Canto a la flota republicana”, con letra de Félix V. Ramos y música de Rafael Casasempere (OSSA, 2011: 124-125).

Lo mismo ocurrió en el bando nacionalista, ya que también se propició la creación de nuevas canciones. Ya mencionamos que en 1939 vio la luz una publicación con trece obras, *Canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza*, cancionero con el que entramos en contacto en el Archivo General de la Guerra Civil de Salamanca, actualmente integrado en el Centro Documental de la Memoria Histórica. Depende del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En una hoja adjunta se indicaba que la tirada fue de quince mil ejemplares, una cifra realmente importante que marca la relevancia que se daba tanto al cancionero como a la creación y difusión de nuevos ejemplos que se integraran en el bando nacionalista.

La Junta Recaudatoria Civil de Defensa Nacional se creó en 1936 con el objetivo de colaborar económicamente con la población civil en zona franquista, hasta 1939. Debido a las grandes carencias y a la pobreza extrema que se vivió en España una vez terminada la guerra civil, prolongó su labor hasta 1944. Entre otras acciones, organizaron lotería, corridas de toros benéficas y recibieron donativos, además de llevar a cabo distintas recaudaciones. En cuanto a las publicaciones y además del cancionero que nos ocupa, también editaron un libro de fotografías bajo el título *5º Cuerpo del Ejército. Estampas de la guerra* en 1937.

En la portada, integrada por una bandera monárquica rojigualda, también se señala que se incluye melodía y letra, de los cuales se destacan cuatro ejemplos: “Soy voluntario español”, de F. Cotarelo, “La novia eterna”, de A. Mingote, “¡Centinela, alerta!”, de M. Sorinas, y “18 de julio”, de P. Tello, tras la que se añade la expresión “y otras” (*Canciones patrióticas* 1939).

En la contraportada, encontramos dos leyendas: la primera apunta “UNA PATRIA-UN ESTADO-UN CAUDILLO. Una patria: ESPAÑA—Un caudillo: FRANCO” (*Canciones patrióticas*, 1939). Por su parte, la segunda señala el registro, la imprenta y la ciudad en la que se imprimió: “es propiedad de la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza. Reservados todos los derechos. Tip. Heraldo de Aragón. Zaragoza” (*Canciones patrióticas*, 1939).

Tras un primer y rápido análisis, comprobamos que música y letra no se corresponden en ninguno de los ejemplos. Del mismo modo, la melodía no tiene ninguna coherencia, y los textos que se abordan no son para nada los esperados atendiendo al bando en el que se integraban:

En cuanto a la melodía, también fue modificada a expensas del nuevo texto a incluir. Esto se debe a la inclusión de extrañas alteraciones (becuadros en notas que no lo están en la armadura y no ha habido en el mismo compás ni en precedentes alteraciones a las mismas) y a la repetición en algunas de ellas de los mismos motivos y materiales (OSSA, 2011: 125).

Con respecto al apartado musical, la única relación que encontramos con el texto es referente a su extensión, ya que no guarda ninguna coherencia con el mismo y muestran muy diferentes errores (silencios de redonda en la tercera y segunda línea o ligaduras debajo del pentagrama son tan solo algunos de ellos). En cuanto a los autores, letra y forma musical que podemos extraer de cada una de las canciones, es la siguiente:

Canción 1ª: “La novia eterna”. Marcha popular. Música de A. Mingote y letra de J. San Nicolás Francia.

Asegurar la independencia absoluta y la integridad total de España. Una España totalmente libre de toda injerencia extranjera, sea cual sea su carácter y origen; con su territorio peninsular e insular y sus posiciones intactas y a salvo de cualquier tentativa de desmembración, enajenación o hipoteca, conservando las zonas de Protectorado asignadas a España por los convenios internacionales mientras estos convenios no sean modificados con su intervención y asentimiento. Consciente de los deberes anejos a su tradición y a su historia, España estrechará con los demás países los vínculos que imponen una común raíz del sentido de universalidad que siempre ha caracterizado a nuestro pueblo.

Canción 1.ª **LA NOVIA ETERNA**  
MARCHA POPULAR

Letra de J. San Nicolás Francia Música de A. Mingote

*Bien fraseado y ritmado, mas sin rigor de compás.*

The image shows a musical score for the song 'La novia eterna'. It consists of four staves of music. The first staff is the main melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a rest for 10 measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'A-se-gu-rar la in-de-pen-den-cia' are written below the notes. The second staff continues the melody with a fermata over a note, followed by a rest and then a note with a fermata. The lyrics 'ab-so-lu-ta y la in-te-gri-dad to-tal de Es-pa-ña.' are written below. The third staff continues with a 'con valencia' marking and the lyrics 'U-na Es-pa-ña to-tal-men-te li-bre de to-da in-je-ren-cia ex-tran-je-ra, sea cual'. The fourth staff is labeled 'Voz.' and continues the melody with the lyrics 'sea su ca-rác-ter y o-ri-gen; con su te-rr-i-to-rio pen-in-su-lar e in-su-lar'. There are some unusual markings in the score, such as a '10' in a box at the beginning and a circled 'R' above a note in the second staff.

