

# La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género<sup>1</sup>

Christiane Heine  
Musicóloga  
Universidad de Granada

**Resumen.** La Guerra Civil española (1936-1939) es objeto de la investigación musicológica desde hace más de dos décadas, la cual está enfocada, por lo general, hacia los exiliados compositores republicanos y la música profana. En cambio, apenas existen estudios científicos que traten las supuestas consecuencias de la política anticlerical en los compositores eclesiásticos y la música sacra durante la Segunda República. Con el fin de impulsar la investigación en el campo de la música religiosa de los años treinta, el presente texto examina el estado de la cuestión a través del ejemplo de tres músicos jesuitas vinculados a la *Schola Cantorum* de Comillas, haciendo hincapié en la función del Padre Nemesio Otaño como principal impulsor del movimiento reformista de la música sacra católica en España y posterior figura clave de la política musical bajo el régimen de Franco, convertido en compositor de himnos patrióticos y música militar.

**Palabras clave.** Música sacra, Música española del siglo XX, *Motu proprio*, Nemesio Otaño, Valentín Ruiz-Aznar, José Ignacio Prieto, Segunda República, Guerra Civil, Franquismo.

**Abstract.** Spain's Civil War (1936-1939) has been a research object in musicology for more than two decades, generally focused on exiled republican composers and secular music. On the other hand, there are hardly no scientific studies that deal with the supposed consequences of anticlerical politics in ecclesiastic composers and church music, during the Second Republic. In order to stimulate research on religious music in the thirties, the present article examines the state of the question through three Jesuit musicians linked to the *Schola Cantorum* of Comillas, stressing the role of Father Nemesio Otaño who is considered the main promoter of the reform movement of Catholic church music, in Spain. He later played an important part in political music, under Franco's government, and became a composer of patriotic anthems and military music.

---

<sup>1</sup> El presente texto fue redactado por encargo del Forum Voix Étouffées (<http://www.voixetouffees.org/>) con motivo del Colloquio Internacional *La musique spirituelle sous la tourmente nazie* que tuvo lugar del 27-29 enero de 2010 en París.

**Keywords.** Church music, Music during the 20<sup>th</sup> century in Spain, *Motu proprio*, Nemesio Otaño, Valentín Ruiz-Aznar, José Ignacio Prieto, Second Republic of Spain, Spain’s Civil War, Franquismo.

---

### **1. La Iglesia y la Segunda República (1931-1939)**

La Guerra Civil española (1936-1939) constituye uno de los capítulos más oscuros de la historia europea contemporánea y requiere todavía de estudios pormenorizados en algunos campos parciales envueltos en tabúes. Un estímulo importante a la investigación científica supone la puesta en vigor, por parte del Estado social y democrático de Derecho, el 26 de diciembre de 2007 –tres décadas después del fin del régimen totalitario de Franco-, de la polémica Ley de la Memoria Histórica<sup>2</sup> que “tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales”<sup>3</sup>.

Aunque el aspecto religioso –expresamente contemplado por esta Ley-, “figuraba entre los momentos de polarización más importantes de la estrategia bélica de los dos bandos”<sup>4</sup> implicados en la Guerra Civil, el tema ‘Iglesia’ hizo su entrada en la historiografía del período sólo de forma lenta y parece estar reservado ante todo a la investigación de la historia eclesiástica. Desde los años sesenta, las consecuencias sangrientas de la separación de Iglesia y Estado durante la Segunda República, legalmente anclada en los artículos 26 y 27 de la Constitución de 1931, son objeto de estudios sistemáticos emprendidos por algunos teólogos católicos<sup>5</sup>, cuyos resultados de investigación fueron parcialmente adoptados por historiadores de otros campos. Conforme a estas fuentes, parece comprobado que aproximadamente 7000 clérigos regulares y seculares (entre ellos 13 obispos) fueron víctimas mortales de la política anticlerical republicana, la mayoría de ellos murió cruelmente asesinada durante los primeros meses de la Guerra Civil, en el curso de las desenfrenadas

---

<sup>2</sup> Ley de la Memoria Histórica (= Ley 52/2007), publicado en *BOE* (= *Boletín Oficial del Estado*) núm. 310 de 26 diciembre 2007.

<sup>3</sup> Ley de la Memoria Histórica (= Ley 52/2007), Artículo 1. Objeto de la Ley (1).

<sup>4</sup> BERNECKER, Walther L.: *Krieg in Spanien 1936-1939*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991, p. 187.

<sup>5</sup> Una de las obras capitales en torno a la temática procede del antaño arzobispo de Mérida-Badajoz, Antonio MONTERO MORENO, cuya tesis doctoral (Universidad Pontificia de Salamanca 1961) versa sobre la *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939* (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1961; reimpressiones 1998, 2004). Véase también las publicaciones de CÁRCCEL ORTÍ, Vicente: *La persecución religiosa durante la Segunda República 1931-1939*, Rialp, Madrid, 1990; *Historia de la Iglesia en la España contemporánea*, Ediciones Palabras, Madrid, 2002; *Caídos, víctimas y mártires. La Iglesia y la hecatombe de 1936*, Espasa, Madrid, 2008.

represalias dirigidas contra los representantes de la Iglesia católica por el único motivo de profesar su fe. En virtud de esta circunstancia, el Vaticano beatificó desde 1987 (es decir, medio siglo tras los hechos) a alrededor de ochocientos afectados de ambos sexos, declarándolos mártires de la persecución religiosa en España<sup>6</sup>.

