CARLOS PALACIO
VIVENCIA Y PERVIVENCIA

Edición de

Àngel Lluís Ferrando Morales

CARLOS PALACIO
VIVENCIA Y PERVIVENCIA

Edición de

Àngel Lluís Ferrando Morales

CARLOS PALACIO
VIVENCIA Y PERVIVENCIA

Una aproximación a la figura y la obra de Carlos Palacio en el centenario de su nacimiento (1911-2011)

Edición de
Àngel Lluís Ferrando Morales

AJUNTAMENT D'ALCOI
CENTRE ALCOIÀ D'ESTUDIS HISTÒRICS
I ARQUEOLÒGICS (CAEHA)

ALCOI
2014

Carlos Palacio : vivencia y pervivencia : una aproximación a la figura y la obra de Carlos Palacio en el centenario de su nacimiento (1911-2011) / edición de Àngel Lluís Ferrando Morales.— Alcoi : Ajuntament d'Alcoi ; Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics (CAEHA), 2014 (València : Romeu)
196 p. ; 22 cm
DL A 347-2014
ISBN 978-84-89136-95-3

78 Palacio, Carlos
1. Palacio, Carlos (1911-1997)

Fotografía portada: © Paco Grau
Textos: © los autores
Edición: Ajuntament d'Alcoi, CAEHA
Diseño y maquetación: Paloma Castelló
Imprime: Romeu Imprenta
ISBN: 978-84-89136-95-3
Dep. legal: A 347-2014

Índice

Introducción ____ 9

Enrique TÉLLEZ CENZANO
La dimensión política del trabajo
creativo de Carlos Palacio:
Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio ____ 13

Andrés RUIZ TARAZONA
Carlos Palacio en su patria chica ____ 87

José Rafael PASCUAL-VILAPLANA
Acordes desde el alma ____ 103

Marisa BLANES NADAL
Las constantes estéticas de
la obra pianística de Carlos Palacio ____ 115

Àngel Lluís FERRANDO MORALES
Carlos Palacio: el escritor de la música ____ 129

Ricardo SENABRE SEMPERE
Evocación de Carlos Palacio ____ 175

Resúmenes ____ 189

Introducción

La presente publicación recoge las diferentes ponencias que se presentaron en el Simposio Nacional *Carlos Palacio: vivencia y pervivencia*, una aproximación a la figura y la obra de Carlos Palacio (1911-1997) en el centenario de su nacimiento, que tuvo lugar el 17 de septiembre de 2011 en Vil·la Vicenta-El Salt (Alcoi). En dicho simposio participaron especialistas y estudiosos de reconocido prestigio, como Enrique Téllez Cenzano (Universidad de Alcalá), Luciano González Sarmiento (Trío Mompou), Andrés Ruiz Tarazona (musicólogo), Àngel Lluís Ferrando Morales (musicólogo), Marisa Blanes Nadal (pianista, editora de *España en mi corazón*) y Ricardo Senabre Sempere (Catedrático de Universidad-Universidad de Salamanca). La dirección del simposio estuvo a cargo de Àngel Lluís Ferrando y el responsable de la coordinación técnica fue el director del Archivo Municipal y la red de bibliotecas de Alcoy Josep Lluís Santonja. Estuvo organizado por el Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics (CAEHA) y contó con el apoyo del Ayuntamiento de Alcoi y de la Conselleria de Turisme, Cultura i Esports de la Generalitat Valenciana.

Las seis intervenciones de la jornada giraron en torno a la vida y la obra del compositor alcoyano. En el marco de este encuentro,

aunque se atendió fundamentalmente la vertiente musical del protagonista, no se dejó de lado el aspecto humano, imprescindible para valorar en toda su magnitud la aportación de Palacio en un momento de gran significación política y social. En este sentido, se abordaron diferentes aproximaciones como la dimensión política de su trabajo (Téllez Cenzano), su figura en el contexto de la música española del siglo xx (González Sarmiento), la dimensión poética de su obra (Ruiz Tarazona), su faceta como escritor (Ferrando Morales), la edición de su obra pianística (Blanes Nadal) o la evocación de su vida en París (Senabre Sempere).

Con el título de *La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio*, Enrique Téllez señala que el tinte político de su obra «constituyó el principal estímulo de su voz compositiva, como testimonio personal del compromiso de lealtad hacia la Segunda República española». Luciano González Sarmiento con su ponencia *Carlos Palacio en el contexto de la música española de su tiempo* situó a nuestro protagonista «como exponente de un pensamiento estético generacional que proporcionaría una identidad musical netamente española y como protagonista de un entorno confuso y turbulento que condicionará su actitud y su conducta creadora». Por su parte, el crítico musical Andrés Ruiz Tarazona con su trabajo *Carlos Palacio en su patria chica* pretende «evocar mis años de amistad con Carlos Palacio, mis conversaciones con él en la casa de su hermana en Alpedrete y en la mía de Los Negrales». Sin duda junto al trabajo de Senabre, constituye la faceta más humana del protagonista del simposio. La obra pianística de Carlos Palacio, como el corpus más significativo para definir la estética creadora de nuestro músico, estuvo presente con la suite *España en mi corazón*, bello ejemplo de contemporaneidad y, sin duda alguna, síntesis de su pensamiento y su vitalidad creadora.

La pianista Marisa Blanes, editora también de los dos cuadernos que constituyen *España en mi corazón,* presenta su aportación titulada *Las constantes estéticas de la obra pianística de Carlos Palacio*, en la que estudia la estética pianística de Carlos Palacio en el contexto generacional del 27. La propia editora señala que «la interpretación y la percepción de esta suite de 23 episodios es la mejor forma de interpretar y percibir la realidad de España en el tiempo que a Carlos Palacio le tocó vivir». La faceta de escritor de Palacio la analiza la ponencia *Carlos Palacio: el escritor de la música* de Àngel Lluís Ferrando en la que se realiza «una aproximación al Carlos Palacio escritor de la música, no de música». Finalmente, con *Evocación de Carlos Palacio*, Ricardo Senabre nos acerca a la vida en París del músico, «una historia más en medio de la marea de historias de gentes desplazadas y vidas truncadas que produjo la catástrofe de la guerra civil».

Las seis contribuciones, inéditas e inmersas en un terreno muy poco trabajado por la historiografía musical española, presentan una panorámica general de una figura calidoscópica esencial para entender la historia musical de nuestro país. Se trata de una de las pocas –nulas podríamos decir– aproximaciones globales a la figura de tan destacado músico y por ello, la publicación del monográfico de dicho evento constituye un paso decisivo e ineludible para dar a conocer, con más detalle, la figura de Carlos Palacio como creador absoluto, de circunstancias y también en su faceta de comunicador mediante la escritura.

De las seis ponencias del simposio, cinco constituyen la edición que hoy presentamos, a la que sumamos finalmente el trabajo analítico del director y compositor José Rafael Pascual-Vilaplana, también amigo personal de Palacio, titulado *Acordes desde el alma*. Se trata de una aproximación a una sugerente composición de nuestro protagonista: *Llanto de muerte por María Luisa*

para coro mixto. Con este trabajo, cuya invitación al autor se realizó en el mismo encuentro donde Pascual-Vilaplana también estuvo presente, se cierran las seis aportaciones del monográfico. El orden de los diferentes trabajos obedece fundamentalmente a razones temáticas y de contenido: tras una extensa visión del contexto político de su obra creativa, seguimos con una semblanza humana en primera persona que nos sirve como nexo de unión a los tres trabajos analíticos de su obra musical y literaria, que, para concluir, nos conducen a una nueva evocación –desde la privilegiada posición de una relación dilatada en el tiempo– de nuestro protagonista, imprescindible para acercarnos a su figura calidoscópica.

Las palabras que cierran esta introducción sólo pueden ser de agradecimiento a todos cuantos hicieron posible con su esfuerzo, tiempo y generosidad, el simposio en aquel final del verano de 2011 y a los que, ahora, hacen posible la presente publicación. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Àngel Lluís Ferrando Morales

La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio[1]

Enrique Téllez Cenzano
Universidad de Alcalá

A Carlos Palacio, Emilia Llorca,
Adrián Miró y María Luisa

A Ernst Thaelmann, Luiz Carlos Prestes, Olga Benario,
Doña Leocadia Prestes, Rudi König y Hans Beimler

Como la historia debe describir exactamente las épocas que relata para que el lector pueda verlas con los ojos de la imaginación, y esto no se consigue únicamente con relatar hechos más o menos notables, sino que hay que retratar la verdadera fisonomía moral del pueblo de entonces, creemos necesario transcribir aquellos cantos de la época que algunas veces demuestran el desenfado de las alegres masas y otras el entusiasmo de los soldados españoles que a sus sones corrían a morir por la Patria en los campos de batalla.

Vicente Blasco Ibáñez

(Historia de la Revolución Española. Desde la guerra de la Independencia a la Restauración de Sagunto, 1808-1874)

Introducción

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al CAEHA por su amable invitación para presentar esta ponencia

[1] En la presentación pública de esta ponencia, con el fin de no extendernos excesivamente, limitamos nuestra intervención a los dos primeros epígrafes (Segunda República y Guerra Civil) de los cuatro que forman parte de su título. En cuanto a la versión impresa, dada la amplitud de la investigación realizada, únicamente trataremos el período de la Segunda República. Contraemos, de esta manera, una deuda con la obra del compositor Carlos Palacio, cuyas tres últimas etapas –Guerra Civil, Dictadura y Exilio– serán abordadas en una futura publicación en la que estudiaremos, de manera conjunta, la trayectoria creativa de este destacado autor alcoyano. El presente texto recoge, con la mayor fidelidad posible –nótese la salvedad indicada– el contenido de la ponencia homónima presentada el sábado 17 de septiembre de 2011 en Vil·la Vicenta-El Salt (Alcoi), en el marco del Simposio Nacional *Carlos Palacio: vivencia y pervivencia*, que fue organizado por el Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics (CAEHA). Finalizamos la redacción de esta ponencia el 15 de mayo de 2012.

en el citado Simposio Nacional, articulado en torno a la figura y al legado artístico del compositor Carlos Palacio (Alcoi, 13 de enero de 1911-París, 19 de febrero de 1997); agradecimiento que hacemos extensivo a la Conselleria de Turisme, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana y al Ajuntament d'Alcoi como entidades colaboradoras en la organización del mismo.

Es obligado recordar en estas líneas introductorias a Adrián Miró (*in memoriam*), animador de la vida cultural alcoyana, divulgador infatigable de la obra de Carlos Palacio e inspirador de los eventos culturales realizados como homenaje a dicho compositor, con motivo de celebrarse el centenario de su nacimiento. En un acto de fidelidad hacia la memoria del amigo ausente, Adrián Miró fue señalando reiteradamente la proximidad de esta efemérides desde la tribuna pública que constituye el *Periódico Ciudad de Alcoy* (en adelante *Ciudad*).

El objetivo de estas interesantes colaboraciones periodísticas no era otro sino llamar la atención de las instituciones públicas y privadas, así como del conjunto de la ciudadanía, con el objeto de recabar su participación en los actos que, con motivo de dicha celebración, pudieran organizarse: colocación de una placa conmemorativa en el domicilio de su nacimiento, denominación con el nombre de Carlos Palacio de una calle o plaza en la localidad de Alcoy, edición de partituras, grabación discográfica de sus obras, celebración de conciertos, conferencias...

Adrián contó en todo momento con el decidido apoyo del CAEHA, entidad cultural a la que pertenecía y de la que había sido nombrado Presidente de Honor. Conocedor de nuestro interés por la obra de Carlos Palacio, Adrián nos remitía puntualmente sus colaboraciones en prensa, acompañadas de breves anotaciones manuscritas al margen, alusivas al estado de su proyecto:

«[Enrique] Como ves, la organización del Centenario ya está en marcha. Abrazos [firmado]»[2].

Adrián Miró puso a nuestra disposición su documentado archivo temático (Historia y cultura de Alcoi, Carlos Palacio, Literatura, Arte, Música, Política, etc.); la narración de la experiencia vital y profesional del grupo de exiliados con el que convivió (Antonio Galvañ –firmante de sus trabajos artísticos, literarios o cinematográficos como «Antonio Galván» o «Antonio Gavina»–[3], Fernando Valera, Antonio Gardó, Isabel Campos –«Terol» de soltera–, José Maldonado, Félix Corella de la Vega, Leonor Fabra, Manuel de Irujo, Fernando Arrabal...); y, sobre todo, su entrañable amistad[4].

El pintor Juan Alcalde, miembro como Carlos Palacio y Adrián Miró de la constelación de artistas y políticos expatriados que fijaron su residencia en París, nos describió la tragedia del exilio –que

---

[2] Miró, Adrián: «Música y exilio. Ante el primer Centenario del músico alcoyano Carlos Palacio», *Ciudad*, 13-09-2010, p. 32. Archivo Enrique Téllez.

[3] En varias de las partituras de Carlos Palacio, escritas sobre textos de Antonio Galvañ, modificó posteriormente el compositor el pseudónimo «Gavina» por el apellido del poeta, «Galvañ». En una de ellas, («Lejos del mar: Camino de Soria; Campo; Villalba de Sierra»), fechada en París en enero de 1966, el compositor dejó la siguiente indicación manuscrita: «(I) En tiempos de la dictadura [franquista] A. Galvina [*sic*, por Gavina] era el pseudónimo de A[ntonio] Galvañ». Institut Valencià de la Música (IVM, caja 1-CP/4).

[4] No es este el lugar, por razones de espacio, para referirnos individualmente a cada uno de los exiliados que integran la relación anterior, grupo en el que hemos incluido, por su carácter representativo, a personalidades del mundo de la cultura y de las Instituciones de la Segunda República en el exilio. De igual modo, fueron muchos los intelectuales y políticos franceses y de otros países que arroparon con su amistad a los republicanos españoles en su destierro: Jean Cassou, Marcel Bataillon, Daniel Mayer, Pierre Vilar, Miriam Peix, Marcel Marceau... Adrián Miró nos ofreció una interesante descripción de este complejo mundo de relaciones personales, políticas y artísticas, en su primer libro de memorias, lamentablemente también el último: Miró, Adrián (2002) *Lo que queda del tiempo (Primer libro de memorias)*, Alcoy, Alfagràfic. En el apartamento que compartía con su mujer, María Luisa, en la localidad de Ivry-sur-Seine, próxima a París, existía una modesta pieza del mobiliario trasladada después, como un gesto de afecto, a la que sería su última residencia en la Avda. Alameda de Alcoi. Adrián sentía una especial predilección por dicha pieza, destinada a acomodar a los numerosos amigos que recibía para mantener con ellos largas conversaciones, y a la que se refería, de manera muy gráfica, como «el diván de los culos ilustres». Le gustaba enumerarlos: Félix Corella de la Vega, Fernando Valera, Fernando Arrabal..., para concluir, indefectiblemente, con la evocación de su paisano y amigo Carlos Palacio.

siguió a la tragedia de la Guerra Civil, aunque Juan prefiere denominarla como «la puta Guerra»–[5], su relación de *hermandad* con el compositor alcoyano y cómo se fundían en un mismo espacio vital, universo poblado de soledades compartidas y de nostalgia, el sonido del piano y las canciones de Carlos Palacio con el impulso creativo de sus pinceles sobre el lienzo en los atardeceres lluviosos de París. Durante un largo período de tiempo, Juan Alcalde, Carlos Palacio y Adrián Miró ocuparon humildes habitaciones en el hotel de Nancy de la capital francesa, siendo contiguas, en la última planta del edificio, las estancias de Carlos Palacio[6] y de Juan Alcalde[7].

---

[5] Véase Alcalde, Juan (2011) «Recuerdos de París» en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.): *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, p. 14. En noviembre de 1936, cuando las fuerzas militares sublevadas contra el gobierno legítimo de la Segunda República intensificaban su ofensiva sobre Madrid, uno de los centenares de obuses lanzados contra las trincheras que los defensores de la ciudad habían construido en el barrio de Usera, impactó en la posición que ocupaban, entre otros soldados, los hermanos José («Pepe») y Juan Alcalde, de veinte y dieciocho años respectivamente, causando la muerte de manera inmediata del mayor de ellos. *Pepe* se había propuesto proteger la vida de su hermano menor, junto a quien permanecía siempre hasta que fue alcanzado mortalmente. Juan, dominado por el dolor, salió de la trinchera y permaneció de pie varios minutos expuesto a las balas de los rebeldes sin ser alcanzado. Los mandos militares republicanos autorizaron a Juan la asistencia al entierro de su hermano y, al regresar al frente, todos sus compañeros habían muerto. *Pepe* había logrado su objetivo, al menos en esta ocasión. Véanse Alcalde, Juan (2008) *Vivir*, Madrid, Taller del Prado, y Zarza, Víctor (2010) «Juan Alcalde. Pintor "sin remedio" (Entrevista grabada en vídeo en su taller madrileño)», [CD], *Migraciones & Exilios*, nº 11. En relación al pintor Juan Alcalde hemos utilizado, igualmente, un *Cuaderno de conversaciones*, inédito, que hemos redactado a partir de diversas entrevistas realizadas en su estudio madrileño.

[6] Carlos Palacio dedicaría una especial atención en sus memorias a la espartana convivencia en el inmueble citado de la rue Gambey, que sólo disponía de un aseo (sin ducha) por planta. Se accedía a dicho servicio mediante el pago correspondiente en una instalación próxima, ajena al inmueble en el que residían. En torno a la convivencia de los moradores del hotel de Nancy, véase Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma. Memorias*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert. Una primera versión de las memorias de este compositor fue publicada, traducida al ruso, en 1980 en Moscú (Rusia), perteneciente a la entonces denominada –y hoy extinta– Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). En diciembre del mismo año de esta edición, la Librería Llorens de Alcoi, ciudad natal del compositor, proyectó llevar a cabo una versión en castellano. La citada librería anunciaba, en el folleto promocional de la publicación, el obsequio para los suscriptores del libro de la reproducción serigrafiada de un dibujo original de Juan Alcalde, que contenía una recreación panorámica parcial de dicha localidad. Incluía, igualmente, además de distintas fotografías del autor de las memorias, breves textos de personalidades de la política (Dolores Ibárruri), de la cultura (Juan Gil-Albert, Antonio Buero Vallejo, Eusebio Cimorra, Adrián Miró...) y de la

Finalmente, la musicóloga Amparo Ranch, siguiendo una tradición familiar instaurada por su padre, el escritor y también musicólogo Eduardo Ranch, nos abrió las puertas de su archivo particular, donde pudimos consultar documentos impresos y manuscritos de gran interés[8].

Sirve de apertura a nuestro texto una cita del novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez en la que se recoge, de manera muy precisa, el sentido que tuvieron las canciones con las que, en un período determinado de la historia, el pueblo español acompañó su acción política como estímulo de su actuación militar. La opo-

---

música (Grigorij Schneerson), celebrando la inmediata publicación del libro, hecho éste que finalmente no se produjo. Véanse, respectivamente, Palacio, Carlos (1980) *Un compositor en la vida. (Cantata de guerra y amor)*, prólogo de Grigorij Schneerson, Moscú, Editorial Compositor Soviético, de 231 páginas; *Un compositor en la vida* (1980), [Alcoy], Llorens Libros, de 352 páginas. El dibujo citado de Juan Alcalde, titulado *Alcoy*, está reproducido en Palacio, Carlos: *Acordes...* p. 31. Para el folleto promocional, véase VV.AA. (1980) *Un compositor en la vida. Carlos Palacio*, s.l., Librería Llorens (Artes Gráficas Aitana; Rayuela diseño).

El poeta Marcos Ana (seudónimo de Fernando Macarro Castillo), después de permanecer veintitrés años en cárceles de la dictadura del general Franco, se refirió a su relación con el compositor Carlos Palacio en París, junto a quien reviviría «las canciones de la guerra que Carlos, un alma de fuego, arrancaba con renovada pasión de su piano». Ana, Marcos (2007) *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*, Barcelona, Tabla Rasa, p. 177.

[7] La dramática experiencia del exilio parisino habría marcado el curso de la obra pictórica de Juan Alcalde. Cuando trabajábamos en la redacción del presente texto pudimos asistir a una nueva exposición de este pintor, inaugurada el 1 de diciembre de 2011 en la Galería Taller del Prado de Madrid. Entre los cuadros colgados figuraban las siguientes obras: *Mi barrio de París*, *París melancólico*, *Tres humanos pobres tomando el sol en París*, *Rue Gambey*... Algunas de estas pinturas están reproducidas en *Juan Alcalde. "Mis primeros 80 años de pintura"* (2011) [Catálogo de la exposición], Madrid, Taller del Prado.

[8] Entre los muchos usuarios que utilizaron fondos de la biblioteca de Eduardo Ranch, durante el siglo pasado, se encuentra Vicente Llorens (consultó obras de teoría literaria, narrativa, cancioneros –*El cancionero del pueblo*, vols. 1-2–...) cuando trabajaba en la fase de documentación de su obra *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. La primera edición de dicha obra vio la luz en México, en 1954, auspiciada por el Fondo de Cultura Económica-Nuevo Mundo. Véase, en edición posterior, Llorens, Vicente (2006) *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Castalia. Amparo Ranch se refirió a estas consultas bibliográficas y a sus beneficiarios, entre los que figuró el musicólogo José Subirá, en Ranch, Amparo (1986) «Valencia, "Faro cultural", Octubre 1936-noviembre 1937» dentro de VV.AA. (1986) *Valencia, capital de la República*, València, Ajuntament de València, p. 95.

sición del escritor y activo militante republicano a la dictadura del general Miguel Primo de Rivera condujo al exilio a Blasco Ibáñez, donde murió, en la localidad francesa de Menton, el 28 de enero de 1928[9].

Por lo tanto, habida cuenta de la fecha de su fallecimiento, el contenido de la cita no se refiere a las canciones de la Guerra Civil española, sino a las que impregnaron el espíritu de resistencia frente al ejército francés, primero, y de victoria, después, en una contienda inicialmente desigual para las armas del ejército español (1808-1814), conocida como Guerra del Francés o Guerra de la Independencia. Sostuvo Blasco Ibáñez que la descripción histórica debía permitir ver al lector sus distintas etapas «con los ojos de la imaginación»[10] y, que dicho objetivo no se lograría sólo con «relatar hechos más o menos notables, sino que hay que retratar la verdadera fisonomía moral del pueblo de entonces»[11].

---

[9] Blasco Ibáñez dejó constancia impresa, en un opúsculo firmado en abril de 1925, de su convicción acerca de la futura proclamación de una República Española –según la denominación del novelista–, así como de su compromiso intelectual como actor implicado en el advenimiento de la misma: «Porque creo firmemente que la República es la única solución posible de los males que sufre España actualmente; porque considero que esta forma de Gobierno puede torcer en buena orientación el curso de nuestra historia, elevando a cierta parte del pueblo español sobre el escepticismo repugnante o la bestial indiferencia en que le han educado los reyes y sus auxiliares; porque siento en mí una chispa del ideal que debe reemplazar al ideal muerto, y bien muerto, que en otros tiempos guió a nuestra raza, poseo la energía de una segunda juventud y marcho adelante, ignorando el miedo al obstáculo y al peligro». Blasco Ibáñez, Vicente [*ca.* 1925] *Lo que será la República Española. Al País y al Ejército*, Valencia, La Casa de la Democracia, s.n., (Imp. «La Gutemberg»). Existe una edición de esta obra traducida al francés por Renée Lafont a la que se han incorporado otros artículos del autor valenciano: *Ce que sera la Republique Espagnole*, París, Ernest Flammarion, [*ca.* 1925].

[10] Blasco Ibáñez, Vicente (1891) *Historia de la revolución española: desde la Guerra de la Independencia a la restauración en Sagunto. 1808-1874,* v.I, prólogo de Francisco Pi y Margall, Barcelona, La Enciclopedia Democrática, p. 245. Esta obra de Blasco Ibáñez fue reeditada, por fascículos, a partir de 1930. La cita anterior se encontraría, en esta edición posterior, en Blasco Ibáñez, Vicente (1930-1931) *Historia de la Revolución Española: desde la guerra de la Independencia a la Restauración de Sagunto, 1808-1874*, v. I, t. III, Madrid, Cosmópolis, p. 29.

[11] *Ibid*.

El escritor no dudó en señalar el discurso musical como un eficaz instrumento que podía contribuir a reconocer y fijar en el relato histórico dicha *fisonomía moral*: «creemos necesario transcribir aquellos cantos de la época que algunas veces demuestran el desenfado de las alegres masas y otras el entusiasmo de los soldados españoles que a sus sones corrían a morir por la Patria en los campos de batalla»[12].

De haberlas conocido, Blasco Ibáñez bien pudiera haberse referido en la cita anterior a las canciones de la Guerra Civil española. Su aserto se ajusta plenamente al objetivo de la presente investigación sobre Carlos Palacio, quien con su música logró «retratar la verdadera fisonomía moral del pueblo de entonces»[13]. De alguna manera, el compositor alcoyano habría emulado la actividad artística de su padre, el cual *retrató*, impresionó en su estudio fotográfico la imagen de numerosos paisanos y familias de la villa, así como de grupos y miembros de la farándula ambulante que llegaba a Alcoy para representar sus espectáculos[14].

---

[12] *Ibid*. Siguiendo su propia argumentación, Blasco Ibáñez incluyó numerosas referencias a canciones de diferentes etapas en su *Historia de la revolución...* En la edición de 1891 reprodujo un suelto, publicado inicialmente al margen de su obra, con el texto y la partitura (por separado) del *Himno de Riego*. El texto figura atribuido correctamente a Evaristo [Fernández de] San Miguel [y Valledor], Jefe de Estado Mayor, cuando escribió el poema, de la columna volante del ejército sublevado que estaba bajo el mando del teniente coronel Rafael del Riego; sin embargo, en la partitura, consta Salvador Gomis como autor de la música, mientras en el índice de colocación de las láminas del volumen II que la contiene figura Melchor Salvador Gomis. Probablemente, los respectivos editores confundieron estos nombres con el del compositor José Melchor Gomis Colomer (Ontinyent, Valencia, 6-01-1791-París, 27-07-1836), a quien con frecuencia se atribuye la autoría del citado himno, atribución que nosotros en modo alguno compartimos. Véanse Blasco Ibáñez, Vicente (1891) *Historia de la revolución...*, pp. 47-48 y [935]; Just, Julio (1929) *Blasco Ibáñez i Valencia*, Valencia, L'Estel; y sobre la presencia de la música en la obra narrativa de este autor, Trau, Aída E. (1994) *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, Potomac (Maryland, EE.UU.), Scripta Humanística.

[13] Obviamente, se trataría, en el caso que nos ocupa, del sector de la población civil y del ejército que mantuvieron su lealtad y lucharon en defensa de la República. Otros autores y otras canciones acompañaron al bando de los sublevados, pero su estudio no corresponde a la presente ponencia.

[14] Adrián Miró nos mostró en repetidas ocasiones, con expresivas muestras de admiración, una fotografía de estudio de su propia familia realizada por el padre de Carlos Palacio. Archivo Adrián Miró.

El compositor utilizaría otro lenguaje artístico, la música, pero sus canciones patrióticas servirían, igualmente, para conformar el fresco sonoro de un tiempo convulso, marcado por la violencia, el sufrimiento y la desolación. Las partituras de Carlos Palacio reflejarían, con la colaboración de los autores de los textos y de los ilustradores de sus ediciones, las aspiraciones políticas del pueblo español que defendió la República durante la Guerra Civil, y de su lucha por recuperar las libertades democráticas una vez concluida ésta con la instauración de una cruel y prolongada dictadura militar.

Al iniciar el estudio de la obra de Carlos Palacio nos parece oportuno realizar algunas consideraciones previas sobre el objeto y desarrollo de nuestra investigación, referidas, la primera de ellas, a la identificación del elemento generador que sirvió a este autor de estímulo a lo largo de su dilatada trayectoria compositiva; la segunda, estaría relacionada con el establecimiento de la secuenciación temporal del trabajo artístico realizado; y, la tercera, con la búsqueda de una denominación genérica que pudiera representar el conjunto de su producción musical.

Elemento generador: considerando que el estudio del catálogo creativo de un compositor puede ser abordado desde diferentes ángulos de observación, proponemos en nuestra ponencia una lectura del trabajo artístico de Carlos Palacio a partir del elemento que vertebra la totalidad de su obra: el *impulso político,* es decir, la voluntad del autor de intervenir en el curso de la vida política nacional como un protagonista activo de la misma.

Secuenciación temporal: el análisis de la obra de Carlos Palacio nos plantea una segunda cuestión, relacionada con la organización de una secuencia temporal coherente que nos sirva de marco de referencia. Sus composiciones no responden a esquemas estéticos preestablecidos, ni a planteamientos formales o estilísticos

propios de las escuelas compositivas de su tiempo, sino que están guiadas por su funcionalidad como instrumento de agitación y propaganda. La música es, para este compositor, un medio de comunicación social capaz de articular un discurso político y de transmitirlo, en múltiples direcciones, mediante su interpretación individual o colectiva. Esta será una constante a lo largo de toda su carrera, por lo que consideramos como la opción más adecuada para proceder a la clasificación de su obra, la de secuenciarla atendiendo a aquellos períodos de la historia de España en los que sus partituras tuvieron una especial relevancia: *Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio.*

Denominación genérica: la tercera y última cuestión que debemos fijar con carácter previo, estaría relacionada con el establecimiento de una denominación genérica adecuada a la música de Carlos Palacio. Para ello, siguiendo las pautas facilitadas por el propio compositor, ignoramos los estilos y géneros convencionales, dirigiendo nuestra atención a la naturaleza misma de su producción, es decir, a las claves programáticas internas en ella contenidas: su función social y política. Procediendo de este modo encontraríamos, entre otras, varias denominaciones posibles: *música social*, *música política* y *música de agitación y propaganda*.

La primera de las denominaciones anteriores nos parece en exceso ambigua; la segunda, demasiado limitada; y, la tercera, extremadamente funcional. Aun incluyendo la música de Carlos Palacio elementos que podemos considerar propios de las distintas denominaciones citadas, sería el mismo autor quien nos ofrecería su particular visión al respecto, en un testimonio referido a sucesos que podemos situar en los primeros meses de 1936 (entre el 16 de febrero y el 13 de marzo de 1936)[15].

[15] Palacio, Carlos: *Acordes...,* pp. 112-113.

> Yo había dimitido de mi puesto de violinista en el Teatro Maravillas para entregarme por completo a la *música militante*. Estaba animado por el fervor que animan las grandes causas[16].

El compositor no consideró necesario definir el significado de la expresión utilizada. Probablemente, interpretó que dicha expresión era suficientemente explícita y, por tanto, no precisaba de aclaración alguna, aunque sí se refirió al sentido de la misma: «no soy más que un compositor comprometido, pero mi compromiso nace de convicciones íntimas que nadie me ha pedido ni impuesto»[17].

La decisión adoptada por Carlos Palacio de renunciar a su atril de violinista profesional, o sea, remunerado, para dedicarse a escribir *música militante*, de futuro más que incierto en el ámbito crematístico, marcaría indefectiblemente su trayectoria personal y profesional.

> Estos contactos con obreros debían influir en mi vida y obra de compositor de manera decisiva y para siempre. Intuía ya en ese tiempo que jamás podría desligar mi obra musical de la vida, del hombre, y que ella, por modesta que fuera, reflejaría la grandeza de una gigantesca verdad que debía instalarse sobre la tierra[18].

Después de estudiar con detenimiento su obra compositiva y otros documentos personales (escritos, epistolarios...), nos hemos tomado la libertad de interpretar, con una definición propia, la expresión por él utilizada: *música militante* sería aquella en la que existe una vinculación especial del compositor con el acto creativo que va más allá de la realización de una mera actividad artística. Dicha *música* integraría en su construcción, a través del

---

[16] *Ibid.*, p. 119. La cursiva es nuestra.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*

texto, elementos propios del discurso político en cuya corriente de pensamiento *militaría* el autor: la creación musical estaría concebida, bajo estos parámetros, como un instrumento de agitación y propaganda al servicio de la acción política y militar según los diferentes períodos históricos.

Formuladas las correspondientes consideraciones previas (elemento generador, secuenciación temporal y denominación genérica) procedimos, con las observaciones de ellas derivadas, a construir el enunciado de nuestra ponencia: *La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio*.

Segunda República

La proclamación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931, sorprendió a Carlos Palacio en Madrid. El compositor había nacido en Alcoy el 13 de enero de 1911, por lo que al producirse este acontecimiento histórico tenía 20 años de edad. Su situación no era muy diferente a la de muchos otros jóvenes de provincias que se habían trasladado a ciudades como Madrid, Barcelona o París, principalmente, para abordar la ampliación de sus estudios artísticos.

Además de completar la formación académica previamente adquirida en Alcoy[19], este viaje iniciático de imprevisibles consecuencias suponía la búsqueda de un nuevo horizonte personal que permitiera al compositor labrarse un futuro profesional en el mundo de la interpretación –inicialmente como violinista– o de la creación. Los estudiantes que, como él, protagonizaban

[19] Carlos Palacio estudió solfeo en su localidad natal con los profesores Miguel Francés y el «maestro Martínez», y armonía con Gregorio Casasempere, quien le aconsejó el traslado a Madrid para continuar en esa capital sus estudios musicales. Véase Palacio, Carlos: *Acordes...,* pp. 53 y 59.

una experiencia similar difícilmente podían abrigar las mismas expectativas en sus lugares de origen, bien por tratarse de núcleos urbanos reducidos, bien por carecer de infraestructuras culturales que pudieran demandar su trabajo artístico con cierta regularidad.

Este movimiento migratorio respondía a diferentes variables, no siempre relacionadas entre si: disponibilidad de suficientes recursos económicos en el seno del ámbito familiar; ser beneficiario de alguna de las escasas becas que otorgaban en ese período las instituciones públicas o privadas; o atesorar condiciones extraordinarias que hicieran aconsejable la ardua tarea de emprender una nueva etapa llena de incertidumbres. Situaríamos al joven estudiante de música alcoyano en el tercero de los supuestos anteriores, sin que concurriera en su persona ninguno de los dos que le preceden[20].

Carlos Palacio había llegado a Madrid en 1928, a la edad de diecisiete años, con su maleta de cartón de joven pobre de provincias llena de ilusiones ante el mundo artístico que se abría ante él. Iniciaba esta nueva andadura acompañado, como bagaje personal, de una gran curiosidad intelectual –nacida al amparo de la rica oferta cultural de Alcoy y del singular universo humano y creativo que giraba en torno al errático estudio fotográfico paterno[21]– junto a una marcada sensibilidad política y social, modulada por el contacto con la conflictiva realidad laboral alcoyana de profunda significación anarquista.

---

[20] Además de las ayudas, siempre modestas, de su familia, Carlos Palacio fue beneficiario de atenciones diversas en diferentes ámbitos (cuestiones académicas, sociales, económicas...), obtenidas gracias a la generosidad de paisanos alcoyanos residentes en Madrid: Gonzalo Cantó, Miguel Santonja y Juan Botella Asensi, entre otros. Véase Palacio, Carlos: *Acordes...*, pp. 61-62 y 78.

[21] Álvaro Seguí nos ofrecería una descripción muy completa del padre del compositor, al afirmar que se trataba de "un gran artista, un pensador, espiritista y medio músico". Beneito, Ángel (2010) *Álvaro Seguí. Memòries d´un comunista alcoià*, Alcoi, CAEHA, p. 27.

Sobre la primera de las cuestiones señalaría el compositor:

> Alcoy era en esa época –corría el año 1915–, un pueblo apasionado por el teatro y, sobre todo, por la opereta vienesa. Había compañías líricas que durante meses actuaban a diario en el Teatro Circo y a muchos de sus cantantes y coristas los veía yo a menudo en el estudio de fotografía de Carlos Palacio y Cía. Mi padre decía: estas compañías, económicamente, nos salvan los inviernos.
>
> [...]
>
> Sencillos y amables cuando me ofrecían golosinas y me cubrían de besos en el estudio, por la noche, en escena, se transformaban todos ellos en prodigiosos seres, en príncipes fabulosos; y las mujeres, cuando al ritmo de los valses mostraban sus bellas y desnudas espaldas que parecían de nieve, me despertaban una sutil y voluptuosa tristeza infantil que entonces no tenía nombre para mí, pero que jamás podría disociar de la belleza.
>
> Recuerdo los títulos de algunas operetas: *La casta Susana*, *Eva*, *El conde de Luxemburgo*, *La Geisha*, *La duquesa del Bal Tabarín*, *La princesita del dólar* y otras más[22].

Y sobre la segunda:

> Por lo que a mi experiencia personal se refiere, recuerdo largas huelgas que durante semanas y meses paralizaban el ritmo de los telares y suprimían el pan en muchos hogares modestos. Niño aún había visto la tropa en la calle, y en la Plaza de la Constitución las ametralladoras dirigidas hacia los balcones, mientras la Guardia Civil caracoleaba con sus caballos negros por las calles desiertas.
>
> Yo era un niño sensible y el dolor ajeno me parecía sentirlo en mi propia carne; recuerdo un día, en medio de un silencio amenazador de ametralladoras que rasgó la calma de mi aposento infantil, un potente grito de la calle, seguramente de un anarquista, «¡Abajo los asesinos del pueblo!», y luego un ruido

[22] Palacio, Carlos: *Acordes...*, pp. 21-22 y ss.

> de pisadas de caballos cuyo significado muchos años tardaría en comprender.
>
> Y recuerdo también la represión que seguía a estas jornadas, cuando la cárcel de Alcoy se llenaba de presos y otros eran conducidos al castillo de Alicante. Una vez vi a un preso que llevaban a pie, con las manos maniatadas, desde mi ciudad a no sé qué cárcel de la provincia. Recuerdo esto... y mucho más recuerdo aún[23].

El mundo onírico del teatro y los delicados timbres sonoros de los cantantes y de sus *partenaires* femeninas de la opereta vienesa, aportarían a un Carlos Palacio adolescente el gusto por la recreación de diferentes contextos narrativos mediante la palabra entonada. La voz solista y el coro ocuparían, salvo contadas excepciones, un lugar preferente en la paleta sonora de dicho compositor. Esta elección no respondería, en sentido estricto, a criterios artísticos sino, más bien, a una decisión de carácter personal, derivada de la voluntad del autor de transmitir contenidos políticos que sólo la voz humana puede expresar en toda su plenitud.

La curiosidad intelectual nacida durante esta etapa iniciática y la observación de las luchas del movimiento anarquista en Alcoy, serían las principales bases sobre las que el joven estudiante de música cimentaría tanto su desarrollo personal como su trabajo creativo. La evolución profesional de Carlos Palacio, tras una breve etapa de intérprete, giraría en torno a la búsqueda de un nuevo medio de expresión musical que le permitiera adquirir una voz propia en el contexto de las profundas transformaciones que vivía el país: la composición. Este hecho le llevaría a integrarse plenamente en un movimiento político emergente en España, estructurado en torno a los postulados ideológicos del comunismo.

> El Alcoy obrero de mi juventud estaba profundamente marcado por la doctrina anarquista y de lectores de [Mikhail

[23] *Ibid,* p. 106.

> Aleksandrovich] Bakunin[24], [Élisée] Reclus, [Rogelio H. de] Ibarreta, [José María] Vargas Vila (yo mismo era un apasionado lector del último), de los teósofos Waldo Trine (*En harmonía con el infinito*); del profesor [Orison Sweet] Marden, de Atilio Bruschetti (*Cuando seas madre*). La ciudad bullía de grupos naturistas, vegetarianos, anarquistas, sin faltar los espiritistas, teósofos y muchos otros seres más, raros y peregrinos[25].

Entre los recuerdos del compositor que no fueron recogidos en este u otros de sus textos, se encontraría la memoria de las canciones revolucionarias muy probablemente entonadas en Alcoy en los diferentes conflictos narrados. Desde sus orígenes, el movimiento anarquista concedió una gran importancia a la creación de un repertorio propio de himnos y canciones de lucha, interpretados con el fin de lograr la extensión de sus postulados políticos a amplios sectores del proletariado y de otros grupos sociales.

---

[24] Alcoy fue durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX, uno de los centros neurálgicos del anarquismo en España. En 1864 se había fundado en Londres la Asociación Internacional de los Trabajadores (AIT), denominada también Primera Internacional –y a sus seguidores "internacionales" o "internacionalistas"–, la cual tenía como principal objetivo agrupar a los diferentes movimientos obreros de Europa. Dos corrientes convivían en su seno: la corriente marxista en torno a las figuras de Karl Marx y Friedrich Engels, y la corriente anarquista liderada por Mikhail Bakunin. Posteriormente, el grupo de Bakunin, que había formado la Alianza Democrática Socialista, fue expulsado de la AIT. Antes de que esto ocurriera, la AIT había enviado un delegado que promoviera la adhesión a la nueva organización del incipiente movimiento obrero español. Así es como Giuseppe Fanelli, experimentado revolucionario y estrecho colaborador de Bakunin, llegó a Madrid el 24 de noviembre de 1868, donde defendería los postulados del anarquismo en detrimento del pensamiento marxista. El movimiento anarquista encontró en el proceso de transformación industrial que se estaba produciendo en España el terreno abonado para una rápida expansión en todo el territorio nacional, principalmente en Cataluña, País Valenciano –de manera significativa en Alcoy–, Aragón y Andalucía. Véanse Lorenzo, Anselmo (1974) *El proletariado militante*, 2 vol., con prólogo, notas y cronología de José Álvarez Junco, Madrid, Alianza; Morato, Juan José (2010) *Historia de la Sección española de la Internacional (1868-1874)*, estudio preliminar de Santiago Carrillo, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero; Bookchin, Murray (1980) *Los anarquistas españoles. Los años heroicos (1868-1936)*, Barcelona, Grijalbo; Casanova, Julián (2007) *Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza; y Termes, Josep (2011) *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*, Barcelona, RBA.

[25] Palacio, Carlos: *Acordes...*, p. 95.

El 10 de noviembre de 1889 se celebró en Barcelona la fiesta de clausura del Segundo Certamen Socialista, organizado por un colectivo de anarquistas agrupados en torno a la denominación de *Grupo Once de Noviembre*, en homenaje a los ocho *mártires de Chicago*, cuatro de los cuales fueron ahorcados ese mismo día de 1887, un quinto miembro del grupo se había suicidado el día anterior y los tres restantes sufrieron distintas condenas. La base número XIII del citado Certamen establecía la convocatoria de un concurso para la composición de un «Himno revolucionario anarquista». La obra premiada fue escrita por el tipógrafo alicantino, el socialista Rafael Carratalá Ramos, que concurrió bajo la denominación de «R.C.R. de Alicante». Después de transformaciones de diversa índole (el verso 7º, «serán barridos por los socialistas», fue sustituido por «serán barridos por los anarquistas») esta composición pasó a denominarse *Hijos del pueblo*, y así ha llegado a nuestros días[26]. Pronto ocupó esta composición un lugar preferente entre las distintas obras recogidas en los cancioneros anarquistas[27].