1.ª A-se-gu-rar la in-de-pen-den-cia

ab-so-lu-ta y la in-te-gri-dad to-tal de Es-pa-ña.

con valencia

U-na Es-pa-ña to-tal-men-te li-bre de to-da in-je-ren-cia ex-tran-je-ra, sea cual

Voz. sea su ca-rác-ter y o-ri-gen; con su te-rr-i-to-rio pen-in-su-lar e in-su-lar

Fig. 1. *La novia eterna*

Canción 2ª: “España libre”. Música de D. Martínez. Letra de J. López.

Liberación de nuestro territorio de las fuerzas militares extranjeras que lo han invadido, así como de aquellos elementos que han acudido a España desde julio de 1936 con el pretexto de una colaboración técnica, que intervienen o intentan dominar en provecho propio la vida jurídica y económica española.

Canción 2.<sup>a</sup> **ESPAÑA LIBRE**  
 MARCHA-CANCIÓN

Letra de J. López Música de D. Martínez

2.<sup>a</sup> Li-be-ra-ción de nues-tro  
 te-rrí-to-rio de las fuer-zas mi-li-ta-res ex-tran-je-ras que lo han  
 in-va-dí-do, así co-mo de a-que llos e-le-men-tos que han a-cu-di-do  
 a Es-pa-ña des-de ju-lío de 1936 con el pre-tex-to de u-na

Detailed description: This is a musical score for a march-song titled 'España Libre'. It is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics describe the liberation of Spain from foreign military forces and the removal of elements that have invaded since July 1936. Performance markings include '2.<sup>a</sup>', 'con entusiasmo', 'marcato', and 'ritardando'.

Fig. 2. *España libre*

Canción 3.<sup>a</sup>: “18 de julio”. Música de P. Tello. Letra de R. Germán.

República popular representada por un Estado vigoroso que se asiente sobre principios de pura democracia, que ejerza su acción a través de un Gobierno dotado de plena autoridad que confiera el voto ciudadano emitido por sufragio universal, y sea el símbolo de un Poder Ejecutivo firme, dependiente en todo tiempo de las directrices y designios que marque el pueblo español.

Canción 3.<sup>a</sup> **18 DE JULIO**  
 CANCIÓN

Letra de R. Germán Música de P. Tello

3.<sup>a</sup> Re-pú-bli-ca po-pu-lar re-pre-sen-ta-da  
 por un Es-ta-do vi-go-ro-so que se a-sien-te so-bre prin-ci-pios de  
 pu-ra de-mo-cra-cia, que e-jer-za su ac-ción a tra-vés de un  
 Go-bier-no do-ta-do de la ple-na au-to-ri-dad que con-fie-ra el

Detailed description: This is a musical score for a song titled '18 de Julio'. It is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The score consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics describe a popular republic represented by a vigorous state based on pure democracy, with a government endowed with full authority that confers the universal citizen vote. Performance markings include '3.<sup>a</sup>'.

Fig. 3. *18 de julio*.

Canción 4.<sup>a</sup>: “Voluntad de España”. Canción popular. Música de F. Cotarelo. Letra de J. M.<sup>a</sup>. de Arozamena.

La estructuración jurídica y social de la República será obra de la voluntad nacional, libremente expresada mediante un plebiscito que tendrá lugar tan pronto termine la lucha, realizado con plenitud de garantías sin restricciones ni limitaciones y asegurar a cuantos en él tomen parte contra toda posible represalia.

Canción 4.<sup>a</sup> **VOLUNTAD DE ESPAÑA**  
CANCIÓN POPULAR  
Letra de J. M.<sup>a</sup> Arozamena Música de F. Cotarelo

4.<sup>a</sup> La es-truc-tu-ra-ción  
(B) Da (A) a (B) cuando no haya acompañamiento  
ju-ri-di-ca y so-cial de la Re-pú-bli-ca se-rá obra de  
la vo-lun-tad na-cio-nal, li-bre-men-te ex-pre-sa-da me-dian-te un  
ple-bis-ci-to que ten-drá lu-gar tan pron-to ter-mi-ne la

*como entusiasmo* *portando*

Fig. 4. *Voluntad de España*

Canción 5.<sup>a</sup>: “Banderas de España”. Tonada popular. Música de A. Aguirre. Letra de L. Jover.

Respeto a las libertades regionales sin menoscabo de la unidad española; protección y fomento del desarrollo de la personalidad y particularidad de los distintos pueblos que integran a España, como la imponen en derecho y un hecho histórico que, lejos de significar una disgregación de la nación, constituyen la mejor soldadura entre los elementos que la integran.

Canción 5.<sup>a</sup> **BANDERAS DE ESPAÑA**  
TONADA POPULAR  
Letra de L. Jover Música de A. Aguirre

5.<sup>a</sup> Res-pe-to a las li-ber-ta-des re-glo-na-les sin  
me-nos-ca-bo de la u-ni-dad es-pa-ña-la; pro-tec-ción y fo-men-to del  
des-a-rro-llo de la per-so-na-li-dad y par-ti-cu-la-ri-dad de  
los dis-tin-tos pue-blos que in-te-gran a Es-pa-ña, co-mo

*como entusiasmo* *portando*

Fig. 5. *Banderas de España*

Canción 6ª: “Nuestros fueros”. Marcha. Música de R. Navarro. Letra de J. Ocaña.

El Estado Español garantizará la plenitud de derechos al ciudadano en la vida civil y social, la libertad de conciencia y asegurará el libre ejercicio de las creencias y prácticas religiosas.