Las fuentes no revelan si entre los miles de clérigos liquidados por los ‘rojos’ se encontraban músicos, lo cual en modo alguno debe descartarse teniendo en cuenta el gran número de religiosos que desempeñaron su actividad en el anonimato como profesores de música, organistas, coristas o maestros de coro y de capilla. Hasta la fecha, la musicología conoce únicamente un solo caso de un compositor muerto de forma violenta durante la Guerra Civil –si bien en el campo opuesto–, Antonio José [Martínez Palacios], cuyo fusilamiento<sup>7</sup> por los franquistas pocos meses después del alzamiento militar, el 9 de octubre de 1936, quebró de forma abrupta una prometedor carrera musical, iniciada en su ciudad natal Burgos de mano de los jesuitas, los mismos que años más tarde, al parecer, “ante su independencia y espíritu rebelde, le hicieron blanco de todo su odio”<sup>8</sup> contribuyendo indirectamente a su trágico final.

Mientras desde hace unos veinte años la historiografía musical está centrando su interés en el destino de los músicos republicanos huidos del régimen franquista al extranjero, cuyas composiciones son tomadas como paradigma para la interpretación estética de la música profana española del temprano siglo XX, el campo de la música sacra –sostenida generalmente por el clero católico– apenas cuenta con estudios específicos en torno a la repercusión de la Guerra Civil, la que, aparte de las irreparables pérdidas humanas entre los religiosos, causó la destrucción de un patrimonio cultural centenario en forma de órganos, códices, libros misales y documentos iconográficos. Hasta la fecha no existen inventarios que permitan evaluar definitivamente los daños materiales ocasionados por el saqueo y la quema de iglesias y monasterios durante la Guerra Civil. Tampoco la musicología se ha ocupado de indagar, ante el fondo político de un Estado anticlerical y de la división del país en ‘Dos Españas’, de qué manera reaccionaba el género de la música sacra a los cambios sociales y culturales acaecidos en los años treinta del siglo XX.

La indiferencia por parte de la historiografía musical frente a estos problemas queda patente a través de la primera monografía española de posguerra sobre el género, *Historia de la Música religiosa en España*, de Andrés Araiz Martínez, publicada en 1942 en Barcelona. Dentro del capítulo “Compositores de música religiosa actual”<sup>9</sup> describe el autor, en el marco de escuetas biografías

---

<sup>6</sup> En 1987, el Papa Juan Pablo II beatificó las tres primeras carmelitas españolas, víctimas de las persecuciones religiosas en España durante los años treinta, reconociendo en 2001 otros 233 mártires por las mismas causas. Las beatificaciones de religiosos españoles culminaron en 2007 en el reconocimiento de 498 mártires por parte del cardenal José Saraiva Martins.

<sup>7</sup> Véase RUIZ VILAPLANA, Antonio: “La Ejecución de Antonio José, el Músico Poeta”, en *Música*, Barcelona, N° 1 Año 1938 (enero), pp. 43-47.

<sup>8</sup> RUIZ VILAPLANA, *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>9</sup> ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés: “Compositores de música religiosa actual”, en *Historia de la Música Religiosa en España*, Labor, Barcelona, 1942, pp. 194-215.

yuxtapuestas cronológicamente, algunas características de destacadas obras religiosas escritas por músicos tanto eclesiásticos como laicos, nacidos, *grosso modo*, en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, Araiz desiste, en su estudio, de hacer referencia alguna al creciente empeoramiento de las condiciones de trabajo durante la Segunda República, que afectaba sobre todo a los maestros de capilla y organistas al servicio de la Iglesia católica, los cuales tenían razones más que suficientes para inquietarse en vista a su futuro laboral, sobre todo tras la quema intencionada de conventos en Madrid y algunas ciudades andaluzas, el 11 y 12 de mayo de 1931, aprovechada por la derecha política para enfatizar sus acciones de difamación contra la República (los verdaderos autores de estas atrocidades jamás han podido ser identificados<sup>10</sup>). Al año siguiente, muchos de los músicos eclesiásticos perdieron su principal medio de subsistencia a causa del Decreto del 23 de enero de 1932, el cual, en cumplimiento del artículo 26 de la Constitución de 1931 –“uno de los sepultureros de la República”, según el posterior juicio del escritor liberal Salvador de Madariaga<sup>11</sup>- ordenaba la disolución de la Compañía de Jesús (= jesuitas) y la confiscación de todos sus bienes por el Estado<sup>12</sup>.