Una vez instalado en Madrid, la vida de Carlos Palacio discurriría con relativa normalidad durante varios años, ocupado en sus estudios de Armonía en el Conservatorio Superior de Música –primero con el alcoyano Miguel Santonja y después con Bartolomé Pérez-Casas–, y en la lucha cotidiana por proveerse de recursos económicos para garantizarse la subsistencia en la capital.

---

[26] Véase VV.AA. (1903) *Segundo Certamen Socialista celebrado en Barcelona el día 10 de noviembre de 1889 en el Palacio de Bellas Artes*, Barcelona, s.n., (Imprenta Comunal "La Tipográfica"), pp. 299 y [269]-274.

[27] Véanse Gante, Emilio (rec.) [ca. 1895] *El cancionero revolucionario. Colección de poesías incendiarias recogidas de diferentes autores y recopiladas por Emilio Gante*, Barcelona, Editorial DEP, y VV.AA. (1907) *El cancionero revolucionario. Colección de Himnos y Canciones libertarias en español e italiano. Himnos revolucionarios*, Buenos Aires, Bautista Fueyo Editor.

En los primeros meses de 1931, la escena política española experimentaría una profunda transformación, que tendría como punto de partida las sucesivas crisis institucionales de los dos últimos gobiernos de la Monarquía de Alfonso XIII[28], las cuales originaron la convocatoria de elecciones municipales que debían celebrarse el domingo 12 de abril de 1931.

El resultado del escrutinio en las ciudades se traduciría en una clara mayoría para los integrantes de las candidaturas republicanas, con 953 concejales electos frente a 602 de las candidaturas monárquicas[29]. No obstante, sumando todas las circunscripciones electorales del Estado, la victoria había correspondido a las fuerzas monárquicas, gracias al apoyo recibido en las zonas rurales: 41.224 concejales monárquicos frente a los 39.248 republicanos[30].

A pesar de la victoria, en términos absolutos, de las candidaturas monárquicas, las fuerzas republicanas y sectores afines de la población hicieron una lectura en clave política de los resultados electorales, que iba más allá de la valoración de los indicadores estrictamente numéricos. Consideraron que un porcentaje elevado del voto emitido en el medio rural se había producido bajo la coacción de los caciques locales sobre el electorado, lo que le

[28] Nos referimos a los gobiernos del general Dámaso Berenguer (30-01-1930 a 18-02-1931) y del almirante Juan Bautista Aznar (18-02-1931 a 14-04-1931). La composición de estos gabinetes puede consultarse en Urquijo Goitia, José Ramón (2008) *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea*, Madrid, C.S.I.C., pp. 114-115. Véanse también Berenguer, Dámaso (1975) *De la Dictadura a la República*, prólogo de José Manuel Cuenca, Madrid, Tebas; y Maura, Miguel (2007) *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra,* Madrid, Marcial Pons.

[29] Las candidaturas republicanas obtuvieron la confianza de los ciudadanos en la mayoría de las ciudades de provincia, Madrid, Barcelona, Valencia y Zaragoza, entre otras, con la excepción de Ávila, Burgos, Cádiz, Gerona, Lugo, Palma de Mallorca, Pamplona, Soria y Vitoria. Véase Martínez Cuadrado, Miguel (1991) *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931),* Madrid, Alianza, p. 452.

[30] Tamames, Ramón (1988) *La República. La era de Franco,* Madrid, Alianza Editorial, p. 21, y Martínez Cuadrado, Miguel, *op. cit.*, p. 452.

restaba valor decisorio con relación al voto expresado en las ciudades[31].

> La victoria moral era de los republicanos: 41 de las 50 capitales de provincias habían votado la república, así como las poblaciones inferiores de cierta importancia: Sabadell, Tarrassa, Alcoy, Elda, Almadén, Peñarroya, Gijón, Mieres y toda la cuenca minera, la mayoría de las villas vascas...[32].

Efectivamente, Alcoy se encontraba entre las ciudades españolas que gozaba, en 1931, de una importante actividad económica, fruto del tejido industrial localizado en el entorno y en su casco urbano, después de un proceso que se había iniciado en el siglo XVIII[33]. Esta circunstancia había propiciado una importante concentración de población asalariada, adscrita, mayoritariamente, al ideario anarquista como ya hemos mencionado. Al igual que en el resto de ciudades que presentaban características similares en cuanto a desarrollo económico, los resultados de las elecciones municipales del 12 de abril habían dado la victoria a las candidaturas republicanas en la localidad natal de Carlos Palacio[34].

---

[31] El historiador Manuel Tuñón de Lara se refirió al fenómeno del caciquismo y su presencia en la vida política española: «caciquismo equivale a ejercicio arbitrario del poder a nivel local, rectificando la ley escrita y desnaturalizando las funciones electorales, judiciales y administrativas. Porque hay que tener en cuenta que caciques y caciquismo no agotan su protagonismo con el tiempo electoral, sino que se manifiestan en la vida cotidiana de la España rural. Naturalmente, llama más la atención la manifestación del caciquismo cuando sirve para hacer inoperante el sufragio universal y transformar una casi democracia formal en una oligarquía. Ahí quedan falseadas de raíz las bases del poder y las grandes decisiones del país. Pero el caciquismo tiene un permanente carácter de instrumento del bloque de poder». Tuñón de Lara, Manuel (1992) *Poder y Sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa Calpe, p. 119.

[32] Solé Turá, Jordi y Aja, Eliseo (1992) *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid, Siglo XXI, pp. 92-93.

[33] Véase Egea Bruno, Pedro María (1984) «La clase obrera de Alcoy a finales del siglo XIX», *Anales de Historia Contemporánea*, 3, pp. 123-158.

[34] Es preciso diferenciar, en el plano ideológico, unas ciudades de otras pues, mientras en Alcoy la corriente hegemónica entre los trabajadores era el anarquismo, en la localidad armera de Eibar (Guipúzcoa), por ejemplo, lo era el socialismo. Es decir, la similitud entre diferentes parámetros económicos y poblacionales no tuvo, necesariamente, correspondencia con los posicionamientos políticos que en cada una de estas ciudades aglutinaron el voto del movimiento obrero.

La corporación municipal contaba en Alcoy con 31 concejales, de los cuales resultarían elegidos la totalidad de los candidatos que integraban la Candidatura Republicana (19) y el resto pertenecerían a la Candidatura Monárquica (12).

Resultados de las elecciones del 12 de Abril de 1931 en Alcoi[35]			
Candidatura Republicana	19 concejales electos	18.439 votos	(61,29 %)
Candidatura Monárquica	12 concejales electos	5.561 votos	(38,71 %)

Proclamada la Segunda República el 14 de abril de 1931, una parte del pueblo español expresó con su presencia en las manifestaciones multitudinarias que se celebraron a lo largo de toda la geografía nacional, su apoyo al nuevo régimen instaurado. Dicha proclamación fue, en gran medida, consecuencia directa del entusiasmo con el que amplios sectores de la población habían recibido, principalmente en las grandes ciudades y en los núcleos industriales más importantes del país, la *victoria moral* obtenida por las candidaturas republicanas en las elecciones del día 12.

> En Alcoy, la proclamación de la República fue un estallido de alegría popular. A primeras horas de la tarde fueron reuniéndose por el centro de la ciudad grupos de gente. Las bandas de músicas salieron a la calle y, a los acordes de *La Marsellesa*[36], recorrieron las calles más importantes de la ciudad, acompañadas por

[35] Véase Beneito Lloris, Ángel; Hernàndez Ferris, Rafael (2006) *El primer Ajuntament alcoià de la II República*, Alcoi, CAEHA, pp. 8-9.

[36] Adrián Miró reprodujo, en la portada de uno de sus libros, la fotografía de un grupo de músicos, sin uniforme, participando en la manifestación popular que recorrió las calles de Alcoy con motivo de la proclamación de la Segunda República. En el interior del mismo texto figura la citada imagen con el siguiente pie de foto: "Proclamación de la República en Alcoy". Véase Miró, Adrián (1981) *El combate político de Juan Botella Asensi*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, portada y p. 97.

> una multitud que llevaba banderas y los retratos de los héroes de Jaca[37]. La alegría era desbordante. Para redondear el acto, desde el balcón del Ayuntamiento, la Coalición Republicano-Socialista proclamó la República[38].

Entre los diferentes acontecimientos que tuvieron lugar en Alcoy, el 15 de abril de 1931, según señaló Adrián Miró, «fue expuesto un despacho firmado por los alféreces [Ernesto] Gisbert [Blay] y [José María] Campos [Soler] desde Mahón, en el que comunicaban su libertad y enviaban un saludo al pueblo de Alcoy. El regocijo era unánime, sin notas discordantes»[39].

Los dos alféreces citados, miembros ambos del arma de Infantería, fueron procesados por su participación en los sucesos revolucionarios de Jaca a los que ya nos hemos referido, y el 14 de abril de 1931 se encontraban cumpliendo condena, junto al resto de oficiales implicados, en la fortaleza militar de la Mola, de la ciudad de Mahón (Menorca). Puestos en libertad, una vez proclamada la República, se trasladaron en barco hasta Barcelona donde se les tributó un recibimiento multitudinario[40], prólogo de

---

[37] Las imágenes de los capitanes Fermín Galán y Ángel García Hernández presidieron numerosas manifestaciones en todo el Estado durante los actos de celebración de la proclamación de la República. Se homenajeaba así a los dos capitanes que habían sido juzgados y fusilados el domingo 14 de diciembre de 1930, después de que fracasara la sublevación y proclamación de la República en Jaca (Huesca) que había tenido lugar en dicha localidad dos días antes.

[38] Beneito Lloris, Ángel; Hernàndez Ferris, Rafael (2006) *El primer Ajuntament...*, p. 9. La traducción al castellano es nuestra. Véase también Ruiz, Crispina; Santonja, Josep Lluís (2011) *150 años de la Casa Consistorial de Alcoy, 1861-2011*, Alcoy, Riquer ediciones.

[39] Miró, Adrián: *El combate...*, p. 96.

[40] El *Diario de Barcelona*, entre otras cabeceras, prestó, en jornadas sucesivas, una amplia cobertura a este recibimiento. En su edición del día 18 de abril describía pormenorizadamente la llegada al puerto de Barcelona del «Delfín», nombre del barco en el que realizaban los militares puestos en libertad la travesía, «escoltado por centenares de embarcaciones abarrotadas de público que ovacionaban con entusiasmo a los que fueron juzgados en Jaca». Este recibimiento popular estuvo acompañado por otro de carácter institucional, con la presencia de destacadas personalidades militares y de las nuevas autoridades republicanas: «acudieron igualmente el Capitán general don Eduardo López Ochoa [...], el Señor Ventura Gassol, en representación de don Francisco Maciá; el gobernador civil señor [Lluís] Companys, el teniente de alcalde señor Jové [...]». Incluía esta información periodística una detallada relación nominal de los veintiséis oficiales condenados por los sucesos de Jaca que habían viajado en el «Delfín», entre los que figuraban los alféreces José Campos y Ernesto Gisbert. Véanse los dos textos entrecomillados en *Diario de Barcelona*, 18-04-1931, p. 8.

los homenajes individuales que recibirían posteriormente estos militares republicanos en sus respectivos lugares de origen.

Carlos Palacio no pudo celebrar en Alcoy su alegría por el advenimiento de la República, pero sí participó de los actos espontáneos que ocuparon las calles y plazas de Madrid[41]. El joven estudiante de música saludó con alborozo la caída de la Monarquía y la proclamación de la República.

> Corrían los días de 1931. Ya habían sonado los tiros de gracia contra los capitanes de la libertad y el honor, Fermín Galán y José [*sic*, por Ángel] García Hernández, y la República había llegado, bella y alegre, vestida con los más resplandecientes ropajes de la primavera. Se la había esperado durante muchos años, como se espera a un amigo del alma o a una amante, y un inolvidable 14 de abril la República acudía a la llamada imperiosa de todo un pueblo que la soñaba. Toda España vibró de entusiasmo, toda España se agitó como descomunal arboleda. Yo estaba en Madrid y Madrid estaba en la calle, inundando plazas y jardines, como incontenible riada humana, asomado a los balcones y azoteas, subido a los tranvías en impresionantes enjambres humanos. El pueblo cantaba *La Marsellesa* porque pocos conocían el *Himno de Riego*, feliz bajo las tenues nubes primaverales que atravesaban ese día el cielo de la ciudad en fiesta. La República era un hecho, el sueño se esfumaba ante la realidad[42].

---

[41] Una situación similar experimentó Juan Botella Asensi, abogado alcoyano y futuro prohombre del nuevo régimen republicano, en el que ocuparía la cartera de Justicia en dos gabinetes sucesivos, presididos, respectivamente, por Alejandro Lerroux y Diego Martínez Barrio. Adrián Miró reprodujo un fragmento de la carta dirigida por este político al director de *El Faro*, Juan Gisbert, en la que expresaba su contrariedad por no haber podido compartir el momento de la proclamación de la República en Alcoy: «Tu carta que acabo de recibir dice muy poco en comparación de lo que yo hubiera querido saber de lo ocurrido ahí, entre vosotros, donde yo me representaba estar por ser la más grande ilusión de mi vida la de haber estado ahí en el momento de izar nuestra bandera en los balcones del Ayuntamiento, proclamar la República y vitorearla en pleno triunfo, que aún me parece un sueño, por todo Alcoy. Con ser tan grande y maravilloso lo ocurrido en Madrid, yo creo que vosotros habréis sido más felices que yo...». Miró, Adrián: *El combate*..., pp. 95-96. Los datos referidos a los nombramientos de Juan Botella Asensi como Ministro de Justicia pueden consultarse en Urquijo Goitia, José Ramón, *op. cit.*, pp. 119-120 y 185.

[42] Palacio, Carlos: *Acordes...*, pp. 76-77.

Esta cita nos ofrece tres planos diferentes para su estudio: contiene una descripción entusiasta del momento histórico que narra, circunstancia que refleja la vinculación política del compositor con el mismo; refleja la observación de un aspecto musical muy importante, referido a la interpretación de «*La Marsellesa* porque pocos conocían el *Himno de Riego*»; y, finalmente, utiliza una forma literaria, la prosa poética, para exaltar la majestuosidad de los acontecimientos en los que participa: «bajo las tenues nubes primaverales que atravesaban ese día el cielo de la ciudad en fiesta. La República era un hecho, el sueño se esfumaba ante la realidad».

La proclamación de la Segunda República en Madrid, el 14 de abril de 1931, abriría un nuevo período de esperanza y de ilusiones para muchos ciudadanos que recibieron y celebraron la noticia en las calles de numerosos pueblos y ciudades: «Yo estaba en Madrid y Madrid estaba en la calle», escribió Carlos Palacio. Blasco Ibáñez también hubiera participado de dicha proclamación desde *El jardín de los novelistas*[43] de su residencia de exiliado en Menton (Francia), en la villa de su propiedad denominada Fontana Rosa.

Será sacado de Fontana Rosa
con las exequias que son de rigor.
Vendrá a Valencia por el Mare Nostrum
abriendo estela de paz y de amor.
A la patria Valenciana
que aquel genio vio nacer

[43] Literalmente, esta es la leyenda que se puede leer en el frontispicio que da acceso a la vivienda de Blasco Ibáñez en Menton (Francia), la cual figura acompañada de las imágenes, realizadas en cerámica, de Balzac, Cervantes y Dickens. Cervantes, con un tamaño ligeramente superior a las dos restantes, ocupa la posición central de esta composición artística. No olvidó el escritor valenciano impregnar su morada de aromas de su tierra natal, evocados con mosaicos que muestran racimos de naranjas y de limones.

si no era Republicana
no quiso volver.
Todos los Ayuntamientos
vendrán a la recepción
y será un día de gloria
para la Región

[...]

Todos los pueblos que con sus novelas
aquella pluma les dio a conocer
por sus cenizas discuten el sitio
en que el sepulcro se debe tener.
Quieren los de *Entre naranjos*
que se lleve a la Rivera
y los de *Cañas y Barro*
allá en la Albufera.
Piden los de la *Barraca*
que en la huerta debe estar
y lo quiere *Flor de Mayo*
a orillas del mar[44].

Desde el prisma de nuestra investigación, la obra más representativa del compositor alcoyano de este período es la titulada «Himno a Luis Carlos Prestes»[45], partitura compuesta en cola-

[44] *El traslado de los restos del grandioso novelista D. Vicente Blasco Ibáñez*, [Valencia], s.n., [ca. 1928] (Imp. Ruiz de Valencia). Archivo Enrique Téllez.

[45] Carlos Palacio se refiere a esta obra, indistintamente, como «Himno a Luis Carlos Prestes» (Palacio, Carlos: *Acordes...,* p. 120) o como «Himno a Carlos Prestes» en Palacio, Carlos (1980) *Colección de canciones de lucha*, ed. facsímil, Madrid, Pacific, pp. 153-154. Hemos optado por la primera de las referidas denominaciones atendiendo a las siguientes razones: 1ª, esa fue la expresión que utilizó Armand Guerra para citar el nombre del dirigente brasileño en el último verso del himno; y 2ª, con dicho título figura en la fotocopia de la partitura manuscrita depositada en el fondo Carlos Palacio del Institut Valencià de la Música. Véase Palacio, Carlos; Espinosa, Rafael; Guerra, Armand: «Himno a Luis Carlos Prestes», Institut Valencià de la Música (IVM, caja 2-CP/47). El poeta gaditano Rafael Alberti, entre otros autores, dedicó un breve poema al político

boración con Rafael Espinosa a partir de un texto de Armand Guerra[46].

Himno a Luis Carlos Prestes
Texto: Armand Guerra
Música: Rafael Espinosa / Carlos Palacio

Las semillas rebeldes ya se extienden
por los pueblos y aldeas del Brasil.
Ni la cárcel, ni el yugo, ni el martirio
lograrán apagar la voz viril.
Ni la cárcel, ni el yugo, ni el martirio
lograrán apagar la voz viril.

El pueblo brasileño
forma sus huestes
al son de la llamada
de Luis Carlos Prestes.

Pueblo fiel, que estuviste adormecido,
se acabó tu existencia esclavizada.

---

brasileño, incluido en su obra *Signos del día*, escrita entre 1945-1963:

A LUIS CARLOS PRESTES,
EN LOS DÍAS DE SU PERSECUCIÓN

MORIRÁN los que quieren que tú mueras.
¿Quién pudo a la Esperanza darle muerte?
Si eres la luz ya erguida en las banderas,
sólo la luz ya habrá de sostenerte.

Alberti, Rafael (1988) *Poesía,* Obras completas. Tomo II. 1939-1963. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, p. 398. Escribe Alberti «Esperanza» con mayúscula, en una clara referencia a la denominación con la que fue conocido por el pueblo brasileño Luis Carlos Prestes: *El Caballero de la Esperanza.*

[46] Nos ocuparemos detenidamente de este autor y de la confusión que ha generado la utilización de este seudónimo en su traducción castellana como Armando Guerra.

¡Ayudemos al Pueblo brasileño
que se apresta a librar la gran batalla!

El pueblo brasileño, etc.

Socorramos al héroe brasileño
que, luchando al frente de sus huestes,
conquistó el corazón de todo un pueblo.
¡Viva el «líder» Luis Carlos Prestes![47]

Esta partitura debe enmarcarse en el ámbito de una prolongada campaña propagandística llevada a cabo por el Partido Comunista de España (PCE) para extender su influencia en la sociedad[48]. Desde su creación en 1921, el PCE había sido una fuerza de carácter testimonial, con una escasa incidencia en la vida política española hasta la revolución de Asturias, en octubre de 1934, jornadas en las que, a pesar del exiguo número de militantes con que contaba dicha organización, participó muy activamente[49].

Esta situación no había cambiado sustancialmente en los primeros meses de 1936, si bien, el PCE había hecho una decidida apuesta por integrar el mundo de la cultura –en sus diversas expresiones artísticas–, y sus protagonistas directos, en el ámbito de influencia de su actuación política. Los resultados de esta iniciativa no tardarían en ponerse de manifiesto, ocupando un espacio en la agenda cultural madrileña y, en menor medida, también de otras ciudades españolas, espectáculos organizados desde dichas plataformas creativas. De igual modo, esta nueva orientación política contribuiría

[47] Palacio, Carlos (rec.): *Colección...,* pp. 153-154.

[48] Véanse Hermet, Guy (1971) *Los comunistas en España*, París, Ruedo Ibérico; Ibárruri, Dolores (1992) *El único camino*, edición, introducción y notas de M.ª Carmen García-Nieto París y Mª José Capellín Corrada; presentación de Irene Falcón, Madrid, Castalia; Carrillo, Santiago (1993) *Memorias*, Barcelona, Planeta; y Hernández Sánchez, Fernando (2011) *Guerra o revolución. El partido Comunista de España en la guerra civil*, Barcelona, Crítica.

[49] Véase Hermet, Guy, *op. cit.*, pp. 23-24; y Rosal, Amaro del (1983) *1934: Movimiento revolucionario de octubre*, Madrid, Akal.

de manera notable al fortalecimiento de citada organización, cuya máxima expresión se alcanzaría durante la Guerra Civil.

Ramón Mendezona Roldán, cuyo nombre de guerra era Pedro Aldámiz[50], describiría muy bien cuál era la realidad de dicho partido en Madrid hacia 1934, y su participación en la creación de un proyecto musical que más tarde contaría, entre otros, con la colaboración de Carlos Palacio.

> En Madrid éramos unos 800 militantes, muy combativos, con una actividad que nos hacía parecer muchos más, pero con unas normas tan sectarias que impedían transformarla en una organización de masas. [...]
>
> En la búsqueda de medios para vencer al sectarismo pensé en la canción revolucionaria. Esta debía ser un acompañante inseparable de las manifestaciones populares. Así ocurría, por ejemplo en Alemania, donde compositores como Hans Eisler habían creado y difundido magníficos himnos revolucionarios. La Revolución Rusa enriqueció también el repertorio coral con espléndidas obras. Francia, con «La Marsellesa», «La Internacional» o «La Carmagnole»[51] nos hacía rememorar las luchas por la Libertad. En España, el nacimiento del movimiento obrero tuvo igualmente sus ecos en añejas canciones que figuras tan insignes como Dolores Ibárruri recordaba con emoción[52].

---

[50] Consideramos la expresión *nombre de guerra* más adecuada que el término *pseudónimo* (característico del ámbito de la creación artística) para reflejar la voluntad de ocultación de la propia identidad, por razones de seguridad personal, en el contexto político en el que se enmarca nuestra ponencia.

[51] Las comillas españolas de los títulos de las tres obras musicales son nuestras.

[52] Mendezona, Ramón (1995) *La Pirenaica y otros episodios*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, pp. 27-28. Dolores Ibárruri, quien fuera durante una largo período la máxima dirigente del PCE, bien como Secretaria General, bien como Presidenta, cultivó una esmerada afición por el canto, ocupando en su repertorio un lugar especial las canciones que había aprendido en su juventud en las luchas mineras de su Gallarta (Vizcaya) natal a comienzos del siglo xx: «Cada jornada de fiesta o lucha, cada aniversario revolucionario tenía su canción que se escuchaba primero en el Centro Obrero y se repetía después por millares, por decenas de millares de jóvenes y de adultos, de hombres y de mujeres». Ibárruri, Dolores, *op. cit.*, p. 88.

Fruto de esta iniciativa de Ramón Mendezona se crearían los Coros Proletarios y, poco más tarde, la Orquesta Proletaria. En mayo de 1934 se había publicado un manifiesto «en que se exponía el propósito de crear la Unión de Músicos y Compositores Proletarios. Este manifiesto lo firmaban el compositor Joaquín Villatoro, el músico Pedro Olaya y el aficionado a la música A. [*sic*, por R] Mendezona»[53].

Se habían dado los primeras pasos hacia la creación de una nueva entidad cultural que no tardaría muchas semanas en adquirir protagonismo con su presencia en una extensa relación de actos de carácter político.

> Los Coros Proletarios se formaron lanzando un manifiesto a la Prensa, en mayo último [1934], donde se hacía constar el propósito de formar un coro proletario en el Fomento de las Artes[54]. Contestaron quince ferroviarios y cincuenta obreros de las bibliotecas circulantes. Y con estos elementos comenzaron a ensayarse de viva voz las primeras canciones. Hoy ya se les va aleccionando en la técnica del solfeo y su dirección y enseñanza corre a cargo del músico y compositor proletario Joaquín Villatoro[55].

En el plano instrumental, pronto los Coros Proletarios contaron con el concurso de una Orquesta, circunstancia que permitiría la ampliación de su repertorio así como la dotación a sus conciertos de una plenitud sonora de la que no disponía un coro cantando *a capella*.

El PCE había dado un paso más en la consolidación de la estrategia señalada. Estas dos agrupaciones artísticas constituirían

---

[53] Masferrer i Cantó, Santiago (1934) «La Orquesta y los Coros Proletarios de Madrid», *Crónica*, 12-08-1934, p. 28.

[54] El Fomento de las Artes era una asociación cultural, sucesora de la Velada de los Artistas, que había servido desde finales del siglo xix como punto de encuentro de distintos colectivos liberales de Madrid.

[55] Masferrer i Cantó, Santiago, *op. cit.*, p. 28.

un eficaz instrumento musical que serviría para atraer en torno a ellas a un grupo de trabajadores interesados en formar parte de su elenco artístico[56], así como para divulgar obras musicales consideradas como propias de la cultura proletaria, junto a otras del repertorio convencional que gozaban del favor del público (zarzuela, ópera...)[57].

Ante la escasez de composiciones que pudieran reflejar la situación española de los años 30 desde la perspectiva del movimiento obrero, los responsables de la Orquesta y Coros Proletarios promovieron la creación de obras que subsanaran dicha carencia. Para lograr una mayor aceptación de este nuevo repertorio, se le dotó de una clara significación política de carácter internacional, a partir de una llamada al desarrollo del espíritu solidario que debía presidir –según dicha orientación– las relaciones entre los trabajadores de las distintas naciones.

Este mensaje solidario se basaría en la denuncia política, de carácter público, soportada sobre una intensa campaña propagandística. Dicha campaña se articuló a partir de la reivindicación de libertad para dirigentes comunistas que eran víctimas de la represión en sus respectivos países de origen, situación que en algunos casos amenazaba su propia vida: Antonio Gramsci en Italia, Ernst Thaelmann en Alemania, Mátyás Rakosi en Hungría, Anna Pauker en Rumanía, Toivo Antikainen en Finlandia, Luis Carlos Prestes en Brasil... Se pretendía impulsar un determinado modelo de acción política en torno a estas figuras y, al mismo

[56] En una primera fase existían ciertas condiciones para formar parte de la Orquesta. Indicaba Santiago Masferrer y Cantó que «para pertenecer a la Orquesta Proletaria se requiere ser músico, y militar en algún partido proletario o ser simpatizante con la actuación cultural proletaria». *Ibid.*

[57] No cabe la menor duda de que, desde el punto de vista de la gestión político-cultural, era adecuado relacionar en un mismo espectáculo obras conocidas del público, las cuales podían motivar su asistencia al acto, junto a otras, nuevas o no, de carácter doctrinario.

tiempo, construir un imaginario comunista de lucha y abnegación por la causa de los trabajadores.

Fue una estrategia acertada a tenor del seguimiento que tuvieron estas iniciativas durante la década de los años 30 del siglo xx en España, máxime cuando el principal órgano de prensa del PCE, *Mundo Obrero*, se hallaba clausurado por los sucesos de octubre de 1934[58]. El dinamismo político del PCE le permitió extender su ámbito de influencia y atraer hacia sus filas a importantes sectores de la población: intelectuales, obreros, campesinos, comerciantes, pequeña burguesía… La música contribuyó de manera notable a la consecución de dichos objetivos[59].

> En Alemania, con la llegada de Hitler al poder, había sido detenido el dirigente de los comunistas alemanes Ernst Thaelman [*sic*, por Thälmann o Thaelmann][60]. Su vida estaba en peligro. Había que hacer una movilización mundial para

[58] Guy Hermet señaló enero de 1936 como el mes en que reapareció *Mundo Obrero*, registrando un importante incremento en cuanto a su tirada, pasando «de 35.000 ejemplares en octubre de 1934, a 55.000 en el momento de su reaparición en enero de 1936». Hermet, Guy, *op. cit.,* pp. 23-24.

[59] Tómese como dato representativo de la creciente influencia del PCE, además de los datos referidos a su órgano de prensa citados, la importante evolución en cuanto al número de afiliados, que pasaría de «20.000 en octubre de 1934, a 35.000 en febrero de 1936 y a 102.000 en mayo del mismo año». Hermet, Guy, *op. cit.,* p. 24. Parece obvio indicar que los datos sobre afiliación de los partidos políticos hay que considerarlos siempre con una cierta cautela, aunque sí pueden servirnos, si no en términos absolutos, sí como indicadores relativos de una determinada tendencia.

[60] Ernst Thaelmann nació en el seno de una familia judía en Hamburgo, el 16 de abril de 1886. Siendo niño comenzó a trabajar en el puerto de dicha ciudad, donde entró en contacto con la lucha de los obreros por la mejora de sus condiciones laborales, retributivas, sociales… Ocupó cargos de responsabilidad en el Partido Comunista de Alemania (KPD), concurriendo en 1932 a las elecciones presidenciales frente a Hitler, entre otros candidatos, en las que obtuvo alrededor de cinco millones de votos. El 3 de marzo de 1933 fue arrestado en Berlín por un grupo de policías, integrado por veinte efectivos al mando de un teniente coronel. Véanse Thaelmann, Ernst (1944) *Letter from Ernst Thaelmann in reply to a letter from a fellow-prisoner at Bautzen concentración camp*, Bombay, People's Publishing House, y Thälmann, Ernst (1980) *Ernst Thälmann. Eine biographie*, Berlín, Dietz Verlag Berlín. La primera de las referencias apuntadas es una carta personal escrita por Thaelmann en enero de 1944, tan solo unos meses antes de ser ejecutado.

salvarle[61]. Rafael Alberti compuso una letra impactante –«Para salvar a Thaelmann, hoces y puños en alto»– y Paco Galán me lo entregó en la redacción de *Mundo Obrero* para que se le pusiera música.

En el piano de mi casa, en una tarde y al alimón, [Pedro] Olaya y [Joaquín] Villatoro cumplieron el encargo. Pedí 100 pesetas a mi madre y editamos un cuadernillo con la foto de Thaelmann y la partitura de la canción. Jóvenes socialistas con la camisa roja y jóvenes comunistas con la azul vendieron toda la tirada en un gran acto celebrado en la Plaza de Toros de las Ventas[62].

---

[61] Las autoridades republicanas se dirigieron por vía diplomática al gobierno alemán para interesarse por la situación procesal de Thaelmann, obteniendo como respuesta un mensaje tranquilizador: «El señor [Rafael] Salazar Alonso [ministro español de Gobernación] pidió ayer a los informadores que recogieran el ruego de la Embajada de Alemania, que le transmite el ministro de Estado [alemán], para salir al paso de las campañas que en pro de aquél [se refiere a Thaelmann] sostiene la Prensa izquierdista de España. La nota de la Embajada alemana dice que Thaelmann será juzgado por el Tribunal popular. Su causa está, por lo tanto, *sub judice*; pero en ningún caso se le aplicará la pena de muerte, porque para el delito de alta traición de que se le acusa las leyes no señalan tal pena. La constitución del Tribunal popular no ha elevado las sanciones para esa clase de delitos. A Thaelmann, por consiguiente, no se le aplica la última pena». *El Heraldo de Madrid*, 20-09-1934, p. 9.

[62] Mendezona, Ramón, *op. cit.*, p. 29. Esta canción figura entre las recogidas en Palacio, Carlos (rec.) (1939) *Cien canciones de guerra*, [Valencia], [Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central], (Tipografía Moderna), pp. 149-150. Véase en una edición facsímil de la obra anterior en Palacio, Carlos (rec.): *Colección...*, pp. 149-150. Se indica, como información complementaria, que la «Canción de Thaelmann» era cantada «en mítines, entierros y manifestaciones ya por el año [19]33». No es correcto este dato, pues la obra se compuso inmediatamente después de la creación de los Coros Proletarios, proceso que se inició a partir de mayo de 1934. Una grabación de dicha obra está incluida en Moroder, Salvador (dir.) (2001) *Canciones de lucha 1936-1939*, Valencia, Dahiz Produccions. En la recopilación de Carlos Palacio figura la «Canción de Thaelmann» sin indicación alguna acerca de sus autores. Por el contrario, en la grabación citada sí se ha incluido esta información aunque de manera parcialmente errónea (p. 90 del folleto): figura Rafael Alberti como autor del texto, dato que es correcto, mientras que la música se atribuye, por error, a Jesús Villatero. En el estuche del disco figura Jesús Villatoro. Se corrige, parcialmente, el error pero no en su totalidad. Los autores de la música fueron Pedro Olaya y Joaquín Villatoro, como ya hemos indicado en nuestro texto.

El acto al que alude Ramón Mendezona tuvo lugar a las diez de la noche del viernes 7 de julio de 1934[63]. Se trataba de un Festival a beneficio de los campesinos presos, organizado por la Federación de Trabajadores de la Tierra y la de Espectáculos Públicos. En la tercera de las partes de que constaba el programa artístico intervino la Orquesta Proletaria, de la que formaba parte el violinista y estudiante de composición alcoyano, Carlos Palacio.

> La Orquesta Proletaria [y los Coros Proletarios], como fin de fiesta, dio un concierto interpretando «La Revoltosa» [preludio], «La boda de Luis Alonso» [intermedio], dos canciones soviéticas[64], el «Himno a Thaelmann»[65] y «La Internacional».
>
> [...]
>
> La fiesta fue magnífica: el desfile, estupendamente organizado, los himnos cantados con gran emoción y entusiasmo por los millares de personas que llenaban totalmente la plaza[66].

---

[63] Pocos días después de este acto, suponemos que para rentabilizar el éxito obtenido por los Coros Proletarios, *El Heraldo de Madrid* insertaba una breve nota en la que se invitaba «a todos los obreros de ambos sexos, y en general a todos lo que simpaticen con esta Agrupación Artística, cualquiera que sea su filiación política, que pueden pedir su ingreso (gratis completamente) los martes, jueves y sábados de nueve a once de la noche, en Fomento de las Artes, San Lorenzo, 15. Preguntad por el secretario de los Coros.- El Comité». *El Heraldo de Madrid*, 19-07-1934, p. 2. Suponemos que el horario que se facilita para la inscripción coincidiría con los días fijados de ensayo.

[64] Unos días antes de que tuviera lugar el acto de la Plaza de Toros de las Ventas, se había celebrado, el 23 de junio, «una gran fiesta cultural proletaria» organizada por los Amigos de la Unión Soviética con motivo de la clausura de una exposición de fotografías rusas. En la nota de prensa, la Orquesta y Coros Proletarios son citados como «orquesta de artistas proletarios». En el programa figuraban dos canciones rusas que bien pudieran ser las mismas que fueron cantadas pocos días más tarde en la plaza de toros de Madrid: *Canto de los campesinos* y *Marcha de las juventudes*. Véase *El Heraldo de Madrid*, 20-06-1934, p. 15.

[65] En la fiesta ya citada, celebrada el 23 de junio, también se había cantado la «Canción de Thaelmann», siendo ésta la primera fecha en la que tenemos constancia de su interpretación en homenaje al dirigente alemán encarcelado por Hitler. En la crónica de *El Heraldo de Madrid* sobre el acto de la Plaza de Toros de las Ventas del 7 de julio de 1934, es citada como «Himno a Thaelmann». La denominación correcta es la primera de las dos. Véase *El Heraldo de Madrid*, 20-06-1934, p. 15.

[66] *El Heraldo de Madrid*, 7-07-1934, p. 5. Véase también este diario en su edición del 5-07-1934, p. 4.

Joaquín Villatoro[67], coautor de «Canción de Thaelmann», era compañero de estudios de composición de Carlos Palacio en el Conservatorio de Música de Madrid. Villatoro fue elegido director de la Orquesta y Coros Proletarios[68], estando integrado el núcleo inicial de la orquesta por el violonchelista Pedro Olaya, el violinista Carlos Palacio y el propio Villatoro como pianista y director[69]. La relación entre estos dos músicos, Villatoro y Palacio, marcaría indefectiblemente la trayectoria del compositor alcoyano.

Uno de los condiscípulos con quien un contacto muy breve iba a ejercer en mí fulminante influencia era un andaluz de Jaén,

---

[67] Véanse sobre este pianista y compositor Cañasveras Garrido, Francisco: *Joaquín Villatoro. Vida y obra*, [Castro del Río], Ayuntamiento de Castro del Río, [1998]; Gay Heredia, Alberto: «Joaquín Villatoro Medina. Compromiso político y cultural (1931-36)» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://decastroero.blogspot.com/2010/12/joaquin-villatoro-medina-compromiso.html> [Consulta: 10 agosto 2011]; «El PCE en Castro del Río durante la II República. 1ª parte» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://decastroero.blogspot.com/2011/01/el-pce-en-castro-del-rio-durante-los.html> [Consulta: 10 agosto 2011]; y «El PCE en Castro del Río durante la II República. 2ª parte» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://decastroero.blogspot.com/2011/01/el-pce-en-castro-del-rio-durante-la-ii.html> [Consulta: 10 agosto 2011].

[68] El escritor y crítico teatral Santiago Masferrer i Cantó citó por error a Ataúlfo Argenta como director titular de estas agrupaciones. Argenta estudiaba composición en la misma clase de Villatoro y Palacio, pero sólo dirigió la Orquesta Proletaria de manera ocasional. En el concierto del viernes 7 de julio de 1934 citado, Ataúlfo Argenta dirigió, con notable éxito, dicha orquesta en la primera parte del acto a beneficio de los campesinos presos, en la que interpretó la zarzuela *La verbena de la Paloma*, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón. En la misma información periodística se reproducen dos fotografías de Videa (p. 27) acompañadas de un pie de foto en el que se indica que se trata, en ambas instantáneas, de «ensayos parciales dirigidos por Ataúlfo Argente [*sic*, por Argenta]». No es correcto, pues el director que figura en esas imágenes es Joaquín Villatoro. En la página siguiente se incluye una fotografía de Mayo (colectivo de fotógrafos de izquierda muy activo en la década de los años 30, durante la Guerra Civil y el exilio), en la que se puede apreciar la figura de Carlos Palacio en el segundo atril de los primeros violines. Salvo estos errores, el artículo citado ofrece una información muy interesante acerca de la Orquesta y Coros Proletarios. Consúltese Masferrer i Cantó, Santiago, *op. cit.,* pp. 27-28. Véanse también Mendezona, Ramón, *op. cit.*, p. 28 y *El Heraldo de Madrid*, 5-07-1934, p. 4 y 7-07-1934, p. 5.

[69] Ramón Mendezona se refirió a «un modesto sexteto» como embrión de la Orquesta Proletaria, pero no facilitó la identidad de los otros tres músicos que lo integraban. Véase Mendezona, Ramón, *op. cit.*, p. 28.

> alto y ancho de espaldas, que se llamaba Joaquín Villatoro[70]. Había estudiado en París con el autor del famoso *Aprendiz de brujo*, Paul Dukas, y, un buen día, ya comenzado el curso, se presentó en clase. Villatoro era muy conocido por los obreros madrileños, en cuyos medios gozaba de gran prestigio. Compuso la música para un poema de Rafael Alberti a Ernesto Thaelmann que alcanzó gran popularidad. Se la oía a menudo por las calles de Madrid, especialmente en las grandes manifestaciones obreras y auguraba el comienzo de una nueva etapa en España. Muy pronto, el tango sentimental cedería el paso a las canciones revolucionarias de masa.
>
> Villatoro me introdujo en los medios sociales y proletarios que tan bien conocía y muy pronto me sentí atraído por la grandeza de un ideal político...[71].

La presencia de la Orquesta y los Coros Proletarios se prodigó en numerosos actos políticos de carácter reivindicativo, solidario... En su repertorio inicial se mezclaban composiciones pertenecientes a zarzuelas con canciones revolucionarias del repertorio internacional, alemanas y rusas principalmente. Pronto se ampliaría este repertorio con nuevas canciones españolas. En este devenir personal y artístico, Carlos Palacio asumió un nuevo y definitivo rol: el de compositor comprometido con la causa de los trabajadores sobre la base de una lectura particular del ideario comunista.

> Yo veía en el Comunismo la expresión de una futura sociedad justa y fraternal. La realización del ideal estaba lejos, pero cada uno de esos obreros poseía la fe, la pureza y la fuerza revolucionarias capaces de transformar el mundo. Y yo creía en ellos[72].

---

[70] No es exacto el dato que nos ofrece Carlos Palacio, dado que Joaquín Villatoro no era de Jaén sino de Castro del Río (Córdoba). Encontraremos otros pequeños errores en este trabajo de Carlos Palacio, que no le restan, en modo alguno, interés a cada una de sus páginas.

[71] Palacio, Carlos: *Acordes...,* p. 115.

[72] *Ibid.*, p. 116.

Encuadrado en una corriente de pensamiento político determinada, aunque no adscrito formalmente a la estructura orgánica del partido que representaba, principalmente, dicha corriente en España, el PCE[73], Carlos Palacio fue relegando su condición de intérprete para dedicarse plenamente a una nueva tarea, nacida del compromiso político recién adquirido: la composición de obras revolucionarias de carácter patriótico[74]. Dicho cambio de rumbo le permitió dar forma, sobre el papel pautado, a algunas de las partituras más importantes de este y posteriores períodos históricos escritas, generalmente, para voz y piano.

Hacia 1935, algunos analistas, pertenecientes a medios comunistas, apreciaban una previsible deriva autoritaria, de signo fascista, en sectores representativos de la derecha española, estableciendo un puente, a modo de comparación, entre la dictadura de Miguel Primo de Rivera y la figura del dirigente de la CEDA, José María Gil-Robles. Se señalaba como rasgo diferenciador entre ambas personalidades el hecho de que «las organizaciones fascistas dirigidas por Gil Robles tenían una base de masas y, muy particularmente, una verdadera *base de masas en*

[73] Sin que nos extendamos sobre esta cuestión, Carlos Palacio no llegó a afiliarse al PCE, lo que no supuso obstáculo alguno para que observara, a partir de su acercamiento a dicho partido, una conducta política propia de un militante disciplinado, fiel en todo momento a las directrices emanadas de los órganos de dirección del PCE y a su profunda admiración por la URSS.