Canción 6.ª **NUESTROS FUEROS**  
 MARCHA  
 Letra de J. Ocaña Música de R. Navarro

Voz. El Es-ta-do es-pa-ñol ga-ran-ti-zá-rá la ple-ni-tud  
 de de-re-chos al ciu-da-da-no en la vi-da ci-vil y so-cial,  
 la li-ber-tad de con-cien-cia y a-se-gu-ra-rá el li-bre e-jer-ci-cio  
 de las creen-cias y prác-ti-cas re-li-gio-sas.

Fig. 6. *Nuestros fueros*

Canción 7ª: “Vida Feliz”. Canción popular. Música de R. Sánchez. Letra: Emilio González.

El Estado garantizará la propiedad legal y legítimamente adquirida dentro de los límites que impongan el supremo interés nacional y la protección a los elementos productores. Sin merma de la iniciativa individual, impedirá la acumulación de riqueza que pueda conducir a la explotación del ciudadano y sojuzgue a la colectividad desvirtuando la acción centralizadora del Estado en la vida económica y social. A este fin cuidará del desarrollo de la pequeña propiedad y garantizará el patrimonio familiar y se estimularán todas las medidas que le lleven a un mejoramiento económico, moral y racial de las clases productoras. La propiedad y los intereses legítimos de los extranjeros que no hayan ayudado a la rebelión serán respetados y se examinarán con miras a la indemnización que corresponda, los perjuicios involuntariamente causados en el curso de la guerra. Para el estudio de esos daños, el gobierno de la República creó ya la Comisión de Reclamaciones extranjeras.

Canción 7.<sup>a</sup> **VIDA FELIZ**  
CANCIÓN POPULAR  
Letra de Emilio González Música de R. Sánchez

7.<sup>a</sup> El Es-ta-do ga-ran-ti-za rá la pro-pie-dad  
le-gal y le-gí-ti-ma-men-te ad-qui-ri-da, den-tro de los lí-mi-tes que  
im-pon-gan el su-pre-mo in-te-rés na-cio-nal y la pro-tec-ción a  
los e-le-men-tos pro-duc-to-res. Sin mer-ma de la i-ni-cia-ti-va in-di-vi-dual,

The musical score for 'Vida Feliz' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a '7.<sup>a</sup>' and the lyrics 'El Es-ta-do ga-ran-ti-za rá la pro-pie-dad'. The second staff has a first ending bracket labeled '1.' and lyrics 'le-gal y le-gí-ti-ma-men-te ad-qui-ri-da, den-tro de los lí-mi-tes que'. The third staff has lyrics 'im-pon-gan el su-pre-mo in-te-rés na-cio-nal y la pro-tec-ción a'. The fourth staff has lyrics 'los e-le-men-tos pro-duc-to-res. Sin mer-ma de la i-ni-cia-ti-va in-di-vi-dual,'.

Fig. 7. *Vida feliz*

Canción 8.<sup>a</sup>: “Tierra de España”. Pasodoble. Música de B. Urales. Letra de F. Vázquez.

Profunda reforma agraria que liquide la vieja aristocrática propiedad semifeudal que al carecer de sentido humano nacional y económico ha sido siempre el mayor obstáculo para el desarrollo de las grandes posibilidades del país. Asiento de la nueva España sobre una amplia y sólida democracia campesina dueña de la tierra que se trabaja.

Canción 8.<sup>a</sup> **TIERRA DE ESPAÑA**  
PASODOBLE  
Letra de F. Vázquez Música de B. Urales

8.<sup>a</sup> Pro-fun-da re-for-ma a-gra-ria que li-qui-de  
la vie-ja a-ris-to-crá-ti-ca pro-pie-dad se-mi-feu-dal, que al ca-re-cer  
de sen-ti-do hu-ma-no, na-cio-nal y e-co nó-mi-co, ha si-do siem-pre  
el ma-yor obs-tá-cu-lo pa-ra el des-a-rro-llo de las

The musical score for 'Tierra de España' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a '8.<sup>a</sup>' and the lyrics 'Pro-fun-da re-for-ma a-gra-ria que li-qui-de'. The second staff has lyrics 'la vie-ja a-ris-to-crá-ti-ca pro-pie-dad se-mi-feu-dal, que al ca-re-cer'. The third staff has lyrics 'de sen-ti-do hu-ma-no, na-cio-nal y e-co nó-mi-co, ha si-do siem-pre'. The fourth staff has lyrics 'el ma-yor obs-tá-cu-lo pa-ra el des-a-rro-llo de las'.

Fig. 8. *Tierra de España*

Canción 9ª: “¡Al trabajo...!” Canción popular. Música de J. Andreu. Letra de J. Valdés.

El Estado garantizará los derechos del trabajador a través de una legislación social avanzada de acuerdo con las necesidades específicas de la vida y de la economía española.

Canción 9.ª **¡AL TRABAJO...!**  
CANCIÓN POPULAR

Letra de J. Valdés Música de J. Andreu

**Coda.**

9.ª El Es-ta-do ga-ran-ti-za-rá los de-re-chos del tra-ba-ja-dor  
a tra-vés de u-na le-gis-la-ción so-cial a-van-za-da, de  
a-cuer-do con las ne-ce-si-da-des es-pe-ci-fi-cas de la vi-da  
y de la e-co-no-mía es-pa-ño-las.