Posteriores ensayos biográficos o esquivan esta problemática o se limitan a hacer vagas alusiones con respecto a la precaria condición de vida soportada por los correspondientes músicos religiosos durante la Segunda República y la Guerra Civil. Algo más explícito de lo habitual al respecto se muestra Juan-Alfonso García en su monografía (1982) sobre Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972)<sup>13</sup>, desde 1927 maestro de capilla de la catedral de Granada, que había recibido su formación musical en la *Schola Cantorum* de Comillas<sup>14</sup>. Según el relato del autor –significativamente relegado a una nota de pie de página-, Ruiz-Aznar puso en peligro, en los tempranos años treinta, su propia integridad física para poner a salvo de los saqueadores del convento de Santa Inés a las monjas encomendadas a su tutela espiritual, escondiéndolas en su piso y la casa de familiares. Sometido, como cura, al peligro permanente de ser agredido violentamente en la vía pública, solía emprender su camino hacia la catedral escoltado por su padre<sup>15</sup>. Dado que en el Estado laico los recursos económicos de las iglesias disminuyeron sucesivamente hasta su total desaparición, Ruiz-Aznar se ganaba la vida primero como profesor particular de música, latín y griego, impartiendo más tarde clases de contrapunto y fuga en el conservatorio

---

<sup>10</sup> SOLÉ TURA, Jordi; AJA, Eliseo: *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*, Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 15ª edición 1990, p. 96.

<sup>11</sup> MADARIAGA, Salvador de: *España. Ensayo de Historia Contemporánea*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 14ª edición 1979, p. 333.

<sup>12</sup> El Decreto republicano de 1932 fue derogado por el *Primer Gobierno Provisional* de Franco el 3 de mayo de 1938 (BOE de 7 mayo 1938, pp. 7162 s.) y supuso la restitución de los derechos y propiedades de la Compañía de Jesús.

<sup>13</sup> GARCÍA, Juan-Alfonso: *Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica. Estudio estético y Catálogo cronológico*, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, Granada, 1982.

<sup>14</sup> Según García, era “un momento transcendental”, en la biografía de Ruiz-Aznar, “su encuentro con el P. Nemesio Otaño y su *Schola Cantorum*”, a través de sus estudios en Comillas (GARCÍA, *Op. Cit.*, p. 23).

<sup>15</sup> GARCÍA, *Op. Cit.*, pp. 43-44 (= nota de pie a página 17).

de Granada<sup>16</sup> sin ser molestado por las autoridades. A pesar del descontento creciente con su situación, permanecía en la ciudad andaluza donde, por lo visto, le retuvo sobre todo “la proximidad a Manuel de Falla”<sup>17</sup>, la amistad entre ambos queda reflejada en una abundante correspondencia<sup>18</sup>.

En esa misma época, el antaño maestro de Ruiz-Aznar, el Padre Nemesio Otaño (1880-1956), fundador de la *Schola Cantorum* de la Universidad Pontífica de Comillas (Cantabria) –bajo su dirección (1910-19) centro del movimiento reformista de la música sacra en España–, se retiró, tras la disolución de la Compañía de Jesús en San Sebastián decretada por Ley, a su ciudad natal Azkoitia (Guipuzcoa) donde se instalaba en casa de sus hermanos. Antes de estallar la Guerra Civil se dedicaba exclusivamente a la composición, según narra Estéban Elizondo Iriarte en su ensayo sobre Otaño y la aportación de éste al desarrollo de la música para órgano en España (2007)<sup>19</sup>. Otaño supo aprovechar su independencia artística, adquirida a consecuencia de la dispensación involuntaria de sus cargos eclesiásticos, para la creación musical, componiendo en este periodo de su vida sus mejores obras musicales, como aseguran sus biógrafos. Sin embargo, el músico, hombre de acción y organizador polifacético, padecía el aislamiento social y las penurias económicas, cuanto más que no estaba acostumbrado a un estilo de vida ascético, al contrario de Manuel de Falla, con quien se sinceró al respecto en una carta del 6 de febrero de 1936<sup>20</sup>. Tras las largas privaciones, el golpe de Estado militar del 18 de julio de 1936 que desencadenó la Guerra Civil española, fue percibido por Otaño como una ‘liberación’<sup>21</sup>. De las sangrientas persecuciones emprendidas inmediatamente después por las milicias republicanas como medida de revancha, que, al menos al principio, tenían por objeto a los representantes de la Iglesia católica, Otaño probablemente quedó dispensado sólo merced a la benevolencia de un diputado socialista local, cuya decidida intervención pudo evitar en dos ocasiones su detención por los ‘rojos’. No obstante, más tarde supo que el irracional odio anticlerical se había descargado, en la lejana capital dentro del estudio madrileño del pintor Elías Salaverría, contra un retrato suyo despedazado a cuchilladas por los intrusos bajo la acusación de personificar la “quintaesencia de los Jesuitas”<sup>22</sup>.

En comparación con Ruiz-Aznar o Otaño, el Padre José Ignacio Prieto (1900-1980) parece haber sobrellevado mejor que aquellos los críticos años treinta, según se deduce del reciente estudio historiográfico de Carlos Muñoz Álvarez

---

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>18</sup> Archivo Valentín Ruiz-Aznar, Archivo Manuel de Falla (ambos Granada).

<sup>19</sup> ELIZONDO IRIARTE, Estéban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, Nº 30 Año 2007 (2), pp. 498 s.