[74] Ya hemos utilizado en éste y en otro texto anterior el adjetivo «patriótico» para referirnos a las canciones compuestas por Carlos Palacio, al considerar que esa era la manera más adecuada de calificarlas. Recientemente hemos podido constatar, con enorme satisfacción, que antes de que nosotros lo hiciéramos, dicho adjetivo había sido empleado por otro *miliciano de la cultura*, compañero, amigo y colaborador en proyectos comunes de Carlos Palacio durante la Guerra Civil, el pintor Rafael Pérez Contel. Aunque lo utilizó de manera genérica para referirse a todas las canciones republicanas que interpretaban las masas corales de Altavoz del Frente, añadió a continuación que «alma y nervio de la actividad musical en Valencia fue el músico alcoyano Carlos Palacio, autor de la canción famosa mundialmente "Las compañías de acero"». Pérez Contel, Rafael (1986) *Artistas en Valencia*, v. II, Valencia, Generalitat Valenciana, p. 513. Sobre esta cuestión, véase también Téllez, Enrique (2011) «La obra compositiva de Carlos Palacio en el contexto del exilio republicano español», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, p. 34.

campaña»[75], circunstancia que no concurría en el caso de Miguel Primo de Rivera.

En una línea argumental muy similar a la anterior, en cuanto al temor del acceso del fascismo al poder en España, se expresaría uno de los protagonistas de aquel breve período, a partir de 1930, que precedió a los sucesos revolucionarios de Asturias y, posteriormente, al estallido de la Guerra Civil.

> En aquellos tiempos una cosa nos perturbaba seriamente. En Italia, Alemania y Austria, el fascismo había llegado al poder parlamentariamente. Los partidos fascistas no consiguieron la mayoría absoluta en las elecciones, pero siempre hubo partidos burgueses, infiltrados por ellos, que en el parlamento les daban la mayoría absoluta suficiente para abolir la democracia. Tenían de antemano fuertes posiciones en los aparatos de Estado. Aquellas democracias generaban su propia destrucción. Eso creó una seria desconfianza en los jóvenes y adultos hacia aquel género de democracia. Si no se apelaba a medios distintos, el porvenir se presentaba sombrío. Y así llegamos a una conclusión: frente al fascismo no había más que una respuesta: las revoluciones populares. Ellos asumían la violencia. Y no se podía esperar a que el fascismo se consolidase en el poder, pues entonces tendría fuerza para aplastar cualquier intento revolucionario. Había que desencadenarla antes de que los partidos fascistas controlasen el poder del Estado[76].

Fracasado el movimiento de octubre de 1934, el PCE intensificaría sus actividades para impulsar una mayor sensibilización política así como para ampliar su ámbito social de influencia. Los grandes actos celebrados en los cosos taurinos ocuparon un lugar preferente en la estrategia apuntada, organizados, frecuen-

---

[75] Ercoli (1935) «Remarques sur le caractère du fascisme espagnol», *L'Internationale Communiste*, n.º 12 (20 junio 1935), p. 837.

[76] Carrillo, Santiago (2011) *Los viejos camaradas*, Barcelona, Planeta, pp. 19-20.

temente, con el concurso de entidades satélite. Estas concentraciones populares, en torno a un programa festivo con una clara significación política, constituirían un recurso propagandístico de primera magnitud. Era el medio para escenificar, ante toda la ciudadanía, una imagen de unidad en torno a unos objetivos comunes (implícitos en el programa de cada uno de los actos), un mensaje de fortaleza organizativa así como una exhibición pública del apoyo con que contaban sus propuestas.

Carlos Palacio, plenamente instalado en la ortodoxia comunista, contribuyó con su música a configurar una rica oferta cultural de signo revolucionario, que tendría amplia acogida en los sucesivos escenarios históricos por los que transitó: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio. En esta larga andadura coincidió con numerosos intelectuales, escritores, poetas, pintores y compositores: Rafael Alberti, Miguel Hernández, Josep Renau, Rafael Pérez Contel, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter...

El 30 de mayo de 1936 se celebró en la plaza de toros Monumental de Madrid un homenaje popular al primer secretario del Partido Comunista de Brasil, Luis Carlos Prestes. Si el 7 de julio de 1934, en un acto muy similar, se había interpretado la «Canción de Thaelmann», compuesta por Joaquín Villatoro y Pedro Olaya sobre un texto de Rafael Alberti, ahora se interpretaría el «Himno a Luis Carlos Prestes», obra conjunta de Carlos Palacio y Rafael Espinosa a partir de un texto del militante anarquista, tipógrafo, periodista, traductor, actor y director de cine, Armand Guerra[77].

Disponemos de muy poca información acerca del compositor Rafael Espinosa. Sabemos por Carlos Palacio que, durante la Guerra Civil, era colaborador suyo en la emisora Altavoz del Frente y que al trasladarse el Gobierno de la República a Valencia, perma-

[77] La única partitura que conocemos de esta obra es la fotocopia de un manuscrito que se encuentra depositada en el fondo Carlos Palacio del Institut Valencià de la Música. Véase Palacio, Carlos; Espinosa, Rafael; Guerra, Armand: «Himno a Luis Carlos Prestes», Institut Valencià de la Música (IVM, caja 2- CP/47).

neció en Madrid al cargo de dicha emisora mientras el compositor alcoyano siguió al Gobierno a la capital levantina. Como compositor, Rafael Espinosa mantuvo una intensa actividad durante ese período: Carlos Palacio incluyó en sus *Cien canciones de guerra* una obra de este autor titulada «El artillero republicano», compuesta a partir de un texto de Carlos Caballero[78] y en la Biblioteca Nacional se conservan varias recopilaciones de canciones en las que figuran sendas obras suyas: «Juventudes proletarias»[79] y «El escaparate»[80], con textos, respectivamente, de Emilio Caballero y Juan Almela.

En cuanto al autor del texto, Armand Guerra, la situación es bien diferente, pues existen numerosas fuentes en las que se estudia su trayectoria artística y su actividad política, sin que en ninguna de las que nosotros hemos podido consultar se le atribuya la creación de dicho poema. Tampoco lo hizo el propio autor en unas breves memorias personales[81]. Por otra parte, Carlos Palacio introdujo un motivo añadido de confusión cuando citó en su libro de memorias a este escritor valenciano traduciendo su nombre al castellano (Armando Guerra)[82], tal y como había hecho previamente, entre otros, con Ernst Thaelmann (Ernesto Thaelmann)[83].

Esta cuestión, a priori de escasa relevancia, requiere, sin embargo, que nos detengamos brevemente en su estudio: tanto *Armand Guerra* como *Armando Guerra* son seudónimos literarios utilizados, respectivamente, por dos autores diferentes con escasos puntos en común. El primero de ellos corresponde al anarquista valenciano José Estívalis Cabo, mientras el segundo responde a la

[78] Véase esta obra en Palacio, Carlos (rec.): *Colección...*, pp. 83-84.

[79] Schneerson, G.M. [ed.] (1938) *Pasaremos. Canciones de guerra*, Mockba, s.n., BNE-Sig. MP/3169/2.

[80] VV.AA. [1936-1937] *7 canciones infantiles*, [Valencia], Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. BNE-Sig. VE/1150/24.

[81] Véase Guerra, Armand (2005) *A través de la metralla. Escenas vividas en los frentes y en la retaguardia*, Madrid, La Malatesta.

[82] Palacio, Carlos: *Acordes...*, p. 120.

[83] *Ibid.*, p. 115.

identidad de Francisco Martín Llorente, coronel de Estado Mayor del arma de Artillería[84].

El autor del texto que sirvió de base al «Himno a Luis Carlos Prestes» fue José Estívalis Cabo, o sea, *Armand Guerra*[85]. El otro escritor citado, el coronel de Estado Mayor *Armando Guerra*, escribió numerosas crónicas en prensa sobre la Guerra Mundial, que fueron posteriormente recopiladas en sendas publicaciones. Defendió la intervención de España en la contienda bélica junto a Alemania, posición que no tuvo mayor seguimiento en la toma de decisiones oficiales[86].

Derivado de lo anterior, cuando menos en nuestro estudio, se omitirá cualquier referencia a *Armando Guerra* en relación al «Himno a Luis Carlos Prestes», cuyo texto fue escrito, como ya hemos indicado, por José Estívalis Cabo con el pseudónimo de *Armand Guerra*[87].

---

[84] Habitualmente, Francisco Martín Llorente es citado con el empleo de teniente coronel, rango inmediatamente inferior en el orden jerárquico al de coronel que nosotros hemos utilizado. Así figura recogido en una relación de asistentes que cumplimentaron al rey en una audiencia militar. Véase *ABC*, 17-06-1930, p. 23.

[85] José Estívalis Cabo nació en Llíria, Valencia, el 4 de febrero de 1886 y murió en París el 10 de marzo de 1939, tras sufrir un aneurisma cuando caminaba por la ciudad. En algunas fuentes se da como segundo apellido el de «Cavo» e incluso el de «Calvo».

[86] Véanse de este autor, Martín llorente, Francisco («Armando Guerra», pseudónimo) (1916) *De re bellica*, Madrid, Blass y Cía.; (1920-1927) *Síntesis de la Guerra Mundial*, 2 v., Madrid, G. Koehler; y *La guerra futura* [ca. 1932], Madrid, Suc. de Rivadeneyra. Obviamente, los textos de Francisco Martín Llorente deben ser consultados en relación al contexto histórico de la Guerra Mundial por él estudiado, dado el carácter representativo que pudiera tener la posición defendida por este autor. Muy probablemente, *Armando Guerra* se erigió en portavoz de sectores minoritarios del ejército y de la sociedad española que compartirían razonamientos similares a los expuestos en sus publicaciones.

[87] Tal vez la decisión de José Estívalis Cabo de adoptar el pseudónimo de Armand Guerra pudiera estar relacionada con la figura del anarquista francés, coetáneo suyo, Émile Armand (pseudónimo de Ernest-Lucien Juin) con quien pudo estar relacionado en Francia durante sus largos períodos de permanencia en dicho país. La obra de Émile Armand tuvo una notable difusión en España. En cualquier caso, no fue este el único pseudónimo que utilizó José Estívalis Cabo pues, –según indican Vicenta Estívalis (hija de José Estívalis), Eric Jarry y Antonio Fontamillas–, escribió artículos como «José Silavitse» y el 1.º de Mayo de 1914 participó en un mitin internacional en París en el que intervino bajo la identidad de «Silavitse» (su apellido «Estívalis» retrogradado, es decir, leído en sentido inverso). Véase sobre las cuestiones apuntadas Estívalis, Vicenta; Jarry, Eric; Fontamillas, Antonio (2005) «Introducción Biográfica», en Guerra, Armand: *A través de la metralla...*, pp. 15 y 17.

En cuanto al año de su creación, Carlos Palacio señaló en el cancionero republicano, *Colección de canciones de lucha*[88], que dicho himno fue «escrito en el año 1935»[89]. Este dato no es correcto, pues la canción alude a la privación de libertad, derivada de su ingreso en prisión, de Luis Carlos Prestes, hecho que queda igualmente reflejado en la ilustración gráfica que acompaña al texto, obra del dibujante valenciano Antonio Ballester "Tonico"[90]. Luis Carlos Prestes fue detenido junto a su compañera Olga Benario

[88] El origen de esta recopilación se encuentra en un artículo publicado por Carlos Palacio en octubre de 1938, cuyo final concluía con la siguiente nota: «Se ruega a todas las Unidades que posean un himno, manden un ejemplar al Comisariado del Grupo de Ejércitos. De este modo, disponiendo de un material, podremos seleccionar y elegir las mejores para su publicación en nuestras ediciones». Palacio, Carlos: «La música en el Ejército. El coro como elemento de distracción y enseñanza», *Comisario*, n.º 2 (octubre de 1938), p. 42. Una edición facsímil de esta publicación puede consultarse en VV.AA. (2003) *Comisario*, estudio introductorio de José Luis García Martín, Mérida, Junta de Extremadura. Las canciones e himnos recibidos por Carlos Palacio fueron editadas en febrero de 1939 en Valencia, con el título de *Cien canciones de guerra*, sustituido en 1980, en su edición facsímil, por el de *Colección de canciones de lucha*. Carlos Palacio señala: «Todo lo que en guerra habían cantado los combatientes republicanos se hallaba reunido en el libro titulado *Cien canciones de guerra*» y más adelante «[En 1950] dejaba atrás mi patria, pero con gozo, como se deja un exilio. En mi maleta, entre libros y camisas, llevaba un libro: *Cien canciones de guerra*». Palacio, Carlos: *Acordes...*, p. 184 para la primera de las dos citas anteriores y p. 223 para la segunda. Siendo muy importante el trabajo de Carlos Palacio recogido en *Cien canciones de guerra*, no es exacto que contenga «todo lo que en guerra habían cantado los combatientes republicanos» pues la cifra de obras compuestas durante ese período es muy superior a las incluidas en dicha recopilación. En cuanto a la propia publicación, tenemos constancia de la existencia, al menos, de otros tres ejemplares de la edición original de 1939 de *Cien canciones de guerra*. Pérez Contel, a su vez, señala que, «a pesar del intervalo entre el final de la guerra y la entrega de materiales, no pude hacerme con ningún ejemplar [del libro de Miguel Hernández]; porque, sobre el papel estampado de *El hombre acecha*, se amontonaron varios cientos de kilos de papel impreso de otro libro, *Canciones de lucha*, el último libro impreso en el período republicano en Valencia; del cual sí conseguí hacerme un ejemplar que aún obra en mi poder». Pérez contel, Rafael: *Artistas…*, v. II, p. 614. Rafael Pérez Contel fue el responsable de la maquetación, de la tipografía y autor de algunos de los dibujos que ilustraron el libro recopilado por Carlos Palacio. En la cita anterior le atribuye por error, como título, un fragmento del utilizado en la edición facsímil de 1980 (*Canciones de lucha* por *Cien canciones de guerra*). Los dos volúmenes de *Artistas en Valencia*, magníficamente ilustrados (tipografía, maquetación, ilustraciones originales...), constituyen una auténtica obra maestra, en la que se recupera, de la mano de Pérez Contel, la memoria histórica y una extensa muestra del legado artístico de un grupo de milicianos de la cultura que participaron en la defensa de la República con las aportaciones de su trabajo creativo.

[89] Palacio, Carlos (rec.): *Colección...*, p. 154.

[90] VV.AA. [2000] *Antonio Ballester. Esculturas y Dibujos*, [Valencia], IVAM, p. 119.

en Río de Janeiro, el cinco de marzo de 1936[91], habiendo permanecido con antelación en la clandestinidad, por lo que el citado himno debió de componerse a partir de esa fecha[92].

Independientemente de la relación personal que pudiera existir entre Carlos Palacio y Armand Guerra en el Madrid republicano de los primeros años treinta del siglo XX, en marzo de 1936 se produjo un hecho artístico que vinculó a ambos autores durante un

[91] La prensa española dio inmediatamente la noticia de esta detención. Véase *El Heraldo de Madrid*, 6-03-1936, p. 5, y *El Sol*, 6-03-1936, p. 8, entre otros medios.

[92] En relación a algunos errores detectados en *Cien canciones de guerra* (después *Colección de canciones de lucha*) debe tenerse en cuenta, muy especialmente, las dramáticas condiciones que rodearon el trabajo de recopilación y su posterior edición, en febrero de 1939. Carlos Palacio no tuvo posibilidad de contrastar con otras fuentes los datos complementarios reseñados asumiendo, al mismo tiempo, junto al resto de participantes en dicho proyecto editorial, un gran riesgo personal ante el avance del ejército sublevado hacia Levante. Palacio señala: «En esos trágicos días vio la luz el libro de las cien canciones de guerra, cuando las tropas del general Aranda entraban en Valencia, y cientos de miles de hombres fugitivos llenaban las carreteras de salida de España en el crepúsculo más triste y doloroso de nuestra historia. Ante mis ojos el libro era como el resumen cantado de todo heroísmo, de todas las ilusiones frustradas, como un inmenso corazón ensangrentado que hablaría al mundo, musicalmente, para siempre, de nuestro inmortal combate por la libertad y la dignidad». Palacio, Carlos: *Acordes...*, p. 186-187. Al error anteriormente señalado, propio de una escritura de urgencia sometida a las adversidades de la guerra, debemos añadir otro que tal vez fuera una omisión voluntaria por parte del compositor, quien no recogió el nombre del autor del texto de la «Canción Patriótica», incluida en sus *Cien canciones de guerra* acompañada de la siguiente cita:«Música: Carlos Palacio / LA LETRA DE ESTA CANCIÓN FUE COMPUESTA / para reanimar el espíritu abatido por los reveses que sufrieron nuestros ejércitos en 1809 / [en la batalla de Medellín, Badajoz]. Palacio, Carlos (rec.) (1980): *Colección...*, pp. 123-124. El texto de la canción citada pertenece al poeta Juan Bautista de Arriaza y Superviela, ferviente defensor de la monarquía absolutista encarnada en la figura de Fernando VII. Fue publicada con el título de «Los defensores de la Patria», precedido de la denominación «Canción Cívica». Véase Arriaza, Juan Bautista de (1810) *Poesías Patrióticas*, Londres, Imp. T. Bensley, pp. 55-58. Se trataba, inicialmente, de una canción propia de la Guerra de la Independencia, a la que había puesto música el guitarrista Fernando Sor. Carlos Palacio, más de un siglo después, publicó su texto alterando ingeniosamente tres versos, con el fin de trasladar su contenido al período de la Guerra Civil y eliminar del original toda connotación de carácter religioso o monárquico:

Juan Bautista de Arriaza (Guerra de la Independencia) [ca. 1809]	Carlos Palacio (Guerra Civil) [1937]
A Dios, hijos tiernos	Adiós, hijos tiernos
[…]	[…]
A Dios, dulce lecho	Adiós, dulce lecho
[…]	[…]
Morir por FERNANDO	Morir por España

largo período de tiempo. El trece de ese mes se estrenó en el Teatro Rosales de Madrid de una versión en castellano de la obra teatral *La Chinche* de Vladimir Maiakovsky, de cuyo cuadro artístico, entre otros cometidos, formaban parte tanto Carlos Palacio, en calidad de pianista, como Armand Guerra en su condición de actor.

> Ya han comenzado en el teatro Rosales los ensayos generales de la magnífica obra del poeta de la revolución rusa, Maiakovsky[93], titulada *La Chinche*, con que inicia sus actividades teatrales el Cine Teatro Club, que tan resonantes triunfos ha obtenido con sus exhibiciones cinematográficas, que han culminado con la de *El acorazado Potemkin*[94], proyectada estos días[95].

El Teatro Rosales, situado en el barrio de Argüelles, había permanecido cerrado durante los últimos años y de nuevo abría sus puertas para acoger esta representación. La función del día 13 comenzó con la lectura de un texto por parte del prestigioso dramaturgo Jacinto Grau Delgado, quien ostentaba el cargo de presidente del Cine Teatro Club (CTC), entidad cultural de reciente creación de características muy similares a la Orquesta y los Coros Proletarios que dirigía Joaquín Villatoro, con la que compartía la finalidad de promover la creación de una conciencia política progresista en la ciudadanía mediante las respectivas expresiones artísticas practicadas.

---

[93] Véase Díez, Emeterio: «Maiakovski: teoría dramática» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7emeteriodiez.pdf > [Consulta: 3 mayo 2012].

[94] Obra maestra del cine histórico, de marcado carácter propagandístico, dirigida por Serguéi M. Eisenstein en 1925 para conmemorar el vigésimo aniversario de la revolución de 1905. Recoge el motín de los marineros embarcados en el acorazado Potemkin ante las deplorables condiciones de vida a las que eran sometidos por los oficiales zaristas. Fue estrenada con todos los honores en el Teatro Bolshoi de Moscú el 1 de enero de 1926. No es necesario destacar el sentido ejemplificador que la inclusión de esta película en la cartelera madrileña tenía para el Cine Teatro Club. Véanse Eisenstein, Serguéi (1994) *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, y Taylor, Richard (ed.) (1987) *Eisenstein. Selected Works. Writings 1922-1934*, v. I, Londres, Indiana University Press.

[95] *El Heraldo de Madrid*, 5-03-1936, p. 9. En la misma información se incluía una relación pormenorizada de las actrices, actores (entre los que figura Armand Guerra), y personal técnico (incluido el autor del vestuario de esta producción, el sastre Humberto Cornejo) participantes en el montaje teatral de *La Chinche*.

La Chinche se había estrenado, en la versión original de Maiakovsky[96], el 13 de febrero de 1929 bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold en el teatro que llevaba su nombre en Moscú[97]. El compositor Dimitri Shostakóvich escribió una partitura homónima para la obra del poeta ruso, que contaba con la intervención de diferentes instrumentos de viento madera, viento metal, percusión y cuerda junto a otros de uso menos frecuente como el bayán, flexatón y el saxofón. Esta rica plantilla instrumental acompañaba el texto entonado, dando lugar a una obra dramático-musical[98].

Para su estreno en España, el texto de Maikovsky había sido traducido al castellano por uno de los actores que intervendrían en su puesta en escena, Armand Guerra[99]. En cuanto a la música que

---

[96] Véase Ripellino, Angelo Maria [2005] *Mayakovsky y el teatro ruso de vanguardia*, traducción de José Manuel Godoy Mellado y Carmelo Vera Saura, Sevilla, Doble J.

[97] Véase Meyerhold, V. E. (2003) *Teoría teatral*, traducción de Agustín Barreno, selección y notas de Cristina Vizcaíno, Madrid, Fundamentos.

[98] Véase Meyer, Krzysztof (2011) *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza, pp. 113-116. Coincidiendo en el tiempo con la redacción de nuestro texto, la Obra Social de Caja Madrid presentó en la Casa Encendida una interesante exposición titulada *La Caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945.* Entre los numerosos documentos expuestos figuraban dos páginas manuscritas de la partitura *La Chinche*, de Dimitri Shostakovich, reproducidas en el catálogo de dicha exposición. Véase Ferré, Rosa (ed.) (2011) *La Caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, [Madrid], La Casa Encendida (Caja Madrid-Obra Social), p. 250. El original completo de la citada partitura se conserva en el Museo Estatal Central de Teatro A. A. Bajrushin, de Moscú.

[99] *La Libertad*, 14-03-1936, p. 7. No tenemos constancia de que esta traducción llegara a la imprenta, ni de si en la actualidad se conserva el original, o copia del mismo, en alguna institución o archivo particular. Eric Jarry señaló que «en 1942, en Perpignan, cuando los nazis invadieron el sur de Francia, su compañera hizo desaparecer los últimos escritos que le quedaban, temiendo que el pasado de este anarquista, que había vivido durante más de diez años en Alemania, aflorase de nuevo y pudiera ser el pretexto de ulteriores represalias». Tampoco conocemos el idioma del que fue traducida. El citado autor afirmó que «Armand Guerra hablaba correctamente siete idiomas», sin especificar de cuáles se trataba. ¿Se encontraba el ruso entre los idiomas que conocía el escritor anarquista? De igual modo, Eric Jarry se refirió a la utilización del seudónimo «Silavitse» por parte del anarquista español así como a su «trabajo durante los años veinte en traducciones de los guiones para una productora hispano-alemana». Véanse todas las citas entrecomilladas de esta nota en Jarry, Eric: «Armand Guerra, cineasta y pionero del cine militante», (traducción del italiano E.G.W.), [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.fundanin.org/jarry1.htm> [Consulta: 10 agosto 2011]. Una edición posterior a la traducción realizada por Armand Guerra puede consultarse en Maiakovskiĭ, Vladimir Vladimirovich [1974] *La chinche; El baño*, traducción del ruso de Victoriano Imbert, Madrid, Edaf.

se utilizó en dicho estreno no fue la original, escrita por Shostakovich, cuya ejecución requeriría la participación de un número relativamente alto de instrumentistas, circunstancia que hubiera encarecido notablemente la producción, sino la compuesta para piano, escrita conjuntamente por Rodolfo Halffter y Carlos Palacio.

> La noche del estreno constituyó un acontecimiento popular. La sala estaba abarrotada de un público compuesto en su mayoría por obreros y estudiantes. Nuestros medios materiales eran muy modestos, los actores simplemente aficionados pero todos estábamos animados de entusiasmo revolucionario. Las ilustraciones musicales eran de [Rodolfo] Halffter y mías, no se interpretaban más que al piano, y el modesto pianista... era yo. Pero la obra tuvo resonancia ejemplar. Se vivían tiempos nuevos, y nombres como el de Maikovsky tenían para muchos una atracción particular[100].

Diferentes cabeceras de prensa se hicieron eco de este estreno, que lo era a su vez de la nueva compañía de *teatro proletario*[101], cuya puesta en escena había sido llevada a cabo por el escritor y

---

[100] Palacio, Carlos: *Acordes…*, p. 123. Mientras Carlos Palacio daba sus primeros pasos en el mundo de la composición, Rodolfo Halffter era ya un autor reconocido. Formaba parte del grupo denominado como «Compositores de la Generación del 27» o «Generación de la República» y colaboraba en el diario *El Sol*. El mismo día del estreno de *La Chinche* en Madrid se había celebrado un concierto en el Colegio de España en París, con asistencia de altas personalidades de la política francesa y española, en el que se interpretaron obras de compositores españoles entre los que figura –según señala escuetamente la información– una partitura de «Halffter». No especifica la nota de prensa si se trataba de Ernesto o de Rodolfo. En cualquier caso, tres días antes, el 10 de marzo de 1936, se ejecutaron obras de los dos hermanos Halffter en el segundo de los conciertos de este ciclo con el que, a modo de embajada cultural, se pretendía dar a conocer la música española en Francia. Véanse *El Sol*, 11-03-1936, p. 8, y 14-03-1936, p. 1.

[101] Antonio Plaza se refiere a esta modalidad escénica como "subgénero teatral, llegado a España por influencia del teatro soviético producido a raíz de la revolución de 1917 y del producido en la Alemania de entreguerras, que tiene en Piscator como director y en Ernst Toller como autor, a algunos de sus máximos representantes". Plaza plaza, Antonio (2010) «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés», *Acotaciones,* 25, julio-diciembre 2010, p. 107. Véase también Vilches-de Frutos, Francisca (2010) *«Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés*», *Acotaciones,* 25, julio-diciembre 2010.

dramaturgo peruano César Falcón Garfias (amigo y compañero de pensión en Madrid, durante algún tiempo, de Carlos Palacio)[102] con decorados del pintor Ramón Puyol Román. La participación de estos dos artistas en la dirección del Cine Teatro Club sitúa a dicha compañía en el ámbito de influencia del PCE, partido político al que pertenecían ambos. En términos generales, la crítica teatral recibió de manera elogiosa esta nueva producción dramática.

> *La Chinche* ha sido la obra puesta en escena, muestra de aquella aguda ironía del poeta, de la que hemos hablado y que es apta a las multitudes. Se trata de una sátira contra la vida, el pensamiento y los recursos burgueses y democráticos. Por medio de una metáfora fantástica, que da el autor plena irresponsabilidad para urdir y presentar toda clase de escenas arbitrarias encaminadas a ridiculizar los viejos sistemas de vida, vamos presenciando pasajes divertidos, todos ellos en un hondo sentido de doliente realidad, utilizando una arquitectura teatral personalísima del autor, y que en nuestros climas constituye una novedad[103].

El éxito de la obra hizo que se mantuviera en cartel durante varias semanas, aunque hubo de trasladarse a otro espacio escénico. A finales de marzo seguía representándose en el Teatro Barbieri, según una información de *El Heraldo de Madrid* en la que se

---

[102] El periodista César Falcón fue uno de los intelectuales más activos durante este período, gracias a las distintas facetas profesionales y políticas desarrolladas: redactor de prensa, dramaturgo y, sobre todo, agitador político. Su trabajo sirvió de nexo entre sectores del mundo de la cultura y el PCE, de cuyo principal órgano de prensa, *Mundo Obrero*, fue director. Carlos Palacio se refirió a este escritor peruano, afincado en España, en repetidas ocasiones. Véase, Palacio, Carlos: *Acordes…*, pp. 110, 123... Una visión más completa del legado de dicho autor puede consultarse en Martínez Riaza, Ascensión (2004) *¡Por la República! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919-1939*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

[103] Obregón, Antonio de (1936) «Una obra de Vladimiro Mayakovsky, el poeta suicida de la revolución rusa», *El Sol*, 15-03-1936, p. 4. Efectivamente, como indica el título de esta información periodística, Maiakovsky se suicidó el 14 de abril de 1930 en circunstancias nunca suficientemente aclaradas. Sobre esta cuestión véase Triolet, Elsa (1976) *Recuerdos sobre Maiakovski*, Barcelona, Kairós, pp. 57-58.

incluían las caricaturas de Juanita Cáceres, Armand Guerra y Luis de Miguel, considerados los «principales actores de la compañía C.T.C.» por dicho medio[104].

> Del Teatro Rosales de Argüelles la compañía pasó a los barrios bajos de Madrid, al Teatro Barbieri. Sus días estaban contados y cerca el asesinato de [José] Calvo Sotelo que levantaría los más lúgubres presagios. Era el mismo conjunto teatral y yo recuerdo especialmente a Juanita Cáceres, la primera actriz, la única profesional del conjunto. Había actuado muchos años con Margarita Xirgu y poseía un alma sensible a los matices de la vida y la poesía[105].

Durante las semanas que compartieron escenario Carlos Palacio y Armand Guerra, el primero como pianista y el segundo como actor, pudieron estrechar lazos personales que facilitarían alguna colaboración futura. Una oportunidad para el reencuentro de estos dos creadores se produjo en torno a la composición de una obra musical, escrita con el objetivo de exigir al gobierno de Brasil la liberación de Luis Carlos Prestes, que había sido detenido el 5 de marzo, ocho días antes del estreno de *La Chinche* en Madrid. Dicho proyecto, auspiciado desde las filas del PCE, se llevó felizmente a término, con un desarrollo posterior que estaría muy alejado de las previsiones más optimistas de sus creadores[106].

Curiosamente, Armand Guerra omitió todo comentario impreso hacia esta colaboración con Carlos Palacio, mientras el compositor citó, de manera extremadamente escueta, al escritor anarquista como autor del texto del «Himno a Luis Carlos Prestes». Las diferencias que durante la Guerra Civil se produjeron en el seno del ejército leal a la República entre fuerzas anarquistas y

---

[104] *El Heraldo de Madrid*, 30-03-1936, p. 9.
[105] Palacio, Carlos: *Acordes…*, p. 124.
[106] Nos referiremos a esta cuestión más adelante.

comunistas, las cuales contarían con el apoyo, respectivamente, de Armand Guerra y de Carlos Palacio, pudieron ser el origen de esta actitud, máxime cuando los dos autores vivieron situaciones de privación de libertad de extrema gravedad[107].

A pesar de que Carlos Palacio y Armand Guerra no consideraron oportuno referirse a esta colaboración de manera detallada, en ambos casos mantuvieron una actitud política alejada de todo sectarismo. Armand Guerra dedicó *A través de la metralla...*, después de citar a los miembros de su equipo cinematográfico y al Comité Nacional (añadimos nosotros, de la CNT), «en general a todos los compañeros, sin distinción de ideologías, muertos honrosa y heroicamente en las campos de batalla de nuestra desgraciada España»[108]. Por su parte, Carlos Palacio, aunque distanciado ideológicamente del anarquismo, se refirió siempre con respeto y afecto personal hacia los seguidores de esta corriente de pensamiento político.

---

[107] Armand Guerra fue detenido por fuerzas republicanas (¿de adscripción comunista?) a finales de abril de 1938, permaneciendo en varias instalaciones penitenciarias de Barcelona hasta su liberación, el 26 de agosto del mismo año, con una salud muy deteriorada. Véase Estívalis, Vicenta; Jarry, Eric; Fontamillas, Antonio, *art. cit.*, pp. 20-21. Carlos Palacio también conoció los rigores del encarcelamiento, siendo detenido, mientras desde Radio Valencia se emitía «La Internacional», por un destacamento de guardias de asalto que había secundado el golpe de estado contra el gobierno de la República, llevado a cabo en Madrid por el coronel Segismundo Casado con el apoyo de sectores del PSOE (Julián Besteiro, Wenceslao Carrillo...) y de unidades anarquistas al mando de Cipriano Mera. Carlos Palacio fue liberado pocos días después, pero no todos los detenidos en Madrid y Valencia corrieron igual suerte. En relación a Valencia, Antonio Ballester, dibujante y colaborador en *Cien canciones de guerra*, detenido como Palacio, describió estos hechos: «Al poco... a los pocos días de salir yo, creo que liberaron a la mayor parte de los que estaban encarcelados; sin embargo, hubo otros presos que los entregaron estos agentes de [Segismundo] Casado, los entregaron a las tropas nacionales, o fascistas, mejor dicho, que llegaron a Valencia, y fueron fusilados». Aub, Elena (2000) «Entrevista al escultor Antonio Ballester», en VV.AA, *Antonio Ballester. Recuerdos de infancia, guerra y exilio*, prólogo de Juan Ramón Escrivá y notas de Juan Manuel Bonet y Juan Ramón Escrivá, Valencia, IVAM-Generalitat Valenciana, p. 68. Véase también Palacio, Carlos: *Acordes*…, pp. 185-186.

[108] Guerra, Armand: *A través*…, p. 26.

> [...] cuando recordaba a esos seres raros, peregrinos, bakunistas [*sic,* por bakuninistas] y soñadores de paraísos imposibles, habitantes de un universo mental incongruente, la ternura más grande brotaba en mí.
>
> [...]
>
> [Los anarquistas] eran hijos en su mayoría de la fábrica y el taller; sabían qué eran las largas jornadas de trabajo, nocturnas a veces; habían nacido en hogares modestos, sin libros; conocían las privaciones y sacrificios del hogar y sus padres y abuelos habían combatido en otros tiempos como obreros, para arrancar mejores condiciones de vida y trabajo[109].

La creación del Cine Teatro Club suponía una nueva ampliación del espectro de entidades culturales agrupadas en torno al objetivo de la educación política de la sociedad española. El PCE, directamente, o a través de un entramado de organizaciones próximas, dirigidas por militantes comunistas o personas afines, ejercía una notable influencia sobre el funcionamiento de estos grupos artísticos.

Dicho partido político apoyaría su acción propagandística, de manera preferente, en el estímulo a la creación de obras artísticas relacionadas con sus postulados ideológicos y en la organización de eventos culturales que pudieran atraer hacia su organización a nuevos afiliados o simpatizantes. El espacio físico predilecto para la celebración de estas concentraciones populares, las cuales giraban generalmente en torno a reivindicaciones de carácter solidario o programático, eran las plazas de toros, por su gran capacidad de aforo.

Siguiendo el modelo de la Revolución Rusa en esta materia, la música, el teatro, la poesía, la pintura, la ilustración gráfica...

---

[109] Palacio, Carlos: *Acordes…*, p. 105.

alcanzaron un gran protagonismo en este proceso que vinculó, a su vez, a muchos creadores con el PCE (Rafael Alberti, María Teresa León, Carlos Palacio –aunque sin carnet–, entre otros). Estas plataformas y sus principales colaboradores se encontrarían en el origen de numerosas iniciativas, de características similares, que se desarrollarían durante la guerra civil para extender la educación en la sociedad y en el seno del ejército republicano[110].

Carlos Palacio se desenvolvía con soltura en el proceloso medio de la agitación política, alternando sus papeles con una gran versatilidad según lo requería la ocasión: compositor de ilustraciones musicales de circunstancias, junto a Rodolfo Halffter, para el estreno español de la obra teatral de Maikovsky citada; pianista de reparto en sus representaciones públicas; violinista en los Coros y Orquesta Proletarios; director de los Coros Proletarios... Pronto se abriría paso una nueva dedicación –tal vez la más importante– en su extensa paleta de autor revolucionario: la de compositor.

---

[110] Adquirió especial relevancia la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, denominación genérica que integró a un numeroso grupo de profesionales (arquitectos, ingenieros, profesores...) y artistas (pintores, escultores, compositores...). Entre los músicos cabe destacar a Vicente Salas Viu, Joaquín Villatoro, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Gustavo Durán y Acario Cotapos. Su manifiesto fundacional fue publicado, pocos días después de iniciada la guerra, en *La Voz*, el jueves 30 de julio de 1936. El citado documento indicaba que por «la premura de tiempo y dificultades de comunicación no se han podido recoger más firmas, se advierte a todos los que quieran sumar la suya a este manifiesto lo hagan enviando su adhesión a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Castellana, 18 [Madrid]». *La Voz*, 30-06-1936, p. 3. En la relación inicial hecha pública con el manifiesto, figuran los dos músicos con los que había colaborado Carlos Palacio en los meses que precedieron a la guerra: Joaquín Villatoro y Rodolfo Halffter. El primero de los firmantes del manifiesto, el escultor Emiliano Barral, se integró en el ejército republicano, y a él se refirió el pintor Rafael Pérez Contel en 1938: «Llenando una de las páginas más gloriosas de la defensa de Madrid, murió el escultor Emiliano Barral, cuando al frente del Batallón Segoviano, del que era Comisario, atacaba las trincheras enemigas. Así, de manera activa, en el transcurso de dos años de guerra han demostrado los artistas españoles cómo se vive y cómo se muere por la independencia patria y por el arte». Pérez contel, Rafael (1938) «Los artistas en la guerra. El escultor Compostela», *Comisario,* 2 (octubre de 1938), p. 48. Una edición facsímil puede consultarse en VV.AA. (2003) *Comisario*, estudio introductorio de José Luis García Martín, Mérida, Junta de Extremadura.

Sobre este rico bagaje artístico y político, poblado de valiosos perfiles humanos que atesoraban una elevada capacidad creativa, cimentaría el joven alcoyano las bases de un extenso catálogo de canciones patrióticas en defensa de la Segunda República. Esta valiosa producción musical se prolongaría, inicialmente, hasta el final de la Guerra Civil y constituye, en toda su amplitud, una de las principales aportaciones en este campo durante dicho período[111].

Pocas semanas después del estreno español de *La Chinche*, el 13 de marzo de 1936, se celebraría un homenaje a Luis Carlos Prestes en la plaza de toros Monumental de Madrid, el 30 de mayo de 1936. En este ocasión, la colaboración entre Armand Guerra y Carlos Palacio no se limitaría a participar en una representación de teatro proletario sino que, conjuntamente y con la participación del también compositor Rafael Espinosa, darían forma a una obra musical que reclamaría la solidaridad del pueblo español con el dirigente comunista brasileño.

> Luis Carlos Prestes se encontraba preso en una cárcel del Brasil[112]. A su madre, doña Leocádia Prestes, una gran señora que recorría el mundo golpeándolo con la razón y su gran corazón de madre pidiendo la libertad de su hijo, le rendimos un homenaje popular en la Monumental de Madrid, llena esa noche a rebosar de demócratas que creíamos en su lucha en su movimiento

[111] Ya nos hemos referido, puntualmente, a la continuidad de la obra compositiva de Carlos Palacio una vez finalizada la Guerra Civil, escrita bajo los mismos postulados políticos de defensa de la República, la libertad, la solidaridad, la dignidad y la democracia.

[112] Luis Carlos Prestes fue detenido, junto a su compañera Olga Benario, el 5 de marzo de 1936, cuando dirigía en la clandestinidad un movimiento insurreccional que había comenzado «el 22 de noviembre último [de 1935] en Natal (Río Grande del Norte); el 23, en Recife (Pernambuco); el 27 en Río de Janeiro». C.P.: «Cómo se salvó el Brasil de una abyecta esclavitud», *El Siglo Futuro*, 27-01-1936, p. 7. El día de su detención, esta misma cabecera insertaba una breve nota comunicando el hecho. Véase Fabra, [?] (1936) «Detención del jefe comunista suramericano», *El Siglo Futuro*, 5-03-1936, p. 28.

> universal[113]. Recuerdo que en el acto hicieron uso de la palabra Pepe Díaz, primer secretario del Partido Comunista de España y Dolores Ibárruri "La Pasionaria". En la tribuna estaban presentes Rafael Alberti, María Teresa León y otras personalidades y dirigentes de distintos partidos políticos. Antonio Machado y Federico García Lorca enviaron mensajes de simpatía[114].

Formalmente, el acto había sido organizado por el Patronato del Congreso Nacional de la Solidaridad, y estuvo presidido por Dolores Ibárruri «a la que acompañaban la madre y la hermana de Prestes y la viuda de Sirval»[115]. Según la citada

---

[113] La figura de doña Leocadia Prestes (sus apellidos natales eran Felizardo el paterno y Ferreira el materno) está indisolublemente ligada a la campaña internacional llevada a cabo para lograr la libertad de su hijo. Siempre estuvo acompañada en esta empresa, que le llevó a visitar numerosos países, por Lygia Prestes, hermana del revolucionario preso. Precisamente, a Lygia Prestes, en colaboración con Anita Leocadia Prestes (hija del dirigente comunista y de la igualmente comunista alemana, Olga Benario), debemos la recuperación de numerosos textos de Luis Carlos Prestes. Véase Prestes, Luiz Carlos (2002) *Anos tormentosos, Correspondencia da prisao (1936-1945)*, presentación selección y notas de Anita Leocadia Prestes y Lygia Prestes, 3 v., Río de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Río de Janeiro. En el segundo de los volúmenes citados, Lygia Prestes publicó un entrañable perfil biográfico de doña Leocadia, titulado «Leocadia Prestes. Mae Coragem!». Véase Prestes, Lygia: «Leocadia Prestes. Mae Coragem!» [en línea]. *Anos tormentosos, Correspondencia da prisao (1936-1945)*, v. 2. Puede consultarse en red en: <http://www.ilcp.org.br/prestes/images/stories/livro%20mae%20coragem.pdf> [Consulta: 1 febrero 2012].

[114] Moltó, F[loreal]: «Carlos Palacio, autor del Himno Oficial de las Brigadas», *Ciudad*, 7-11-1996, p. 2. Interpretamos la expresión de Carlos Palacio, «Antonio Machado y Federico García Lorca enviaron mensajes de simpatía», como muestra de la adhesión de los dos escritores a la campaña por la libertad de Luis Carlos Prestes, eje central sobre el que giraba el acto celebrado el 30 de mayo de 1936 en Madrid. Pocos días después de la detención de Prestes en Río de Janeiro, y antes de que tuviera lugar en la plaza de toros Monumental de Madrid el homenaje a Luis Carlos Prestes, *El Heraldo de Madrid* anunciaba la «Celebración de un acto por la liberación de Luis Carlos Prestes» para el día 28 de marzo, que se llevaría a cabo en la Casa del Pueblo, y en el que intervendrían, entre otros, María Martínez Sierra, María Teresa León, Rafael Alberti y «Federico García Lorca recitará poesías antillanas». *El Heraldo de Madrid*, 27-03-1936, p. 11.