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'Coda' section marked with a double bar line and a 'C' in a box. The main melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fig. 9. ¡Al trabajo!

Canción 10ª: “¡Soy español!” Marcha-canción. Música de J. Colomer. Letra de A. Márquez.

Será preocupación primordial y básica del Estado el mejoramiento cultural, físico y moral de la raza.

Canción 10.ª **¡SOY ESPAÑOL!**  
MARCHA-CANCIÓN

Letra de A. Márquez Música de J. Colomer

10.ª Se-rá pre-o-cu-pa-ción  
pri-mor-dial y bá-si-ca del Es-ta-do el me-jo-ra-mien-to  
cul-tu-ral, fi-si-co y mo-ral de la ra-za.

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fig. 10. ¡Soy español!

Canción 11ª: “Centinela alerta”. Canción. M. Sorinas.

El Ejército español al servicio de la Nación misma estará libre de toda hegemonía, dependencia o partido y el pueblo ha de ver en él el instrumento seguro para la defensa de sus libertades y su independencia.

Canción 11.ª

**CENTINELA ALERTA**  
CANCIÓN

*Letra y música de M. Sorinas*  
*Bien fraseado y ritmado, mas en rigor de compás.*

11.ª El E-jér-ci-to es-pa-ñol al ser-vi-cio  
de la Na-ción mis-ma es-ta-rá li-bre de to-da he-ge-mo-nía, de-pen-den-cia  
o par-ti-do y el pue-blo ha de ver en él el ins-tru-men-to se-gu-ro  
pa-ra la de-fen-sa de sus li-ber-ta-des y de su in-de-pen-den-cia.

The image shows a musical score for the song 'Centinela alerta'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The second staff has the word 'mascial' written above it. The third and fourth staves continue the melody and lyrics. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fig. II. *Centinela alerta*

Canción 12ª: “Aurora de paz”. Marcha popular. Música de G. Buen. Letra de N. Soria.

El Estado Español se reafirma en la doctrina constitucional de renuncia de la guerra como instrumento de política nacional. España, fiel a los pactos y tratados, apoyará la política simbolizada en la Sociedad de Naciones que ha de presidir siempre sus normas. Ratifica y mantiene los derechos propios del estado español y reclama como potencia mediterránea un puesto en el concierto de las naciones, dispuesta siempre a colaborar en el afianzamiento de la seguridad del país. Para contribuir de una manera eficaz a esta política, España desarrollará e intensificará todas sus posibilidades de defensa.

Canción 12.ª

**AURORA DE PAZ**  
MARCHA POPULAR

*Letra de N. Soria* *Música de G. Buen*

12.ª El Es-ta-do es-pa-ñol se re-a-fir-ma en la doc-tri-na  
cons-ti-tu-cio-nal de re-nun-cia a la gue-rra co-mo ins-tru-men-to de po-li-ti-ca  
na-cio-nal. Es-pa-ña, fiel a los pac-tos y tra-ta-dos, a-po-ya-rá la  
po-li-ti-ca sim-bo-li-za-da en la So-cie-dad de Na-cio-nes que

The image shows a musical score for the song 'Aurora de paz'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff is marked 'Coda.' in a box. The lyrics are written below the notes. The second staff has the number '12.ª' written above it. The third and fourth staves continue the melody and lyrics. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fig. 12. *Aurora de paz*

Canción 13ª: “¡Hermanos! Marcha de los caídos”. Canción. Música: L. Pastor. Letra: P. Vida.

Amplia amnistía para todos los españoles que quieran cooperar a la intensa labor de reconstrucción y engrandecimiento de España. Después de una lucha cruenta como la que ensangrienta nuestra tierra, en la que han resurgido las viejas virtudes de heroísmo e idealidad de la raza, cometerá un delito de alta traición a los destinos de nuestra Patria aquel que no reprima y ahogue toda idea de venganza y represalia en aras de una acción común de sacrificios y trabajo que en el porvenir de España estamos obligados a realizar todos sus hijos (*Canciones patrióticas* 1936).

Canción 13.ª **¡HERMANOS!**  
 MARCHA DE LOS CAÍDOS. — CANCIÓN

Letra de P. Vidal Música de L. Pastor

*Bien fraseado y ritmado, mas sin rigor de compás.*

*con exaltación*

Fig. 13. ¡Hermanos!

En esta última página se plasma la procedencia de estos textos que sustituyeron a los que originalmente iban a formar parte de la publicación: “estos son los trece puntos establecidos por el Gobierno de Unidad Nacional, presidido por el doctor Negrín, para restablecer la paz entre todos los españoles” (*Canciones patrióticas*, 1936).

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1892, descendiente de una familia “conservadora, acomodada y profundamente católica” (TORRES, 2017: 103), Juan Negrín pasó a la historia por tomar las riendas del gobierno republicano en una época realmente compleja. Médico de estudios y profesión,

En 1916 se incorporará al Laboratorio de Fisiología de Madrid de la mano de Ramón y Cajal, dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios, para convalidar, en 1919, su título de Licenciado en Medicina y Cirugía. Al año siguiente publicó su Tesis Doctoral titulada *El tono vascular y el mecanismo de la acción vasotónica del esplácnico* (TORRES, 2017: 103).