<sup>20</sup> OTAÑO, Nemesio (carta a Manuel de Falla del 6-II-1936), citado en ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 499.

<sup>21</sup> OTAÑO citado en ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 500.

<sup>22</sup> *Ibidem.*

sobre la *Schola Cantorum* de Comillas (2009)<sup>23</sup>. Al igual que Ruiz-Aznar, Prieto estuvo estrechamente vinculado a la *Schola Cantorum* desde su infancia, la cual debía su reputación internacional a su fundador Otaño, experimentando un segundo apogeo de éxito años más tarde precisamente bajo la dirección de Prieto, quien se hizo cargo de ella de forma permanente en 1930, tras haber recibido los órdenes sacerdotales<sup>24</sup>. Después de que el 2 de febrero de 1932 los Jesuitas abandonasen el seminario de Comillas en cumplimiento del Decreto republicano, la enseñanza continuaba más o menos normal en la Universidad Pontificia hasta el estallido de la Guerra Civil, con la diferencia de que los miembros de la Compañía de Jesús ya no conviviesen en el mismo lugar. Prieto –convertido a raíz de la situación política en persona privada llamándose en los documentos oficiales “el eminente musicólogo Sr. José Ignacio Prieto” en sustitución de “el P[adre]. Prieto S[ocietas]. J[esu].”<sup>25</sup>–, concluía su formación jesuita por causas obvias en Portugal y Austria, antes de volver en 1933 a Comillas, donde desempeñaría la enseñanza musical hasta junio de 1936 sin ser incomodado por las autoridades republicanas. Según los historiadores, esta época era también para Prieto una de las más fecundas de su biografía artística<sup>26</sup>, aunque, en vez de retirarse de la vida pública, como Otaño o Ruiz-Aznar que se aislaron en el seno de la familia, optara por implicarse activamente en el movimiento reformista de la música sacra europea de los años treinta, aprovechando cualquier ocasión para viajar al extranjero con el fin de intensificar sus contactos internacionales que, a la par, repercutieron en numerosos textos musicológicos de su pluma. Uno de los momentos estelares para Prieto en estos años marcados por un intenso intercambio intelectual, era su participación en el II Congreso de la Sociedad Internacional para la Renovación de la Música Religiosa Católica<sup>27</sup>, celebrado en 1934 en Aquisgrán (Alemania), ya que, además de formar parte del comité organizador, representaba España con obras propias interpretadas en los respectivos conciertos junto con composiciones de Otaño y Eduardo Torres (1872-1934)<sup>28</sup>, este último maestro de capilla de la catedral de Sevilla.

Obras sacras para órgano de Otaño, Torres y otros compositores españoles (además de G. F. Händel) pudieron escucharse también en Madrid, en la basílica de San Francisco el Grande, el 4 de enero de 1936, con motivo del concierto de clausura de la Asamblea Diocesana de Música Sagrada, que

---

<sup>23</sup> MUÑOZ ÁLVAREZ, Carlos: *El eco de aquellas voces: la Schola Cantorum de la Universidad Pontificia de Comillas. Historia, imagen y sonido*, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2009.

<sup>24</sup> Prieto había dirigido ya con anterioridad la *Schola Cantorum*, entre 1924 y 1927. La segunda etapa, 1930-54, estuvo señalada por numerosas interrupciones. Durante los últimos ocho años – antes de la mudanza definitiva de la Universidad Pontificia a Madrid (concluida en 1968)–, Prieto se hizo cargo de la dirección de la *Schola Cantorum* por tercera vez (véase MUÑOZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*).

<sup>25</sup> MUÑOZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, p. 301.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 302 ss.

<sup>27</sup> La *Internationale Gesellschaft für die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik* (= IGK) fue fundada en 1930 en Frankfurt.

<sup>28</sup> MUÑOZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, p. 307.

reuniría durante tres días a los más altos Dignatarios de la Iglesia católica<sup>29</sup>. Convocada por el Obispo y organizada por clérigos tanto regulares como seculares, la Asamblea –cuya celebración pueda parecer atrevida a la luz del espíritu de la época reinante en la España republicana- fue inaugurada con una conferencia de Lorenzo Aizpún (profesor de canto gregoriano) “sobre la Competencia de la autoridad Pontífica y Episcopal para ordenar el culto cantado y celo que ha desplegado en todos los tiempos para conservarle y perfeccionarle”<sup>30</sup>. Desde la perspectiva musicológica, los contenidos teóricos del programa de dicha Asamblea suponen una continuación de los debates en torno a la reforma de la música litúrgica, comenzados con motivo del *motu proprio* de 1903; no obstante, desde el punto de vista político las audacias de los temas abordados causan asombro teniendo presente el problema religioso y la inflexibilidad al respecto por parte del Gobierno republicano laico, que era el mismo que sólo unos meses más tarde respondería a la provocación del golpe de Estado militar con la matanza de miles de clérigos.