[115] *El Sol*, 31-05-1936, p. 3. Luis de Sirval era el seudónimo utilizado por el periodista valenciano Luis Higón Rosell, redactor de *La Libertad* y de *El Mercantil Valenciano*. Se desplazó a Asturias para escribir sobre los sucesos de octubre de 1934. Fue detenido y posteriormente asesinado en el patio de una comisaría de Oviedo. Félix Gordon lo relata así: «**El día 27 de octubre, a las cuatro de la tarde, entraron en tropel en los calabozos de la Comisaría de Investigación y Vigilancia de Oviedo tres oficiales del Tercio diciendo que buscaban a un individuo.** Llegaron en sus pesquisas a un calabozo obscuro y sin cama, que daba al pasillo; allí estaba Sirval. Uno de los oficiales, el mismo que después le mató, dijo: "Tú ¿quién eres?" Y él contestó: "Soy un periodista." El oficial

información de *El Sol*, asistieron al homenaje alrededor de ocho mil personas, en el que también participaron otros oradores en representación de distintos organismos y grupos políticos (Socorro Rojo Internacional, Agrupación Socialista de Madrid) junto a dos diputados franceses (se especifica que uno de ellos es comunista).

> Dirigí los coros [Proletarios] en medio de un silencio impresionante de los miles de personas presentes. Era un silencio de catedral y al finalizar la interpretación entregué una partitura del himno de [*sic*, por «a»] doña Leocadia[116].

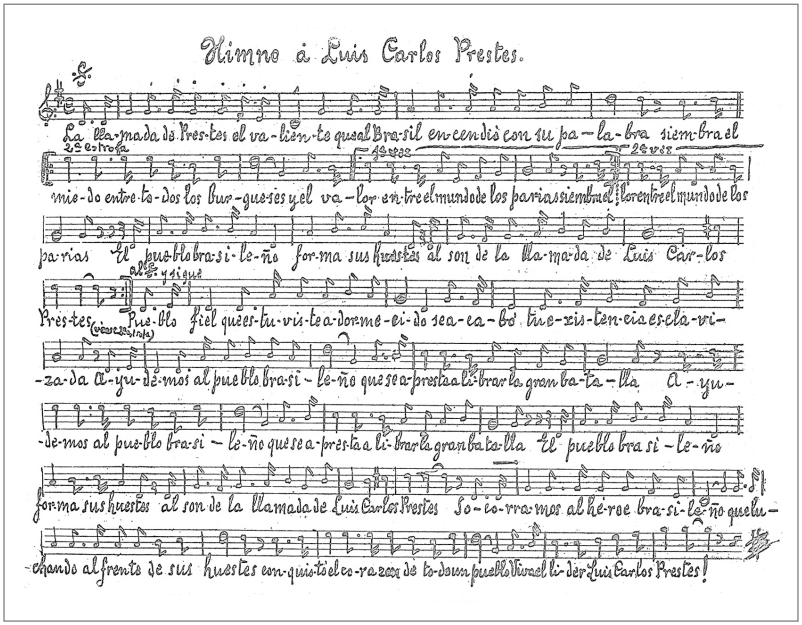
La madre del militante comunista para el que se reclamaba la libertad debió de experimentar una honda impresión después de la audición del *Himno a Luis Carlos Prestes»*, recibido –como se desprende de la cita anterior– con un silencio reverencial por el público que abarrotaba el coso taurino. Además del significado literal del texto de Armand Guerra, Carlos Palacio y Rafael Espinosa habían escrito una partitura para voz, sin acompañamiento instrumental alguno, enérgica, vigorosa, emotiva... Doña Leocadia Prestes, acompañada en el acto por su hija Lygia Prestes, pudo reconocer la calidad de aquella obra musical, pues ella misma era una consumada pianista, había estudiado canto y ejercido la docencia de la música[117].

---

replicó: "¿Tú periodista? Tú eres un asesino y ya no vas a matar a nadie más". Sirval exclamó emocionado: "Me confunden, me confunden; yo soy inocente." No hubo ninguna respuesta. **Entre los tres sacaron a Sirval al patio a empellones y sin mediar otras palabras se dispararon allí sobre Sirval hasta siete u ocho tiros, y tras un intervalo de segundos, un tiro más. ¿El de gracia?**». Gordon Ordás, Félix: «La represión de la Revolución de Octubre. Informe de Félix Gordón Ordás, ex ministro de la República y diputado en Cortes por León», [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.asturiasrepublicana.com/criticagordon3.html> [Consulta: 11 agosto 2011]. Los fragmentos en negrita pertenecen al original. Véase también Ríos Carratalá, Juan Antonio (2011) *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República*, Sevilla, Renacimiento.

[116] Moltó, F[loreal]: *art. cit.*, p. 2.

[117] Véase Prestes, Lygia: «Leocadia Prestes. Mae Coragem!» [en línea].



Fuente: IVM Fondo Carlos Palacio

El pueblo brasileño conocía a Prestes como *El Caballero de la Esperanza*[118], siendo esta denominación la que había figurado como título inicial de la obra de Armand Guerra, Carlos Palacio y Rafael Espinosa: *Himno al Caballero de la Esperanza*[119]. La sustitución de esta primera denominación por la de *Himno a Luis Carlos Prestes* se produciría, tal vez, para identificar con más precisión en el plano nacional e internacional al revolucionario brasileño. No sería ésta la última transformación que experimentaría dicha composición, tanto en el título como en su contenido literario.

[118] El diario *La Época* apuntaba el origen de esta denominación: «A este Luis Carlos Prestes es al que el delegado holandés Van Maine dio en su memoria sobre el desarrollo del bolchevismo en los Estados de América del Sur, ante el VII Congreso de la III Internacional, el nombre de "Caballero de la Esperanza"». *La Época*, 7-01-1936, p. 5.

[119] Moltó, F[loreal]: *art. cit.*, p. 2.

El acto celebrado en la plaza de toros Monumental de Madrid el 30 de mayo de 1936 en homenaje a Luis Carlos Prestes había contado, como ya se ha mencionado, con la presidencia de Dolores Ibárruri, quien pronunció las palabras de bienvenida y de clausura tras su finalización. Le acompañaron en el uso de la palabra, desde la tribuna de oradores, otros diez intervinientes pertenecientes a diferentes entidades y grupos políticos, los cuales abordaron diversas cuestiones: campaña antifascista, petición de responsabilidades por la represión de Asturias en 1934...

La presencia de la viuda de Luis de Sirval le confería al acto, además del carácter estrictamente solidario con Luis Carlos Prestes, un nuevo significado en clave de política interna, dirigido al conjunto de la sociedad española, sensibilizada con la brutalidad que las fuerzas militares habían empleado en sofocar la rebelión asturiana de octubre de 1934, seguida de una no menos brutal represión a su conclusión, con ejecuciones extrajudiciales como la del periodista citado.

De esta manera, los organizadores habían hecho confluir en el acto de la plaza de toros Monumental de Madrid dos discursos fuertemente aglutinadores de la voluntad popular: en primer lugar, la solidaridad en el plano internacional hacia la figura de Luis Carlos Prestes, representado por su madre y su hermana y, en segundo lugar, la solidaridad en el plano nacional con los represaliados de la revolución asturiana a través de la figura de Luis de Sirval, representado por su viuda[120].

La interrelación de estos dos discursos, invocados en diferentes intervenciones de los oradores, conformaba un mensaje

[120] La presencia en el acto de los principales dirigentes del PCE permitiría a dicha formación erigirse, ante sectores importantes de la opinión pública, en adalid de los defensores de los represaliados en Brasil, España... Actos multitudinarios como el citado otorgarían al PCE un protagonismo que pronto se transformaría en un importante incremento de su cuota de poder en la toma de decisiones en la escena política nacional.

coherente, articulado con una finalidad muy precisa: excitar el entusiasmo y la voluntad de lucha del pueblo español ante la grave situación política nacional e internacional, marcadas ambas por la deriva autoritaria en diferentes países europeos e hispanoamericanos (Alemania, Italia y Brasil, entre otros).

En esa gran manifestación pública de solidaridad en la que se había ensalzado el espíritu revolucionario de todos los pueblos (brasileño, español, francés...)[121] no podía faltar la música, y allí estaría Carlos Palacio, al frente de los Coros Proletarios, para dirigir la interpretación del himno en homenaje al *Caballero de la Esperanza* ya titulado *Himno a Luis Carlos Prestes*[122].

Lygia Prestes reprodujo al final de su *Leocadia Prestes. Mae Coragem!* varias fotografías de actos anteriores al celebrado en Madrid, concretamente en Oviedo, el 24 de mayo de 1936, y otro en Bilbao, también en mayo pero sin especificar el día exacto. En ambas fotografías puede apreciarse, no sin dificultad, fragmentos de unas consignas en las que figuran los nombres de Ernst Thaelmann[123] y Luis Carlos Prestes[124].

---

[121] Recordemos la presencia en el acto como oradores de dos diputados franceses.

[122] Una grabación de dicha obra está incluida en Moroder, Salvador (dir.) (2001) *Canciones de lucha 1936-1939*, Valencia, Dahiz Produccions. Carlos Palacio hizo constar, correctamente, en la referencia citada a Armand Guerra como autor del texto, mientras en el folleto que acompaña a la grabación, en su página 92, se ha modificado este dato, a nuestro juicio de manera errónea, por el de *Armando Guerra*. Ya hemos tratado en la presente ponencia esta delicada cuestión.

[123] De entre las acciones llevadas a cabo en España en defensa de Ernst Thaelmann, además de la composición de la obra musical ya citada, merece una mención especial la iniciativa promovida por los vecinos de Alburquerque (Badajoz) ante su Ayuntamiento. Sobre este asunto, podemos leer: «El 21 de Abril de 1936, el pleno del ayuntamiento de Alburquerque en sesión ordinaria discutió entre otras cuestiones, un escrito presentado por un numeroso grupo de vecinos, en el que se pedía "libertad para Ernesto Thaelmann detenido y sepultado en un calabozo sin justificación desde hace más de tres años". La propuesta fue defendida en el pleno por el concejal Nicolás Toledano Gemío, fundador en 1930 junto a Felipe Mesías Carballo de la Agrupación Socialista Local. La corporación se adhirió por unanimidad a la propuesta haciéndose cargo de que la protesta de los vecinos y vecinas de Alburquerque llegara hasta la embajada alemana en Madrid». [?], «Alburquerque 1936: Libertad para Ernesto Thälmann» [en línea]. Puede consultarse en red en <http://www.memoriaalburquerque.es/thalmann.htm> [Consulta: 23 enero 2012].

[124] Véase Prestes, Lygia: «Leocadia Prestes. Mae Coragem!», [en línea].

Ambos revolucionarios, además de la solidaridad del pueblo español expresada en los actos a los que nos hemos referido, habían sido homenajeados por escritores y compositores que les habían distinguido con sendas composiciones en las que se relataban las vicisitudes por las que atravesaban en sus respectivos cautiverios, así como los peligros que se cernían sobre sus vidas. Tanto la *Canción de Thaelmann*, compuesta por Joaquín Villatoro y Pedro Olaya sobre un poema de Rafael Alberti, como el *Himno a Luis Carlos Prestes,* con música de Carlos Palacio y Rafael Espinosa y texto de Armand Guerra, formaban parte de una campaña de agitación y propaganda diseñada por los órganos de dirección del PCE. Esta campaña era sostenida en el tiempo y estimulada *in crescendo* en todas aquellas ciudades de la geografía nacional donde esta, todavía débil, fuerza política pudiera crear las condiciones necesarias para su realización.

En una crónica firmada en La Coruña por Lureiro con motivo de celebrarse al día siguiente, el 28 de junio de 1936, las votaciones sobre el Estatuto gallego, se daba cuenta de cómo se habían sucedido en las calles de Galicia las campañas por la libertad de Thaelmann y de Prestes.

> Decirle a un pueblo que va a ser libre es el resorte mágico, el sésamo maravilloso que le hace propicio a creerlo todo. Así, Galicia está empapelada de hojas, proclamas, octavillas, carteles, y los muros de las villas marineras y labradoras que hemos visitado esta tarde desaparecen bajo una propaganda multicolor junto a los rótulos «Salvemos a Thaelmann» hoy un tanto desplazados por el «Salvemos a Prestes», y así se ve junto a ese vehemente internacionalismo, ávido de fracturar fronteras el nacionalismo que aspira voluptuosamente a crearlas nuevas, y, lo que es más raro, uno y otro se emparejan para coincidir en el mismo esfuerzo[125].

[125] Lureiro, [?]: «Hoy se celebrará el plebiscito del Estatuto gallego. Las raíces románticas del galleguismo», *El Sol*, 28-06-1936, p. 6. En términos generales, la historiografía oficial ha ignorado la relevancia que estas campañas políticas y los eventos culturales citados desempeñaron en la creación de una conciencia colectiva en el pueblo español afín a las posiciones de los partidos de izquierda.

Coincidiendo con el PCE en algunos actos, o de manera paralela en otras ocasiones, también el PSOE hizo suya la bandera de la solidaridad con dirigentes políticos encarcelados en otros países. En relación a Prestes, Francisco Largo Caballero, uno de los dirigentes socialistas más importantes de ese período, intervino en un mitin en la plaza de toros de Cádiz, el 24 de mayo de 1936, que tenía por objeto iniciar «la coordinación de las fuerzas sindicalistas, comunistas y anarquistas con la Unión General de Trabajadores»[126]. En dicho acto, el líder socialista alertó a los asistentes sobre el peligro que corría el reo brasileño de no tener un juicio con las debidas garantías procesales. Y lo ilustró haciendo una significativa mención a la política nacional: «Recordad que en España se han verificado ejecuciones sin procedimiento. Todos estamos dispuestos a pedir que se le garanticen los procedimientos para probar su inocencia»[127].

A diferencia de Ernst Thaelmann, Luis Carlos Prestes pudo sobrevivir a su encarcelamiento: salió de prisión en 1945 y desarrolló una intensa actividad posterior en la vida política brasileña. Murió en Río de Janeiro el 6 de marzo de 1990, después de abandonar el Partido Comunista de Brasil en 1979[128]. Por el contrario, Ernst Thaelmann, después de permanecer encarcelado durante más de once años, fue ejecutado el 18

[126] *El Sol*, 26-05-1936, p. 4. Este proceso de unidad «obrera contra el fascismo y la República burguesa», impulsado por Largo Caballero, tuvo una importante contestación desde las propias filas socialistas. El PSOE presentaba en ese período una considerable fragmentación por la existencia de corrientes internas profundamente enfrentadas, lo que dificultaba considerablemente su acción política. Estas corrientes estaban agrupadas en torno a diferentes líderes socialistas: Largo Caballero, Indalecio Prieto y Julián Besteiro. Véase la frase entrecomillada de esta nota en Fuentes Aragonés, Juan Francisco (2005) *Largo Caballero. El Lenin español*, Madrid, Síntesis, p. 269.

[127] *El Sol*, 26-05-1936, p. 4. Probablemente, Largo Caballero tenía muy presente la represión que siguió a la revolución de Asturias en 1934, donde se había producido el asesinato de Luis de Sirval, aunque en dicha crónica no se cita nominalmente al periodista asesinado.

[128] Véanse Noble, Cristina (2007) *Luis Carlos Prestes. El Caballero de la revolución*, prólogo de Zoia Prestes, Buenos Aires, Capital intelectual, p. 84; y Morais, Fernando (1990) *Olga*, Mesnil-sur-l'Estrée, Stock, pp. 336 y 347.

de agosto de 1944 en el campo de concentración nazi de Buchenwald[129].

Olga Benario, compañera de Prestes detenida junto a él, tuvo un destino similar al de Thaelmann[130]. Fue entregada, en avanzado estado de gestación, por el gobierno de Brasil, bajo la presidencia de Getulio Vargas, al régimen nazi[131]. Trasladada a Alemania, dio a luz a su hija Anita Leocadia Prestes en una prisión de mujeres de Berlín, el 27 de noviembre de 1936, siendo ejecutada

[129] Varios centenares de republicanos españoles, detenidos por los alemanes cuando participaban en la resistencia francesa, fueron deportados a Buchenwald donde muchos de ellos fueron asesinados. Véanse Pons Prades, Eduardo (2005) *El holocausto de los republicanos españoles. Vida y muerte, en los campos de exterminio alemanes 1940-1945*, Barcelona, Belacqua; y Bermejo, Benito; Checa, Sandra (2006) *Libro Memorial. Españoles deportados a los campos nazis (1940–1945)*. Madrid, Ministerio de Cultura. Pueden consultarse diferentes testimonios sobre el campo de Buchenwald en Semprún, Jorge (2004) *El largo viaje*, Barcelona, Tusquets; y Hessel, Stéphane Frédéric (2011) *Mi baile con el siglo*, Barcelona, Destino. Sobre alcoyanos deportados a campos de concentración, véase Beneito, A.; Blay, F.X. (coords.) (2005) *Homenatge als alcoians deportats*, Alcoi, CAEHA.

[130] El 11 de abril de 1928, Olga Benario, de veinte años de edad, había dirigido con éxito una arriesgada operación en la que participaron un grupo de militantes de las Juventudes Comunistas de Neukölln para liberar, a mano armada, al también comunista Otto Braun. Dicha acción se llevó a cabo en la prisión berlinesa de Moabit, al inicio del juicio al que era sometido el profesor Braun. El régimen nazi nunca olvidó esta humillación y los jóvenes que la protagonizaron fueron perseguidos implacablemente, muriendo muchos de ellos en los campos de exterminio, como la propia Olga, o ante pelotones de ejecución. Véase Morais, Fernando, *op. cit.,* pp. 17-22 y 347. Véase un interesante apunte biográfico sobre Olga Benario en Martínez Crespo, Xurso: «Olga Benario: revolucionaria, sen perder a ternura, 1908-1942 In Memoriam» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.galizacig.com/actualidade/200501/xmc_olga_benario_1908_1942.htm> [Consulta: 14 mayo 2012]. Años más tarde del suceso descrito, Ernst Thaelmann también estuvo encarcelado en la prisión de Moabit, pero las medidas de seguridad adoptadas a partir de la fuga de Otto Braun y de otras posteriores como la de Hans Beimler dificultaron cualquier opción que permitiera su liberación. Por otra parte, el régimen nazi, inmerso en la Segunda Guerra Mundial, obvió cualquier formalidad protocolaria de carácter procesal para determinar y llevar a cabo la ejecución de Thaelmann, en contra de lo que la Embajada alemana en Madrid había trasladado a las autoridades españolas en septiembre de 1934. Véase *El Heraldo de Madrid*, 20-09-1934, p. 9.

[131] Getulio Vargas, además de permitir la extradición de Olga Benario a Alemania, no autorizó que Luis Carlos Prestes acudiera al funeral de su madre en México. El poeta chileno, Pablo Neruda, alejado del discurso que su condición de diplomático exigía, expresó su protesta en los siguiente versos: «No hay cárcel para Prestes que esconda su diamante. / El pequeño tirano quiere ocultar su fuego / con sus pequeñas alas de murciélago frío / y se envuelve en el turbio silencio de la rata / que roba en los pasillos del palacio nocturno.». Neruda, Pablo (1983) *Tercera residencia (1935-1945)*, Barcelona, Seix Barral, pp. 98-99.

en la cámara de gas del campo de concentración de Bernburg el 23 de abril de 1942, después de permanecer internada en diferentes campos nazis[132].

La información que publicaba *El Sol*, el 26 de mayo de 1936, sobre el acto de la plaza de toros de Cádiz, protagonizado por Largo Caballero, compartía página con una extensa crónica, a cuatro columnas, de un acto celebrado en Bilbao que había tenido a Indalecio Prieto como principal orador. El título de dicha crónica era suficientemente explícito: «Don Indalecio Prieto condena los conflictos que plantean a menudo los insolventes e irreflexivos»[133]. La distancia geográfica que separa Cádiz de Bilbao bien pudiera ser una afortunada metáfora de la distancia política existente entre las posiciones mantenidas, en la primavera de 1936, por los dos dirigentes socialistas.

---

[132] Véanse Morais, Fernando, *op. cit.*, y Werner, Ruth (1995) *Olga. La roja inolvidable*, traducido por Mikel Arizabaleta, Tafalla (Navarra), Txalaparta. Doña Leocadia Prestes emprendería una nueva campaña internacional, similar a la llevada anteriormente a cabo en relación a su hijo, quien todavía permanecía en prisión, ahora para salvar la vida de Olga Benario y de la niña que había engendrado con él. Después de recibir importantes apoyos logró el segundo de sus objetivos, pero el gobierno de Hitler no accedió a liberar a la comunista alemana. Poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Doña Leocadia Prestes se trasladó con su nieta a México, donde había recibido asilo por parte del general Lázaro Cárdenas. Falleció en este país el 14 de junio de 1943, rodeada del afecto de las autoridades mexicanas y de su pueblo. Olga Benario ya había sido asesinada en Alemania y Prestes continuaba preso en Brasil. No faltaron a la cita de las honras fúnebres de Doña Leocadia numerosos republicanos españoles que también habían sido acogidos en el exilio mexicano. Pablo Neruda, cónsul de Chile en México, asistió al sepelio de Doña Leocadia, el 18 de junio, en el que recitó un poema propio, titulado *Dura elegía*. A este mismo poema pertenece el fragmento utilizado en la nota a pie de página anterior: « [...] Sombras de América, héroes coronados de furia, / de nieve, sangre, océano, tempestad y palomos, / aquí: venid al hueco que esta madre en sus ojos / guardaba para el claro capitán que esperamos: / héroes vivos y muertos de nuestra gran bandera: / O'Higgins, Juárez, Cárdenas, Recabarren, Bolívar, / Martí, Miranda, Artigas, Sucre, Hidalgo, Morelos, / Belgrano, San Martín, Lincoln, Carrera, todos, / venid, llenad el hueco de vuestro gran hermano / y que Luis Carlos Prestes sienta en su celda el aire, / las alas torrenciales de los padres de América [...] / Mañana cambiaremos cuanto hirió tu cabello. / Mañana romperemos la dolorosa espina. / Mañana inundaremos de luz la tenebrosa / cárcel que hay en la tierra. / Mañana venceremos. / Y nuestro Capitán estará con nosotros». Neruda, Pablo: *Tercera...*, pp. 97-99. En otra composición de este poemario, titulada *Como era España*, en una larga secuencia de localidades españolas, escribió el poeta chileno: «Torre la Cárcel, Játiva, Alcoy». *Ibid.*, p. 50.

[133] *El Sol*, 26-05-1936, p. 4.

La información periodística sobre la intervención de Prieto en el Coliseo Albia de Bilbao no recogía que en dicho acto se hiciera mención alguna acerca de la situación de privación de libertad de Luis Carlos Prestes, a pesar de que se trató extensamente la represión de octubre de 1934 en Asturias con la que pudiera existir algún paralelismo. Tal vez, Prieto no quiso participar en una campaña pública que, previsiblemente, le aportaría escasa rentabilidad política, dado que había sido diseñada y organizada, en gran medida, desde el ámbito de influencia de las filas comunistas.

Por el contrario, Indalecio Prieto trató ampliamente en su discurso, titulado *El socialismo español, ante los problemas actuales*, numerosas cuestiones de gran relevancia, tanto de índole económica como política y las posibles respuestas que se debían dar desde su partido a las mismas[134]. Después de manifestar que se estaba haciendo una interpretación errónea del concepto de *dictadura del proletariado* –sin citar nominalmente a ningún otro miembro del PSOE–, y a las diferencias existentes entre el Frente Popular de Francia y España, pasó a abordar el peligro de que se produjera un movimiento de signo fascista en nuestro país.

> Somos nosotros quienes tenemos la obligación de destruir el ambiente fascista que se extiende por España. No es el fascis-

[134] A Bilbao se desplazaron numerosos autobuses procedentes de Zaragoza, San Sebastián y Pamplona para trasladar a grupos de asistentes al acto. También estuvieron presentes hasta veinticinco diputados socialistas (Julián Besteiro, Juan Negrín, Juan Simeón Vidarte...). Estos datos muestran la trascendencia de dicho encuentro, en el que se pretendería fijar la posición del PSOE ante la difícil coyuntura española en torno al programa de actuación planteado por Prieto frente a otros discursos internos no coincidentes con el expuesto en el Coliseo Albia de Bilbao. Véase *El Sol*, 26-05-1936, p. 4. Un año antes de dicho acto, se había publicado un libro de Indalecio Prieto que contenía sus reflexiones sobre este particular. Véase Prieto, Indalecio [1935] *Del momento. Posiciones socialistas*, prólogo de Luis Jiménez de Asúa, Madrid, Publicaciones Índice (Gráf. Sánchez-Larra). Sobre este dirigente socialista, consúltese también Cabezas, Octavio (2005) *Indalecio Prieto, socialista y español*, Madrid [etc.], Algaba (Móstoles, Madrid, Imp. Cofás).

> mo un peligro ilusorio; no tendrá a estas horas la articulación debida para la lucha, y nosotros tenemos la obligación de no deparar al enemigo circunstancias que justifiquen su existencia y que mañana, cualquier día, a través de un incidente dramático en una aldea o en una calle de una ciudad populosa, origine el levantamiento de gentes que arden en deseos vengativos de ahogarnos[135].

Palabras premonitorias las de Indalecio Prieto que no tardarían muchas semanas en hacerse realidad. El 17 de julio de 1936 comenzaría en Melilla un golpe de estado contra el gobierno legítimo de la Segunda República dirigido, inicialmente, por el general Emilio Mola desde Pamplona, y que contaría con importantes apoyos en el seno del Ejército y de la sociedad civil[136].

En este nuevo escenario bélico, Armand Guerra, Carlos Palacio y Rafael Espinosa, autores del «Himno a Luis Carlos Prestes», asumieron diferentes responsabilidades fruto de su compromiso personal con la defensa de la República: Armand Guerra, integrado en las filas anarquistas, recorrería los frentes de batalla con su equipo de filmación para dejar constancia de la lucha que se libraba[137]; Carlos Palacio y Rafael Espinosa, en el ámbito de influencia del PCE, participaron activamente componiendo canciones patrióticas de combate, las cuales serían difundidas a través de las

---

[135] *El Sol*, 26-05-1936, p. 4.

[136] Ángel Viñas sitúa el comienzo de la sublevación el día 16 de julio, con motivo de la muerte, supuestamente accidental, del comandante militar de Gran Canaria, general Amado Balmes Alonso al dispararse contra sí mismo una pistola que manipulaba. Dicho autor considera que se trató de un asesinato encubierto, que formaba parte de la estrategia de los militares que habían preparado el golpe de Estado contra la República. Véase Viñas, Ángel (2012) *La conspiración del general Franco y otras revelaciones acerca de una Guerra Civil desfigurada*, Barcelona, Crítica.

[137] Véase sobre este polifacético creador Agramunt Lacruz, Francisco, Ríos Carratalá, Juan Antonio [2008] *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías. La recuperación de un cineasta valenciano*, [Valencia], Fundació Municipal de Cine-Mostra de Valencia.

agrupaciones corales de las unidades militares republicanas y de las emisiones de *Altavoz del Frente*[138].

Iniciada la Guerra Civil se crearon numerosas composiciones de música militante y, en algunos casos, siguiendo una práctica muy frecuente en todos los períodos históricos, se utilizaron obras anteriores después de la adaptación de sus textos al nuevo contexto político. El *Himno a Luis Carlos Prestes* fue una de las obras que experimentó esa transformación, sin que en ese proceso interviniera ninguno de los tres autores iniciales.

Respetando la línea melódica original y siguiendo la acentuación métrica del texto de Armand Guerra, el poeta alemán Erich Weinert sustituyó dicho texto por uno propio, referido al contexto de la Guerra Civil[139]. De este modo, la obra que había sido escrita en el marco de una campaña internacional de solidaridad con Luis Carlos Prestes, pasaría a ser representativa, con el nuevo título de *Das Lied der Internationalen Briga-*

---

[138] Rafael Pérez Contel indicó que este organismo artístico-propagandístico fue creado en Madrid por el escritor César Falcón después del 18 de julio de 1936. Véase Pérez Contel, Rafael: *Artistas…*, v. II, p. 513. Buena parte de quienes habían participado en la puesta en escena de *La Chinche,* entre otros el propio Falcón, Ramón Puyol (pintor), Carlos Palacio (compositor)..., se integraron en las diferentes secciones de *Altavoz del Frente*. Los tres autores citados desempeñarían, igualmente, distintas funciones en *Mundo Obrero*. Por su parte, la escritora republicana Luisa Carnés describía el cometido de *Altavoz del Frente* en los siguientes términos: «*Altavoz del Frente* es uno de los más importantes organismos de información y de cultura para el pueblo armado, entre los diversos grupos creados a este fin, en estos instantes decisivos para el porvenir de los españoles. *Altavoz del Frente* recoge por medio del cine, del teatro, de la fotografía, del artículo periodístico y de la pintura y el dibujo, la lucha en los frentes, y luego muestra esta lucha a la retaguardia laboriosa». Carnés, Luisa (1936) «Altavoz del Frente. Nueva cultura para el frente y la retaguardia. Ellos y nosotros», *Estampa*, 3-10-1936 [p. 20]. Aunque no cita a la música, también estuvo muy presente en este organismo republicano. En noviembre de 1936, cuando el gobierno de la República se trasladó a Valencia, Carlos Palacio se hizo cargo de las emisiones de *Altavoz del Frente* en la capital del Turia, mientras Rafael Espinosa asumió dicha responsabilidad en Madrid.

[139] Trataremos todo lo concerniente a este interesante proceso de transformación en un trabajo posterior.

den[140] (*La canción de las Brigadas Internacionales*), de un nuevo movimiento solidario, también de carácter internacional, pero en esta ocasión, dicho movimiento tendría como principales destinatarios al pueblo español y a las instituciones republicanas.

A diferencia de otras composiciones, específicas de las distintas unidades de voluntarios internacionales, *La canción de las Brigadas Internacionales* lo era del conjunto de ellas. Carlos Palacio se refirió en su obra recopilatoria *Cien canciones de guerra* (reeditada en 1980 como *Colección de canciones de lucha*) a esta nueva obra: «El presente texto lo escribió [Erich Weinert] a últimos de 1936, y ha sido muy cantado por los internacionales, especialmente por los alemanes»[141].

Muy probablemente, entre los voluntarios alemanes que entonaron esta obra se encontraría Rudi König, miembro, en 1928, de las Juventudes Comunistas alemanas que participó junto a Olga Benario en el golpe de mano contra la prisión berlinesa de Moabit, llevado a cabo para liberar al profesor comunista Otto Braun. Inicialmente, Rudi König, como la compañera de Luis Carlos Prestes, eludió la persecución de los nazis y, posteriormen-

[140] Hemos tomado el título de una de las primeras ediciones de *Canciones de guerra de las Brigadas Internacionales*, recopiladas por el cantante y brigadista alemán Ernst Busch. Véase Busch, Ernst (rec.) (1937) *Canciones de guerra de las Brigadas internacionales*, Madrid, Comité pro-niños españoles de las Brigadas Internacionales (Imp. Diana, UGT), pp. 20-21. La cubierta de este cancionero contiene una interesante ilustración en color que muestra a un niño y a una niña protegidos de unos aviones que surcan el cielo bajo un casco que tiene en su parte frontal la estrella de tres puntas de las Brigadas Internacionales. Puede consultarse este dibujo, de manera aislada, en la Colección de la Biblioteca del Pavelló de la República (núm. de registro 58 PR). En algunas ediciones posteriores de esta recopilación se omitió el artículo «*Das*» ('La') del título de la citada canción, para denominarla *Lied der Internationalen Brigaden* (*Canción de las Brigadas Internacionales*). En la última publicación de esta obra en alemán que conocemos, de nuevo figura como *Das Lied der Inter[nationalen]Brigaden*. Véase Hackl, Erich; Landauer, Hans (2000) *Album gurs. Ein Fundstuück aus dem österreichischen Widerstand*, Wien-München, p. [39]. Nosotros hemos optado por la primera versión del título (*Das Lied der Internationalen Brigaden*) dado que, a nuestro juicio, representa mejor el carácter que tuvo de himno del conjunto de las fuerzas que integraron las Brigadas Internacionales.

[141] Palacio, Carlos (rec.): *Colección...*, p. 35.

te, se integró en las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil española.

La lucha que había iniciado en Alemania contra Hitler tendría continuidad ahora en España contra Franco, con el objetivo de impedir el avance en Europa de las fuerzas fascistas. Como Olga Benario[142], tampoco Rudi König sobrevivió a su compromiso por la libertad en Europa y murió en España defendiendo a la República como combatiente de las Brigadas Internacionales[143].

---

[142] Ya nos hemos referido a la muerte de Olga Benario en la cámara de gas del campo de concentración de Bernburg, el 23 de abril de 1942.

[143] Véase Morais, Fernando, *op. cit.,* p. 346. No hemos podido conocer la unidad militar de las Brigadas Internacionales a la que perteneció Rudi König. Probablemente, como muchos de sus compatriotas se integró en la denominada Centuria Thaelmann –conocida también como Columna o Batallón Thaelmann– en homenaje al dirigente comunista al que nos hemos referido extensamente. El Batallón Thaelmann participó, en noviembre y diciembre de 1936, en la defensa de Madrid, sufriendo un elevado número de bajas, entre ellas las de su comisario político Hans Beimler, que había sido el fundador de la primitiva Centuria Thaelmann. La escritora y también brigadista australiana Aileen Palmer escribió un bello poema dedicado a dicho batallón: «[...] Nos unimos en Barcelona a las masas que tomaron al asalto / la Plaza de Colón; / fuimos con la primera milicia al Frente del Este; / luego a Madrid; / estuvimos en la Casa de Campo, Guadalajara, Brunete, Belchite y Teruel, / derrotando a los italianos en nombre de Thaelmann. / Aquí hemos mostrado al mundo la otra cara de nuestro país; / no la del verdugo de barba hirsuta, / sino la de la juventud que marcha unida cantando / por las llanuras del sur, donde la arcilla se resquebraja bajo el sol». Palmer, Aileen (2001) «El Batallón Thaelmann», en Montero, Severiano (ed.) *Voluntarios de la libertad. 50 poemas sobre las Brigadas Internacionales*, Madrid, Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales, p. 12. Entre las canciones que cantaron *por las llanuras del sur* de Europa los brigadistas alemanes del Batallón Thaelmann, se encontraría, principalmente, el himno de dicha unidad, *Die Thälmann-Kolonne* (*La Columna Thäelmann),* compuesto por Paul Dessau a partir de un texto de su mujer, Gudrun Kabisch. Véase Busch, Ernst (rec.): *Canciones…,* p. 23. En esta edición de 1937 figuran únicamente las iniciales de sus autores: G.K. y P.D. En la edición de 1938 se hizo constar los respectivos seudónimos: Karl Ernst (Gudrun Kabisch) y Peter Daniel (Paul Dessau). Véase Busch, Ernst (rec.) (1938) *Canciones de las Brigadas Internacionales* (5ª ed.), Barcelona, XI Brigada Internacional, junio de 1938, p. 32. De esta última edición se han hecho sendas publicaciones en facsímil. Véanse Busch, Ernst (rec.) (1978) *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, prólogo de Arthur London, Madrid, Nuestra Cultura, y Requena Gallego, Manuel (2007) *Canciones de las Brigadas Internacionales*, prólogo de Manuel Requena Gallego, Sevilla, Renacimiento. La memoria de Hans Beimler, dirigente del partido comunista alemán y diputado del Reichstag, también quedó recogida en el cancionero de las Brigadas Internacionales, en la edición de 1937 con el título de *Der gute Kommissar* (*El buen Comisario*) y en la de 1938 (y ediciones facsímiles subsiguientes) con el de *Hans Beimler*. Véanse, respectivamente, Busch, Ernst (rec.): *Canciones...*, p. 24, y Busch, Ernst (rec.): *Cancionero...*, p. 31. Ernst Busch escribió el texto de este homenaje a partir de una marcha fúnebre utilizada por el ejército alemán para honrar a sus caídos, titulada *Ich hatt'einen Kameraden* (*Yo tenía un camarada*). El texto original era del poeta romántico alemán Ludwig Uhland y la música del compositor Friedrich Silcher. Véase esta obra en VV.AA. [ca 1940] *Das neue soldaten liederbuch*, band I, Mainz (Alemania), B. Schott's Söhne, p. 26.

El «Himno a Luis Carlos Prestes», operada su transformación en «La canción de las Brigadas Internacionales», habría servido de nexo entre dos realidades políticas diferentes: la última etapa de la República, sometida a la amenaza constante de la sublevación militar como habían denunciado dirigentes comunistas y socialistas, y la guerra propiamente dicha. La participación de Carlos Palacio en la composición de la primera de las dos obras anteriores, marcaría el inicio de un amplio catálogo de partituras suyas referidas, sucesivamente, a la Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio.

La música militante de Carlos Palacio ilumina, magistralmente, una larga secuencia de nuestra historia contemporánea en la que se registra, con distintos planos de intensidad, el enfrentamiento permanente entre concepciones antagónicas sobre la organización política, social y cultural del Estado. El compositor alcoyano nos ofreció una lectura musical de esa –casi siempre trágica– secuencia histórica y lo hizo a través del prisma de un ciudadano ejemplar comprometido con su tiempo.

«República», «libertad», «solidaridad», «dignidad» y «democracia» fueron los conceptos que modularon la totalidad de su obra creativa y sobre ellos construyó un rico universo sonoro para recordarle al hombre, a todos los hombres, el deber de luchar en defensa de ese patrimonio común, en defensa del significado universal que atesoran dichos conceptos.

BIBLIOGRAFÍA

Agramunt Lacruz, Francisco; Ríos Carratalá, Juan Antonio [2008] *Armand Guerra, un sembrador de rebeldías. La recuperación de un cineasta valenciano*, [Valencia], Fundació Municipal de Cine-Mostra de Valencia.

Alberti, Rafael (1988) *Poesía,* Obras completas. Tomo II. 1939-1963. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar.

Alcalde, Juan (2011) «Recuerdos de París», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Historics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA.

— (2008) *Vivir*, Madrid, Taller del Prado.

— (2011) *Mis primeros 80 años de pintura* [Catálogo de la exposición], Madrid, Taller del Prado.

Amado, Jorge [ca. 1945] *Vida de Luís Carlos Prestes o Cavaleiro da Esperança*, Sao Paulo, Martins.

Ana, Marcos (2007) *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*, Barcelona, Tabla Rasa.

Arriaza, Juan Bautista de (1810) *Poesías Patrióticas*, Londres, Imp. T. Bensley.

Aub, Elena (2000) «Entrevista al escultor Antonio Ballester», en VV.AA., *Antonio Ballester. Recuerdos de infancia, guerra y exilio*, prólogo de Juan Ramón Escrivá y notas de Juan Manuel Bonet y Juan Ramón Escrivá, Valencia, IVAM-Generalitat Valenciana.

Beneito, Ángel (2010) *Álvaro Seguí. Memòries d´un comunista alcoià*, Alcoi, CAEHA.

Beneito, À.; Blay, F.X. (coords.) (2005) *Homenatge als alcoians deportats*, Alcoi, CAEHA.

Beneito Lloris, Ángel; Hernàndez Ferris, Rafael (2006) *El primer Ajuntament Alcoià de la II República*, Alcoi, CAEHA.

Berenguer, Dámaso (1975) *De la Dictadura a la República*, prólogo de José Manuel Cuenca, Madrid, Tebas.

Bermejo, Benito; Checa, Sandra (2006) *Libro Memorial. Españoles deportados a los campos nazis (1940–1945)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

Blasco Ibáñez, Vicente (1891) *Historia de la revolución española (desde la Guerra de la Independencia a la restauración en Sagunto), 1808-1874*, prólogo de Francisco Pi y Margall, t. I, Barcelona, La Enciclopedia Democrática.

— (1930-1931) *Historia de la Revolución Española (Desde la guerra de la Independencia a la Restauración de Sagunto)*, 1808-1874, v. I, t. III, Madrid, Cosmópolis.

— [ca. 1925] *Ce que sera la Republique Espagnole*, traducida por Renée Lafont, París, Ernest Flammarion.

— [ca. 1925] *Lo que será la República Española. Al País y al Ejército*, Valencia, La Casa de la Democracia, s.n., (Imp. «La Gutemberg»).

Bookchin, Murray (1980) *Los anarquistas españoles. Los años heroicos (1868-1936)*, Barcelona, Grijalbo.

Busch, Ernst (rec.) (1937) *Canciones de guerra de las Brigadas Internacionales*, Madrid, Comité pro-niños españoles de las Brigadas Internacionales, (Imp. Diana, UGT).

— (1938) *Canciones de las Brigadas Internacionales* (5ª ed.), Barcelona, XI Brigada Internacional, junio 1938.

— (1978) *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, prólogo de Arthur London, Madrid, Nuestra Cultura, 1978.

Cabezas, Octavio (2005) *Indalecio Prieto, socialista y español*, Madrid, Algaba, (Móstoles, Madrid, Imp. Cofás).

Cañasveras Garrido, Francisco [1998] *Joaquín Villatoro. Vida y obra*, [Castro del Río], Ayuntamiento de Castro del Río.

Carrillo, Santiago (2011) *Los viejos camaradas*, Barcelona, Planeta.

— (1993) *Memorias*, Barcelona, Planeta.

Casanova, Julián (2007) *Anarquismo y violencia política en la España del siglo xx*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Egea Bruno, Pedro María (1984) «La clase obrera de Alcoy a finales del siglo xix», *Anales de Historia Contemporánea*, 3, pp. 123-158.

Eisenstein, Serguéi (1994) *El sentido del cine*, México, Siglo XXI.

Engel, Carlos (2005) *Historia de las Brigadas Mixtas del Ejército Popular de la República 1936-1939*, Madrid, Almena.

Ercoli, [?] (1935) «Remarques sur le caractère du fascisme espagnol», *L'Internationale Communiste*, 12, (20 junio 1935).

Estívalis, Vicenta, Jarry, Eric, Fontamillas, Antonio (2005) «Introducción Biográfica», en Guerra, Armand: *A través de la metralla. Escenas vividas en los frentes y en la retaguardia*, Madrid, La Malatesta.

Ferré, Rosa (ed.) (2011) *La Caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, [Madrid], La Casa Encendida (Caja Madrid-Obra Social).

Fuentes Aragonés, Juan Francisco (2005) *Largo Caballero. El Lenin español*, Madrid, Síntesis.

Gante, Emilio (rec.) [ca. 1895] *El cancionero revolucionario. Colección de poesías incendiarias recogidas de diferentes autores y recopiladas por Emilio Gante*, Barcelona, Editorial DEP.