Unos años después, más concretamente en 1929, se afilió al Partido Socialista Obrero Español (PSOE), aunque continuó trabajando como médico e impartiendo docencia. Se presentó como diputado a las elecciones generales republicanas de 1931. Así, fue elegido en esos comicios y también en los de 1936. Incluso, fue ministro de Hacienda y representante de España en la Organización Internacional del Trabajo y la Unión Interparlamentaria.

Ya en conflicto,

se incorporó al Gobierno Largo Caballero en septiembre de 1936, en calidad de Ministro de Hacienda pasando a ser su prioridad la transición hacia una economía de guerra al mismo tiempo que asegurar un abastecimiento de armas y víveres suficientes. Para ello envió parte de la reserva de oro a la URSS, un monto de 460 toneladas de oro fino del total de 635 del Banco de España (recordar que no era tesoro público), el famoso Oro de Moscú, que tanta polémica (interesada) ha generado a lo largo del tiempo (TORRES, 2017: 103-104).

Sea como fuere, tras la dimisión de Largo Caballero en mayo de 1937, ascendió a la presidencia de la Segunda República:

Negrín acumulaba no poco poder para afrontar los graves problemas por los que atravesaba la República como eran los de coordinar un sistema de partidos excesivamente rígidos, contrarrestar el poder acumulado por los sindicatos, neutralizar los grupos disidentes, imponer la centralización a los diversos gobiernos regionales y locales, profundizar en los esfuerzos económicos dirigidos a sostener la guerra, dirigir la política exterior, dirigir la guerra y cuidar los pagos de material a la URSS, prácticamente el único país dispuesto a vender armas a la República (TORRES, 2017: 107).

Negrín fue una persona de amplia formación y cultura. Hablaba varios idiomas (había estudiado en Alemania), era respetado intelectualmente y contaba con el apoyo tanto del Partido Comunista de España (PCE) como de la URSS. Del mismo modo, siempre creyó en la victoria militar o, cuanto menos, quiso alargarla con la esperanza de que estallara la Segunda Guerra Mundial y, en consecuencia, la guerra civil española se integrara en un conflicto de mayores dimensiones.

También asumió para el Estado el gobierno del Banco de España, reestructuró al ejército del Frente Popular y puso al frente del mismo al coronel Vicente Rojo. Uno de sus primeras acciones fue publicar y publicitar el 30 de abril de 1938 los llamados ‘Trece puntos del Gobierno de Negrín’. Iban dirigidos tanto a los dirigentes sublevados para tratar de lograr la paz, protagonistas del cancionero que nos ocupa, como a los partidos, sindicatos y facciones que se integraban en el Frente Popular para limar asperezas, unir fuerzas, abandonar disputas y reorganizar política y militarmente el bando con el objetivo de vencer la guerra o firmar un armisticio lo más ventajoso posible para la Segunda República.

Sea como fuere, para su difusión Josep Renau realizó en 1938 una serie de carteles bajo el título de “Los trece puntos de Negrín” en la que trasladó a través de diferentes propuestas las ideas del gobierno republicano. Del mismo modo, también hubo una producción cinematográfica: “tras la caída de Francisco Largo Caballero –mayo de 1937– se fundó una Subsecretaría de Propaganda, dependiente del Ministerio de Estado, donde se incluyó el cine. Entre sus actuaciones destacamos (...) *Los trece puntos de la victoria* (1938)” (CRUSELLS, 1998: 131).

El documental, de poco más de cuatro minutos de duración comienza con el himno de la Segunda República, el “Himno de Riego”, y una primera imagen de un tranvía y de los carteles de Renau pegados en la fachada de una casa. A través de diferentes localizaciones, parte de los trabajos del cartelista y tiene como banda sonora la “Canción del Frente Popular” que compusieron Hanns Eisler (música) y Bertolt Brecht (letra) en 1934, y que fue traducida y adaptada para el Frente Popular por Félix V. Ramos<sup>1</sup>.

La respuesta del bando nacionalista no se hizo esperar y fue tajante. Así, Franco la rechazó, ya que veía cercana la victoria y no se planteaba realizar ninguna concesión al Frente Popular.

---

<sup>1</sup> Se puede disfrutar en este enlace <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/trece-puntos-victoria/2833191/>> [Visto: 20-12-2018].

Tras esta negativa, Negrín trató de alzar la moral de la tropa y la retaguardia con un discurso pleno en intensidad y patriotismo:

El vencedor lo proclama el vencido, no es él quien se erige en vencedor. Y mientras haya espíritu de resistencia hay posibilidades de triunfo... No tenemos más remedio, defendemos nuestra vida, defendemos nuestros intereses y defendemos algo que yo quiero creer que para nosotros está por encima de todo eso: defendemos a nuestra España (TORRES, 2017: 103).

Pese a ello, el hecho de no haberlos difundido y explicado en primer lugar entre los guerreros que, en esos momentos y pese a las numerosas derrotas, inferioridad manifiesta, bajas, hambre, clima extremo y carencias que estaban sufriendo, seguían luchando a brazo partido en clara desventaja con el enemigo, no logró el objetivo de levantar el ánimo en las tropas y entre las gentes que seguían resistiendo en la retaguardia. Por ello y al parecer, una mayoría no consiguió comprender qué se buscaba con ellos y cuál era la actitud que debían asumir.