## 2. La Música Sacra Católica antes de la Guerra Civil

Al igual que ocurría en otros países europeos al principio del siglo XX, la primera encíclica del Papa Pío X sobre la música eclesiástica, del 22 de noviembre de 1903 (*Tra le sollecitudini*), que hizo su entrada en la historiografía de la música sacra católica como *motu proprio*, dio lugar también en España a un movimiento reformista al objeto de fomentar el desarrollo de los géneros musicales de índole religiosa, que prestaba especial atención a la recuperación del canto gregoriano y de la polifonía vocal del siglo XVI. Uno de los defensores más fervientes de este movimiento eclesiástico-musical era el joven jesuita Nemesio Otaño, organizador del I Congreso de Música Sagrada celebrado en 1907 en Valladolid con el fin de debatir y establecer posibles directrices para la composición en cumplimiento del *motu proprio*, las que se plasmarían –tras otros dos congresos en Sevilla (1909) y Barcelona (1912)<sup>31</sup>- en su ensayo *La música religiosa y la legislación eclesiástica* (Barcelona 1912). En el primer congreso le fueron confiadas la fundación y dirección de la revista *Música Sacro-Hispana* (que existía hasta 1922), cuya misión era promocionar las ideas reformistas del *motu proprio* y, en consecuencia, estimular la composición de obras españolas nuevas, especialmente para órgano, cuyo uso litúrgico –contemplado en la referida encíclica del Papa Pío X– se convertiría en uno de los principales objetivos de Otaño<sup>32</sup>. Digno de atención es el hecho de que, antes de la Guerra Civil, el mismo Otaño manejaba en su faceta de organista un repertorio principalmente francés, al tocar, aparte de obras propias, composiciones emblemáticas de Charles Widor, César Franck y

---

<sup>29</sup> MYERS BROWN, Sandra: “El movimiento social en torno al *motu proprio*. El papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, N° 27 Año 2004 (1), pp. 89-109.

<sup>30</sup> Citado según MYERS BROWN, *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>31</sup> A estos tres tempranos Congresos de Música Sagrada siguieron otros dos en Vitoria (1928) y Madrid (1954).

<sup>32</sup> ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 482.

Alexandre Guilmant<sup>33</sup>, de este último, por lo visto, recibió consejos para la fundación de la *Schola Cantorum* de Comillas<sup>34</sup>.

La aspiración de Otaño por crear –en conformidad con las premisas de la encíclica papal de 1903– una música religiosa autónoma, estilísticamente independiente de la música profana, está implícitamente enfocada contra una práctica que remonta al tardío siglo XIX, siendo motivada por el empobrecimiento de las catedrales, carentes de recursos económicos para sustentar su propia capilla de música<sup>35</sup>, según la cual muchos músicos profanos escribieron obras religiosas, conforme a las necesidades de las Iglesias (por ejemplo, en Semana Santa), exhibiendo su habitual estilo compositivo sin considerar la respectiva función litúrgica ni el lugar sacro. Eran sobre todo los compositores de zarzuela o ópera, experimentados en la puesta en música de libretos literarios, los que se inclinaron esporádicamente hacia los géneros religiosos vocales, resultando, por lo general, una música sacra plagada de efectos operísticos que se manifiestan en la supeditación del texto a la música y una armonía sobrecargada. A la inversa, no obstante, también hubo músicos eclesiásticos que por razones pecuniarias se convirtieron en compositores ocasionales de música escénica, según era el caso del Padre Hilarión Eslava (1807-1878), quien, sin distinguir entre los géneros, solía dotar sus obras religiosas de aquellos tópicos originarios de la ópera italiana que seguían gozando de gran popularidad aún a principios del siglo XX entre el público de masas falto de sentido crítico. Una de estas piezas de bravura de Eslava constituye el *Miserere* en doce números para solista, coro mixto y gran orquesta (1835), que era componente fijo y exclusivo, desde su estreno en 1837, de la Semana Santa sevillana, antes de ser acogido con gran entusiasmo también por el pueblo madrileño. Dados los criterios estilísticos de este *Miserere*, incompatibles con las directrices del *motu proprio*, Otaño se vio en la necesidad –a pesar de la resistencia de sus adversarios– a arremeter de forma persistente contra esta composición de Eslava mediante conferencias, escritos y ejemplos musicales prácticos con el fin de suprimirla del repertorio y sustituirla por obras más adecuadas para el culto religioso en sintonía con la encíclica papal<sup>36</sup>. Un destino similar experimentaba el llamado *Gran Miserere* en once números (1832) de Vicente Palacios (1877?-1836), que formaba parte imprescindible de la liturgia de Viérnes Santo de Granada durante casi un siglo, aunque no exento de polémicas desde la promulgación del *motu proprio*, según pudo demostrar el Padre José López Calo<sup>37</sup>. De características similares que el *Miserere* de Eslava en cuanto al estilo teatral, la obra fue definitivamente expurgada merced al empeño de Ruiz-Aznar quien, tras tomar posesión de su cargo como maestro de capilla, “hiciera todo lo posible para que no se siguiese cantando el miserere de

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>34</sup> MÚÑOZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, pp. 322 ss.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 317 ss.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>37</sup> LÓPEZ-CALO, José: “El ‘Miserere’ de Vicente Palacios”, en *Cuadernos de Arte*, Granada, Nº 26 Año 1995, pp. 171-194.