Guerra, Armand (2005) *A través de la metralla. Escenas vividas en los frentes y en la retaguardia*, Madrid, La Malatesta.

Guzmán, Eduardo de (1973) *1930. Historia política de un año decisivo*, Madrid, Tebas.

Hackl, Erich; Landauer, Hans (2000) *Album gurs. Ein Fundstuück aus dem österreichischen Widerstand*, Wien-München.

Hermet, Guy (1971) *Los comunistas en España*, París, Ruedo Ibérico.

Hernández Sánchez, Fernando (2011) *Guerra o revolución. El partido Comunista de España en la guerra civil*, Barcelona, Crítica.

Hessel, Stéphane Frédéric (2011) *Mi baile con el siglo*, Barcelona, Destino.

Hornstein, David P. (1993) *Arthur Ewert: A life for the comintern*, Lanham (Maryland), University Press of America.

Ibárruri, Dolores (1992) *El único camino*, edición, introducción y notas de M.ª Carmen García-Nieto París y Mª José Capellín Corrada, presentación de Irene Falcón, Madrid, Castalia.

Just, Julio [1929] *Blasco Ibáñez i Valencia*, Valencia, L'Estel.

London, Arthur (2010) *Se levantaron antes del alba. Memorias de un brigadista internacional en la Guerra de España*, Barcelona, Península.

Longo, Luigi (1966) *Las Brigadas Internacionales en España*, traducción de Víctor Flores Olea, México, Era.

Lorenzo, Anselmo (1974) *El proletariado militante*, 2 vol., prólogo, notas y cronología de José Álvarez Junco, Madrid, Alianza.

Llorens, Vicente (1954) *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, Fondo de Cultura Económica-Nuevo Mundo.

— (2006) *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Castalia.

Maiakovskiï, Vladimir Vladimirovich [1974] *La chinche; El baño*, traducción del ruso de Victoriano Imbert, Madrid, [Edaf].

Martín Llorente, Francisco (1916) *De re bellica*, Madrid, Blass y Cía.

— [1932 ca.] *La guerra futura*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra.

— [1920-1927] *Síntesis de la Guerra Mundial*, 2 v., Madrid, G. Koehler.

Martínez Cuadrado, Miguel (1991) *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931),* Madrid, Alianza.

Martínez Riaza, Ascensión (2004) *¡Por la República! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919-1939*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Maura, Miguel (2007) *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra,* Madrid, Marcial Pons.

Mendezona, Ramón (1995) *La Pirenaica y otros episodios*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

Meyer, Krzysztof (2011) *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza.

Meyerhold, V. E. (2003) *Teoría teatral*, traducción de Agustín Barreno, selección y notas de Cristina Vizcaíno, Madrid, Fundamentos.

Miró, Adrián (1981) *El combate político de Juan Botella Asensi*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

— (2002) *Lo que queda del tiempo (Primer libro de memorias)*, Alcoy, Alfagràfic.

Montero, Severiano (2009) *La batalla de Brunete*, Las Rozas (Madrid), Raíces.

Montero, Severiano (ed.) (2001) *Voluntarios de la libertad. 50 poemas sobre las Brigadas Internacionales*, Madrid, Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales.

Morais, Fernando (1990) *Olga*, Mesnil-sur-l'Estrée, Stock.

Morato, Juan José (2010) *Historia de la Sección española de la Internacional (1868-1874)*, estudio preliminar de Santiago Carrillo, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero.

Neruda, Pablo (1983) *Tercera residencia (1935-1945)*, Barcelona, Seix Barral.

Noble, Cristina (2007) *Luis Carlos Prestes. El Caballero de la revolución*, prólogo de Zoia Prestes, Buenos Aires, Capital intelectual.

Núñez Díaz-balart, Mirta (2006) *La disciplina de la conciencia: las Brigadas Internacionales y su artillería de papel*, Barcelona, Flor del Viento.

Palacio, Carlos (1938) «La música en el Ejército. El coro como elemento de distracción y enseñanza», *Comisario*, 2 (octubre de 1938).

— (1939) (rec.) *Cien canciones de guerra*, [Valencia], [Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central], (Tipografía Moderna).

— (1980) *Un compositor en la vida. (Cantata de guerra y amor)*, prólogo de Grigorij Schneerson, Moscú, Editorial Compositor Soviético.

— (1980) (rec.) *Colección de canciones de lucha*, ed. facsímil, Madrid, Pacific.

— (1984) *Acordes en el alma. Memorias*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.

— (1986) *Diario de Otoño*, Alcoi, Gráficas Ciudad.

— (1987) *Diario de Invierno*, Alcoi, Ciudad Editorial.

— (2010) *España en mi corazón*, revisión, estudio y edición de Marisa Blanes, Madrid, Alpuerto.

— (Inédito) *Mi gato d'Artagnan y el mundo*.

Plaza Plaza, Antonio (2010) «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 25, julio-diciembre 2010.

Pérez, Octavio [ca. 1930] *Prestes, héroe y libertador del Brasil*, Barcelona, Europa-América.

Pérez Contel, Rafael (1938) «Los artistas en la guerra. El escultor Compostela», *Comisario*, 2 (octubre de 1938).

— (1986) *Artistas en Valencia*, v. II, Valencia, Generalitat Valenciana.

Pons Prades, Eduardo (2005) *El holocausto de los republicanos españoles. Vida y muerte, en los campos de exterminio alemanes 1940-1945*, Barcelona, Belacqua.

Prestes, Luiz Carlos (2002) *Anos tormentosos, Correspondencia da prisao (1936-1945)*, presentación selección y notas de Anita Leocadia Prestes y Lygia Prestes, 3 v., Río de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Río de Janeiro.

Prieto, Indalecio [1935] *Del momento. Posiciones socialistas*, prólogo de Luis Jiménez de Asúa, Madrid, Publicaciones Índice, (Gráf. Sánchez-Larra).

Ranch, Amparo [1986] «Valencia, "Faro cultural", Octubre 1936-noviembre 1937», en VV.AA., *Valencia, capital de la República*, Valencia, Ajuntament de València.

Requena Gallego, Manuel (2007) *Canciones de las Brigadas Internacionales*, prólogo de Manuel Requena Gallego, Sevilla, Renacimiento.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (2011) *Hojas volanderas. Periodistas y escritores en tiempos de República*, Sevilla, Renacimiento.

Ripellino, Angelo Maria [2005] *Mayakovsky y el teatro ruso de vanguardia*, traducción de José Manuel Godoy Mellado y Carmelo Vera Saura, Sevilla, Doble J.

Rosal, Amaro del (1983) *1934: Movimiento revolucionario de octubre*, Madrid, Akal.

Ruiz, Crispina; Santonja, Josep Lluís (2011) *150 años de la Casa Consistorial de Alcoy, 1861-2011*, Alcoy, Riquer Ediciones.

Schneerson, G.M. (ed.) (1938) *Pasaremos. Canciones de guerra*, Mockba, s.n.

Semprún, Jorge (2004) *El largo viaje*, Barcelona, Tusquets.

Solé Turá, Jordi; Aja, Eliseo (1992) *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*, Madrid, Siglo xxi.

Tamames, Ramón (1988) *La República. La era de Franco,* Madrid, Alianza Editorial.

Taylor, Richard (ed.) (1987) *Eisenstein. Selected Works. Writings 1922-1934*, v. I, Londres, Indiana University Press.

Téllez, Enrique (2011) «La obra compositiva de Carlos Palacio en el contexto del exilio republicano español», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA.

Termes, Josep (2011) *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*, Barcelona, RBA.

Thaelmann, Ernst (1944) *Letter from Ernst Thaelmann in reply to a letter from a fellow-prisoner at Bautzen concentración camp*, Bombay, People's Publishing House.

— (1980) *Ernst Thälmann. Eine biographie*, Berlín, Dietz Verlag Berlin.

Trau, Aída E. (1994) *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, Potomac (Maryland, EE.UU), Scripta Humanística.

Triolet, Elsa (1976) *Recuerdos sobre Maiakovski*, Barcelona, Kairós.

Tuñón de Lara, Manuel (1992) *Poder y Sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa Calpe.

Urquijo Goitia, José Ramón (2008) *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea*, Madrid, C.S.I.C.

Vilches de Frutos, Francisca (2010) «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 25, julio-diciembre 2010.

Viñas, Ángel (2012) *La conspiración del general Franco y otras revelaciones acerca de una Guerra Civil desfigurada*, Barcelona, Crítica.

VV.AA. (1903): *Segundo Certamen Socialista celebrado en Barcelona el día 10 de noviembre de 1889 en el Palacio de Bellas Artes*, Barcelona, s.n. (Imprenta Comunal "La Tipográfica").

VV.AA. (1907): *El cancionero revolucionario. Colección de Himnos y Canciones libertarias en español e italiano. Himnos revolucionarios*, Buenos Aires, Bautista Fueyo Editor.

VV.AA. [1936-1937] *7 canciones infantiles*, [Valencia], Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

VV.AA. [1940] *Das neue soldaten liederbuch*, band I, Mainz (Alemania), B. Schott's Söhne.

VV.AA. [2000] *Antonio Ballester. Esculturas y Dibujos*, [Valencia], IVAM.

VV.AA. (2003) *Comisario*, ed. facsímil, estudio introductorio de José Luis García Martín, Mérida, Junta de Extremadura.

Werner, Ruth (1995) *Olga. La roja inolvidable*, traducido por Mikel Arizabaleta, Tafalla (Navarra), Txalaparta.

HEMEROGRAFÍA

ABC, Comisario, Crónica, Diario de Barcelona, La Época, Estampa, El Faro, El Heraldo de Madrid, La Libertad, Mundo Obrero, Ciudad de Alcoy, El Siglo Futuro, El Socialista, El Sol, La Voz.

ARCHIVOS PÚBLICOS Y PRIVADOS

IVM (Institut Valencià de la Música). Fondo Carlos Palacio, Fundación Juan March. Fondo Carlos Palacio, Biblioteca del Pavelló de la República, Archivo Adrián Miró, Archivo Amparo Ranch, Archivo Enrique Téllez.

WEBGRAFÍA

Díez, Emeterio: «Maiakovski: teoría dramática» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7emeteriodiez.pdf>

Gay Heredia, Alberto: «Joaquín Villatoro Medina. Compromiso político y cultural (1931-36)» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://decastroero.blogspot.com/2010/12/joaquin-villatoro-medina-compromiso.html>

— «El PCE en Castro del Río durante la II República. 1ª parte» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://decastroero.blogspot.com/2011/01/el-pce-en-castro-del-rio-durante-los.html>

— «El PCE en Castro del Río durante la II República. 2ª parte» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://decastroero.blogspot.com/2011/01/el-pce-en-castro-del-rio-durante-la-ii.html>

Gordón Ordás, Félix: «La represión de la Revolución de Octubre. Informe de Félix Gordón Ordás, ex ministro de la República y diputado en Cortes por León», [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.asturiasrepublicana.com/criticagordon3.html>

Jarry, Eric: «Armand Guerra, cineasta y pionero del cine militante», (traducción del italiano E.G.W.), [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.fundanin.org/jarry1.htm>

Martínez Crespo, Xurso: «Olga Benario: revolucionaria, sen perder a ternura, 1908-1942 In Memoriam» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.galizacig.com/actualidade/200501/xmc_olga_benario_1908_1942.htm>

Prestes, Lygia: «Leocadia Prestes. Mae Coragem!» [en línea]. En: *Anos tormentosos, Correspondencia da prisao (1936-1945)*, v. 2. Puede consultarse en red en: <http://www.ilcp.org.br/prestes/images/stories/livro%20mae%20coragem.pdf>

[?]: «Alburquerque 1936:Libertad para Ernesto Thälmann» [en línea]. Puede consultarse en red en: <http://www.memoriaalburquerque.es/thalmann.htm>

DISCOGRAFÍA

Moroder, Salvador (dir.) (2001) *Canciones de lucha 1936-1939*, Valencia, Dahiz Produccions.

Seeger, Pete (2006) *Canciones de las Brigadas Internacionales*, Barcelona, Discmedi.

VARIA

El traslado de los restos del grandioso novelista D. Vicente Blasco Ibáñez, [folleto], [Valencia], s.n., [ca 1928] (Imp. Ruiz de Valencia).

Palacio, Carlos; Espinosa, Rafael; Guerra, Armand: «Himno a Luis Carlos Prestes» [Partitura manuscrita, fotocopia], Institut Valencià de la Música (IVM, caja 2 – CP/47).

Téllez Cenzano, Enrique: *Cuaderno de conversaciones*. Inédito.

VV.AA. [1980] *Un compositor en la vida. Carlos Palacio*, [folleto], s.l., Librería Llorens, (Artes Gráficas Aitana; Rayuela diseño).

Zarza, Víctor (2010) «Juan Alcalde. Pintor "sin remedio" (entrevista grabada en vídeo en su taller madrileño, 2010)», [CD], Migraciones & Exilios, 11, diciembre de 2010.

Carlos Palacio en su patria chica

Andrés Ruiz Tarazona
Crítico musical

Yo nací el 27 de junio de 1936 en Madrid, es decir, 21 días antes de que estallara la hoy ya mítica, pero afortunadamente cada vez más lejana guerra civil española, triste consecuencia del ascenso internacional del fascismo europeo. En España pues, se libró la primera batalla entre la democracia popular (socialista y comunista en gran parte) y un capitalismo, en nuestro país con tintes casi feudales y quizá por ello muy arraigado entre las clases burguesas y las oligarquías más o menos aristocráticas.

Pero no he venido a Alcoy, esta ciudad a la que tanto debe la música española, para hacer historia de un tiempo de barbarie y ya pasado (no del todo, aunque su transcurso nos haya hecho demasiado viejos a los que nacimos por entonces) sino para evocar a mi querido amigo y excelente compositor, Carlos Palacio (1911-1997).

Definió muy bien su actitud en aquel momento trágico, otro buen amigo, el insigne dramaturgo Antonio Buero Vallejo, fallecido tres años más tarde que el compositor. Buero escribió: «Carlos Palacio estuvo con la República traicionada y entregó su mejor inspiración musical a quienes lucharon hasta morir por defenderla».

El autor de *Un soñador para un pueblo* testimonia también en el prólogo a la autobiografía de Palacio *Acordes en el alma*, que «Carlos Palacio trabajó luminosamente en la empresa de dar al pueblo en armas la música que reclamaba…»

Entre las muchas canciones de lucha de Palacio, destaca por su convicción y de ahí la popularidad que alcanzó, *Las Compañías*

de acero. Lo he comprobado al preguntar si conocían esta canción de guerra a personas mayores, sobre todo a hombres afectos al gobierno cuya legitimidad fue conculcada por los golpistas del 36. ¡Casi todos me la han cantado y yo la he aprendido a través de esas voces que la recordaban!

> Las Compañías de acero
> cantando a la muerte van…

Por cierto, Grigori Shneerson, el gran valedor de Palacio en la Unión Soviética, nos cuenta que cuando por vez primera interpretó al piano esta canción (acompañando al cantante alemán Ernst Busch, que vivía en Moscú), a ambos «nos cautivó –dice– el excepcional ímpetu revolucionario de la música, la fuerza de la melodía, la pujanza combativa». Entonces Shneerson no conocía ni por su nombre al autor de este himno, pero supo ver que el texto tenía un perfecto reflejo en la música.

Palacio había sabido sintetizar con un arte vigoroso, el pensamiento del poeta, en este caso, el popular Luis de Tapia, cuyas coplas madrileñas tras los primeros combates de la guerra, se recogieron pronto en un libro. Benjamín de los integrantes musicales de aquella generación, hoy conocida y estudiada como generación del 27 o de la República, Palacio se dirigió a buena parte de sus miembros, la mayoría afectos al gobierno –Salvador Bacarisse, Adolfo Salazar, Julián Bautista, José Moreno Gans, José Castro Escudero, Rafael Espinosa, Eduardo Martínez Torner, Enrique Casal Chapí, Rodolfo Halffter– para requerir canciones de lucha. Cada uno eligió versos diferentes de Luis de Tapia, y Palacio, que fue el último en elegir, se quedó con una letra que no había interesado a nadie y que, sin embargo, sería, gracias a la música, el mayor éxito de aquella empresa. Su divulgación por el programa radiofónico *Alta-*

voz del frente, puso en órbita a *Las Compañías*. Muy pronto la canción traspasaría fronteras.

Recordemos aquí que durante la guerra, visitó Madrid el célebre compositor alemán Hans Eisler (1868-1962), autor de la ópera *La madre* de Máximo Gorki. Eisler era uno de los más destacados discípulos de Schönberg. Le telefonearon a Palacio desde el cuartel del Quinto Regimiento para comunicarle que Eisler se encontraba allí. Escribiría años más tarde su ópera *Por quién doblan las campanas* sobre la novela de Ernest Hemingway.

Palacio acudió a toda prisa para conocer al autor de un himno tan célebre como *La Komintern*, favorito de los Coros Proletarios. Piezas como esta eran muy queridas por los alemanes desde la amenaza que, para el país, representaba la ascensión de Hitler al poder. Eisler colaboraría con Bertolt Brecht en el famoso Berliner Ensemble al igual que Kurt Weill. En Madrid terminó sus canciones *Quinto Regimiento* y *No pasarán*, una y otra muy divulgadas, en especial la primera; ambas sobre texto del poeta Herrera Petere. Eisler abrazó a Palacio y elogió como se merece la canción *Compañías de acero*, cada día más presente en aquellos días por todo Madrid.

No es cosa de repasar la biografía de Carlos Palacio, con enorme sinceridad y detalle trazada por él mismo en su libro citado *Acordes en el alma.* Palacio nos habla de sus orígenes familiares, los estudios, los sueños y recuerdos de infancia y juventud en su querida Alcoy, demorándose en instituciones, personajes, artistas y lugares de la histórica villa; su llegada a Madrid, donde a través de Gonzalo Cantó, uno de los libretistas de Chapí entre otros, se introdujo en el mundillo musical. Le ayudó el catedrático de Armonía del Conservatorio Miguel Santonja, casado con una hija del pintor Eduardo Rosales. Santonja era también alcoyano como don Gonzalo Cantó.

Pronto pasó Carlos Palacio a la clase de armonía del eminente maestro don Bartolomé Pérez-Casas, director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Antes de entrar en la clase del maestro murciano, Palacio ya componía, incluso cuando inició el aprendizaje de la Armonía con don Gregorio Casasempere en Alcoy.

Siempre interesado en la cultura, vivió de lleno aquel Madrid de la cuarta de Apolo; acudía al teatro, donde triunfaban Linares Rivas, Arniches, los hermanos Quintero, Valle Inclán y sobre todo Jacinto Benavente; y leía a Rubén Darío, a Juan Ramón Jiménez, Emilio Carrere, en poesía; y a Unamuno, Ortega, o los más frívolos Pedro Mata, López de Haro, Eduardo Zamacois… Comenzaba la irrupción de los poetas del 27 –Gerardo Diego, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José Moreno Villa. En la zarzuela, Serrano, Vives, Alonso, Guerrero, Penella, Lleó, Guridi, Sorozábal, suscitaban aún el entusiasmo de un público que pronto vería caer definitivamente el telón del Teatro Apolo, uno de los más suntuosos de Madrid.

En el Conservatorio madrileño, el joven Carlos ingresó en la clase de Conrado del Campo, figura grande de la música española, pero muy olvidada por nuestras salas de concierto, es decir, por las excelentes orquestas españolas de hoy, aunque se ha ido grabando algo y se ha podido escuchar en concierto su *Fantasía castellana* para piano y orquesta. Pero resulta increíble que óperas de don Conrado de la talla de *El final de don Álvaro* (1911), *El Avapiés* (1918), *La malquerida* (1939) y *Lola la piconera* (1950), no se hayan podido ver todavía en la nueva etapa del Teatro Real.

En la clase de Composición de don Conrado se discutía sobre lo divino y lo humano y según Carlos Palacio, aunque su cultura era inagotable, don Conrado mostraba cierta desconfianza ante la música de autores contemporáneos como Ravel, Stravinsky y

otros. Su ídolo era Richard Wagner, y buena prueba de ello es que llamó Ricardo a su hijo y Elsa a su hija. Conoció Palacio por entonces a un nieto de Ruperto Chapí, excelente compositor, llamado Enrique Casal Chapí, a quien la guerra destrozó sus composiciones en uno de los bombardeos sobre Madrid. También trató al gran maestro alicantino Oscar Esplá, hermano mayor de la generación del 27 y figura respetadísima en los ambientes musicales madrileños y más tarde en Bruselas.

Casi todos los que le trataron por entonces, y creo que también los que le conocimos años después, coinciden en señalar que Carlos Palacio era un artista de los pies a la cabeza; «un brujo –como le calificó el escritor alcoyano Gonzalo Cantó– que con su gran simpatía se le mete a uno en el corazón».

Es muy interesante lo que Palacio nos cuenta de Juan Gil-Albert. El poeta pasaba el verano en Vil·la Vicenta–El Salt, en Alcoy, su ciudad natal, y allí le fue a visitar Carlos Palacio cuando era un joven de 17 años. Iban también los hermanos Casasempere: Juan, el pianista Rafael y el violonchelista Gregorio. Allí conoció, de viva voz del poeta, algunos de los bellos poemas que Juan Gil-Albert (1904-1994) nos ha dejado. Ahora recordaré uno de ellos, con el que puse fin a la biografía del compositor aragonés Antón García Abril, libro publicado en 2005 por la Fundación Autor (se incluye al final del texto).

Las memorias de Carlos Palacio *Acordes en el alma* nos descubren a veces nombres y personajes olvidados como el del compositor Joaquín Villatoro, autor de la música para un poema de Alberti dedicado a Thaelmann, antiguo cargador de muelle en el puerto de Hamburgo. Villatoro debió de ser un artista muy implicado en la lucha social y gozaba de grandes simpatías en medios obreros de Madrid; él fue, sin duda, uno de los primeros en atraer a Palacio, siempre preocupado por la situación claramente

injusta del proletariado, hacia ideologías cuya práctica remediase de algún modo los abusos padecidos por buena parte de los trabajadores. Y ahí puede decirse que se inician sus males (ya decía mi abuelo y otros muchos: «no se puede ser bueno»).

Palacio escribió por entonces alguna música cinematográfica, aunque no le convencía su modo de hacerlo. Dejó poco antes de la guerra, su atril como violinista en el Teatro Maravillas y se puso a ejercer como crítico musical en *Mundo Obrero*, el órgano periódico del Comité Central del Partido Comunista de España, asumiendo la dirección de los Coros Proletarios. Solían ensayar en un local de la calle Piamonte.

Para ese coro compuso, en colaboración con Rafael Espinosa, el *Himno a Luis Carlos Prestes*, primer secretario de Partido Comunista en Brasil. La letra era de Armand Guerra y más tarde, este himno pasó a ser, con texto de Erich Weinert, *Himno de las Brigadas Internacionales* (para coro y piano).

Junto a Rodolfo Halffter, Palacio compuso música escénica para *La chinche* una pieza futurista del gran poeta ruso Maiakovski.

La Guerra iba a iniciarse enseguida y a cambiar la vida de Carlos. Madrid se convirtió en un infierno y a la vez capital de la gloria dispuesta a dejar hasta la última gota de sangre para mantener el ideal republicano. Volvió a ser capital del heroísmo español, pero su ideal no se cumplió.

En Navidad de 1936, cuando parecía claro que la guerra iba a durar mucho más de lo previsto. Altavoz del Frente publicó *Siete canciones infantiles* de José Castro Escudero, José Moreno Gans, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rafael Espinosa, Salvador Bacarisse y Carlos Palacio. La de este último se llamaba *La muñeca*.

Con José Moreno Gans, ilustre compositor de Algemesí un tanto olvidado, aunque últimamente se han grabado sus excelentes

cuartetos, colaboró Palacio en la obra *Mujeres de Madrid*, para coro y orquesta, sobre un texto de Enrique Arredondo.

En Valencia se encontraba ya Palacio a comienzos de 1937. El lugar donde solían reunirse escritores y artistas evacuados del infierno madrileño, era el Café Ideal-Room, en la calle de la Paz. Palacio nos ofrece una nómina asombrosa de clientes en sus memorias *Acordes en el alma*. Por el Ideal-Room pasaron Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Bartolomé Pérez Casas, Pablo Sorozábal (autor por entonces de *Katiuska*, *Adiós a la Bohemia*, *La del manojo de rosas*), los maestros Izquierdo (de la Orquesta Sinfónica de Valencia) y Ayllón (de la Banda Municipal de Valencia), Enrique Casal Chapí, Rodolfo Halffter, Lan Andomian (compositor estadounidense), Otto Mayer, musicólogo alemán; los escritores Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, Pla y Beltrán, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Octavio Paz, José Bergamín, Moreno Villa, el pintor y ensayista Ramón Gaya, Rafael Alberti, María Teresa León, Serrano Plaja, Enrique Souto, o Pedro Garfias, poeta muy comprometido con la defensa de la República. Sobre un texto suyo escribió Palacio la canción *Peleamos* y el *Himno de la Sexta División*.

Por el vetusto caserón de la Alianza de Intelectuales pasaron también figuras tan sobresalientes como André Malraux (el autor de *La condición humana* y *L'espoir*), el cubano Marinello, el argentino Martínez Allende, el cantante Ernst Busch y el poeta alemán Erich Weinert. Busch animó a Weinert a escribir una nueva letra para el *Himno a Luis Carlos Prestes*, convirtiéndose así en *Himno de las Brigadas Internacionales* aquellos voluntarios que acudieron a España para defender la República. El texto de Weinert dice:

País lejano nos ha visto nacer,
de odio llena el alma hemos traído,
mas la patria no la hemos aún perdido
nuestra patria está hoy ante Madrid

Antonio Machado y Jacinto Benavente se hallaban también en Valencia. Tenían en común su amargo retiro, pero mientras el poeta sevillano apenas se dejaba ver (vencido por la edad y los acontecimientos bélicos), el comediógrafo madrileño, premio Nobel de Literatura, pronto revelaría su afección al nuevo régimen dictatorial.

Tras la guerra, comienzan los años de exilio interior, de escuchas radiofónicas e incesantes lecturas de Carlos Palacio; oculto en su casa de Alcoy, en días que se hacían eternos. La soledad era interrumpida tan solo por visitas sigilosas de amigos y familiares; entre ellas la de su amigo Vicente Llorca Viñes, hombre de profundas convicciones políticas y entrega constante a la causa popular y social que ambos defendían. El acercamiento de Palacio a Llorca le condujo, como es sabido, a encontrar en la hermana de este, Emilia, a la mujer de su vida. A los siete años de su reclusión en Alcoy, Carlos Palacio salió con Emilia hacia Valencia, contrajo matrimonio con ella el 26 de abril de 1947 y a través de un cuñado de Emilia obtuvo la documentación precisa para viajar por España. Lo hizo hasta 1950 como viajante de un laboratorio de productos químicos.

En San Sebastián comenzó a escribir una canción de cuna que tituló *Canción para un niño sin sueño*, finalizada en Bilbao.

El 26 de febrero de 1950, tras unos años en la triste (para él y su grupo) Valencia franquista, llegó Carlos Palacio completamente solo a París, con un libro en la maleta: *Cien canciones de guerra*. Quedaba en Valencia su esposa Emilia, ya viuda cuando se casó con él y con un hijo, Luis, a quien Palacio quiso siempre como si fuera de su sangre.

Su vida en los primeros años de París está muy bien trazada en las memorias. La larga estancia en el pintoresco Hotel Nancy, lleno de españoles; allí se relacionará con Bacarisse, con el joven

Jorge Semprún y Oscar Esplá; con el compositor valenciano Vicente Garcés, la violinista Josefina Salvador, hermana de la compositora Matilde, casada a su vez con Vicente Asencio.

En Alcoy, el 13 de enero, nacía un hijo del nuevo matrimonio Carlos-Emilia. ¡El 13 de enero, como Carlos y como el padre de Carlos! (Carlos, fotógrafo, cuya creatividad transmitió a la música de su hijo). Parece un milagro, tener un hijo que viene al mundo el mismo día que lo habían hecho el padre y el abuelo. Se tenía que llamar Carlos.

Su amigo el poeta Antonio Galván, le entregó ese mismo día un poema: *Canción de un niño que nace en el destierro*. Galván iba a colaborar con Palacio en numerosas composiciones: *Amnistía*, *Radio España independiente*, *Canción de la huelga general política*, *Coplas de Juan a Pedro*, *Palabras en escudo para Justo López de la Fuente*, *Por qué la guerra*, *Lejos de la mar*, *Hoy*, *Aurora*…

También ha compuesto Palacio sobre muchos poemas del bilbaíno Blas de Otero, una de las voces esenciales de la poesía española de la posguerra. Como dijo el propio Palacio: «la poesía de Blas de Otero hunde sus raíces en España». Con sus versos, afines a la propia música de Palacio por su contención y sobriedad, el compositor alcoyano ha escrito canciones muy bellas: *15 de abril*, *Puente de la segoviana*, *Tañer*, *Mi nombre está en la mina*, *Se ha parado el aire*, *Logroño*, *En el puerto de Málaga*, *Levántate, España*. Años después, su amigo José Santacreu le envió desde Moscú un poema de Blas de Otero sobre Lenin. El mismo Palacio nos ha contado la dificultad que para él suponía acertar si escribía música para ese poema de Blas de Otero, por el respeto que le infundía además la figura del gran Vladimir Uliánov. Pero la cantata *Lenin*, para dos pianos y doble coro, es una de sus obras maestras. La revista *Harmonie*

de París decía de esta obra: «El sencillo coro de Carlos Palacio, acompañado por dos pianos, sin contorsiones modernistas, es de inmediato de una emoción irresistible. Y el importante musicólogo Michael Hofmann habla del lenguaje directo de un hombre que expresa con toda franqueza lo que tiene que decir, dirigiéndose a todos los hombres considerados como sus hermanos…»

En París le visitaba con frecuencia su paisano y grandísimo compositor Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005), autor de la ópera *El Triomf de Tirant* (1992), con el que mantuvo una amistad sin veladuras, lo mismo que este humilde crítico que les habla. ¡Qué buenas paellas hemos tomado juntos en Valencia! A propósito de la publicación del libro de Marisa Blanes sobre su obra pianística, me lo envió con una cariñosa carta fechada el 14 de junio de 2005. Seguramente es la última pues falleció el 6 de julio.

En *Acordes en el alma,* Palacio nos habla de amigos represaliados como Julián Grimau y Justo López de la Fuente, de otros amigos como el actor Ernst Busch y el célebre mimo Marcel Marceau y el fracaso de su *Don Juan* en París. A través de su libro, acompañamos a Palacio en los viajes por diversos países de la antigua Unión Soviética, Rusia, Ucrania, Georgia, Armenia. Le seguimos en sus encuentros con grandes compositores, Grigori Shneerson, Tijon Jrénikov, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturiam, Andrei Petrov, Tischenko, Slonimski, Gavrilin, Uspienski, Prinsgozhin, Arapov, Igor Drago, Georgi Maiboroda, Adik Judoyán, Babadjánian, Mansurian, Alexei Machavariani, Sulkhan Txintzadze… con Nina Makarova (esposa de Khachaturain) y Lina Llubera (viuda de Prokofiev).

Es mucho camino (y mucha música) lo recorrido, visto y sentido por Carlos Palacio. Como él solía decirme, demasiadas cosas,

tantas cosas emocionantes, tanto por hacer, tanta vida para tan breve vivir. El tiempo ha volado y los acordes en el alma se van desvaneciendo. Por eso es tan importante este homenaje y muchos que vendrán.

Después de los *Cantos de España* sobre poemas de Rafael Alberti, una visita en su casa de París, la de su amigo Grigori Shneerson, dio un giro a su producción. Hasta entonces Palacio sólo se sentía a gusto escribiendo para voces y piano, pero el compositor ruso le sugirió escribir para piano solo. Eso suponía enfrentarse a la aportación musical más valiosa de la historia, la del teclado. Desde Cabezón hasta nuestros días, el piano ha generado la más bella música que instrumento alguno podía soñar: Bach, Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt, Albéniz, Granados, Grieg, Debussy, Ravel, Rachmaninov, Prokofiev, Mussorgsky, Cui, Messiaen, Mompou, Turina, nos han legado mucha belleza a través del piano.

Palacios nos va a dejar lo más íntimo y secreto de su espíritu en los dos cuadernos de *España en mi corazón*: el primero incluye trece piezas y el segundo diez.

Cuando me envía desde Moscú el 9 de mayo de 1981 la lista de títulos, el primer cuaderno contenía diez piezas. Las 7 primeras (*Sonatina de ayer*, *Danza alegre y canción triste*, *Nana para un niño sin sueño*, *Noche de mayo* [Jota], *En la montaña*, *Pinos* [nocturno], y *Marcha feliz*) siguieron siendo las mismas en la versión definitiva. La número 8 llevaba el título *Madrid 1936* (marcha fúnebre) y ahora se llama *Canto del labrador*. La número 9 era *Vieja Castilla* y la número 10 *Los bosques cantan al alba*, que han pasado a iniciar el Segundo Cuaderno. Ahora la número 9 se llama *Primavera 1936* y la 10 *Canto combatiente*. La 11 es *Ya llega otoño*; la 12, *Ante la tumba de Antonio Machado* y la 13 *Granada* (Elegía a un poeta).

El segundo cuaderno, cuando Palacio me envió desde Moscú la lista de títulos, tenía ocho piezas y comenzaba por el actual número 3 *Tierna despedida*, ya que, como he señalado, los dos últimos números del primer cuaderno, es decir, *Vieja Castilla* y *Los bosques cantan al alba*, pasaron a ser los dos primeros del segundo cuaderno. Los siete números restantes de este segundo cuaderno son: *Ante la puerta Bisagra de Toledo* (en el catálogo cronológico que incluye el libro *Acordes en el alma* se llama escuetamente *Toledo*), *Viejo jardín*, *Meditación ante una tumba* (a Miguel Hernández); *Primavera sobre una tumba* (a Mauricio Ravel en su centenario); *Noche de estrellas* (nocturno); *Danza de la mañana* y *Llanuras*.

Todavía escribe para piano un *Homenaje en mi menor*, a Juan Gil-Albert y *En el septuagésimo aniversario de Dimitri Shostakovich*, su querido y admirado amigo.

Palacio ha contribuido además a la música cervantina con su *Cinco poemas de Cervantes* para canto y piano. Dos han sido ya grabados en un disco de la colección dedicada a Cervantes por la Universidad Autónoma de Madrid: *Noche fría y oscura* y *Soneto* por la soprano Elena Grajera y el pianista Antón Cardó (grabado en octubre 2010 en el Conservatorio de Getafe).

Son también destacables las dos cantinelas, la de flauta y la de oboe, ambas para orquesta de cuerda con piano; *Aurora* para coro y orquesta; *Dimitrov*, dedicado al fundador del socialismo búlgaro, para voz, coro y orquesta, sobre un poema de Pierre Gamar; el *Adagio doloroso* para violonchelo; y el ciclo de canciones a cuatro voces mixtas *Para un amigo ausente*, dedicado a Blas de Otero, constituido por siete canciones de sugerentes títulos: Última hoja del otoño; *Madrugada*; *No te aduermas España*; *Azul*; *Los álamos*; *España*; y *Puentes de Zamora*. Sobre poemas eslavos de Christo Boter y Nicolás Vatzárov compuso Palacio *La pendaison de Vassil*

Levski (La horca de Vassil Levski) y *Poema de adiós*, para soprano o tenor, con piano.

La última obra escrita por Carlos Palacio es una colección de canciones corales sobre otros tantos sonetos del poeta Adrián Miró. El título de este ciclo es *Llanto de muerte por María Luisa*, la esposa del poeta Miró. Tanto Adrián como María Luisa formaron parte del círculo de amigos españoles en el exilio, resientes en el Hotel Nancy de París. Los títulos de los cinco sonetos: *Y pronuncio tu nombre, María Luisa*; *Veintisiete años nuestros, solo nuestros*; *Muerte, que siempre tienes razón*; *Levanté mi mirada para ver*; y *Porque la luz es pura y es eterna*.

En el disco, publicado por la Universidad Autónoma de Madrid, a propósito del Congreso Internacional *La cultura en el exilio republicano español de 1939*, incluye, además del ciclo de Palacio, obras de María Rodrigo, Jesús Bal y Gay, Manuel de Falla e Ignacio Nieva.

Es una lástima que Carlos Palacio no llegara a conocer la grabación que se hizo en directo, en la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo, el 27 de noviembre de 1999, realizada y editada por Pablo Sorozábal Serrano, hijo del gran compositor y excelente amigo de Palacio desde los lejanos tiempos de la guerra de Valencia.

Una de las cosas que preocupó mucho tiempo a Carlos Palacio fue la orquesta. Cuando estudiaba orquestación con don Conrado del Campo en Madrid, la guerra le obligó a suspender las clases. Los acontecimientos hicieron casi imposible continuar esos complejos estudios en el exilio, pese a sus intentos con madame Honegger-Vaurebourg en L'Ecole Normal de París cuando tenía ya 39 años.

Mucho tiempo después se matriculó en la clase de Alain Krenski, del Conservatorio de Montreuil, cerca de Paris, con idea de llegar a orquestar "Aurora", sobre un poema de Antonio Galván.

Y pronto pudo superar su prevención a lo sinfónico y orquestó cuidadosamente ese canto de exaltación al célebre navío que marcó con sus cañones el asalto al Palacio de Invierno de los zares en San Petersburgo. Sin embargo, sigo creyendo que el modo de ser y de pensar de Palacio es eminentemente poético y pleno de lirismo recoleto, íntimo.

La canción y la obra pianística van como anillo al dedo a las creaciones breves, severas y concentradas. Ya dije en otra ocasión («Carlos Palacio: el hombre y el artista»), que el músico de Alcoy es un refinado y sensorial poeta del piano, como lo era mi amigo y gran colega suyo Federico Mompou, prototipo, como Palacio, de esa severa, ceñida y fulgente pureza expresiva del verdadero arte mediterráneo. Algunas piezas pianísticas de Oscar Esplá se hallan también en esa órbita, en la que podríamos situar igualmente al mallorquín Jaume Mas Porcel o a Baltasar Samper.

He escrito hace tiempo que mis primeros contactos con la obra de Carlos Palacio los tuve gracias a Trinidad Sanchis, sensible pianista y profesora alcoyana casada con el violinista mexicano Carlos Marrufo. Trini había grabado para Radio Nacional el primer cuaderno de *España en mi corazón*. Aquellas piezas se adentraron en mi espíritu por su fuerza expresiva y concentrada belleza.

Pronto las di a conocer en uno de los programas que entonces dirigía y escribía para Radio Nacional, cuyo Canal Clásico o Radio 2 dirigía por entonces el conocido crítico y compositor Enrique Franco. Me convertí en un propagador de la obra de Carlos Palacio –tanto que él me llamaba el Shneerson de Madrid– y entré en contacto con él por correspondencia. Me envió más tarde otras piezas de similar calidad y fui conociendo las del segundo cuaderno, los *Cantos de España* sobre Rafael Alberti, etc.

Me atraía de su música la particular inspiración melódica y especialmente los valores tímbricos, la depurada sonoridad. Palacio, además, no cae jamás en lo vulgar, en el tópico, ni hace música que no provenga de un sentimiento profundo o auténtico de las cosas.

El año 1975, en dolorosas circunstancias, fui a París buscando la imposible curación de un cáncer pulmonar avanzado que minaba la salud de mi padre. En aquellos días, mientras mi padre era examinado en un centro oncológico en Villejuif por el Dr. Maté, me cité con Carlos Palacio en un café de la Avenida de la Ópera y pude conocerle en persona. Pocos días después saludé a Emilia, su esposa, tan acogedora y cordial como él, en el piso donde vivían en la rue des Gravilliers. Nunca olvidaré su generosidad y el consuelo que me proporcionó estar con ellos aquel tiempo difícil. Recuerdo haber visitado con él una librería donde se podían encontrar libros prohibidos en España (era el mes de junio y Franco falleció en noviembre) y allí compré la *Carta al general Franco* de Fernando Arrabal.

Tras la muerte del dictador, Carlos y Emilia acudían en verano a Mataespesa de Alpedrete, pequeño pueblo de canteros en la Sierra de Guadarrama, a un chalet de sus hermanos. Nosotros vivíamos entonces en Los Negrales, un barrio de Alpedrete a tres quilómetros de esta localidad, y eso permitía que nos viésemos con frecuencia y tuviéramos largas charlas. Tanto Fifi, mi esposa, como yo, disfrutábamos de la amistad y el talante abierto y sencillo de aquel artista «fieramente humano» por usar una expresión de su amigo Blas de Otero, amante de la libertad, la justicia, la belleza y la verdad, y lo que es más importante, ejemplo práctico de esas virtudes.

La sed propia

Solo aquel que en el agua de Virgilio[1]
no ha aplacado su sed, ni en el oscuro
vino dantesco[2] halló la calma a su ruda
pasión desorbitada, ni en la nube
de Hölderlin[3] refresca sus sembrados
ni encuentra en Baudelaire[4] la egregia charca
en la que remojarse sus mejillas
como un fuego fecundo. Sólo ese
que en su país natal, ni el simple vaso
de Machado[5] le sirve con reflejos
de luz ensimismada, ni la copa
esbelta en que Cernuda[6] un oro amargo
le tiende sin querer, ese tan solo
será también poeta[7], el que no puede beber
sino la sangre en que se alumbra,
dentro del pecho hermético cual piedra,
su manantial.

Juan Gil-Albert

---

[1] Virgilio - Palestrina
[2] Dantesco - Bartokiano
[3] Hölderlin - Beethoven
[4] Baudelaire - Debussy
[5] Machado - Albéniz
[6] Cernuda - Falla
[7] Poeta - Músico

Acordes desde el alma

José Rafael Pascual-Vilaplana
Director y compositor

Hablar de la música de Carlos Palacio (Alcoi, 1911-París, 1997) supone todo un ejercicio de introspección difícil de abordar. Para mí no es una música más, un compositor más, es hablar de la obra de un amigo de los que te dejan huella, de los que te hacen reflexionar, de los que han marcado mi vida profesional y personal. En casa, Emilia y Carlos han sido, son y serán especiales. Su aliento de cordialidad, sencillez y entusiasmo ha sido alimento generoso de mi vida y de los que viven conmigo.

Ante la conmemoración del I Centenario del nacimiento del maestro Carlos Palacio García y ante la invitación de mi amigo, el maestro alcoyano Àngel Lluís Ferrando, me dispongo a elaborar un pequeño trabajo sobre una de las obras de Palacio que más me han conmovido siempre, una partitura que he tenido el placer de dirigir en su Alcoi natal y unos pentagramas de los que he aprendido y me han aprehendido con su sutileza maestría. Se trata de *Llanto de muerte por María Luisa*, para coro mixto *a capella.*

¿Quién fue María Luisa?