Además, y bajo el juicio del brigadista internacional argentino Juan José Real “los trece puntos” de Negrín chocaban con la realidad y se hallaban condenados al fracaso por una doble causa: “lo extendido del ‘aventurerismo anarco-trotskista’ y a la división ya producida en dos partes del territorio ante el avance franquista” (citado en PIAMONTE, 2017: 419).

La polémica por el traslado de las reservas del oro español a Moscú, decisión aprobada por el Consejo de Ministros, le persiguió durante el resto de su vida; también se le achacó su claro acercamiento a la URSS y a la órbita comunista y el hecho de que miró hacia otro lado con la detención y asesinato de Andreu Nin, líder del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), de tendencia trotskista, por parte de los comunistas que seguían la línea marcada por Stalin. En el primer caso, su nieta, Carmen Negrín, en una entrevista fechada en enero de 2008, trató de zanjar una polémica difícil de silenciar:

Se había intentado mandar antes a Inglaterra y a Francia. El único país que aceptó recibirlo, protegerlo y hacerlo fructificar era la URSS. Hay que saber que los países en guerra suelen mandar sus tesoros fuera del país para protegerlos. En este caso no solo era para protegerlo sino también para que rindiera intereses, para poder comprar equipamiento no solo de guerra, sino comida, etcétera, para que el país pudiera seguir funcionando. Ese oro, que se ha vuelto un mito extraordinario, curiosamente solo representaba el doce por ciento del presupuesto del país. Eso no se suele mencionar (AGUADO y MANCEBO, 2008: 375).

Al parecer y según la propia Carmen, Negrín conservó todos los documentos relacionados con el oro español en Moscú al gobierno español franquista, por lo que, según su testimonio, todos estos fondos regresaron a España, aunque Franco prefirió tapar la noticia y continuar ampliando la leyenda:

También se le ha reprochado el haber decidido entregar las cuentas del oro a Franco. Hay que decir que él pidió que los recibos se devuelvan al “Estado español”, no “a Franco”. Había tenido un ataque cardíaco, y estaba muriéndose. Pidió a mi padre que lo hiciera. Obviamente, no faltaron socialistas para protestar... Hay que decir que a finales de 1956, cuando murió, las Naciones Unidas ya habían reconocido al gobierno de Franco, esa era la realidad mundial. Eso no impide que, simbólicamente, fuera una excelente cosa que el gobierno republicano continuara existiendo, aunque sea en el exilio. Pero la mayoría de los españoles seguían en España, sufriendo, no había que ignorarlos; le pareció, en ese contexto, necesario entregar esos documentos sin más tardar, al “Estado español”. En cuanto el Banco de España tuvo acceso a esos recibos, produjo un informe diciendo que todo estaba perfectamente en regla y que no faltaba nada. Por suerte, hace unos años, una persona, que no nombraré, me entregó una copia de ese informe, que lógicamente Franco había pedido que se destruyera, y a partir de ese momento empezaron todo la cábala del mito del oro.

¿Por qué Rusia?... Pues, ya le he contestado, porque simplemente no había otro país que ayudara a la República (AGUADO y MANCEBO, 2008: 375-376).

Indalecio Prieto, ministro de Marina y Aire en esos momentos, explicó con otro tono este episodio:

El 25 de octubre de 1936 se embarcaron en Cartagena con destino a Rusia siete mil ochocientas cajas llenas de oro, amonedado y en barras, oro que constituía la mayor parte de las reservas del Banco de España. Previamente, el señor Negrín, como Ministro de Hacienda (todavía no era presidente del Consejo), obtuvo el acuerdo del Gobierno y la firma del presidente de la República para un decreto autorizándole las medidas de seguridad que estimara indispensables en cuanto al oro del Banco de España... El embarque se verificó con gran misterio. Si yo me enteré fue por pura casualidad, a causa de haber llegado a Cartagena para asuntos del servicio... cuando el embarque se efectuaba bajo la dirección personal de los señores Negrín y Méndez Aspe (PRIETO, 1998: 15).

Después, el dirigente socialista expuso la situación de los trabajadores del Banco de España en ese traslado del oro español y lo que, según su criterio, aconteció con el mismo:

Cuatro empleados del Banco embarcaron en el buque que conducía el precioso cargamento. No se les dijo a dónde iban. Creyeron que desembarcarían en Port Vendres, Sète o Marsella y aparecieron... en Odesa. El 6 de noviembre llegaron con nuestro oro a Moscú... Los empleados del Banco de España, acostumbrados a gran celeridad en operaciones semejantes, no se explicaban tamaña lentitud, por la cual se invirtieron varios meses en el recuento. Pero esta lentitud obedecía al deseo de justificar la permanencia en Rusia de quienes habían ido custodiando la mercancía. A toda costa se quería impedir su regreso a España para que no se divulgara el enorme envío de oro. Las familias de los viajeros se inquietaban por desconocer el paradero de estos, y para calmar su intranquilidad se las embarcó también, sin decirles a dónde iban, y se las llevó a Rusia... No se les consentía salir; estaban confinados con sus familias en Rusia. Al cabo de dos años, cuando la guerra se extinguía, el encargado de negocios, don Manuel Martínez Pedroso, logró romper aquel confinamiento. Pero a los cuatro bancarios no se les repatrió. En España podían hablar más de la cuenta. Y con objeto de evitarlo se les desparramó por el mundo: uno fue a dar con sus huesos a Buenos Aires, otro a Estocolmo, otro a Washington y otro a México. Al mismo tiempo desaparecían de la escena los altos funcionarios soviéticos que intervinieron en el asunto... Todos cesaron en sus puestos, varios pasaron a prisión y Gringo fue fusilado. Entretanto, una revista gráfica, *La URSS en construcción*, dedicaba un número especial al aumento de las existencias de oro en Rusia, atribuyéndolo al desarrollo de la explotación de los yacimientos auríferos de Rusia. Era el oro de España. Rusia no ha devuelto ni una sola onza (PRIETO, 1998: 15-16).