Palacios, que atentaba contra lo que él y el padre Otaño consideraban la auténtica música religiosa”<sup>38</sup>.

Hay indicios de que en España, al menos en algunos sectores de la Iglesia católica, la preocupación por poner en práctica las medidas reformistas del *motu proprio* era constante hasta el estallido de la Guerra Civil, como queda corroborado a través del programa de la Asamblea Diocesana de Música Sagrada de Madrid de 1936. No obstante, según el juicio de Ángel Medina (2004), “queda una gran labor por hacer” para averiguar la repercusión real de la encíclica papal de 1903 en España con el fin de “ver cómo la práctica cotidiana se ajusta a la teoría de la reforma o, por el contrario, disiente de ella o la matiza en algunos extremos”<sup>39</sup>. A este respecto, no se cumplieron las expectativas puestas en el congreso celebrado en 2003 en Barcelona al propósito de conmemorar el centenario de la promulgación del *motu proprio*<sup>40</sup>, supuestamente debido a la falta de disposición para trabajar *in situ* en los archivos eclesiásticos y de capacidad crítica en el manejo de las fuentes por parte de los investigadores involucrados en este tema<sup>41</sup>.

En cuanto a los destinos individuales de los jesuitas durante los años de preguerra, esbozados escuetamente en virtud de la escasa documentación disponible, se tiene la impresión de que el aislamiento, a lo que estuvieron sometidos muchos de ellos a partir de 1932, tenía un efecto positivo especialmente en el caso de los compositores, ya que, según el juicio de algunos musicólogos eruditos, sus obras salieron favorecidas no solamente desde el punto de vista cuantitativo sino porque más que nada ganaron en materia de calidad artística. No en vano, el Padre López-Calo afirma que las mejores composiciones de Otaño corresponden justamente al periodo entre 1932 y 1936<sup>42</sup>, destacando un *Miserere* para cinco voces a capella, compuesto para el servicio litúrgico de la Semana Santa en concordancia con las directrices del *motu proprio*, el cual es alabado por su expresividad religiosa como una de las obras más importantes del género<sup>43</sup>.

Paradójicamente, en medio de la Guerra Civil, a partir de ca. 1937, se produjo un cambio asombroso en Otaño que le apartaría durante muchos años del género de la música sacra. ‘Descubierto’ por el general Franco, se convertiría, dentro del ‘Nuevo Estado’ católico-tradicional, en una de las personalidades más

---

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 194.

<sup>39</sup> MEDINA, Ángel: «La música en el templo tras el ‘motu proprio’ de San Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia», en *Memoria Ecclesiae*, N° 31 (= Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander del 12 al 16 de septiembre de 2005), Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2008, pp. 28.

<sup>40</sup> Véase *Revista de Musicología*, N° 27 Año 2004 (1) [= Actas del Simposio internacional ‘El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)’], celebrado en Barcelona 2003, ed. Mariano Lambea].

<sup>41</sup> MEDINA, “La música en el templo...”, p. 26.

<sup>42</sup> LÓPEZ-CALO, José: «Otaño Eguino, José María Nemesio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, ed. Emilio Casares Rodicio, ICCMU, Madrid, 2001, p. 294.

<sup>43</sup> Véanse MUÑOZ ÁLVAREZ, pp. 79, 143 y 386.

influyentes de la vida musical española gestionada por él de forma casi exclusiva en los años cuarenta.

### 3. La Música Sacra y el Primer Franquismo

Dos hipótesis inician las consideraciones sobre el papel de la música religiosa dentro del *Primero* (30-I-1938 al 8-VIII-1939) y comienzos del *Segundo Gobierno Provisional* (8-VIII-1939 al 18-VII-1945): la primera, que a partir de ca. 1940 “el carácter oficial del catolicismo en España favoreció el auge de una nueva música religiosa”, como Medina alega en la enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>44</sup>, y, la segunda, defendida por Beatriz Martínez del Fresno, que la música sacra, a diferencia de otros géneros musicales, no haya sido fomentada explícitamente, “sin duda porque estaba bajo control y vivía un renovado esplendor tras la época *laica* de la República”<sup>45</sup>. Ambas afirmaciones presuponen implícitamente el desarrollo ulterior del género que sigue a un período de estancamiento en los años treinta del siglo XX. Merced al trabajo pionero iniciado por Gemma Pérez Zalduondo en 1993 con una tesis doctoral<sup>46</sup>, y continuado con numerosas aportaciones sobre aspectos individuales presentadas en congresos específicos<sup>47</sup>, la musicología española más reciente dispone de conocimientos importantes en torno a la política cultural y la función de la música durante la dictadura de Franco. Los referidos textos documentan que Franco –a pesar de aprovecharse de la política anticlerical de la Segunda República al emprender sus acciones militares en nombre de la Iglesia bajo el concepto de ‘cruzada’– desistía de poner la música sacra al servicio de su complejo aparato propagandístico, no obstante, confiaría la responsabilidad íntegra para la organización de la vida musical oficial a un clérigo: Nemesio Otaño. En efecto, el jesuita había llamado la atención del *caudillo* no tanto por sus ideas reformistas en torno a la música litúrgica sino más que nada por su interés, poco frecuente en un cura, en la música militar histórica, motivado, según posteriores aclaraciones suyas<sup>48</sup>, por la entrada de las tropas franquistas y el Movimiento Nacional. Bajo la tutela de Franco, sus trabajos al respecto serían objeto de una campaña publicitaria acompañada de una Memoria musicológica, culminando en 1939 en la edición de la antología

---

<sup>44</sup> MEDINA, Ángel: “Spanien. (V. 20. Jahrhundert / 3. 1939-1957)”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtel 8, ed. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel, 1998, columna 1663.