El 5 de febrero de 1934 venía al mundo en Alcoy María Luisa, hija del periodista y escritor Francisco Mompó y de Luisa Nadal. En 1953 acaba su bachillerato así como los estudios de pintura y dibujo de la mano de Manuel Vivó. En 1958 contraería matrimonio con el escritor y musicólogo alcoyano Adrián Miró, con quien marcharía a París ese mismo año. En la capital

del Sena trabajaría como profesora de español en distintas instituciones y conseguiría una Licenciatura en Letras en la prestigiosa Universidad de La Sorbona. María Luisa desarrollaría tareas de investigación literaria y de docencia en Universidades e Instituciones públicas francesas, incluso protagonizaría el cortometraje *La violoncell* de Antonio Galván. En 1974 se le detecta por primera vez un cáncer, fatal designio que le llevaría hasta su muerte el día 25 de enero de 1984 en el *Institute Gustave Roussy* de Villejuif, cerca de París. La personalidad de María Luisa marcó a cuantos tuvieron oportunidad de estar y convivir con ella. La obra literaria de su esposo, Adrián Miró, gira en su totalidad alrededor de la figura de su amada. Pero no solo él cantó a la espiritualidad y a ese halo especial que desprendía María Luisa. Entre las obras artísticas destinadas a la memoria de María Luisa destacan por una parte cuatro trabajos poéticos: los versos de Joan Valls en su poema *ELEGIA: En la mort de Maria Lluïsa,* los poemas de Antonio Galván en *A María Luisa, elegía en re bemol*, y como no el trabajo poético de su marido Adrián Miró en los libros *María Luisa* (1984), con ilustraciones de Juan Alcalde y *Album de soledades* (1985), con ilustraciones del recientemente desaparecido Ramón Castañer; así mismo los pentagramas se llenan del espíritu de esta musa tan especial con los *Impromptus a María Luisa* (1985) de Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005) con textos del libro *Autoretrato* (1970) de Adrián Miró y que cuenta con dos versiones, para soprano y orquesta (estrenada en el Teatro Principal de Valencia por la Orquesta Sinfónica de esta ciudad dirigida por Manuel Galduf y la voz de la soprano Carmen Bustamante) y para soprano y piano.

Llanto de muerte por María Luisa

Carlos Palacio conoce a Adrián Miró y a su esposa María Luisa en París en 1957, mientras vivía en un hotel muy especial: el *Hotel Nancy*, cobijo de artistas de diversa índole en una ciudad inmersa en las revoluciones artísticas de mediados del siglo xx. Muy pronto su amistad fue creciendo por la admiración que se tenían entre los cuatro. Miles de vivencias y de complicidades en un período alejados de su paisaje natal. El propio Palacio escribiría años más tarde en su precioso libro *Diario de Otoño* (1986) sobre María Luisa:

> Son estas las personas que dan un sentido y valor a nuestra vida y una lógica al mundo (…) Ella vive en todos nosotros, en todos aquellos para quienes supuso tanto en nuestras vidas. Miró escribió unos sonetos dedicados a su esposa, en donde ha vertido su infinito amor (…) Yo no pensé, no sentí en ese momento la necesidad de ponerles música. Pasado un tiempo, un buen día tuve la impresión de que no podía vivir si no expresaba en esos poemas todo el amor y amistad que había sentido por la ausente. Y llevado por mi doloroso entusiasmo, pasé muchos días y noches –no sabría decir cuántos!–, componiendo para voces a cappella, ante el piano, lleno de una fiebre interior, como iluminado por un sol crepuscular, 5 sonetos. Fueron días de dolorosa felicidad, de éxtasis incomprensible. Tenía la impresión de que no era yo quien escribía, sino otro, y que yo vivía y moría a la sombra de su llanto. Adrián los escuchó y vi que no podía ocultar sus lágrimas. Las últimas palabras que he puesto en música son «muerte, muerte!». Y esto me suena como un lúgubre presagio. Después, ya no he vuelto a componer nada[1].

[1] Palacio, Carlos (1986) *Diario de otoño*, Alcoi, Gráficas Ciudad, p. 17-18.

Realmente el entramado musical y poético de esta partitura es absolutamente fascinante y envolvente. El estudio intrínseco entre el texto y la música te hace descubrir la naturaleza de un arte en estado puro huérfano de modismos pero lleno de matices. El lenguaje como medio de expresión, llevado al más alto nivel de sinceridad y de compromiso. La estética de Palacio nacida de sus dedos sobre el piano, acaricia el alma de quien la escucha, es más, le puede llegar a conmover y emocionar. Quisiera analizar esa relación semiológica entre el verso y el recurso musical. Sabiendo que la música en sí no significa nada, la observación de estas influencias entre el mensaje literario y la técnica compositiva nos descubrirá un oficio creador nacido de la naturaleza más sutil y coherente con el propio compositor: «En mi música solo existe una consciencia en la que se funden el hombre y el compositor».

I. Soneto I, correspondiente al soneto IV del libro original.

Y pronuncio tu nombre: María Luisa,
como un aceite de oro, como un río
de miel y de cristal, como un navío
que se aleja en el aire y en la brisa.

Tu nombre es el caudal de tu sonrisa,
una idílica mies al son del estío,
un cándido jardín tierno y umbrío,
una bóveda en donde Dios se irisa.

Tu nombre es de clavel y de aceituna,
música de mi cuerpo, tierra abierta,
fulgor de abril y párpado de luna,

crisálida de un cielo que despierta,
tu nombre es flor y flor como ninguna.
¿Cómo la Muerte pudo hacerte muerta?

En este soneto que inicia la obra destaca el rol masculino con el primer verso y el sonido de las mujeres a tres voces pronunciando *María Luisa.* Es más, esta alusión a la amada, el compositor la añade al texto original en varias ocasiones, en concreto al final del segundo y del cuarto verso y al final del poema, resaltándolo como leit-motiv inspirador de la obra. Este diálogo es utilizado formalmente como recurso en la musicalización de los últimos tres versos. Destaca el uso de determinadas sonoridades armónicas para envolver distintas palabras: *umbrío* resuelve sobre un calderón en el cual una armonía a cinco voces conjuntas nos presenta una sonoridad oscura, como de sombra. Sin embargo, cuando *Dios se irisa* la armonía se vuelve mucho más consonante en un luminoso acorde de Mi bemol mayor. Cuando el texto pronuncia *tierra abierta* el sonido se abre y se amplía. Y la *muerte* se produce en una inflexión armónica descendente, como el inexorable cumplimiento del destino.

II. Soneto II, correspondiente al soneto XXVI del libro.

Veintiséis años nuestros, sólo nuestros,
voluta sin fronteras, espacio sin orillas,
un mismo ardor velaba nuestras vidas sencillas
de las pérfidas brumas, de los fuegos siniestros.

Fraternidad de amor –veintiséis años–.
Tu figura grabada en mi verdad secreta
–voz de clavel, mirada de violeta–,
lejos de espectros locos y de estigmas extraños.

Todo era puro y claro en nuestras vidas:
atravesar los sueños, ser un surco en la altura,
veintiséis años de albas encendidas.

Y todo sigue siendo –invencible aventura–,
en una comunión de deseos abiertos
un Tiempo que sonríe más allá de los muertos.

La palabra *veintiséis* se utiliza como ostinato rítmico y leitmotiv en varias ocasiones a lo largo de la partitura, con añadidos al texto original del mismo modo que en el Soneto I añadía *María Luisa.* El devenir del tiempo se escucha en las contraltos a boca cerrada entonando una melodía cercana a un minutero de reloj. Adjetivos como *sencillas* o *siniestros* son cantados con melodías contrastantes que reflejan claramente su significado. *Todo era puro y claro* se oye con tintes de melancolía, la pureza de la juventud y de los amantes que todo lo esperan. En la última palabra *muertos*, las voces femeninas entonan un acorde abierto de quintas a dos octavas, mientras las masculinas responden con boca cerrada una quinta como *organum* inferior.

III. Soneto III, correspondiente al soneto XXII del libro.

Muerte que siempre tienes razón, encrucijada
de la vida que pasa, de la frágil historia,
muerte oscura, sin lengua, sin venas, sin memoria,
muerte que no respondes a ninguno, ni a nada.

El alma hace sus cuentas cada día
y en perfil de ángel quiere surcar por tu aventura,
inútil ceguedad, inválida bravura,
pues sólo llega a hincharse con su fuerza vacía.

Me he cansado de hablar, el silencio es el Verbo,
la soledad se escapa como un ciervo
y a mis labios un triste vino llega.

Todos los días siento la sangre que te entrega
su fe y su rebeldía, Muerte que no respondes,
que te mueres en mí y que te escondes.

En este soneto central la palabra *muerte* se convierte en eje temático revestido de una sonoridad disonante caracterizada por el uso del tritono interválico, esa invocación diabólica de la música. Destaca el uso de las contraltos como eco del resto de voces, como elemento de color en registro sombrío y con acordes siempre disonantes. Con la palabra *vacía* el coro canta un súbito pianísimo, alegoría de la vacuidad. En este soneto la palabra leitmotiv es precisamente *muerte*, la cual se intercala entre los versos originales del poeta cuando la música lo permite (después del décimo, del undécimo y del último verso). Cuando invoca a la muerte que no responde, el coro incrementa el volumen deseoso de contestación, mientras emprenden un *diminuendo* cuando la muerte se esconde.

IV. Soneto IV, correspondiente al soneto II del libro.

Levanté mi mirada para ver
en qué estrella brillabas. Y fue sólo
el arpa de la lluvia –luto y dolor–
lo que sentí en arpegios fallecer.

Todo mi ser latía de tu ser.
Me buscaba en tu busca, falaz polo
en cuya luz errática me inmolo
con embriaguez de sangre que va a arder.

En mi orfandad de estatua descarnada
siento tu huella que me hiere y besa,
tu huella en mí, tu huella enamorada.

Y ando entre una gran sombra que se espesa,
perdida el alma, mi alma naufragada
en nieblas de lo Eterno. O de la Nada.

Vuelve de nuevo el ritmo ostinato con una música llena de ingenuidad y de claridad en la cual las sopranos protagonizan la melodía hasta mitad del poema. Desde el verso noveno, todo el coro se une mediante un proceso fugado lleno de repeticiones del mensaje literario. Las últimas palabras *O de la nada* son escritas en un pasaje *forte* a seis voces en el cual, el propio Palacio indica en el crescendo: *estridente como órgano.* Ese realce de la nada, el vacío por la ausente. Para concluir, la partitura, sin bajos, vuelve a repetir la primera frase del poema para concluir en una boca cerrada.

V. Soneto V, correspondiente al soneto VI del libro.

Porque la luz es pura y es eterna
me sentiré viviendo con tu muerte
con verdad obstinada de quererte,
como un sol que me invade y que me consterna.

Me siento claridad dulce y fraterna,
todo yo soy cristal al recogerte
en el espejo limpio, suave y fuerte
del agua clara de mi paz interna.

Inventarme tu vida en mis afanes,
escalarme tu vértice en mis sueños,
bogar de corazón a corazón.

Y, al caer la tarde en ígneos tulipanes,
sentirme entre tus dedos marfileños
con el pálpito leve de un gorrión.

El alma de la ausente ya es luz y la música se torna transparente. La boca cerrada que había finalizado el soneto anterior introduce la melodía de éste último. Son sólo las voces feme-

ninas quienes entonan los dos primeros versos, así como el noveno y décimo, equilibrando la estructura de la composición del soneto. Los tres últimos versos se inician de nuevo con el *ostinato* recurrente de los sonetos anteriores, alegoría del paso inexorable del destino. Para concluir, el último verso se repite tres veces, con la dulzura de su significado, como imagen sonora de la ternura.

Miscelánea de una partitura

Palacio selecciona cinco poemas del libro *María Luisa* con los cuales elabora una obra de gran solidez formal. El mensaje de los mismos configura una estructura piramidal en la cual emerge como tema central la muerte, en el tercer soneto. Los dos primeros caminan hacia ella y los dos últimos desmitifican su cruenta realidad para elevar un mensaje de belleza ante el recuerdo, de positividad ante lo vivido, de tierno conformismo ante lo inevitable. La música se inicia con tintes de tristeza para ir incrementando un sentido de la amargura que tras llegar al tercer soneto se va diluyendo de nuevo en sonoridades donde el modo mayor se convierte en símbolo de una bella resignación. El compositor cambia el orden de los poemas en el libro para crear una obra unidireccional desde el principio hasta el final. No son cinco canciones sueltas unidas por una temática, sino, como la define Adrián Miró, toda una cantata con una planificación estructural llena de sentido y coherencia. Una coherencia fiel a los preceptos e ideas de Palacio quien no solo los escribe y los manifiesta, sino que los demuestra con su trabajo. «…Como compositor no tenía derecho a alejarme de la vida (…) Yo no puedo dividirme en dos, no tengo más que una conciencia en la que se funden el hombre y el compositor (…) Pero a la moda o tendencia que yo he desdeñado

siempre he puesto una convicción del alma, inquebrantable, que no me ha abandonado jamás…»[2].

La partitura fue estrenada por el Coro de Radio Televisión Española dirigido por el maestro Pascual Ortega el día 8 de agosto de 1985 en el Santuario de la Bien Aparecida, a unos setenta quilómetros de Santander, dentro del Festival Internacional de Música que esta ciudad cántabra celebra desde hace varios años. Tal y como cuenta el propio Palacio, las notas del *Llanto* llegaron a manos del director Pascual Ortega de manos de Amando Blanquer, quien le aconsejó la obra. El director del coro tras leer las memorias de Palacio y analizar la partitura quiso programarla en la audición que hemos comentado. El propio Carlos, en su libro *Diario de Invierno*, dedica un capítulo al estreno de la partitura. Un capítulo donde la descripción del ambiente y del propio viaje es de una gran calidad literaria cuyo goce recomiendo encarecidamente desde estas líneas. Sin embargo, no me resisto a reproducir algunas de las palabras sobre el concierto:

> Las voces comenzaron su dolorosa letanía. El altar, de un barroco absoluto, mostraba toda la sagrada poesía, a la luz de los cirios encendidos, de una comunidad de santos que parecía escuchar el mensaje dolorido de una música en donde el sufrimiento y la voluptuosidad, creo, no se distinguían ni podían separarse.
>
> Adrián tenía las lágrimas en los ojos, abandonado a la corriente de la vida en el recuerdo y a la realidad amarga de la muerte (…) La música hacía de él un hombre dolorido. Amar es abrir un mundo y la música lloraba un mundo perdido que ya nunca volvería a existir. Nada en la vida tenía razón de ser, sólo eran verdad en esos instantes esos acordes que penetraban como agujas de seda en lo más profundo del ser (…)

[2] Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, pp. 424-425.

> La música vierte sobre el hombre lluvias de esperanza como bálsamos de dulzura[3].

A modo de epílogo

El compromiso, la autenticidad y la artesanía son símbolos de una obra de arte, cualidades que cumple brillantemente el *Llanto de Muerte por María Luisa* de Carlos Palacio. Investigar en la partitura te permite descubrir un mundo expresivo lleno de cruda sinceridad, de generosa voluntad de compartir sentimientos y de una humildad casi vehemente. Palacio estaba hecho de esta naturaleza y su obra no podría mostrarse de otra forma: la personalidad cercana y sensible del autor alcoyano son símbolo de una humanidad contagiosa. Como director, son pocas las veces en las que el estudio de una partitura me haya conmovido y me haya aportado tanto, desde el punto de vista técnico como del espiritual. En nuestra contemporaneidad el hecho de que la música pueda emocionar se suele calificar de innecesario, e incluso de anticuado. Sin embargo, en muchas de estas afirmaciones se esconde la impotencia de aquel que quisiera lograrlo pero es incapaz de conseguirlo. Y es que la catarsis de la obra de arte solo es posible desde la humildad, la sinceridad y el compromiso con uno mismo. Ese compromiso vital que marcó la existencia y la obra de Carlos Palacio, un compositor honesto a la altura de un gran hombre.

---

[3] Palacio, Carlos (1987) *Diario de invierno*, Alcoi, Ciudad Editorial, p. 42.

BIBLIOGRAFÍA

Galbis, Vicente (1992) *Amando Blanquer: catálogo de composiciones*, Madrid, SGAE.

Miró, Adrián (1984): *María Luisa,* Alcoi, Gráficas Ciudad.

— (1985) *Álbum de soledades*, Alcoi, Gráficas Ciudad.

— (1988) *Alcoyanos de perfil*, Alcoi, Gráficas Ciudad.

— (2001) *Amando Blanquer en su vida y en su música*, Alcoi, CAM.

Miró, Adrián *et alii* (1985) *Memoria de María Luisa,* Alcoi, Gráficas Ciudad.

Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert.

— (1985) *Llanto de muerte por María Luisa*, partitura, separata del libro *Memoria de María Luisa.*

— (1986) *Diario de otoño*, Alcoi, Gráficas Ciudad.

— (1987) *Diario de invierno*, Alcoi, Ciudad Editorial.

Las constantes estéticas de la obra pianística de Carlos Palacio

Marisa Blanes Nadal
Conservatorio Superior de Música de Valencia

Hacer apología de la figura de Carlos Palacio es una iniciativa placentera para todos los que aman la música y muy especialmente para los alcoyanos que sienten enriquecido su patrimonio histórico y artístico con una personalidad tan atractiva como la de nuestro compositor alcoyano más universal.

Aprovecho la invitación del Centre d'Estudis Històrics i Arqueológics d'Alcoi (CAEHA) con motivo del Simposio Nacional *Carlos Palacio*, *vivencia i pervivencia*, donde pronuncié la conferencia que hoy transcribo y este espacio público para agradecer el placer que para mí supone glosar de nuevo la entrañable figura de Carlos Palacio, como ya lo hice en la publicación de mi libro *Carlos Palacio. España en mi corazón* editado por la Editorial Alpuerto de Madrid con el patrocinio del Instituto Valenciano de la Música (2011).

Me referiré hoy, como en la publicación citada, a glosar a Carlos Palacio desde mis vivencias personales y desde mis impresiones como intérprete de su obra pianística *España en mi corazón* reflexionando acerca de sus referentes estéticos y sus componentes formales…

Recuerdos y semblanzas...

Estatura rotunda, manos y dedos finos, cabellera blanca, rizada, presencia impactante… Tales rasgos fueron los primeros que mi retina retuvo y quedaron grabados en mi memoria desde el momento en que conocí a Carlos Palacio, músico de cuerpo entero, alcoyano entusiasmado y, sobre todo, un hombre leal consigo mismo y las ideas que orientaron su vida en unos tiempos difíciles para España y los españoles.

Yo guardo recuerdos imborrables de su bonhomía, pero él los escribió, escribió de sí mismo, de su entorno, de sus dudas y sus convicciones y de lo que amó a lo largo de su existencia, nunca de lo que pudo llegar a odiar, porque el odio nunca anidó en su corazón. De sus escritos aprendí y a ellos me remito para acercar esta figura de expresividad poco común a quienes deseen conocer su singularidad.

«Nací el 13 de enero de 1911 en una modesta casa de la alcoyanísima calle de San Francisco… madrugada de cruento invierno… A los tres años ya comienza a manifestarse mi amor por la música» – escribe Carlos Palacio en su libro *Acordes en el alma*, glosa de su vida en forma de «Memorias»–[1]. Su «hermoso y abrupto» Alcoy fue siempre centro de sus añoranzas y nostalgias, tornando y retornando a sus entrañas como un fluido permanente e insaciable: «Mi Alcoy de puentes, de iglesias y de fábricas. Los puentes, como navíos prodigiosos, se levantaban por encima de los profundos barrancos, por encima de los ríos minúsculos y miserables que ningún mapa del mundo conoce… ¡Oh ríos humildísimos de mi infancia que ni siquiera la distancia en la que os veo puede agrandaros

[1] Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma. Memorias*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, pp. 17-18.

en mi recuerdo! ¡Alcoy de mis entrañas, no eres secreto para mi, eres amor!».

Alcoy fue cuna y cárcel a la vez para un hombre soñador; cuna donde gestó su infancia, cárcel donde sufrió su *destierro interior*: «Entré en mi casa, fugitivo de un mundo de horror, una noche de marzo de 1939 y allí, en el número 12 de la calle de San Lorenzo, escondido, permanecí hasta 1945. Una larga noche de siete años» –como el mismo Palacio describiera en sus *Memorias* tras la terminación de la guerra que había sumido a España en otra larga noche de tinieblas desde 1936 a 1939 – «…algunos combatientes habían conseguido en Alicante coger el barco del exilio que les llevaría a Orán y a otros países. Algunos, como el poeta Miguel Hernández, habían caído en la trampa de Alicante y fueron conducidos a la prisión del castillo. Yo había elegido mi cárcel…»[2].

Tras su destierro alcoyano, el exilio que le llevó a París y a la antigua Unión Soviética. Mientras tanto y siempre, Carlos Palacio volaba de un lado a otro en busca de un sentido de vida que él pudiera expresar a través de su música. «¿Quién soy yo?» –se preguntaba– «Y así como el perfume del jazmín recuerda a la flor, la palabra que escribo me recuerda que soy yo aún, algo así como un milagro de vida».

«El sueño es para mí la forma más elevada de la realidad. Sin él, yo no hubiera escrito una sola nota musical». Quizás, esta frase escrita al término de su existencia, nos permita comprender la esencia de su obra musical, especialmente la Suite *España en mi corazón,* y, sobre todo, el pensamiento que sustenta la creatividad netamente romántica, en el sentido schumanniano del «ideal romántico», de Carlos Palacio. Un ideal que se sintetiza en la «música poética» capaz de desvelar el misterio de la intimidad como soporte expresivo para la creación.

[2] *Ibid.*, p. 191.

Todo lo que llegó a sentir a lo largo de su intensa vida lo plasmó en narraciones de carácter autobiográfico, poemas llenos de nostalgia y una música entrañable que, si bien se inclinó hacia lo funcional como estímulo para los «combatientes de acero» que lucharon por sostener unos principios morales y políticos inquebrantables, tuvo también su momento para la mística de la ensoñación de una España que siempre tuvo en su corazón.

Cuando me decidí a estudiar la Suite *España en mi corazón,* objeto de este sencillo trabajo, que no tiene más intención que el del recuerdo y el reconocimiento de esta figura singular, fue cuando logré comprender la verdadera dimensión de Carlos Palacio, valedor de la integridad intelectual y moral, a la vez que modelo de una creatividad singular a través de la cual pude lograr comprender la síntesis de sí mismo y de su tiempo.

El pensamiento de Carlos Palacio: *España en mi corazón*

La Suite *España en mi corazón* es una obra para piano solo, compuesta por 23 piezas organizadas en dos cuadernos, 13 en el primero y 10 en el segundo. El título revela con claridad no solo la intención del compositor de reunir una serie de piezas con las que sintetizar su amor por España, sino que es exponente de una forma de sentir las peculiaridades de un país a través de sus pueblos, de sus gentes, de sus personajes ilustres y, sobre todo, a través de vivencias vividas a lo largo de los años más difíciles de su historia y contadas musicalmente por un creador comprometido esencialmente con su desarrollo ideal, desgraciadamente truncado por unos avatares políticos y bélicos que mellaron el corazón de su autor.

La obra fue compuesta a lo largo de su extensa e intensa vida y de su génesis nos ilustra el propio Carlos Palacio en uno de los

episodios de sus *Memorias*: viviendo ya en París en un exilio que el autor inició el año 1950, alojó en su casa de la calle du Jour, donde vivía con su mujer Emilia y su hijo Carlos, al compositor soviético Grigori Shneerson, viejo conocido en el arte de la canción de guerra y colaborador asiduo con Berthold Brecht y otros ilustres «antifascistas» de su tiempo. «Mi obra musical le debe mucho a él –escribe Carlos Palacio– a sus iniciativas, a su experiencia. No sé si jamás un compositor ha sido guiado de manera tan solícita, tan constante como lo he sido yo y lo seré por él, preocupándose además por la edición de mi música. Ahora, en el viejo salón, sentados frente a frente, me exponía claramente una sugerencia: abandonar por el momento el género vocal al que de manera ininterrumpida me había dedicado y escribir para piano»[3].

La mayor parte de la producción musical de Carlos Palacio está dedicada a la música vocal y coral y esta Suite *España en mi corazón* constituye, junto a su breve *Ofrenda a Shostakovich,* la obra integral para piano del compositor alcoyano[4], aunque ya se puede intuir y deducir de sus ciclos de canciones para voz y piano[5] un tratamiento pianístico armónico y tímbrico de una gran singularidad y refinamiento, como se podrá apreciar a lo largo de esta Suite.

«Recordé una bella y triste balada de mi infancia» –prosigue Carlos Palacio en sus *Memorias*– «y a su recuerdo comencé a escribir la primera de estas piezas de piano: *Cuando los cielos se volvieron grises y la lluvia pudrió los campos, un hombre fue a*

[3] *Ibid.*, p. 376.

[4] En las obras citadas en sus *Memorias* aparecen las siguientes obras para piano: *Danza árabe*, *La chinche,* pieza teatral de Maiakovski (ilustraciones musicales en colaboración con Rodolfo Halffter, para piano) y *Homenaje a Juan Gil-Albert*.

[5] Se citan solo los ciclos de canciones para voz y piano: *Doce canciones de España* (poemas de Rafael Alberti), *Lejos del mar* (poemas de Antonio Galván), *Cantos de España* (poemas de Rafael Alberti) y *Cinco poemas de Cervantes.*

caballo, en tarde fría de otoño, a ver de nuevo lo que tanto había amado»[6].

Tras su «destierro interior» escondido en la casa de sus padres en Alcoy, Carlos Palacio tuvo que sobrevivir recorriendo, como viajante de unos laboratorios químicos, muchas provincias y pueblos de aquella España deprimida y empobrecida física y moralmente, lo que le proporcionó una imagen que, sin lugar a dudas, tuvo que ser capaz de sublimar poética y musicalmente para superar su propia depresión y dar paso a una visión artística cargada de nostalgia y de añoranza hacia la España que él deseó haber construido y que seguía latiendo en su corazón.

«A mí me parecía ser ese hombre» –prosigue Carlos Palacio en relación al hombre de la bella y triste balada– «cuando desde París, recordaba las calles y los caminos de mi patria, la Sierra de Guadarrama, ayer estremecidos por el fragor del combate ahora sumergidos en la soledad y en el silencio. Y comencé a escribir estas piezas», apostilla Palacio en sus *Memorias*[7].

Así pues, parece evidente que es durante su exilio en París, a partir del año 1950, cuando Carlos Palacio inicia esta serie de 23 piezas que aglutina una visión de la España soñada por un artista sensible sumido en la nostalgia de la distancia. La Suite fue publicada el año 1977 en Moscú por la Unión de Compositores Soviéticos.

El autor nos orienta en sus *Memorias* acerca de las intenciones estéticas y técnicas que sostienen su obra pianística:

> España en mi corazón está escrita con la máxima economía de medios musicales, intentando dotarlas –no sé si lo he conseguido– de emoción profunda, la que el hombre experimenta cuando evoca los recuerdos o períodos que han marcado indeleblemente el curso de su existencia. Quien intente buscar en estas

[6] Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 377.
[7] *Ibid.*

> piezas hallazgos armónicos sensacionales o algún eco de las más nuevas escuelas o tendencias vanguardistas, no las hallará aquí y en tal sentido quedará defraudado. Para mí la música no es ninguna ciencia exacta ni una disciplina de laboratorio, sino materia viva y sonora que conmueve el corazón del hombre[8].

Las 23 piezas que configuran esta Suite rezuman el sabor popular de aquel nacionalismo propugnado por Felipe Pedrell y que supieron culminar como logro estético los compositores de la generación del 98, con Manuel de Falla a la cabeza, y los posteriores herederos de aquel espíritu restaurador encuadrados históricamente como protagonistas de la llamada generación del 27 o de la República. No fue ajeno Palacio a la impronta de Falla y más cercanamente de Oscar Esplá, cuya clase del Conservatorio de Madrid frecuentó, especialmente atraído por las consideraciones que sobre folklore hacía el compositor alicantino. Con sus contemporáneos de generación, aún siendo él más joven que todos ellos y cronológicamente no pertenezca a este marco generacional, sí que tuvo Palacio una relación muy estrecha, no solo en el plano estético, donde indudablemente podría ser encuadrado, sino en el ámbito personal, al haber sido designado por el Gobierno de la República coordinador para la creación de canciones que estimularan el ardor bélico de los combatientes republicanos. A su llamada respondieron muchos de los más significativos nombres de la mencionada generación del 27, compositores con los que Carlos Palacio compartió la aventura y la desventura de la guerra: Salvador Bacarisse (1898-1963), Julián Bautista (1901-1961), Rodolfo Halffter (1900-1987), José Moreno Gans (1897-1976), Enrique Casal Chapí (1909-1977), Adolfo Salazar (1890-1958) y Eduardo Martínez Torner (1888-1955), entre otros que se fueron sumando posteriormente.

[8] *Ibid.*

La tarea común de ahondar en el espíritu popular de las coplas destinadas al frente bélico fue asimismo estímulo para enriquecer la conciencia que sobre el folklore latía en todos los miembros de esta generación. Carlos Palacio, modélico en el arte de la canción, supo incorporar el acervo de lo popular en su música como espíritu, no como referencia directa. «Yo entiendo que cuanto más indirecta es la influencia del folklore en la obra musical, mayor es su eficacia»[9], afirma en sus *Memorias*. Y al hilo de sus consideraciones sobre la música popular, propone una actitud ética del compositor ante su obra, cuya transcripción aquí quizás pueda ser orientadora para la comprensión de esta extensa Suite que nos interesa:

> El folklore nace cada día, es imposible agotarlo, como las primaveras del mundo. El folklore es como los hongos: a unos alimenta, a otros envenena. La técnica por sí misma no me interesa, comienzo a respetarla cuando se convierte en un medio para acercarse al hombre y ofrecerle el júbilo y la paz. No existe sistema, procedimiento o escuela musical, que no pueda servir de vehículo de expresión: todo dependerá del talento y de la conciencia musical y espiritual del compositor[10].

España en mi corazón podría ser considerada como una Suite de canciones elaboradas como síntesis de una vida regida por la emoción y la nostalgia. Para Carlos Palacio, la canción es consustancial al hombre y umbral expresivo de su creatividad. Tal es el sentido que yo trato de percibir en esta obra pianística para abordar su comprensión a través de un análisis de la estructuración de sus episodios, más propios de la forma de la *canción* que de las breves formas pianísticas.

---

[9] *Ibid.,* p. 346.
[10] *Ibid.,* p. 345.

La referencia a los versos de Pablo Neruda (1904-1973) recogidos en el poemario *España en el corazón,* se hace inevitable sobre todo por la semejanza de los títulos: *España en el corazón* del poeta chileno es una desgarrada expresión poética de la violencia desatada durante la guerra civil española que fue escrita el año 1937. *España en mi corazón* del compositor alcoyano es síntesis expresiva de la nostalgia y recuerdo de lo que alimentó el corazón de un artista herido en lo más hondo de su sensibilidad, de tal manera que en muchos de sus episodios se apreciará un carácter elegíaco, de llanto y de pérdida, como en *Ante la tumba de Antonio Machado* y en *Granada – Elegía a un poeta (García Lorca),* números 12 y 13 respectivamente del primer cuaderno del Suite.

Carlos Palacio conoció a Pablo Neruda en Madrid allá por el año de 1933 cuando vivía en una pensión de la calle Benito Gutiérrez de «su» Argüelles madrileño y Neruda era cónsul honorario de Chile en España, «no era aún comunista», escribe Palacio. Fueron juntos al cine la noche de su encuentro y ya no lo volvería a ver pero «mi admiración por él era enorme, aunque mi timidez invencible, y yo intuía esa noche que nunca más me atrevería a encontrarle»[11]. No había escrito aún obviamente Neruda su *España en el corazón* y Carlos Palacio no hace mención en ningún momento de sus *Memorias* al poemario del chileno, aunque no lo desconocía por lo que se deduce de su narración referida al poeta, citando incluso algunos versos pertenecientes a dicho poemario: «Más tarde, en la guerra de España, vio hombres, mujeres y niños destrozados por los bombardeos, "Venid a ver las sangre por las calles" gritó al mundo entero»[12].

[11] *Ibid.,* p. 111.
[12] *Ibid.,* p. 112.

El pianismo de Carlos Palacio

Abordar la interpretación de esta obra pianística supone no solo comprender su estructura formal y técnica, sino que requiere sumergirse en su espíritu y en el contexto humano y estético que lo origina. El intérprete ha de asumir con fidelidad la traducción lectora de las 23 piezas que conforman esta Suite, sin duda, pero sobre todo ha de proponerse ser intérprete de un tiempo histórico que estimula y condiciona a la vez la creatividad del autor. Aquel tiempo histórico que constituyó el caudal emotivo desplegado por Carlos Palacio en su Suite *España en mi corazón,* es decir, aquellos años de exaltación republicana truncada por una guerra cruenta e inmisericorde con los vencidos, aquellos años no solo formaron parte del tiempo de Carlos Palacio, sino que son nuestro tiempo cercano aún en el recuerdo y tiempo histórico indeleble para nuestra conciencia de seres comprometidos con la historia de nuestros antepasados. No podría concebirse una interpretación coherente de esta obra sin haber comprendido la emotividad de aquellos tiempos para poder transmitir las emociones que laten en cada una de estas piezas. El tiempo de *España en mi corazón* no solo fue el tiempo de Carlos Palacio, sino que es también el tiempo histórico de quien decida estudiar esta obra. Solo así su interpretación llegará a constituir una experiencia de gran calado expresivo, como lo fue para mí en este intento que hoy tengo el honor de presentar en la versión viva del documento discográfico al que antes he hecho mención, y en el resumen analítico que me dispongo a describir a continuación.

El ordenamiento de las 23 piezas que comprenden esta Suite responde fielmente a los parámetros agógicos que equilibran el curso de la obra, es decir, el equilibrio entre las diferentes piezas según su *tempo*. Naturalmente, cada pieza posee una indica-

ción de *tempo*, pero estas indicaciones agógicas casi siempre van acompañadas de otra indicación de carácter dinámico-expresivo y, lo que es más importante respecto a su construcción global, el tempo de cada pieza está en relación con su precedente y su consecuente, con lo que la Suite adquiere un equilibrio de totalidad.

Tras estas consideraciones previas, fácil es colegir que el tempo indicado en cada pieza tiene un valor muy relativo y la propuesta es llegar a establecerlo, en primer lugar en referencia al calificativo dinámico, si lo hubiere (*v.g. Allegretto expresivo),* y en segundo lugar en relación con el tempo de la pieza precedente o siguiente, con el fin de lograr el equilibrio agógico de la Suite completa.

Carlos Palacio ha ordenado cada pieza atendiendo a muchos parámetros dinámicos, sin duda, pero fundamentalmente atendiendo al curso agógico de la Suite, logrando con ello una unidad estructural de gran alcance.

La estructura formal

En esta bellísima suite, Carlos Palacio utiliza unos recursos formales equivalentes en cada una de las 23 piezas de la Suite, logrando con ello también una estructuración formal de gran coherencia interna para que la Suite adquiera unidad como discurso formal y como curso expresivo.

La constante incorporada por el compositor como fundamento o nexo de su discurso es la estructura tripartita del *Lied*, con sus variantes formales del *Scherzo* o del *Rondo* y el uso de la «variación» como recurso sintáctico de gran originalidad y belleza.

No cabe duda de que los títulos de cada pieza determinan su carácter, al igual que en la estructuración del tempo, pero también en este sentido la coherencia queda lograda por el contenido emotivo de la Suite, que rezuma melancolía y nostalgia por los

cuatro costados, incluso en las referencias a la infancia lúdica, como la *Marcha feliz* del primer cuaderno o la *Danza de la mañana,* en forma de Ronda del segundo.

El ordenamiento de las 23 piezas, atendiendo a los títulos de cada una de ellas, responde al curso organizado de las tensiones emotivas que narran sus contenidos, bien sean estos literarios o meramente descriptivos, en suma expresiones de vivencias que han marcado la existencia del autor.

Diseños formales

El primer cuaderno se inicia con una *Sonatina de ayer,* recuerdo nostálgico no solo de una forma musical monotemática sin desarrollo, sino de un ayer más soñado que real. Sigue consecuentemente una *Danza alegre* contrastada en si misma con una *Canción triste* que, descrita en la forma de un *Scherzo,* establece equivalencias con el ordenamiento agógico antes descrito. La sucesión de la *Nana* que se produce a continuación y la *Jota* como contraste marcan el curso vivencial de la Suite y su estructuración formal, que continúa con dos evocaciones a la nostalgia, *En la montaña,* según la forma tripartita del Lied y a la intimidad, *Piano-Nocturno,* en curso dinámico equivalente al curso agógico mencionado. Siempre siguiendo el curso de la coherencia basada en el contraste dinámico, la Suite se enlaza con una *Marcha feliz* contrastada con una canción popular de estructura monotemática. Es la única vez que Carlos Palacio refiere en esta Suite la procedencia popular de una de sus piezas, aunque toda la obra está inmersa en el carácter de lo popular, si bien cultivado con parámetros sintácticos que, sin contaminar la elementalidad de lo popular, se desarrolla en los márgenes sutiles de lo culto, como en la pieza siguiente, *Primavera (de 1936)* sugerencia de la caden-

ciosidad y la forma de la Jota valenciana. Un *Canto combatiente* en el estilo y la forma de una marcha fúnebre se intercala entre la *Primavera* y ...*Ya llega otoño,* otra forma de Scherzo tripartito que antecede al canto elegíaco dedicado *Ante la tumba de Antonio Machado,* para terminar el primer cuaderno de la Suite *España en mi corazón* con otra alusión elegíaca a otro de nuestros insignes poeta, Federico García Lorca, que, con el título de *Granada* se adentra en la magia del cante jondo con los rasgueados de la lorquiana *Seguirylla* gitana.

El segundo cuaderno de la Suite *España en mi corazón* se organiza formalmente según constantes análogas al primero, con tres piezas menos y con un carácter más melancólico, aún si cabe, abundando la forma tripartita del Lied, que es variada en Rondo en su segunda pieza, *Los bosques cantan al alba,* y en la novena, *Danza de la mañana.* La forma Lied subyace en las restantes piezas, con la configuración bitemática de la primera, *Vieja Castilla,* cuarta, *Ante la Puerta Bisagra de Toledo,* quinta, *Viejo jardín,* sexta, *Meditación ante una tumba,* séptima, *Primavera sobre una tumba* y el Nocturno *Noche de estrellas*, como titula la octava pieza. Monotemática es la tercera, *Tierna despedida*.

Estructura tonal y armónica

El carácter melancólico de la Suite *España en mi corazón* se ve reflejado principalmente en el tratamiento tonal y modal de todas sus piezas, tendente a un uso mayoritario del modo menor y tangencialmente a un empleo de los modos antiguos enfatizando así el contenido dramático de algunas piezas.

Los diseños armónicos se producen siempre como consecuencia de un proceso netamente tonal, es decir, respetando los parámetros de la relación armónica entre los grados de la escala

diatónica y desarrollando el discurso de cada pieza sobre el fundamento de la tonalidad atribuida a cada una de ellas. No obstante, hay que señalar una singularidad, bastante común en los compositores de la época de Carlos Palacio, que propende a la liberación del tonalismo riguroso con procedimientos que, si bien no son deliberadamente politonales, sí utilizan la «ambigüedad» tonal y modal para ampliar el contexto tonal en el que se produce el discurso. Tal aserto se puede observar en la cuarta pieza del segundo cuaderno, *Ante la Puerta Bisagra de Toledo,* con el uso ambiguo de la tonalidad de Si menor conjugado con el Fa sostenido menor del primer episodio, cuyo diseño melódico se caracteriza por el uso del *tritono* que une el quinto y el sexto compás.

Sin embargo, y resaltado ya este singular concepto de ambigüedad tonal, todas las piezas de esta Suite están construidas sobre un riguroso tratamiento tonal, conjugando las modalidades arcaicas y los modos menor y mayor del sistema tonal de forma muy atractiva.

Carlos Palacio
el escritor de la música

Àngel Lluís Ferrando Morales
Centro Instructivo Musical Apolo (Alcoi)

Si pensamos en la extrema juventud en la que nuestro protagonista cogió la pluma para escribir por primera vez en uno de los más carismáticos periódicos alcoyanos de finales de los años veinte, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que Carlos Palacio García (1911-1997) fue antes escritor que músico. Más aún, algunos estudiosos y amigos del compositor, como el recientemente desaparecido Adrián Miró, afirman, de manera rotunda, que era mejor escritor que compositor. Sin entrar en consideraciones de ese calibre, lo que sí parece incuestionable es la íntima relación que mantiene Palacio con las letras y el mundo periodístico, relación que no abandonará –con mayor o menor presencia– a lo largo de su vida. La variedad de las colaboraciones es notable y los foros diversos: practica la crítica musical en la revista de la Asociación de Profesores de Orquesta y *Mundo Obrero*, la crítica cinematográfica y teatral en *Información Española*, los artículos de carácter didáctico en *Libertad* y *Libertad para España*, la difusión de la música de la guerra en *Comisario* y, finalmente, la poesía y el ensayo en *El Noticiero Regional* y *Ciudad*. A todo ello, hay que sumar la publicación de sus memorias –en ruso y castellano[1]– y sus dos diarios.

[1] Aunque en esencia se trata de la misma obra, hay una serie de diferencias entre la versión española (1984) y la anterior publicada en la antigua Unión Soviética (1980).

Aunque Palacio fue un alcoyano de corazón –y lo será siempre–, no es especialmente conocido en la ciudad que le vio nacer y, en este sentido, es necesaria una aproximación a la obra literaria de este «escritor de la música» centrada en el aspecto local, complementaria de la obligada visión global. Por esta razón, en el presente trabajo nos acercaremos a sus trabajos en la prensa de su tierra natal, sin olvidar por ello otras colaboraciones de ámbito nacional y, por supuesto, sus cuatro libros. Lógicamente, se prestará una mayor atención a los escritos –de cualquier tipología– que mantienen una relación directa con el arte musical y sus diferentes manifestaciones, priorizándolos sobre la notable producción del compositor. Se facilitará, con ello, el acceso a la parcela menos conocida de su corpus literario, que se sitúa en el contexto de su adolescencia alcoyana y tiene como protagonistas a sus paisanos y, además, el Madrid de su formación musical ampliada. Una etapa vital del compositor en la cual se entrelazan extraordinariamente sus dos pasiones –la música y la escritura– y donde se cimenta una vida entre poetas y músicos que se consolida, de manera fructífera, a lo largo de los años.