Zaragoza fue una de las poblaciones en las que la sublevación triunfó prácticamente desde el inicio de la guerra civil española. El general Miguel Cabaneñas, máxima autoridad de la población proclamó pronto el Bando de Guerra. Poco después, tras militarizar las fábricas, la convirtió en un punto de gran importancia en lo referente a la industria armamentística para los sublevados. La ciudad pasó un tiempo relativamente tranquila en lo referente a combates (no así diferentes pueblos de la provincia), aunque vivió algunos bombardeos del Frente Popular:

El primer bombardeo sobre Zaragoza se produjo en la noche del 3 de agosto de 1936. Cuatro bombas fueron lanzadas contra la Basílica del Pilar sin que ninguna de ellas explotara. Posteriormente hubo ataques contra fábricas de municiones, población civil e instalaciones aéreas. Los más sangrientos fueron los que se hicieron sobre la ciudad durante el mes de mayo de 1937, y el más contundente el que se hizo sobre el aeródromo de Sanjurjo el 15 de

octubre de este mismo año, con el resultado de más de treinta aparatos nacionales destruidos entre Junkers, Fiat y Heikel (MARTÍNEZ DE BAÑOS, 2010: 161).

Por tierra, en agosto de 1937 el Ejército del Este republicano inició la que se denominaría Ofensiva de Zaragoza. Su objetivo,

ocupar la ciudad ese mismo día. Otros miles de soldados nacionales del V Cuerpo de Ejército de Aragón, fuertemente anclados, al terreno, les iban a hacer frente desde sus posiciones defensivas repartidas a lo largo de la línea del frente marcada por Zuera, San Mateo de Gállego, Leciñena, puerto de Alcubierre, Perdiguera, montes de Villamayor y de Alfajarín, Pina de Ebro, Quinto Codo, Belchite, Fuendetodos y Villanueva de Huerva (MARTÍNEZ DE BAÑOS, 2010: 161).

La lucha fue cruenta en distintas poblaciones y se tornó en trágica en torno a Belchite, una población que quedaría marcada por el horror, como muchas otras, para la historia. El empeño republicano de conquistar Zaragoza continuó con fuerza hasta finales de octubre de 1937, fecha en la que cesaron un tanto las hostilidades. El centro de operaciones se trasladó a la Batalla de Teruel en diciembre de 1937 y enero de 1938 al conquistar el Frente Popular esta capital de provincia aragonesa, aunque la perdieron al mes siguiente. En marzo, fue el turno de los nacionalistas, apoyados por el ejército fascista italiano del Cuerpo de Tropas Voluntarias que iniciaron la Batalla de Aragón. Belchite sería recuperada por los franquistas pronto, de la misma manera que Alcañiz, Caspe y otras localidades: “la guerra salió de esta forma tan rápida de las tierras aragonesas en general y de las de las zaragozanas en particular. Vinaroz, en Castellón, fue testigo el 15 de abril de 1938 de la llegada de las tropas de Franco al mar” (MARTÍNEZ DE BAÑOS, 2010: 161).

## CONCLUSIONES, HIPÓTESIS Y NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

Tras acercarnos brevemente a la situación de Zaragoza, la importancia, funciones y características de la música en la guerra civil española y a la figura de Juan Negrín en fecha de la publicación de los “Trece puntos” que serían tomados para el sabotaje de cancionero, apreciamos que los frentes de guerra se habían alejado hacia otras provincias. Por tanto, el plan y la acción de variar la edición original nos hace aventurarnos en diferentes hipótesis, aunque a ciencia cierta no podemos corroborar ninguna de ellas.

Lo cierto es que la difusión del plan de paz propuesto por Negrín también pretendió y consiguió difundirse por muy diversos canales, formatos, medios y lugares, entre ellos a ciudades que estaban en ese instante de lado franquista. Con ello, se buscaba llegar tanto a sindicatos, fuerzas políticas, enemigos y al mayor núcleo de población posible de muy diversas formas.

Del mismo modo, está implícita la presencia de personas afectas a la Segunda República y al Frente Popular en la capital aragonesa que conocían a ciencia cierta la edición del cancionero y estaban al corriente de los planes de Negrín. Esta “quinta columna” zaragozana tuvo acceso al proceso de preparación de las diferentes canciones que lo compusieron en la Tipográfica Heraldo de Aragón, y cambiaron tanto letra como la melodía de las mismas (tal vez eran empleados suyos).

También podemos plantear diferentes cuestiones que esperamos poder contestar en el futuro: ¿Quién se encargó de realizarlo? ¿Qué ocurrió con el o los saboteadores una vez fueron descubiertos, si es que fue así)? ¿Consiguieron huir o fueron apresados y represaliados? ¿A qué se debe la distancia temporal entre los ‘Trece puntos’ de Negrín y la publicación del cancionero? ¿Fue celebrada la noticia de su presentación, pasó desapercibida o fue silenciada? ¿Hubo alguna referencia en la prensa zaragozana, nacionalista o del Frente Popular?