<sup>45</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, en *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Actas del congreso vol. 2, ed. Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo, Henares, Granada, 2001, p. 38.

<sup>46</sup> PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *La música en España durante el Franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis doctoral Universidad de Granada, 1993 (CD / Universidad de Granada ©2002).

<sup>47</sup> Véanse PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)”, en *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Actas del congreso vol. 2, ed. Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo, Henares, Granada, 2001, pp. 83-104; “Continuidades y rupturas durante la música española durante el primer franquismo”, en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares, Glares, Valladolid, 2005, pp. 57-78; “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer franquismo”, en *Quintana*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 145-160.

<sup>48</sup> OTAÑO citado en ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 500.

*Toques de Guerra del Ejército Español* dedicada a Franco; la dedicatoria no deja lugar a dudas en cuanto a la postura política y lealtad hacia el nuevo régimen por parte del autor<sup>49</sup>. A lo largo de los próximos años, Otaño volvería solo esporádicamente a la música sacra en su faceta de compositor, destacando una inacabada misa fúnebre de gran envergadura con el llamativo título *Requiem por los caídos de las Brigadas Navarras*, comenzada en Salamanca<sup>50</sup>, sede del autoproclamado ‘Gobierno de la Nación’, adonde Otaño se trasladaría en 1937 para hacerse cargo de sus nuevas obligaciones<sup>51</sup>. Sus posteriores composiciones pertenecen en gran parte a la música profana, exhibiendo un inequívoco referente ideológico que se hace patente a través de títulos como *Himno de Franco* o *Desfile Militar*<sup>52</sup>. La razón de ser de estas piezas nada religiosas queda teóricamente justificada mediante numerosos ensayos que versan sobre el ‘himno patriótico’ y la ‘música militar’, en los cuales Otaño hizo hincapié en el efecto psicológico de estos géneros de música funcional<sup>53</sup>.

A causa de su manifiesta orientación patriótico-militar y su amplia cultura, Otaño pareció el hombre idóneo para coordinar, en el marco de un Régimen totalitario, las múltiples tareas educativas y propagandísticas relacionadas con la música, teniendo a su disposición, al menos durante una década, todos los cargos claves de la vida musical pública<sup>54</sup>. En la historia contemporánea española, Otaño supone un caso singular de un músico eclesiástico<sup>55</sup>, que, debido a su compromiso político, llegó a ejercer una influencia sin parangón sobre las áreas más importantes de la música profana. Sintomático del cambio de paradigmas, experimentado por Otaño durante la Guerra Civil, es el contenido de la *laudatio* hecha pública con motivo de su nombramiento de Hijo Predilecto por su ciudad natal Azkoitia en 1941, que, en vez de su faceta religiosa, enfatiza especialmente sus méritos en el campo de la música militar<sup>56</sup>. No obstante la notoria desviación de intereses, en ocasiones, Otaño se acordó de su compromiso de antaño con la música sacra, como demuestra su intención de hacer realidad, desde su influyente posición, de un sueño acariciado desde hace 1912 concerniente a la fundación de una Escuela Superior de Música Religiosa pública. Sueño que se truncó definitivamente –treinta años después de haber

---

<sup>49</sup> OTAÑO citado en *ibidem*, p. 501.

<sup>50</sup> ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 500.

<sup>51</sup> LÓPEZ-CALO, *Op. Cit.*, p. 294.

<sup>52</sup> ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 501 (= nota de pie a página 43).

<sup>53</sup> OTAÑO en *Ritmo* N<sup>o</sup> 132 (abril 1939) y N<sup>o</sup> 138 (septiembre 1940), parcialmente citado en PÉREZ ZALDUONDO, “Continuidades y rupturas...”, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

<sup>54</sup> Otaño desempeñaba, en parte simultáneamente, los cargos de director del Real Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1940-1951), catedrático de Folclore, Comisario de la Música, director de la sección de música del Consejo Superior de Investigación Científica (CSIC), presidente del Consejo Nacional de Música así como de la Orquesta Filarmónica (cuyo primer concierto tras la guerra civil dirigió él mismo). Asimismo, colaboró con prensa y radio, así como con la Academia de Bellas Artes y el Consejo de Educación Nacional. 1941 obtuvo la *Gran Cruz de Alfonso X* además de ser nombrado *hijo predilecto* por su pueblo natal, Azkoitia. 1943 ingresó como académico numerario en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>55</sup> Aunque se imponga una comparación con Federico Sopena (1917-1991), sucesor de Otaño en el poder musical durante el franquismo, hay que tener en cuenta que la vocación religiosa de aquel era posterior a su trayectoria como musicógrafo y músico.