Las páginas del diario alcoyano *El Noticiero Regional* fueron, en este sentido, el primer lugar donde Palacio pudo desarrollar esta actividad paralela a la música[2]. Su vinculación con

[2] *El Noticiero Regional* «Diario independiente de información» (1927-1929) fue un rotativo de tendencia democraticoliberal que presentaba información variada de actualidad ilustrada con fotografías. Sus directores fueron César Puig y Gregorio Romero. Uno de sus linotipistas era José Santacreu, amigo íntimo del compositor y muy activo en la guerra como organizador y comisario del *Batallón Mateotti* de Castellón, que fue después director del periódico *República* y primer secretario del Partido Comunista de Castellón de la Plana. Véase Beneito, Àngel; Blay, Francesc-X (coord.) (2004) *La premsa en les comarques de l'Alcoià-Comtat (1837-1939)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, pp. 261-266; y también Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, pp. 148-149.

el rotativo propició una mayor presencia en la prensa, no solo como escritor, sino también como intérprete. En diferentes artículos y reseñas se refleja el inicio de su carrera como violinista solista y también como miembro de grupos de cámara y orquestinas[3]. No obstante, sus primeras aportaciones a la prensa no fueron artículos, sino poesías llenas de juventud y sentimentales relatos breves. El mismo compositor nos habla de ellas en su último libro[4] y además de la que le redescubre su amigo Adrián Miró –cincuenta años después de ser publicada–, aparecen otras aún anteriores. La primera de ellas, dedicada a su pueblo desde la distancia, la escribió con tan solo dieciséis años. Con «A mi pueblo»[5], firmada en Madrid en octubre de 1927, se inicia una serie de siete ejemplos más: «Recordando…», dos poemas titulados «A "una" María», «Mis penas…» y los relatos «Añoranzas», «"Mi vida es un erial…"» y «La mujer y la flor»[6].

---

[3] La actividad camerística está reflejada en la prensa mediante los conciertos de su juventud (*El Noticiero Regional*, 08-02-1927), con el cuarteto «Mozart» formado por Enrique Casasempere y el propio Palacio (violines), Jorge Satorre (viola) y Gregorio Casasempere (cello) en los conciertos de la *Casa del Pueblo* (*El Noticiero Regional*, 28-12-1927), y formando dúo con el pianista Roberto Moya (*El Noticiero Regional*, 31-12-1927). La prensa informa con elogiosas palabras de su pertenencia a una de las orquestinas alcoyanas, señalando que «como violinista forma parte Carlos Palacio, que cautiva al auditorio con ese sonido delicado que arranca al violín. Es un artista de gran porvenir, que sabe unir a la técnica aprendida, el sentimiento de su alma que ansía acercarse al arte cada vez más». Véase *El Noticiero Regional*, 05-07-1928.

[4] Animado por su maestro Rafael Simó Alós, colaborador también en la misma prensa alcoyana bajo el seudónimo de Rurico de Cálix, el compositor escribió algunos poemas y pequeños relatos. Las amables palabras de Simó no pueden ser más alentadoras para el joven Palacio: «este es muy joven aún. Pero me interesan sus escritos, llenos del más puro romanticismo. Compone música y toca el violín admirablemente. Y además, escribe. Siempre páginas dulces, melancólicas, sentimentales. Le agradan las descripciones y posee el fino don de la observación. Es un artista de gran porvenir» (*El Noticiero Regional*, 22-04-1928). Véase también Palacio, Carlos (1987) *Diario de invierno*, Alcoy, Ciudad Editorial, pp. 123-124.

[5] *El Noticiero Regional*, 28-10-1927.

[6] Siguiendo el orden cronológico se publicaron todos ellos en *El noticiero Regional* el 05-11-1927, 07-01-1928, 27-01-1928, 01-02-1928, 01-04-1928, 29-04-1928 y 30-05-1928 respectivamente.

Las colaboraciones en la prensa

De sus primeros artículos, críticas o aproximaciones a compositores y amigos –una fórmula que cultivó siempre– encontramos también ejemplos muy tempranos en *El Noticiero Regional*. El primero de ellos tiene como tema a tres «artistas alcoyanos» residentes en Madrid. Los dos primeros son Gonzalo Cantó y Miguel Santonja, los mismos que Palacio visita en su primera estancia en la capital. El tercero es, cómo no, Gonzalo Barrachina Sellés, una presencia constante en su vida –el compositor señala en sus memorias que fue una de las primeras personas que lo tuvo en brazos[7]– y de quien dice al final del texto periodístico: «Estando yo en Madrid, cuando he sentido la nostalgia de mi pueblo, he ejecutado obras suyas en el piano, y me han hablado de Alcoy. Admiro a Barrachina porque su música es música que habla al alma, y quien hace hablar al alma es porque tiene alma, y quien tiene alma de artista es digno de admiración»[8]. Sólo dos meses después, en el mismo rotativo y desde Alcoy esta vez, nos habla de Barrachina en clave aún más poética, más íntima[9].

Las colaboraciones de Palacio son frecuentes en los años finales de la década de los veinte, aunque con desiguales periodos temporales en cuanto a presencia en las páginas del rotativo. Además de lo señalado anteriormente, las cuidadosas semblanzas de los personajes que retrata justifican tal afluencia de escritos, firmados casi desde el primer minuto de su estancia madrileña. En este grupo deben situarse las aproximaciones al poeta Cleofé Puertas de Raedo, las evocaciones a otros artistas alcoyanos como el malogrado compositor José Pareja, José Jordá, Julio Laporta o

[7] Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, p. 35

[8] *El Noticiero Regional*, 22-04-1928.

[9] *El Noticiero Regional*, 24-06-1928.

su inevitable Barrachina[10]. Los meses del verano de 1928, de vacaciones en Alcoy, son extraordinariamente fructíferos. Se inicia una colección dedicada a los clásicos, en la que se incluyen artículos sobre Chopin, Beethoven, Schumann, Schubert, Mozart, Wagner y Mendelssohn[11]. A su vez, imbricada en la anterior, una serie de «impresiones musicales», a medio camino entre la crítica y la reflexión, hace también su aparición en las mismas fechas[12]. Por su parte, la colección «apuntes musicales», pese a su aparente título genérico, esconde pensamientos profundos de estética musical[13]. Continúan publicándose también un grupo de relatos mínimos –como «pinceladas» las adjetiva el propio Palacio–, algunos con la música como telón de fondo[14] y otros como meras evocaciones, sin aparente inspiración o pretexto musical, siguiendo la línea ya establecida en los primeros ejemplos[15].

Pasada la guerra y desde su exilio en París, la década de los años sesenta viene marcada por sus colaboraciones en *Libertad* «por-

[10] Siempre dentro de *El Noticiero Regional*, la semblanza de Puertas de Raedo se publicó el 17-05-1928, la ofrenda a la memoria de Barrachina y Pareja en el número del 02-06-1928, la del compositor José Jordá el 19-07-1928 y la de Julio Laporta el 25-09-28, con motivo de su muerte.

[11] La colección de grandes compositores, iniciada en Alcoy durante las vacaciones estivales y concluida en Madrid al iniciarse nuevamente las clases en el conservatorio, se publican respectivamente el 30-06-1928, 04-07-1928, 07-07-1928, 11-07-1928, 24-07-1928, 24-08-1928 y 02-10-1928.

[12] Esta serie de artículos incluye críticas de conciertos de banda (13-07-1928), próximos estrenos del compositor Rafael Casasempere (08-09-1928) o la interpretación de Schubert por el maestro Arbós (27-11-1928).

[13] Esta colección de textos reflexiona genéricamente sobre la figura del compositor (26-07-1928), el artista (01-08-1928), la inspiración (21-09-1928), el mito de Tristán e Isolda (09-01-1929), el amor de Lohengrin y Elsa (19-01-1929) o una nueva evocación del artista, dedicada esta última a Pérez-Casas (23-03-1929).

[14] Dentro de este grupo se encuentran los artículos titulados «Risas entre lágrimas…» (10-08-1928), «La caravana» (29-08-1928), «Notas fugaces…» (05-09-1928), «Atardecer» (08-11-1928) o «Ella» (29-01-1929).

[15] Sin voluntad de ser exhaustivos, pueden situarse en este apartado los artículos titulados «El peregrino…» (03-08-1928), «Invierno» (28-10-1928), «La tonta» (31-10-1928), «Gitanos» (17-11-1928), «Pastoral» (30-11-1928), «Sueños» (01-01-1929) o «Frailes. Libros. Locura» (07-02-1929).

tavoz democrático de los españoles emigrados en Europa». Se trata de una pequeña revista de aparición mensual que más tarde pasará a denominarse *Libertad para España* (a partir de febrero de 1965) y se convertirá en bimensual. Merece especial atención la colección de artículos titulada *La música y la vida*, una suerte de historia de la música española muy abreviada que presenta asociaciones con el contexto cultural, político y social del país. En cierto modo, se trata de una concepción novedosa para una disciplina que generalmente se presenta de forma aislada, una manera de entender la música que, como puede apreciarse claramente, no encaja con la visión de Palacio[16]. Exactamente en la dirección contraria, su preocupación constante por la formación musical de la sociedad, le lleva a realizar escritos y colaboraciones con un alto contenido didáctico. Su labor durante la guerra y los años inmediatamente anteriores son una excelente muestra de ello, así como el estilo narrativo y la presentación de los contenidos en sus memorias, que le llevan a confeccionar *otra* historia de la música, sin pretensiones exhaustivas, pero con voluntad complementaria. Esa mezcla indisoluble de instrucción musical y vivencias personales que se observa en el Carlos Palacio «escritor de la música» –que se intuye desde sus primeros escritos y no abandonará nunca–, es heredera de una vocación pedagógica desde la propia experiencia personal, desde la propia vida. Esta serie viene continuada, en cierto modo, por otras

[16] Se trata de un conjunto de doce artículos que, con alguna interrupción por falta de espacio, aparecen en esta publicación desde febrero de 1964 a junio de 1965. Resulta curioso el título genérico, muy próximo en esencia al de sus memorias publicadas en la antigua URSS. Al estudiar su contenido, sin embargo, observamos muchos más vínculos en común: podemos considerar el artículo final como una especie de inicio de sus memorias, ya que nuestro protagonista habla en primera persona de sus vivencias madrileñas y se cierra, precisamente, con su encuentro con el joven Casal Chapí y la visita a su casa para ver el piano de su abuelo, todo un «símbolo de una época musical fecunda y terminada». Véase *Libertad para España*, 01-06-1965, p. 7.

colaboraciones sobre Isaac Albéniz, Enrique Granados, Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Pablo Sorozábal[17].

En abril de 1968 aparece la cabecera *Información Española* como continuación de *Libertad para España* y Palacio mantiene también su presencia en esta publicación. Ya en la década de los setenta, concretamente en 1971, aparece la primera de sus colaboraciones, titulada «Igor Stravinsky (a manera de Homenaje póstumo a un compositor genial)» y sólo diez días después de la muerte del compositor ruso. Al final de dicho año, unas conversaciones con María Dadidova y la relación entre el gran cantante ruso Chaliapin y España, dotan de contenido a un extenso artículo en dos entregas. Estas publicaciones, a las que se une una reflexión en torno a la música contemporánea bajo el título «Música de hoy: tradición e innovación» –con motivo de la invitación que recibe Palacio para asistir en octubre de 1971 al VII Congreso del Consejo Mundial de la Música en Moscú– aparecen publicadas algunos días después en la prensa local alcoyana con la cabecera del periódico *Ciudad*[18].

Por lo que respecta a la colaboración con *Ciudad*, los años setenta presentan varios ejemplos remarcables, entre los cuales

[17] Excepto el último, todos ellos publicados en *Libertad para España* el 1 de julio de 1965 (p. 7), 15 de julio de 1965 (p. 7), 1 de septiembre de 1966 (p. 7), 1 de marzo de 1967 (p. 4), 1 de mayo de 1967 (p. 9) y el 1 de diciembre de 1967 respectivamente. El recuerdo a Federico García Lorca apareció publicado casi un año después en *Información española*, 8, 1 octubre de 1968, p. 19.

[18] Fundado en 1953, el periódico *Ciudad* ha sido la referencia periodística alcoyana durante los sesenta años en los que ha permanecido en activo. Su último número salió el martes 30 de abril de 2013. El artículo sobre Stravinsky se publica el día 16-04-1971, la entrevista a Palacio el 07-09-1971 y los dos sobre Chaliapin el 07-12-1971 y 10-12-1971 respectivamente. Excepto la reflexión sobre la música, que sólo se publicó en *Ciudad*, los artículos citados salieron en *Información Española* de forma simultánea en el caso de Stravinsky y unos días antes, también en dos entregas, los del célebre cantante ruso. Para el artículo sobre Stravinsky véase *Información Española*, 57, 16 de abril de 1971, p. 19, y para los de Chaliapin véase *Información Española*, 64, 1 de noviembre de 1971, p. 19 e *Información Española*, 65, 16 de noviembre de 1971, p. 20.

encontramos textos rescatados de otras publicaciones que, casi con toda seguridad, eran materiales de documentación y recopilación para sus memorias. Con el paso de los meses este aspecto puede observarse con mayor claridad y lo que a todas luces era previsible, ahora se constata: la redacción de unas memorias como las que concibe nuestro protagonista, representan un trabajo dilatado en el tiempo y su elaboración necesita de actividades transversales, complementarias y clasificatorias. En referencia a los textos periodísticos, se encuentran en primer lugar las palabras pronunciadas por Carlos Palacio ante la tumba de Jolivet –en el parisino cementerio de Montmartre el 20 de diciembre de 1976–, que son recogidas por el rotativo alcoyano unos días después de su lectura, el 8 de febrero de 1977, bajo el título de «Oración fúnebre por un gran compositor muerto». Por su parte, la tribuna «Miguel Hernández, mi amigo», publicada el 13 de marzo de 1978 nos trae, con ligeros retoques, el texto publicado por Palacio más de una década antes en *Libertad para España*[19].

Los ejemplos posteriores coinciden temporalmente con la invitación para dirigir el Himno de Alcoy y la inminente publicación de sus memorias en ruso. En este intervalo temporal debe situarse una nueva evocación a Gonzalo Cantó, publicada el 4 de junio de 1978 con materiales entresacados de las memorias y de la siguiente publicación de nuestro autor, *Diario de otoño*, en la que nos detendremos posteriormente. Asimismo, los artículos sobre el compositor armenio Adik Judoyan (21-09-1978), el amigo Igor Drago de Kiev (31-10-1978 y 02-11-1978) o la reunión con los compositores ucranianos (23-11-1978), son capítulos sueltos de sus memorias convenientemente adecuados

[19] *Libertad para España*, 8, 1 de mayo de 1967, p. 9.

al formato periodístico. Parece lógico conjeturar que, ante la publicación de sus memorias en ruso, Palacio encuentra conveniente dar a conocer en castellano pequeños fragmentos de la edición que vería la luz en la antigua URSS bajo el título de *El compositor y la vida*[20]. La evocación y homenaje al compositor francés André Jolivet –un símbolo artístico y personal para Palacio– que lleva el acertado sobretítulo de «caleidoscopio de nostalgias», cierra finalmente la década de colaboraciones el 6 de enero de 1979.

Aprovechando la publicación del suplemento literario y cultural del periódico, *La Casa del Pavo*, durante los años ochenta se inicia otra época fecunda de colaboraciones. La primera de ellas es el extenso trabajo que hace referencia al poeta Pla y Beltrán con el nombre de «Exilio y muerte de Pla y Beltrán» (23-04-1981). A continuación se encuentra la «Carta abierta en "mi" menor a Gil-Albert» (14-04-1983) y cuatro artículos más, esta vez señalando que pertenecen a las memorias aún no editadas en castellano, que aparecen publicados entre enero y junio de 1982. Este grupo se inicia con el encuentro con el compositor alcoyano Gonzalo Blanes (21-01-1982), una evocación del Madrid de sus

[20] En el mismo periódico puede encontrarse la noticia que señala la próxima publicación del libro *El compositor y la vida* en la antigua URSS. Se trata de un artículo firmado por el periodista y amigo del compositor Floreal Moltó Soler. En dicha noticia se observa, creemos que por primera vez, el cambio que después se mantendrá por lo que respecta al título del original de las memorias, mutando la conjunción «y» por la preposición «en». Aunque este detalle se aprecia a simple vista en la ilustración que acompaña a la noticia –la carta del contrato redactada en castellano–, en el texto destacado del artículo ya aparece cambiado parcialmente. Desconocemos a qué o quién se debe dicha mutación, pero lo que resulta evidente es que en el título en ruso se mantiene la conjunción, como puede determinarse haciendo una sencilla comparativa textual ruso-castellano. No obstante, el cambio se mantendrá en todas las referencias posteriores a la publicación, incluso las del propio compositor que bien pudiera ser el responsable de dichas alteraciones, mutando además el artículo «el» por el indeterminado «un», por lo que se cita habitualmente como *Un compositor en la vida*. Véase *Ciudad*, 27-04-78.

estudios (18-03-1982)[21], la visita a la viuda de Prokofiev (15-04-1982)[22], un episodio durante la visita a Ucrania (03-06-1982) y se cierra con el «Homenaje a Aram Jachaturian» (24-07-1984), una síntesis de pensamientos y vivencias con el compositor soviético de origen armenio como protagonista. Ya en la década de los noventa, se publica la serie de cuatro artículos «Mi gato D'Artagnan y el mundo», el primero dedicado «a Javier Darias y su gato» (21-06-1992)[23], el segundo «a mi querida hermana Victoria y sus 7 gatos» (10-01-1993), el tercero «a Floreal Moltó, amigo» (23-11-1993) y el último, con el título «La muerte de D'Artagnan y el mundo», dedicado a «mi buen amigo Antonio Revert» (23-01-1994). Las dos últimas colaboraciones con *Ciudad* de las cuales tenemos constancia, son la dedicada a la muerte de Juan Gil-Albert (11-09-1994) y la que lleva por título «La música, una antorcha viva», que gira en torno a una visita a Paris y una carta del director y compositor José Rafael Pascual-Vilaplana (05-11-1995).

A tenor de esta relación con la prensa, y teniendo en cuenta que no se trata de una lista exhaustiva y cerrada, puede

[21] Precediendo al cuerpo del texto, aparece una interesante nota introductoria: «Carlos Palacio nos invita esta vez a penetrar en el mundo de sus memorias, que bajo el título "Un compositor en la vida", han sido publicadas en ruso y están siendo traducidas precisamente ahora al alemán, también para su publicación, aunque todavía no hemos podido leerlas en castellano». Aunque se anunció, promocionó y se llegó a preparar una edición anterior en castellano (1980), coetánea a la rusa y a cargo de la editorial alcoyana Llorens Libros, ésta no llegó a materializarse nunca. Los datos que pueden consultarse en el registro del ISBN –entre los cuales figura hasta el número de páginas y el título que se cita habitualmente– son, por tanto, de una edición que en realidad nunca llegó a ver la luz. El ambiente enrarecido inmediatamente anterior al 23-F, entre otros condicionantes, abortó finalmente dicha publicación. Como en el caso de la edición alcoyana de las memorias, cuya inexistencia corrobora esta nota editorial, nada se sabe de la edición alemana que cita el periódico alcoyano. Véase *Ciudad*, 18-03-1982, dentro del suplemento citado.

[22] Este artículo fue publicado también en la revista *Ritmo* (abril 1983, p. 31-32).

[23] A este respecto véase Darias, Javier (2011) «La coherencia de un maestro», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, pp. 21-22.

concluirse que Palacio alternó diferentes épocas relacionadas con de escritura literaria. Es este sentido, es fácil establecer un itinerario temporal que abarca su actividad periodística en los diferentes foros e ilustra su presencia: hasta los años treinta en la prensa local de Alcoy, en los años de la república y la guerra en los órganos de difusión institucionales, durante su exilio en los tres periódicos más cercanos a su ideología y circunstancias personales (especialmente la década de los sesenta y setenta, en la que se solapan publicaciones) y, finalmente, en los últimos veinte años de su vida centrado en la escritura de sus cuatro libros que, a su vez, generó una renovada presencia en la prensa local con escritos que provienen mayoritariamente de sus memorias.

Las publicaciones de guerra

La *Colección de Canciones de Lucha* (Valencia, 1939) nos aporta nuevos datos del Carlos Palacio escritor y, en este caso, también del editor. Si bien las palabras que encabezan la publicación –que como sabemos no se dio a conocer en 1939 por dificultades obvias, sino en edición facsímil en los años 80– no presentan ninguna novedad importante a lo que ya sabemos por lo que respecta a sus intenciones con este proyecto de recopilación, los comentarios individuales a cada canción nos aportan algunos datos jugosos. Como señala Óscar Moreno en su estudio *Miguel Hernández y la música*,

> Resultaría innecesario argumentar motivo alguno para rescatar del injusto olvido una figura como la del alcoyano Carlos Palacio. Aún así, en el caso de tener que recurrir a alguna razón para justificar su inclusión en este estudio, a buen seguro ésta sería su participación decisiva y directa en la citada recopilación *Colección*

> *de Canciones de Lucha* que, ya a finales de la guerra civil, vería la luz en Valencia con un sino bastante trágico[24].

A las conocidas colaboraciones de nuestro compositor, en las que nos detendremos a continuación, se suman las de Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Moreno Gans, Casal Chapí y otras con las coplas de Luis de Tapia. También encontramos músicas de tintes internacionales como las creadas por Hanns Eisler (*Marcha del 5º Regimiento* y *No pasarán* con letra de José Herrera «Petere»), Silvestre Revueltas (*México en España* con letra del prolífico poeta ibense Pascual Pla y Beltrán) y los poemas de Miguel Hernández musicados por el compositor neoyorquino de origen ruso Lan Adomian. Otros compositores menos conocidos aparecen, a su vez, en la recopilación de Palacio. Uno de ellos es el navarro Jesús García Leoz (1904-1953), alumno de Turina, que encontraremos trabajando para la industria cinematográfica en los años de la posguerra y cuya labor creativa conocemos desde hace poco tiempo, cuando se empiezan a rescatar del olvido una serie de compositores cinematográficos españoles. La música para el film *Botón de ancla* (1948) de Ramón Torrado, o *Balarrasa* (1951) de J. A. Nieves Conde, son una buena muestra de su labor, aunque será la música de *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953) de Luis G. Berlanga la que le dio la fama que ahora se reivindica.

De Palacio nos interesan, además de las ya señaladas de Luis de Tapia (*Las compañías de Acero*), sus colaboraciones con Miguel Alonso (*El comisario*, *Canción de la esperanza*), Pedro Garfias

---

[24] Moreno Ferrández, Óscar (2008) *Miguel Hernández y la Música*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, p. 37. Quiero agradecer personalmente al editor y prologuista de ese estudio, Aitor L. Larrabide, su generosidad, documentación y ayuda durante el proceso de redacción de este trabajo. A la publicación de *Colección de Canciones de Lucha* en edición facsímil (dos por el momento: Pacific, 1980, y Roig Impresores, 1996) le siguió una edición en formato digital en CD a cargo de Dahiz Produccions (2001). La crítica de este trabajo discográfico puede consultarse en *Ritmo*, 736, noviembre de 2001, p. 63.

(*Peleamos, peleamos*) y la conocidísima con el poeta alemán Erich Weinert (*Marcha de las Brigadas Internacionales*). Un caso curioso es el que presenta el *Himno del Batallón Mateotti*, con letra del comisario del propio batallón José Santacreu –antiguo linotipista de *El Noticiero Regional*, amigo personal de Palacio–, y música del reputado violinista castellonense Abel Mus[25]. Sorprende poderosamente la letra del himno, especialmente cómo se utiliza la figura del Cid con las mismas connotaciones heroicas con las que lo hará la facción golpista y que el propio Franco utilizó y manipuló –y se apropió con carácter exclusivo– para sus objetivos propagandísticos. No obstante, y por esta misma razón, en este caso concreto solo aparece reflejada la mera idealización del héroe, sin la vinculación mesiánica que se quiso establecer con el régimen dictatorial y la figura del *Caudillo*[26].

Del mismo modo, resulta interesante la aparición de otro compositor local dentro de este recopilatorio. Se trata del pianista y director Rafael Casasempere Juan[27], que aparece como autor de la música de una de las seis canciones que resultaron elegidas –de entre 117 presentadas– para su publicación, bajo el título de *Seis canciones de guerra*. Al parecer, como nos informa el propio Palacio en sus notas, en 1937 la Dirección General de Bellas

[25] La figura de Mus es conocida en el ámbito local porque fue él precisamente el director de la primera de las propuestas de Escuela Municipal de cuerda (1953), germen del actual Conservatorio Municipal Juan Cantó de Alcoy.

[26] Durante la instauración del régimen franquista, Castilla, la Edad Media y el Cid fueron iconos propagandísticos. Desde el propio gobierno, especialmente durante la primera década, se potenció la creación musical basada en el caballero castellano mediante concursos literarios y artísticos de dudoso rigor. Véase Ferrando Morales, Àngel Lluís (2012) «El Cid fet música: absoluta, aplicada, ópera, cançons… *What else?*», en R. Alemany y F. Chico (eds.) *Literatura i Espectacle*, Alicante, SELGYC, Universidad de Alicante, p. 217.

[27] Como veremos en los escritos de Palacio, Rafael Casasempere Juan (1909-1995) era uno de sus amigos más cercanos. De sus inicios en el mundo del arte de Casasempere y sus triunfos como concertista, la prensa alcoyana se hizo eco desde muy pronto. Véase *El Noticiero Regional*, 28-06-1928.

Artes del Ministerio de Instrucción Pública abrió un concurso para premiar canciones de guerra, entre las que se seleccionarían aquellas que tuvieran «a la vez que un carácter popular, una cierta dignidad literaria y musical»[28]. Aunque en otro aspecto, también resulta curioso el hecho de que una de las canciones con música de Palacio y su amigo Rafael Espinosa titulada *El himno a Carlos Prestes*[29], quizás la más famosa de todas, presenta la letra de Armand Guerra (seudónimo de José Estívalis Cabo), un viejo conocido para la filmografía alcoyana por ser el primero que realizó un documental cinematográfico –cuando trabajaba como operador para la conocidísima UFA alemana– en torno a las tradicionales Fiestas de Moros y Cristianos (*Universum Film AG*, 1923), encontrado muchos años más tarde entre los materiales obsoletos de la cabina del alcoyano Teatro Principal.

Pasando al plano nacional y dejando aparte las críticas musicales aparecidas en la revista de la Asociación de Profesores de Orquesta y en *Mundo Obrero*, de las aportaciones de Palacio durante el período de la guerra destacan los tres artículos para la revista *Comisario*. Una reciente edición en facsímil[30] nos acerca a estos textos de Palacio para esta revista mensual –teniendo en cuenta que sólo salieron cinco números es una aportación más que notable– en sus tres primeros meses de vida (septiembre-noviembre de 1938). En el primero de ellos, titulado «La música en el Ejército» habla de la enorme importancia psicológica de la misma y de qué manera se ha de transmitir y aprovechar para las tropas. También de la labor de difusión que deberían realizar

[28] Palacio, Carlos (ed.) (1996) *Colección de Canciones de Lucha*, ed. facsímil, Valencia, Roig Impresores, p. 68.

[29] *Ibid.*, p. 154.

[30] VV.AA. (2003) *Comisario* 1938-1939, ed. facsímil, estudio introductorio de José Luis García Martín, Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

las diferentes bandas de música dentro de las unidades militares y que, a criterio de Palacio, no ha sido todo lo eficaz que debía serlo. Afirma Palacio al inicio del artículo:

> No cabe duda que en nuestro Ejército no se ha estudiado la utilización de la música concediéndole la importancia que requiere, en sus varios aspectos como un medio formidable para levantar la moral, educar y distraer al mismo tiempo al soldado. Bien orientada, empleando hasta el máximo sus posibilidades, dirigidas con acierto, la música puede ofrecer magníficos resultados en los frentes: bien en el descanso de las tropas, en los días y días de monotonía que con frecuencia se suceden inactivos para el combatiente en la trinchera, o bien en el combate[31].

Continúa Palacio con una dura crítica al inmovilismo de algunas agrupaciones y sus responsables musicales, mostrando con ello otra visión de la guerra.

> Y sin embargo –fuerza es reconocerlo así–, esta música que se ha escrito en la guerra y para la guerra, apenas se ha oído y ha despertado interés en los directores de bandas de música, que son los que están en más íntimo contacto con los combatientes. Es necesario popularizar esta producción y la que se sigue escribiendo hoy. Limitarse exclusivamente, como hasta ahora, a interpretar toda esa musiquilla de verbena, de manifiesta frivolidad y ramplonería como son los pasodobles toreros, equivale a privar a los soldados de la música de guerra, que tan bien puede dotarles de ese espíritu combativo, de ese temple de acero, indispensables para realizar las acciones heroicas que han de determinar nuestra victoria sobre las fuerzas invasoras[32].

Nuestro protagonista habla también de las masas corales, de su necesidad y prioridad para que la canción juegue el papel

[31] *Ibid.*, p. 45.
[32] *Ibid.*, pp. 46-47.

fundamental que le otorga Palacio. A su vez, informa que «es propósito de este Comisariado comenzar a editar una colección de himnos y canciones para banda», que junto a las ediciones ya finalizadas, el compositor denomina de forma global «bibliografía musical de guerra».

> Es propósito de este Comisariado comenzar a editar una colección de himnos y canciones para banda. De momento pueden servir –aunque tienen los directores de banda que instrumentarlas– las «Seis canciones de guerra» seleccionadas entre 117, por el Consejo Central de la Música en un concurso convocado por el Ministerio de Instrucción Pública; y la colección de una buena parte de la música que se ha producido, en ediciones populares de la Sección Musical de Altavoz del Frente.
>
> Quizá el mayor acierto de publicación lo constituyan los cuadernos del «Cancionero revolucionario internacional», cuyas canciones son recopiladas por Otto Mayer y editadas por el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña. Recientemente, han aparecido las «Canciones Populares españolas», armonizadas para coro, por M. Torner, en edición del Consejo Central de la Música[33].

La segunda de las aportaciones para C*omisario* es del mes siguiente. Este artículo, más extenso que el anterior, incide en la importancia de las canciones y los coros. Canciones que unen y preparan a los hombres para el combate «un arma espiritual, de resultados eficaces y positivos en la guerra»[34]. Un tema, por cierto, ampliamente desarrollado por nuestro protagonista como compositor. La voz siempre está presente en la obra de Palacio, una voz que refleja al hombre en estado puro. Palacio exhorta a una implicación mayor por parte de los comisarios de cada una

[33] *Ibid.*, p. 48.
[34] VV.AA.: *Comisario*..., 2, octubre de 1938, p. 36.

de las unidades y, además, propone una normativa concreta para hacer más eficaz esta tarea en los ensayos. Muy curiosa resulta, en este sentido, la referencia a la dificultad –casi imposibilidad– de cantar a varias voces entre los soldados, aunque señala la ayuda que supone encontrar entre las filas de las unidades a músicos o vascos «tan acostumbrados estos últimos a cantar a varias voces», lo que aporta «al grupo coral mayor amplitud e interés artístico»[35]. Se alude nuevamente a las próximas ediciones de música y letra de estas canciones, sin duda una auténtica prioridad para el comisariado de música de Palacio[36].

El tercer y último artículo para la revista se publica en noviembre de 1938 y lleva el explícito título de «Canciones de la defensa de Madrid». Se trata, una vez más, de un avance de la publicación citada. Se acota aún más la necesidad de hacer canciones para los soldados, y se reflexiona, muy acertadamente, sobre valores que tradicionalmente han estado en manos de la facción golpista de la guerra o, al menos, así se ha querido ver: la identidad española[37]. Sostiene Palacio:

> Las canciones que cantaban nuestros milicianos en los primeros momentos de la lucha no eran, todavía, canciones españolas. Los himnos revolucionarios, los cantos proletarios que son patrimonio de todos los obreros del mundo, eran preferentemente entonados por los bravos luchadores de julio. Con ellos se hizo frente aquellos días –y en gran manera a su influencia se debe el ardor combativo de nuestros milicianos– a los militares sublevados.
>
> Pero los compositores españoles no podían permanecer, como artistas, al margen de esta lucha[38].

---

[35] *Ibid.*, p. 41.

[36] Para comenzar este necesario proceso de difusión, se incluyen en este artículo dos de las canciones que, finalmente, verán la luz 41 años después en una edición facsímil.

[37] Véase nota anterior 26.

[38] VV.AA.: *Comisario*…, 3, noviembre de 1938, p. 45.

Después de un repaso a estas creaciones y aportando otra muestra –sin duda una de las interesantes en cuanto a la música–, *Las puertas de Madrid* con letra de Miguel Hernández y música de Lan Adomian, Palacio retoma sus acertadas y sorprendentes reflexiones al final del artículo.

> El verdadero significado de nuestra guerra de independencia ha ido determinando también el carácter de estas canciones. Así podemos decir que no exaltan una determinada idea política, sino que llevan en sí un profundo sentimiento patriótico: son las canciones de Madrid, o dicho de otro modo, las canciones de nuestra independencia y libertad[39].

Acordes en el alma

El primero y más ambicioso de los libros de Carlos Palacio es el que contiene sus propias memorias, recogidas bajo el título de *Acordes en el alma* en su versión en castellano[40]. La publicación, de notables dimensiones, se estructura en seis grandes bloques –*El despertar, La Guerra, La Noche, El Exilio, Hombres y Ciudades, Del Exilio a la Esperanza*– divididos en breves y abundantes capítulos dentro de cada uno de ellos. Destaca, como siempre, el estilo del autor: brevedad, concisión, abundancia de puntos y aparte, ideas cortas con carácter pedagógico… y en este caso también una apariencia –entendemos que plenamente conscien-

[39] *Ibid.*, p. 50.

[40] Como ya se ha señalado, las memorias recibieron el nombre de *El compositor y la vida* (1980) en su primera versión en ruso. El texto en castellano, posterior en cuatro años, no mantiene de forma exacta ni la misma estructura ni los mismos contenidos de la publicación rusa. Como diferencias generales, podemos observar una mayor atención a las secciones que relatan sus viajes, actividades y contactos en la URSS –lógicamente–, y una estructura dividida en siete partes y no en seis como en el caso de la edición española. Va precedida de un prólogo del musicólogo ruso Grigori Shneerson y además de un complemento fotográfico más amplio que la versión española, presenta un apéndice musical con las partituras de las canciones *Peleamos!* con letra de Pedro Garfias traducida al ruso, *Las Compañías de Acero* con letra de Luis de Tapia y dos «Canciones de España» –*De Burgos a Villarcayo* y *Pradoluengo*– sobre poesías de Rafael Alberti, las tres en edición bilingüe.

te– de cierto desorden, donde las ideas fluyen sin restricciones, sin filtros ni exigencias geográficas, lo que sin duda es un aliciente y un atractivo para el lector, pero determina una irregular organización temática, y consecuentemente, compromete en algunos pasajes la coherencia de toda la obra. En la reseña del libro, aparecida en *Ritmo* dos años después de su publicación, se valoraba este aspecto con las siguientes palabras: «Todo lleva la impronta de lo espontáneo y sinceramente sentido. Lo autobiográfico, pues, se sitúa siempre en primer término. Pero hay también datos y detalles objetivos de una época y unos años dramáticos y plenos de acontecimientos que cualquier lector agradecerá»[41].

Precede a todo este amplio conjunto un prólogo del dramaturgo Antonio Buero Vallejo y cierran la edición una serie de textos, referidos a la propia publicación, de Andrés Ruiz Tarazona, Dolores Ibarruri y Juan Gil-Albert, así como una serie final –en forma de apéndice– con notas al programa, artículos y correspondencia de Palacio. Finalmente, aparece una relación de obras del compositor, así como sus publicaciones, tanto discográficas como impresas hasta ese momento.

Después de una cita que dice sencillamente «En mi vida no hay más riqueza que el hombre», una de las primeras cosas que sorprende cuando abrimos sus primeras páginas es, precisamente, el prólogo de Buero Vallejo titulado «Un músico en nuestra vida». Este título nos da, además, la pista de un hecho significativo con su baile de palabras: se trata de la revisión del original de sus memorias publicadas en la antigua URSS[42]. El título con

[41] El comentario, firmado por R.B. -por Ramón Barce, entendemos- apareció en el número 563 de *Ritmo* en marzo de 1986, p. 61-63.

[42] Con un inteligente juego de palabras, Palacio utilizará ese mismo título, ligeramente alterado –«Un escritor en nuestra vida»–, para la última de las secciones de su *Diario de invierno* (1987) en la que su protagonista primero es el dramaturgo de Guadalajara. Palacio establece de esta manera un carácter cíclico entre el inicio de su primer libro en castellano, sus memorias, y el final del tercero y último.

el cual apareció definitivamente en castellano, editado por el Instituto Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante cuatro años después, *Acordes en el alma*, está tomado de uno de los textos finales del manuscrito en el que Palacio evoca su reforzada relación con Alcoy. Aunque pueda parecer una contradicción, conviene centrarse en dicha relación para iniciar la descripción general de tan importante obra.

En esta primera edición castellana, compilada como la sexta parte del libro y titulada «Del exilio a la esperanza», nuestro protagonista habla de las últimas vivencias en su ciudad natal, entre las que se encuentra la invitación para dirigir el himno de las fiestas alcoyanas o algunos encuentros post-franquismo con antiguos conocidos. Uno de ellos fue el que tuvo lugar, en el seno del periódico *Ciudad*, con su director Rafael Coloma. Una entrevista firmada por Vaello señala que «nuestra redacción se vistió de fiesta esa tarde. Y el abrazo entre Carlos Palacio y Rafael Coloma, antiguos condiscípulos en los Maristas de Alcoy, después de 55 años, quedó en nosotros como una imagen viva de que el humanismo puede y debe vencer las trasnochadas etiquetas de siempre»[43]. Palacio en sus memorias añade un matiz muy interesante a toda esta reflexión:

> A propósito de esto recuerdo un encuentro muy significativo que tuve en Alcoy, en un viaje reciente. En el periódico «Ciudad», fui recibido con todos los honores. Su director era Rafael Coloma, falangista y antiguo voluntario de la *División Azul.* Hacía 55 años que no nos veíamos, desde cuando éramos condiscípulos en la escuela de los Hermanos Maristas. Me abrazó, nos abrazamos al vernos y la interviú que me hizo uno de sus redactores la publicó con grandes titulares: *Carlos Palacio, alcoyano, exiliado y comunista.* ¡Comunista que, por

[43] *Ciudad*, 12-04-77.

> serlo, hubiera podido verme en el paredón del fusilamiento unos años antes! ¡Cómo había cambiado todo! Hace 35 años Coloma fue a la Unión Soviética a hacer la guerra; yo le decía ahora que, sin la ayuda de los compositores soviéticos, yo me hubiera suicidado musicalmente como músico. Después me preguntó cuándo dejé de ser católico. Le contesté que yo puedo creer hasta en el cielo, pero que cada hombre tiene el deber de luchar para hacer que el cielo baje a la tierra. Entre otras varias preguntas me dijo si yo guardaba rencor por alguien en el fondo del alma. Le contesté que no; yo no sabría vivir con odio. Yo podía odiar sistemas, pero no a los hombres que los encarnan. El desprecio de la historia por aquellos que no supieron crear nada para el hombre, les hará más daño en su tumba que mi odio. Todos lanzamos piedras contra el solar paterno, terminé diciéndole, todos ahora tenemos el deber de levantarlo. Todas mis palabras, todas mis respuestas, las publicó lealmente en su periódico[44].

Sin lugar a dudas, ese abrazo tardío abrió las puertas a uno de los períodos más fructíferos de colaboraciones de Palacio en *Ciudad* [45]. La última parte de las memorias se redactó, según el propio autor, en la residencia de verano de sus hermanos en Mataespesa de Alpedrete (Madrid). Palacio presenta algunos de los recuerdos más cercanos a la publicación del libro, como parece lógico en un texto de estas características, pero sobre todo, lo que hace nuestro protagonista es plasmar sus últimas reflexiones en torno a su música y su vida, muy difíciles de

[44] Palacio, Carlos (1984) *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, p. 418. Con el fin de hacer más fluida la lectura, en las numerosas referencias de localización siguientes que no presentan otro comentario o aclaración posterior, señalamos entre paréntesis la página –o páginas– de las memorias a las cuales se refiere el dato o episodio concreto.

[45] Como ya es sabido, su última época como escritor la encontramos precisamente en este periódico local.

separar en cualquier compositor, pero una empresa imposible en su caso concreto[46].

Por lo que respecta a *Acordes en el alma*, la aproximación que se pretende realizar no puede –ni debe– incluir la ingente cantidad de información que contiene, pero sí las líneas fundamentales y las numerosas referencias, especialmente las musicales, que encontramos a lo largo de sus páginas. Se trata de una fórmula descriptiva del contenido, tal y como Palacio lo ordenó y estructuró para su publicación. Siguiendo pues el carácter general de la obra, esta sexta parte de las memorias se estructura en brevísimos capítulos elaborados con ideas sueltas, imágenes, recuerdos fugaces... el primero de ellos, una especie de justificación de su trabajo, lleva el título de «Mi memoria en paz». La redacción se interrumpe varias veces. Palacio quiere y no quiere terminar el libro. El escritor reflexiona sobre el sentido de las propias memorias y algunas imágenes que le afectan especialmente, íntimamente.

> Quiero acabar este libro; en realidad me cuesta mucho trabajo y no quisiera terminarlo nunca, porque pondré final… y la vida continuará (debe continuar por lo menos), y ya no la podré apresar para iluminar páginas. No hay nada tan difícil para mí como poner un punto final y decisivo a unas memorias que son como el símbolo de mi vida. […]
>
> Por otra parte –¿y por qué no decirlo?–, no creo en las memorias. Estoy convencido de que las memorias no son más que una media verdad (perdón, lector, yo me he esforzado ser contigo y conmigo lo más sincero posible); es vana ilusión pretender captar en unas páginas toda una vida, por modesta que sea.

---

[46] Véase Ferrando, Àngel Lluís (2011) «Acords en l'ànima, pentagrames entre línies…», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, p. 24.

> Todos mis sufrimientos, mis esperanzas, mis decepciones, mis tristezas y mis júbilos, todos mis años cuajados de dolores y miserias, ¿pueden ser contenidos en un libro?[47].