En cuanto a los quince mil libros que, según rezaba la leyenda en el cancionero, se imprimieron, ¿se distribuyeron por diferentes puntos de España, como era su objetivo, o fueron destruidos? ¿Qué ha ocurrido con las canciones que originalmente debían integrarse en esta compilación? ¿Se encuentran guardadas en algún archivo zaragozano (en el de Salamanca no había constancia de las mismas) o se han perdido?

A buen seguro, muchas más cuestiones podríamos sumar a este listado, ya que es un tema magnético. Luis Díaz Viana apuntó que, en la guerra civil española “las canciones ayudaban a ganar, o eso se creía, y también que se moría por una canción y cantando una canción, pues eran como banderas o puños levantados” (1985: 279). En el caso de la publicación y sabotaje de las *Canciones patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza*, también desde el ámbito de la edición musical, hubo quien se jugó la vida por lograr difundir un mensaje de unidad y paz.



Fig. 14. *Canción patriótica*

## BIBLIOGRAFÍA

- 5º *Cuerpo del Ejército. Estampas de la guerra* (1937): Zaragoza, Junta Recaudatoria Civil, Zaragoza.
- ABELLA, R. (2004). *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España republicana*. Barcelona: Planeta.
- AGUADA, A. y Mancebo, M.F. (2008). “Entrevista a Carmen Negrín. Historia y memoria del último presidente de Gobierno de la segunda república” en *Arenal*, 15 (2), pp. 373-385.
- BUSCH, E. (1937). *Kampflieder, Battle-Songs, Canzoni di Guerra, Chansons de Guerra, Canciones de Guerra*. Madrid: Diana.
- BUSCH, E. (1938): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, Comité de Propaganda y Comisariado de las Brigadas Internacionales, Barcelona.
- Cancionero revolucionario* (1936): Tierra y Libertad, Barcelona.
- Canciones de guerra de las Brigadas Internacionales* (1937?): Diana, Madrid

- Cançoners Revolucionari Internacional* (1937): Comissariat de Propaganda, Barcelona.
- Canciones Patrióticas premiadas por la Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza* (1939): Junta Recaudatoria Civil de Zaragoza, Zaragoza.
- Cancionero revolucionario* (1937): Partido Comunista de España, Santander.
- CASAL CHAPÍ, E. (1937). “Cancionero Revolucionario Internacional”. *Hora de España*, 9, pp. 68-75.
- CRUSELLS, M. (1998). “El cine durante la guerra civil española”. *Comunicación y sociedad*, 9 (2), pp. 123-152.
- DÍAZ VIANA, L. (1985). *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus.
- FISCHER, H. (2001). *Camaradas (relatos de brigadista en la guerra civil española)*. Madrid: De Laberinto.
- GONZÁLEZ DE MIGUEL, J. (2005). “Testimonios” en *Brigadistas. Archivo fonográfico del General Walter*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, pp. 129-152.
- Himnos y canciones revolucionarias* (1937), Alas, Barcelona.
- Kampflieder der Internationalen Brigaden* (entre 1937 y 1938): Le volontaire de la liberté, Valencia.
- LLARCH, J. (1978). *Cantos y poemas de la guerra civil de España*. Barcelona: Producciones Editoriales.
- MARTÍNEZ DE BAÑOS CARRILLO, F. (2010). “Ofensiva republicana sobre Zaragoza y desenlace” en Martínez de Baños Carillo, F. (ed.). *Guerra Civil. Aragón. Tomo VII. Zaragoza*. Delsan: Quarte de Derva, pp. 131-190.
- MATARRANZ GONZÁLEZ, F. (2005). *Camaradas, ¡viva la República!* León: Asamblea 1023.
- MURILLO AMO, J. L. (1993). *España, mito y realidad en el cancionero de la guerra civil*. Michigan: Ann Arbor.
- Ocho canciones de guerra (1812-1938)* (1938): Ediciones Españolas, Barcelona.
- ORWELL, G. (2003). *Homenaje a Cataluña*. Madrid: El País.
- OSSA MARTÍNEZ, M. A. de la (2011): *La música en la guerra civil española*. Cuenca-Madrid: UCLM-SEdEM.
- OSSA MARTÍNEZ, M. A. (2014). “El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la guerra civil española” en *ArtsEduca*, 7, pp. 66-79.
- PIEMONTE, V. A. (2017). “Entre la dirección y los voluntarios. Una propuesta metodológica sobre la participación del Partido Comunista de la Argentina en la guerra civil española” en *Americanía, Revista de Estudios Latinoamericanos*, 5, pp. 404-435.
- PRIETO, I. (1989). *Entresijos de la guerra de España*. Barcelona: Planeta.
- SEIDMAN, M. (2003). *A ras de suelo. Historia social de la República durante la guerra civil*. Madrid: Alianza Editorial.
- Seis canciones de guerra: premiadas en el concurso convocado por la Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública* (1937): Consejo Central de la Música, Barcelona.
- STORR, A. (2002). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós.
- TORRES FABRA, R. C. (2017). “Negrín tenía razón. Reflexiones sobre el planteamiento bélico del doctor” en *Ebre* 38, 7, 101-135.