<sup>56</sup> ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 504.

presentado el primer proyecto al respecto con motivo del III Congreso de Música Sagrada en Barcelona-, debido tal vez a la persistente situación precaria de la Iglesia después de la Guerra Civil<sup>57</sup>, aunque lo más probable sea que el Estado no estuviera dispuesto a financiar una institución que le aportaría beneficio mensurable ninguno. La musicología reciente interpreta de estratagema ingenioso el intento de Otaño de lograr una mayor involucración de la Iglesia católica, como guardiana de la moral popular, en asuntos de la vida musical profana, al sugerir en 1941, a través de la revista musical *Ritmo*, de confiar a “las autoridades civiles y eclesiásticas” el control sobre las emisoras de radio para garantizar el cumplimiento de la prohibición de la música negra ordenada por él<sup>58</sup>.

A diferencia de la música de propaganda vinculada a un determinado uso, que desde 1940 se encontraba unívocamente definida y dividida en dos géneros funcionales, separados según sexos –los himnos patriótico-militares (= labor masculino) y el folklore (= labor de la Sección Femenina)<sup>59</sup>-, la música religiosa simultánea parece haber perdido en España parte de su identidad después de la Guerra Civil, lo cual se manifiesta en el cese de los debates públicos en torno a la reforma de la música eclesiástica y en el hecho de que Palestrina, antaño modelo de la polifonía vocal sacra, ahora figura al lado de Bach, Beethoven y Wagner entre los paradigmas propuestos justamente por Otaño para incentivar la música culta profana<sup>60</sup>. Se trata de los mismos compositores que, en el marco de la corriente historicista musical de principios del siglo XX, formaron los pilares estéticos del magisterio de Vincent d’Indy en la *Schola Cantorum* de París, aspecto que hasta la fecha quedó desatendido en las valoraciones de la musicología española actual la que, implicando las fuerzas aliadas, tiende a justificar las sugerencias institucionales con respecto a la música germana e italiana unilateralmente con razones ideológicas. En efecto, Otaño estuvo en contacto con los fundadores de aquella escuela superior de música francesa, nacida de los *Chanteurs de Saint-Gervais*, cuyo modelo fue presumiblemente adoptado por él a la hora de crear la *Schola Cantorum* de Comillas<sup>61</sup>, por lo cual no es de extrañar de encontrar –mucho antes de la Guerra Civil- obras de Bach o Wagner en los Planes de Estudios de este orfeón eclesiástico español<sup>62</sup>, incluidas asimismo en su propio repertorio organístico<sup>63</sup>. El nuevo *retour* a estos compositores en España en los años cuarenta cierra el círculo entre la música sacra y profana, contribuyendo, en parte, a la decadencia de esta última que bajo la sombra del régimen franquista sufriría un paulatino “proceso de

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 505.

<sup>58</sup> OTAÑO, en *Ritmo*, N° 142 Año 1941 (enero). Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>59</sup> PÉREZ ZALDUONDO, «Continuidades y rupturas...», *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>60</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>61</sup> MÚÑÓZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, pp. 322 ss.

<sup>62</sup> El biógrafo de Ruiz-Aznar, por ejemplo, relata con respecto a los estudios musicales de éste en Comillas que “aquí tiene la oportunidad de conocer trozos antológicos de las óperas de R. Wagner, de los oratorios de C. Franck y de las Pasiones de J. S. Bach” (GARCÍA, *Op. Cit.*, p. 25).

<sup>63</sup> Véanse, por ejemplo, los programas de conciertos de 1924 y 1928 reproducidos en ELIZONDO, *Op. Cit.*, pp. 496 y 497.

aislamiento y regresión”<sup>64</sup> que marcaría la vida musical española durante varias décadas.

A diferencia de la música profana, durante el primer y segundo franquismo, al parecer, la música eclesiástica permaneció inalterada desde el punto de vista estético, manteniéndose en el marco de las pautas establecidas por el *motu proprio*, ya que “las ideas que la regían eran las mismas antes y después de la guerra, más allá de ciertas exaltaciones derivadas de la drástica confesionalidad del régimen salido de la contienda”<sup>65</sup>, según corroboran, por ejemplo, las obras de Prieto<sup>66</sup>. No obstante, queda aún un largo camino para poder evaluar de forma definitiva el verdadero alcance de los cambios político-sociales del temprano siglo XX en la música sacra de España. Para ello sería necesario abrir nuevas líneas de investigación que, además de revisar y actualizar la historiografía eclesiástica, tuvieran en cuenta las sugerencias de Medina al respecto, quien señala “la imposibilidad de consultar los actas capitulares relativos al siglo XX” como uno de los mayores impedimentos para el estudio científico de la música religiosa del período<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> MEDINA, “Spanien”, columna 1663.

<sup>65</sup> MEDINA, “La música en el templo...”, p. 24.

<sup>66</sup> MEDINA, Ángel: “El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del ‘motu proprio’”, en *Studium Ovetense*, Oviedo, N° XXII Año 1994, p. 134-135.

<sup>67</sup> MEDINA, “La música en el templo...”, p. 23.