Después de una descripción de la tierra en la que pasa esos días finales de escritura, de un episodio casi onírico –publicado en la prensa local con el mismo título, «Elena y la nieve», y que además incluye una simpática descripción de la relación entre el alcohol y nuestro protagonista–[48], de unas conversaciones con la soprano María Muro y el pianista Fernando Puchol, pensamientos alrededor del exilio y el episodio en la redacción de *Ciudad*, encontramos el capítulo que dará nombre a la edición en castellano de su libro *El compositor y la vida*. Bajo el título de «Alcoy, Acordes en el alma» asistimos a la descripción de ese día especial de 1978 en el que fue invitado a dirigir el himno de fiestas y que constituyó, sin lugar a dudas, un sincero reencuentro con su gente. Palacio ilustra de manera magistral sus variadísimas sensaciones y los recuerdos que pasan por su cabeza esa tarde, incluyendo las palabras que acababa de cruzar con Camilo José Cela en el salón del Ayuntamiento, a las que se unían escenas familiares, circunstancias, visiones fugaces y, como no, variopintas anécdotas de su vida disparadas ahora por el recuerdo de una lejana visita de la pianista Trinidad Sanchis. Palacio recuerda los momentos en los cuales no era un hombre seguro al caminar por las calles de Alcoy, la misma ciudad que ahora le contemplaba y le aplaudía al subir al pódium, la misma que se encontraría bajo sus pies en unos segundos. Palacio, tan dado a las pausas estilísticas, los párrafos cortos, los puntos y aparte, a las distribuciones y estructuras re-

---

[47] Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 404.

[48] Véase *Ciudad*, 3-6-1982. Publicado en la primera página del suplemento literario y cultural del periódico *La Casa del Pavo* con una ilustración de Juan Alcalde. En las memorias (1984), el episodio se sitúa entre las páginas 410 y 413.

ducidas, hará una redacción compacta, en un solo párrafo, como si el recuerdo y la escritura fluyeran de la misma manera, en un solo aliento (p. 418-421).

También están presentes las mascotas, fundamentalmente los gatos, a los que nuestro protagonista tenía en mucha estima y que inspiraron la citada serie de cuatro artículos publicados entre junio de 1992 y enero de 1994. Después de esta reflexión *animal*, el autor dará paso a la que quizás sea, desde el punto de vista artístico, una de las secciones más interesantes. «La música de mi vida» es el título que elige Palacio para hablar, al final de sus memorias, de su música y los elementos que la hacen suya. Nuestro escritor se interroga en torno a quién es y a quién cree ser. Como siempre, su estilo claro, directo, no deja lugar a la duda. Parece obligado, en este sentido, extraer unos párrafos de este capítulo por la extraordinaria concisión que ofrece de todo lo que se ha dicho del Carlos Palacio músico, pero, sobre todo, del Carlos Palacio hombre. Asistimos a la redacción de una verdadera estética personal.

> El momento de preguntarme con todo el rigor posible «¿quién soy como compositor?, ¿quién me creo ser?», ha llegado. Quienes pretendieran encontrar en mi música hallazgos sensacionales o el eco de novísimas escuelas no los encontrarán y, seguramente, se sentirán defraudados. Aún diré más: no me he dejado arrastrar nunca por el peligroso prurito de la novedad a toda costa, ni por el espejismo de la revolución permanente, aunque detesto con toda mi alma la rutina en la creación y la benignidad académica. Y aun en obras tan modestas como son las que yo escribo, jamás puedo olvidar en ellas al hombre ni su canto, ni deshumanizar la música, sino al contrario: procuro mantenerla siempre y en todo instante cargada de un poder sensible y humano. Porque para mí la música no es ciencia hermética ni disciplina de laboratorio, sino materia viva y sonora para conmover al hombre.

Como compositor no tenía derecho a alejarme de la vida, a permanecer indiferente ante las más profundas conmociones de nuestra época, a separar, en fin, mi arte de la vida. ¿En nombre de qué miserable renuncia podría explicar y justificar ante mi conciencia semejante deserción? Yo no puedo dividirme en dos, no tengo más que una conciencia, en la que se funden el hombre y el compositor. En lógica consecuencia, la música no puede ser para mí como un pájaro alado que, en nombre de lo «puro», de lo «eterno» y de lo «bello», se pierde en el cielo de lo abstracto; ni siquiera alquimia secreta destilada como un néctar en cerrado laboratorio musical. No.

La música debe pisar la tierra y el barro, porque es en la tierra y en el barro donde los hombres levantan los más bellos edificios y construyen también sus más altos destinos. Y hora secreta y profunda, cuando la conciencia sube a los labios como no sé qué misteriosa marea, oigo una voz que me pregunta, ¿para qué escribes? ¿Para quiénes compones? […]

Como compositor me he mantenido siempre al margen de todas las tempestades artísticas de mi tiempo. No las he ignorado, incluso las he respetado; pero no las he seguido jamás. Me he negado siempre a integrarme en cualquier corriente de la música contemporánea. Admito sinceramente que todos esos movimientos artísticos han enriquecido incluso la sensibilidad de aquellos que los siguieron, que han ensanchado su visión musical y su percepción auditiva. Es decir, que aun después del naufragio se puede volver enriquecido. No nos engañemos tampoco: ninguna anunciación musical, por efímera que sea, puede morir sin dejar en el aire la vibración de su canto. Pero a la moda o tendencia que yo he desdeñado siempre he puesto una convicción del alma, inquebrantable, que no me ha abandonado jamás. Yo no soy un hombre de ciencia, soy un hombre de fe[49].

[49] Palacio, Carlos: *Acordes*…, pp. 423-425. La reflexión, como hemos dicho una verdadera lección de estética personal, es más extensa y sus argumentaciones llevan al compositor a extenderse hasta la página 427.

Acordes en el alma concluye con un capítulo que lleva el mismo título que el último apartado de las memorias. Habla del significado de la palabra triunfo para un compositor[50]. Nuestro autor expone que se siente afortunado porque su música está viva, se canta, se interpreta al piano. Y súbitamente, se presenta de forma inminente el final del libro, el final de sus memorias. Sólo tiene que hacer una última reflexión para terminarlo, para concluir el enorme acopio de vivencias, historias, ideas, opiniones, reflexiones y anécdotas que es este libro. Además de ser, como se señaló en otras ocasiones, una especie de historia social de la música[51]. La voz de la memoria concluye:

> Hoy me he levantado muy temprano; quiero terminar estas memorias. Ahora, en este delicado jardín de recuerdos, escuchando el rumor del viento de la sierra que no deja en paz las ramas de los árboles, se me aparecen los años de mi destierro como fantástica visión. He sufrido, he vivido, he visto paisajes de ensueño y mares distintos. Vengo de lejos y mi corazón está henchido de amores. He atravesado la fría belleza de los bosques polacos, las confiadas llanuras bielorrusas, escuchado el silencio augusto de las calles de Brujas, la adorable; el sortilegio sonoro de los canales de la vieja Amsterdam, ahogada de amapolas; he oído cantar bellísimas canciones polifónicas en las aldeas de las montañas de Tbilisi, escuchado el rumor gigante de los mares del Báltico, una bella canción armenia por unas muchachas al pie del Valle del Ararat, en la Armenia milenaria donde Noé detuvo el Arca para poblar la tierra. Tan ensimismadas estaban las muchachas en su canto, que ni siquiera repararon en mi presencia. He depositado una flor roja a los pies de Alejandro Puschkin en los alrededores de Leningrado, en donde el corazón del hombre más noble de

[50] Véase Pascual-Vilaplana, José Rafael (2011) «Carlos Palacio: L'home que va triomfar», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, p. 30.

[51] Véase Ferrando, Àngel Lluís: «Acords en l'ànima, pentagrames entre línies…»…, p. 25.

> la tierra fue traspasado por el espadachín francés de triste memoria. He oído cantar en una noche de apasionado estío, en la hondonada de la lejana Dilidján, bajo las crestas coronadas de coníferas, por más de 50 compositores y musicólogos armenios y soviéticos, mis *Compañías de acero* (p. 430-431).

La misma canción que oye, volviendo ahora al prólogo de Buero Vallejo, de los labios del autor de *La Fundación* cuarenta años después de su composición. El dramaturgo fue un activo militante del Partido Comunista en los tiempos de la guerra y los años inmediatamente posteriores. En su prólogo, con la fuerza de los años revividos, nos habla de su reencuentro con Palacio en su domicilio madrileño y de las canciones de ese tiempo convulso. Buero, después de un abrazo sincero, fraternal, dice «Cuando Carlos me visita en Madrid y nos abrazamos, me es imposible no volver a entonarla a media voz como un emocionada saludo» (p.10). En sus palabras, el literato hace diversas valoraciones sobre el estilo de Palacio, indicando claramente que «el autor ignora la habilidad del retoque, tan frecuente en los libros de memorias, y no oculta debilidades ni insuficiencias»:

> La sencillez con que el hacedor de este destino y estas páginas se describe a sí mismo es notable y abona la subjetiva veracidad de cuanto nos relata. El autor ignora la habilidad del retoque, tan frecuente en los libros de memorias, y no oculta debilidades ni insuficiencias. No declara que fue inútil total; nos narra la humillación soportada en cierta aventurilla hípica con un manso caballo; nos revela incluso su abandono del frente en los primeros días de lucha. Se había incorporado a ella con honrada decisión, mas, en personas de tan delicada sensibilidad como la suya, a los entusiasmos iniciales pronto los apaga la claudicación de una fisiología fatigada. Sin embargo, aunque era músico y como tal prefería trabajar, no fue un «emboscado». Aún reclamaría, en ocasión posterior, un fusil; por fortuna, se lo negaron muy cuer-

> damente. Sin deformaciones, pero sin indulgencias, nos cuenta lo mejor y lo peor, y no disfraza su satisfacción por no haber tenido que disparar un tiro, ni recibirlo. En las más amenazantes fechas del Madrid sitiado anheló ser, como otros, evacuado de la ciudad. De sus sentimientos en la noche del 6 de noviembre de 1936, acaso la más apurada de todo el asedio, nos confía: «Yo tenía un miedo cerval. Pero no dije nada». Y no vacila, mucho más tarde, en hacernos saber su –temporal– incapacidad de instrumentar su cantata *Aurora*, consecuencia de una formación profesional de cuyas deficiencias no tiene empacho, este músico, en informarnos. Facilísimo le hubiera sido omitir todos estos movimientos íntimos; el lector inteligente no dejará de comprender que, lejos de empobrecerse, la personalidad humana y artística del relator se realza al revelar tales pormenores (p. 13).

La niñez y la juventud de Palacio, los recuerdos de los primeros años repletos de ilusionistas, operetas y cantantes, con detalles verdaderamente sorprendentes y sin ningún «maquillaje», como afirma Buero, son el jugoso contenido de la primera parte de sus memorias, bajo el título *El despertar*. El apresurado Víctor Milenko (p. 23), el *magnetizador* Onofroff, el escritor Eugenio Noel[52], los «pianistas prodigio» Carlitos y Giocasta Korma[53] interpretando a Mozart y un sinfín de anécdotas y personajes locales van desfilando por las primeras páginas del libro[54]. Teniendo siempre a Alcoy como telón de fondo, la ciudad de la cual afirma después de un desgraciado incidente que «era en aquel tiempo un pueblo de suicidas»[55], asistimos a las primeras decisiones sobre su formación musical –animado por un desconocido de

[52] Seudónimo del escritor español Eugenio Muñoz Díaz (1885-1936).

[53] Encontramos varias noticias sobre los conciertos de los hermanos Korma en Alcoi en el verano de 1928. Véanse los artículos aparecidos en *El Noticiero Regional*, 6-07-1928, 11-07-1928 y 12-07-1928.

[54] Véase Ferrando, Àngel Lluís: «Acords en l'ànima, pentagrames entre línies…»…, pp. 24-25.

[55] El escritor se refiere al suicidio de su tío. Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 41.

Elche–, a las primeras clases de solfeo con Miguel Francés o a las actuaciones noveles de Rafael Casasempere, sentado al *armonium* en los actos escolares de los Hermanos Maristas. Pocos años después, encontramos a los hermanos Casasempere, Rafael y Gregorio, junto a Enrique Pastor, Miguel Miralles y el propio Palacio como violinistas, en un insólito «concierto en la montaña» en el que se interpretó *Claro de luna* de Beethoven y el *Vals triste* de Sibelius[56].

El conocimiento de los clásicos en el agreste escenario de la Font Roja, la pianola de la casa familiar, el concierto privado con los siete instrumentistas de *Septimino* de Beethoven (p. 58) y los conciertos del violinista Juan Masanet y del pianista Julio Laporta[57] en el estudio fotográfico paterno «me introducían, ellos sin saberlo y yo sin sospecharlo, en el mundo de la música» (p. 59). Después de otro suicidio, el de su profesor de solfeo, continúa su aprendizaje con Martínez, pianista y director del trío que amenizaba las sesiones del cine mudo en el Teatro Circo y, en el caso de la armonía, con Gregorio Casasempere Moltó, que le anima a ampliar estudios en Madrid[58]. Acompañado por su padre en tan importante viaje, mantiene la primera toma de contacto con el escritor Gonzalo Cantó[59] en Santa Engracia y el primo de éste,

[56] Palacio cierra el relato de los hechos afirmando que «en esa época al alcoyano se le embarcaba fácilmente en cualquier aventura que saliera de lo normal y cotidiano» (pp. 102-103).

[57] Julio Laporta Hellín (1870-1928) fue un importante compositor y director. Junto a José Salvador Llácer (1879-1959) y Miguel Miró Moltó (1883-1950) formaba parte de la terna de directores de la Asociación de Profesores de Orquesta, un primer proyecto de orquesta sinfónica estable en la ciudad. Véase Valor Calatayud, Ernesto (1988) *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*, Alcoy, Llorens Libros, p. 45.

[58] Del éxito en los exámenes para el ingreso en el conservatorio madrileño, encontramos noticias en la prensa local (*El Noticiero Regional*, 28-09-1927). En estas primeras páginas de sus memorias, leemos la referencia a sus primeras obras, que el propio Palacio adjetiva como «mi modesto tributo a la música alcoyana». Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 65.

[59] Una de las numerosas visitas al poeta Gonzalo Cantó queda reflejada en un nuevo artículo publicado en *El Noticiero Regional* (23-11-1928).

el compositor Miguel Santonja, en Malasaña. Se matricula en la clase de armonía con Bartolomé Pérez-Casas[60] y sigue su formación madrileña, costeada, entre otros trabajos, por su puesto de violinista en el Teatro Maravillas[61].

Llegadas las vacaciones, el compositor pasa los meses de verano en su tierra[62]. Son muchas las referencias directas a personas del ámbito cultural, relacionadas muchas de ellas con una burguesía industrial en su plenitud. En este sentido, destaca la figura de Barrachina, una referencia intemporal para nuestro compositor, o la figura del compositor-médico Gonzalo Blanes, con quien mantendrá un incómodo encuentro, el primero y el último[63]. Nuevamente en Madrid, sin un ápice de rencor o desdén, entrega la partitura del *Fandango de Barchell* de Blanes al maestro Lasalle para su estudio (p. 81). Encontramos también referencias a los violinistas de la adolescencia madrileña del protagonista, todos trabajando en orquestas y cafés, cuya amistad nos permite conocer alguna anécdota más de la música de Barrachina en Madrid (pp. 84-85). Siguen sus estudios en el conservatorio con Conrado del Campo[64], donde conoce como condiscípulo al músico castreño Joaquín Villatoro Medina y a otros protagonis-

[60] Una extensa semblanza de la clase del maestro murciano de esos años es ilustrada por nuestro escritor de forma minuciosa. Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, pp. 61-67.

[61] La prensa local se hace eco de las primeras composiciones de Palacio en Madrid, una improvisación de carácter religioso que se interpretó durante los funerales de la insigne actriz María Guerrero (*El Noticiero Regional*, 09-02-1928). Pocos días antes, el compositor firmaba para el mismo rotativo una breve entrevista al poeta Emilio Carrère (*El Noticiero Regional*, 02-02-1928) y en diciembre el poeta Puertas de Raedo comenta dos conciertos celebrados en la «Maison Dorée» con obras de Palacio (*El Noticiero Regional*, 24-11-1928 y 29-12-1928).

[62] El verano de 1928, al que se refiere este apartado de las memorias, es un momento de colaboración frenética con *El Noticiero Regional*. Como hemos indicado en la primera parte de este estudio, las publicaciones se van sucediendo con muy pocos días de diferencia.

[63] Este único encuentro con Blanes fue publicado, como texto independiente, en el periódico *Ciudad* del 21-01-1982.

[64] Siguiendo la línea de Pérez-Casas, Palacio retrata la bulliciosa clase del maestro madrileño. Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 87.

tas de la vida cultural de la Villa como Joaquín Turina, Enrique Fernández Arbós y el director del conservatorio Antonio Fernández Bordas.[65] En 1936 el cambio de ubicación del conservatorio coincide con el nombramiento del compositor Oscar Esplá y del musicólogo Eduardo Martínez Torner como profesores de folklore, cuyas aulas frecuenta Palacio. El final de la primera parte de sus memorias nos acerca a un Palacio entregado a la «música militante» (p. 119) –la más conocida de sus aportaciones– y a la composición de las ilustraciones musicales para la obra *La chinche* (1929) del ruso Maiakovski (p. 123). La vida madrileña, teñida ahora de premoniciones funestas, sigue su curso con las veladas teatrales amenizadas por el pianista alcoyano Ricardo Boronat[66] o las visitas de nuestro compositor a sus valedores alcoyanos, gracias a los cuales conoce a Enrique Casal Chapí, sobrino del ilustre compositor villenense.

La guerra –este es el directo y escueto nombre que recibe la sección siguiente– marca el inicio de la segunda parte de las memorias y, en cierto modo, todo el contenido posterior. Se trata del corpus vivencial más conocido de nuestro protagonista y en el que las palabras de Palacio transmiten un cúmulo de sensaciones y percepciones difíciles de describir. En sus primeras páginas se detalla una de sus primeras *acciones de guerra* de Palacio: reunir a un buen grupo de compositores para componer canciones «que levanten la moral y el espíritu combativo de nuestro pueblo» (p. 135). La base textual eran las coplas de Luis de Tapia y entre los músicos que aceptaron el encargo se

[65] Palacio lo refiere, por error, con el nombre de Enrique Bordas.

[66] Ricardo Boronat Gerardo (1879-1946) fue un pianista y director discípulo de Emilio Serrano y profesor ayudante de armonía del conservatorio madrileño. Es autor de delicados villancicos, ilustraciones musicales de comedias y pasodobles, entre los que destaca su villancico más conocido titulado *Arre, borriquita*. Véase Valor Calatayud, Ernesto: *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*…, pp. 95-98.

encontraban Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, José Castro Escudero, José Moreno Gans, Rafael Espinosa, Enrique Casal Chapí y los musicólogos Adolfo Salazar y Eduardo Martínez Torner. Algunos elementos de la masa coral que dirigía pocas semanas antes el maestro Benedito y el conjunto orquestal que actuaba en Radio Madrid, fueron los artífices de su difusión radiofónica mediante el programa *Altavoz del frente* y, entre todas las canciones que se daban a conocer, destacó desde el principio una: *Compañías de Acero* con música de Carlos Palacio[67].

Se había creado recientemente el Consejo Nacional de la Música y Palacio, junto a Pablo Sorozábal, fue designado para la dirección de una gran masa coral cuya creación se estaba proyectando. En septiembre del 1936, Palacio conoce al célebre compositor alemán Hans Eisler –alumno de Schönberg y amigo íntimo de Bertolt Brecht– y en la Navidad del mismo año es uno de los responsables de la edición de *Siete canciones infantiles* para canto y piano (p. 155). Pocos meses después, se publica su canción *Vuestros cuerpos se queman de cara al sol* junto a *Canto a la flota republicana* de Rafael Casasempere, ambas con letra de José Ramos y premiadas, junto a otras cuatro, en el concurso organizado por el Consejo Nacional de la Música «para estimular la producción musical relacionada con la gesta que el pueblo español sostenía por sus libertades» (p. 159). En el verano de 1937, la ciudad de Valencia se había convertido en una reunión de intelectuales evacuados de Madrid, a los que habían de sumarse a los ya mencionados, los maestros Bartolomé Pérez-Casas, José Manuel Izquierdo (Orquesta Sinfónica de Valencia) y Luis Ayllón (Banda Municipal de Valencia), el compositor Lan Adomian y el musicólogo alemán Otto Mayer (pp. 160-161). También en tierras va-

[67] Véase la cuidada descripción de los hechos por parte de Palacio en el capítulo homónimo de la propia canción. Palacio, Carlos: *Acordes*…, pp. 134-140.

lencianas, Palacio entra en contacto con el cantante Erns Busch, el poeta alemán Erich Weinert y se reencuentra, entre otros, con el tenor alcoyano Adolfo Sirvent[68]. Su labor de creación y difusión de canciones de guerra, iniciada en 1936, se cerraba ahora con la recopilación de textos *Cien canciones de guerra*, que incluían además de las aportaciones nacionales, «lo que nos aportó la solidaridad internacional»[69]. Se trataba, «sencillamente, de salvarlas para la posteridad» (p. 184).

La noche es el nombre que elige Palacio para titular –inspirado por los versos de su amigo Pla y Beltrán– su exilio interior, escondido en su propia casa de Alcoy desde 1939 hasta 1945. La lectura y las pocas visitas que recibe marcan su cotidianidad. Algunos amigos le traen noticias del exterior y «Rafael Casasempere Juan llenaba mi soledad con verdaderos paquetes de libros y su esperanza» (p. 194). Los recuerdos de la vida familiar se agolpan en su mente y su familia es protagonista de muchas páginas de esta parte, la más íntima sin duda[70]. Casado en 1947 con Emilia Llorca Viñes y con un trabajo de viajante de productos químicos, empezó de nuevo su

[68] La semblanza de Sirvent, a quien conoce por medio de su padre, sirve a Palacio para hacer un repaso vital panorámico del notable tenor, en el que encontramos figuras claves de la música española como el compositor Jesús Guridi o el tenor Hipólito Lázaro. Igualmente recupera la figura del «ilustre pianista alcoyano discípulo de Enrique Granados» José Salvador Llácer. Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, pp. 173-180.

[69] Palacio explica que sólo se pudo realizar el recopilatorio textual. En sus memorias confiesa que «desgraciadamente no tuvimos tiempo de publicar también la música (sólo publicamos las letras) pues la guerra iba para nosotros cada vez peor, y las imprentas estaban destinadas a objetivos más perentorios». Como nota aclaratoria, el autor informa al lector de la primera de las ediciones facsimilares –conocemos tres al menos– con el nuevo título de *Colección de canciones de lucha*, editada por Artes Gráficas Soler de Valencia. Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 184-187.

[70] Palacio dedica unas bellas páginas a la figura de su padre como creador y artista fotográfico. Hace un repaso pormenorizado de muchos personajes que pasaron por su estudio: los escritores Eugenio Noel y Eduardo Zamacois, el caricaturista Bon, el ventrílocuo Paco Sanz, el tenor Adolfo Sirvent, el torero Andrés Coloma «Clásico», los maestros Bartolomé Pérez-Casas y Gonzalo Barrachina, o las bailarinas y canzonetistas Goyita Herrero y Carmen Amaya. Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 200.

libertad, un tanto amenazada, pero libertad al fin y al cabo. Con ella llegaron también los ineludibles viajes de trabajo y en uno de ellos, concretamente entre San Sebastián y Bilbao, compone *Canción para un niño sin sueño*, inspirada en los recuerdos amargos de la guerra (p. 216). En 1948 se reencuentra con Ataúlfo Argenta, antiguo condiscípulo de la clase de composición, en uno de sus viajes a la capital y, en Valencia, la ciudad donde vive ahora, vuelve a estar en contacto con Luis Ayllón y conoce a su vez a Ricardo Lamote de Grignon. Los dos serían valedores de su música a la que admiraban de manera humilde y sincera. Ayllón, junto a las cartas de recomendación de Argenta y Sorozábal, fue el artífice que propició la invitación del Ministerio de Asuntos Culturales de París. Los problemas o posibles impedimentos legales para conseguir el pasaporte que le permitiría llegar a la capital francesa, no fueron tantos por la intervención de un antiguo hombre del régimen, Fidel Berlanga, que le ayudó con el visado en la Jefatura de Policía de la capital del Turia. París, finalmente, le estaba esperando y «en mi maleta, en mi única maleta, entre libros y camisas, llevaba un libro: *Cien canciones de guerra*» (p. 223).

Una de las primeras visitas parisinas, iniciando el cuarto gran apartado de las memorias –*El exilio*–, es la que nuestro compositor hace a Darius Milhaud, quien le recomienda que ingrese en la clase que la mujer de Arthur Honegger ofrece en la Escuela Normal de Música (p. 231). Con el traslado a París se reencuentra con Bacarisse en su casa, a la que acuden también Oscar Esplá, el también compositor valenciano Vicente Garcés o la violinista Josefina Salvador. Recibe noticias de José Santacreu desde Moscú y el nacimiento de su hijo Carlos le anima a poner música a un poema de Antonio Galván, entregado al compositor en tan feliz circunstancia, titulado *Canción para un niño que nace en el*

destierro (p. 239). Conoce en París al poeta Blas de Otero y tiene lugar el primer encuentro con Grigori Shneerson «el músicólogo soviético más conocedor de la cultura musical europea y el más abierto al mundo» (p. 247), que sirvió para abrirle las puertas de la entonces Unión Soviética (p. 250). Se establecía de esta forma un nuevo –y renovado– período de creación, de un carácter muy distinto al anterior, donde las colaboraciones con poetas en su «universo musical» fueron numerosas y al que iba a sumarse la figura esencial de Rafael Alberti. Dentro del ámbito más íntimo, la habitación que tenía alquilada en el Hotel Nancy de la calle Gambey, le puso en contacto con otros alcoyanos en París, como Adrián Miró y su esposa, Ricardo Senabre o Amando Blanquer. Juan Alcalde, un amigo de su círculo más cercano –«mi hermano» lo adjetiva el propio Palacio–, es motivo también de un extenso capítulo (p. 273-276).

Hombres y ciudades es el título de la quinta parte de las memorias de Palacio. Firmada por el «máximo responsable de la Unión de Compositores y Musicólogos de la URSS, compositor célebre y diputado al Soviet Supremo» (p. 299) Tijón Jrénnikov, Palacio es invitado por primera vez a visitar la Unión Soviética en 1964. En la recepción oficial que le brindaron los colegas rusos en Moscú se reencontró con Grigori Shneerson y conoció al compositor Katzs y al propio Jrénnikov. A lo largo de una generosa estancia en el país, junto a su familia, visitó muchas zonas de la amplísima geografía soviética y a sus respectivos músicos: los compositores del ámbito moscovita, Aran Jachaturian[71] y su mujer Nina Makarova (pp. 355-358), así como la viuda de Prokofiev –de ascendencia española– Lina Llubera

[71] Véase la extensa descripción de este encuentro y los siguientes en las memorias como se cita. Por lo que respecta a la primera, véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, pp. 363-369. Utilizo en la cita de los nombres rusos la transcripción que sugiere el propio escritor.

(pp. 358-362); los de Leningrado Andrei Pretrov y Vassili Pavlovitch Soloviov-Sedoy (pp. 321-325); el ucraniano Igor Drago (pp. 325-332), los compositores armenios capitaneados por Adik Judoyán (pp. 332-340) y, finalmente, el georgiano Alexei Davidovich Machavariani (pp. 340-347). Todos ellos, organizados en sus respectivas asociaciones de compositores y con ciudades de creación y reposo dentro de los diferentes territorios, representaban para Palacio un modelo y un estímulo.

Cargado de nuevas ilusiones y con las energías compositivas activadas, el compositor emprende la composición de la cantata *Lenin*, sobre un poema de Blas de Otero. Sus colegas soviéticos valoran muy positivamente su trabajo y, siempre dentro de su infinita modestia, la llegada de un telegrama de Moscú para felicitarle en su 60 cumpleaños –firmado entre otros por el propio Shostakovich–, estimula extraordinariamente su autoestima y creatividad (p. 314). Una buena muestra de ello es la producción de *Aurora*, composición inspirada por el mítico crucero, que le valió a nuestro protagonista una nueva invitación a Moscú con motivo del IV Congreso de Compositores de la URSS en diciembre de 1968[72]. La idea de orquestar la obra y sus carencias en este sentido, le llevan a matricularse en la clase de Alain Krenski en el conservatorio de Montreuil (p. 375). Palacio, como apunta Buero Vallejo en su prólogo, no tiene ningún problema en mostrar sus carencias y afirma categóricamente, sobre este caso concreto, que «sólo el hombre que conoce y admite sus debilidades será capaz de superarlas» (p. 374).

En el congreso conocerá al musicólogo Bogdanov-Berezowski y se reencontrará, después de más de treinta años, con Antonio

[72] El IV Congreso de compositores de la URSS tuvo lugar del 16 al 20 de diciembre de 1968. Carlos Palacio, como colaborador habitual de *Información española*, publicó poco tiempo después un artículo sobre el evento con el título de «Búsqueda y humanismo en la música soviética». Véase *Información española*, 17, 16 de febrero 1969, p. 20.

Iglesias, en aquel momento subcomisario nacional de música en Madrid. Los recuerdos lejanos que pasan por su mente, le trasladan al salón madrileño del pianista José Cubiles (p. 371) y la evocación de su país, sugerida por Shneerson, va tomando forma en la suite que más tarde se llamará *España en mi corazón*. Palacio afirma categóricamente que «mi obra musical le debe mucho a él, a sus iniciativas y a su experiencia» (p. 376). Poco después, la pianista Trinidad Sanchis incluye en su repertorio algunas piezas de la serie. Con el sobrenombre de «Rue de Gravilliers»[73], un viaje de trabajo a Bulgaria y unos recuerdos –lejanos nuevamente– con su *hermano* Juan Alcalde cierran la quinta parte de sus memorias.

Diario de otoño y *Diario de invierno*

Diario de otoño es «un libro de evocaciones y recuerdos, una confesión a mis paisanos»[74]. Publicado en 1986 por la editorial del periódico *Ciudad*, se trata del tercer libro de Palacio, si se consideran trabajos diferentes *El compositor y la vida* y *Acordes en el alma*. Vislumbramos de inmediato los temas recurrentes de nuestro protagonista: la guerra, el exilio, la creación literaria, el cine y, por supuesto, la música. Todo ello con una visión amplia de miras y sin ceñirse a un único punto de vista o a perspectivas encorsetadas. Con un pórtico de Adrián Miró en el caso de *Diario de otoño*, encontramos en estos nuevos trabajos –eso sí– un estilo muy diferente al anterior, mucho más misceláneo, directo y conciso, sugerido por el mismo título y dictado por la misma naturaleza de un diario personal. *Diario de invierno*, la última publicación de Palacio en formato libro, tendrá un carácter claramente continuista. Las memorias están acabadas con *Acordes en el*

[73] Este subtítulo será utilizado más tarde también en *Diario de otoño* (p. 95).
[74] Véase *Ciudad*, 05-06-1986.

alma, pero no la vida ni la inquietud de nuestro escritor: Palacio no quiere dejar de escribir porque no quiere dejar de vivir.

> Hoy, diecisiete de septiembre del año mil novecientos ochenta y cinco, comienzo esta especie de diario que no sé si podré terminar. Es un poco tarde ya. Los diarios se escriben generalmente en la adolescencia, cuando se estampan los primeros amores, los primeros sueños, las primeras cuitas de amor. A veces, se encierra tiernamente una flor entre sus páginas. ¿Pero ahora yo...? He vivido una larga vida, mis 74 años están cumplidos, sobre el oído izquierdo me pesa desde hace 12 años un dolor que no me deja vivir y que por orgullo y dignidad me esfuerzo en disimular lo más posible. Me es difícil sentarme al piano y componer; sé que mi obra musical –tan modesta– está terminada. Y un compositor no debe pensar nunca que ha llegado al límite de su obra; debe vivir con la esperanza de que aún hay para él un acorde que descubrir, una atmósfera musical que crear. Tengo pocos deseos de salir de casa, me encuentro mal en la calle, mal en la vida. Sólo estoy bien cuando duermo... y, sin embargo, debo seguir muriendo. Y viviendo[75].

Manteniendo siempre un estilo fresco y espontáneo, las diferentes situaciones y personajes van haciendo acto de presencia. La primera de ellas –señalaremos solamente aquellas que tengan una vinculación directa con la música– es la figura del compositor armenio Adik Judoyán –ya conocido– para pasar posteriormente a la figura de María Luisa, la mujer de Adrián Miró desaparecida un año antes y a quien se consagran los sonetos que constituyen la base textual de la última de las composiciones de Palacio. En un instante, sin embargo, el rumbo gira inesperadamente y la figura de Couperin reclama una evocación al más puro estilo de nuestro protagonista: una aproximación histórica sin ambiciones,

[75] Palacio, Carlos (1986) *Diario de otoño*, Alcoy, Gráficas Ciudad, p. 13.

pero cargada de valiosas reflexiones y asociaciones personales. Esta manera de narrar, sin duda, hace única la lectura y resulta un complemento sugerente y muy recomendable a los manuales tradicionales.

La segunda sección del diario se desarrolla en la isla de Yeu y describe diferentes situaciones pasadas y presentes, así como algunas imágenes en la mente de Palacio, tan variadas como la amistad con la cineasta y escritora francesa, nacida en Argentina, Nelly Kaplan, la visión relámpago de un Orson Welles saliendo de un taxi delante de la ópera de París o el cine de Einsentein. Ya de vuelta a la capital francesa, Palacio utilizará el piano de su vecina Marguerite[76] para acercarse a la figura de Chopin y el director de orquesta catalán Juan Lamote de Grignon[77]. De forma similar, los serenos paseos por los diferentes y monumentales cementerios parisinos, le sirven a Palacio para evocar poéticamente la figura de Berlioz. Antes de adentrarse en la cuarta de las secciones en las que se encuentra dividido el texto, dedicada una vez más a su ciudad natal, Palacio rememora los años lejanos de su trabajo en el madrileño Teatro Maravillas[78] y a dos compositores del siglo xx: el búlgaro Konstantin Ganev y el armenio Alexander Arutunian.

En la nueva tanda de recuerdos alcoyanos, los personajes, las situaciones y las vivencias de juventud se acrecientan. De entre las anécdotas y recuerdos, sobresalen las que protagonizan los músicos de la conocida compañía lírica alcoyana de Vicente Bou en los años treinta y los escritores Jordi Valor o Pascual Pla y Beltrán. Las sesiones de cine mudo, amenizadas por diferentes músicos locales, tienen también su espacio, sirviendo al autor para acer-

[76] Marguerite es el leitmotiv musical de *Diario de otoño*. Aparecerá también, como ese nexo de unión que representa, en las primeras páginas de *Diario de invierno*, publicado un año después.

[77] Palacio, Carlos: *Diario de Otoño*…, pp. 50-53.

[78] Evocados anteriormente en sus memorias (p. 77).

carnos al mundo de la guitarra en esos difíciles momentos marcados por el conflicto, mediante la figura del malogrado guitarrista Víctor Peidro. La guerra civil española, como en toda la obra literaria y musical de Palacio, tiñe de gris y sangre las páginas de sus escritos: es una auténtica constante que acompaña, adjetiva, determina e incluso, a menudo, justifica los contenidos. Este es, una vez más, el caso. La motivación del diario, un ejercicio de amplia introversión unida a una profunda preocupación sobre el futuro incierto de la humanidad –que constituye la base de la última parte de la publicación–, no empaña la íntima vocación del texto. Las palabras de Palacio en este sentido no dejan espacio a la duda y la generosidad de la que hace gala, tampoco.

> Este libro no se dirige sólo a los vivos, aún menos a las generaciones venideras. (¿Qué puerca vanidad sería?) Pretende consolar a los muertos, rendirles justicia, concederles una dignidad, imaginar sus vidas si hubieran continuado y que no pudieron realizar a pesar de sus deseos y combate contra la muerte. Y al dirigirme a ellos, tengo la extraña impresión de que me miran con sus ojos de sombra desde no sé qué cielos lejanos[79].

El año siguiente aparecía publicado por la misma editorial *Diario de invierno* con un prólogo de Ricardo Senabre. En cierta forma, se trataba de una publicación de vocación claramente continuista de la anteriormente citada, lo que sin duda se intuía claramente en el último párrafo de *Diario de otoño*, a modo de necesaria secuela.

> Comencé este diario en el otoño y heme aquí bien entrado en el invierno. Las sombras caen sobre mi calle de Gravilliers mientras mi alma espera auroras presentidas. El piano de mi ilustre vecina Marguerite sigue sonando y sonando –siempre Chopin– y su música, parece que atraviesa el corazón helado de la tierra

[79] Palacio, Carlos: *Diario de Otoño*…, p. 98.

> para calentarla. Las nubes pasan como peces oscuros por el inmenso cielo sombrío de París[80].

En este sentido, nuestro músico nos sitúa inmediatamente en este contexto de trabajo retomado, de nueva búsqueda del objetivo propuesto. Y hace coincidir de forma deliberada este nuevo inicio –realmente la continuación de la tarea iniciada– en un significativo «trece de julio de mil novecientos ochenta y seis, víspera de la toma de la Bastilla» para reanudar su discurso con una puntualización explícita y directa.

> Yo no soy compositor ni escritor, no soy más que una vida. O varias. Un hombre, o quién sabe si una república de seres incongruentes. Algo así como una playa solitaria de suavísimas arenas donde quedan grabadas las huellas de tantos como la pisaron. Escribir para mí es recordar –y denunciar– con el cuidado de no caer jamás en la tristeza de la oración fúnebre, aunque los seres que evoque hayan desaparecido de mi vida, de la vida[81].

Después de informarnos de la triste noticia de la *extinción* de Marguerite[82], del acordeonista anónimo del metro parisino y del blues de Magie Slim, Palacio repasa algunos aspectos de la actualidad, siempre desde el aprendizaje que nos brinda –o debería brindarnos al menos– la experiencia pasada y la propia historia. El diario continúa con un capítulo dedicado al estreno santanderino de su última composición, ya mencionada, *Llanto de muerte por María Luisa,* por el Coro de Radio Televisión Española dirigido por Pascual Ortega. Tanto la relación epistolar con el director, como los nuevos comentarios sobre Adrián Miró y el director del Festival Internacional de Santander José Luis Ocejo,

---

[80] *Ibid.,* p. 105.
[81] Palacio, Carlos (1987) *Diario de invierno*, Alcoy, Ciudad Editorial, p. 15.
[82] *Ibid.,* p. 16.

conforman esta nueva entrega del diario. En la parte final de la tercera sección del texto, que transcurre nuevamente en la isla de Yeu, encontramos nuevas referencias a Juan Alcalde y a Antonio Buero Vallejo.

Imbricado con el segundo capítulo del diario, pero situado en el cuarto, el estreno de su última composición da pie al autor para hablar de dos figuras importantes de la creación y la crítica musical: el compositor Tomás Marco y el crítico Enrique Franco. Ambos valoran positivamente la obra global del compositor, es decir, tanto la musical como su obra escrita. Por su parte, reconduciendo el discurso, Palacio realiza un análisis de sus presupuestos compositivos que resultará ser una verdadera clase maestra y en el que aparecen, finalmente, algunas ideas del musicólogo madrileño Adolfo Salazar, cuya influencia estética –como sabemos– es notable en nuestro compositor.

Una carta dirigida retóricamente a la madre Teresa de Calcuta, motivo de la siguiente sección del diario, da paso a una sugerente aproximación a Mozart mediante sus escritos y cartas. Con ella se cierra el penúltimo capítulo, el sexto. En *Diario de invierno* encontramos al Palacio más libre en cuanto a la forma –una estructura abierta y poco definida en extremo–, más aún que en su anterior trabajo por lo que respecta al estilo, a la manera de expresar sus ideas, sus vivencias… y aunque sea siempre así, en cierto modo, representa el Palacio más cotidiano y cercano. La séptima y última parte de su diario nos acerca a Antonio Vivaldi y de nuevo a Antonio Buero Vallejo. Ante la concesión del Premio Cervantes a este último, Palacio le escribe unas palabras de gran significación.

> Estoy a la mitad de lo que debe de ser mi *Diario de invierno*. Terminé el de otoño. Hay que quemar todas las épocas antes que ellas nos quemen a nosotros. Pero siempre me faltará mi *Diario*

> *de primavera*, mi querido y admirado Antonio, porque no sé si la hemos tenido[83].

El compositor Maurice Ravel y el estreno de su célebre *Bolero*, el director Luis Ayllón –con mención al director Ataúlfo Argenta y al compositor Pablo Sorozábal– y una breve anécdota de Franz Liszt durante un concierto en San Petersburgo con asistencia del zar, cierran las referencias musicales del libro[84]. No obstante, las páginas agrupadas bajo el subtítulo de «Aquel mi Alcoy» representan una nueva muestra de documentación musical de carácter local[85].

Epílogo

Desde el 16 de abril de 2004, los restos mortales de Carlos Palacio descansan, junto a los de su esposa Emilia Llorca Viñes, en el cementerio municipal de Alcoy. La prensa, haciéndose eco de la noticia, señalaría que

> Amigos, compañeros y familiares pusieron fin a su exilio en la capital francesa que inició cuando finalizó la Guerra Civil española. Sus hijos, Carlos y Luis, junto a medio centenar de personas dieron ayer por cumplido en Alcoi el último deseo del

[83] *Ibid.,* 113.

[84] En el caso concreto del director Luis Ayllón se produce una cierta contradicción en las fechas por lo que respecta a sus memorias, ya que nuestro compositor sitúa su encuentro en 1947 aunque está citado diez años antes entre los habituales del *Café Ideal-Room* en la calle la Paz de Valencia, centro de reunión de un grupo de intelectuales evacuados de Madrid. Sin embargo, como también podemos apreciar en las memorias, en las que se mantiene esa aparente dualidad de fechas, puede que el autor se refiera a un conocimiento de Ayllón a nivel personal. No hay que olvidar que fue el propio director el que intercedió por Palacio para conseguir su invitación formal a París. Véase Palacio, Carlos: *Diario de invierno*…, Alcoy, pp. 129-136.

[85] Entre otros, el inventario humano que nos presenta Palacio incluye a muchos de los personajes que conocimos mediante sus memorias. Véase Palacio, Carlos: *Diario de invierno*…, Alcoy, pp. 123-128.

> autor del himno de las Brigadas Internacionales, que era descansar en su ciudad natal junto a su esposa, Emilia Llorca Viñes, fallecida e incinerada en 2000. Pese a su exilio, Palacio nunca perdió de vista la ciudad que lo vio nacer. En ella se reencontró con antiguos combatientes y republicanos poco antes de su fallecimiento. Antes, en 1976 [*sic,* por 1978], dirigió el *Himne de Festes*, que inicia la trilogía de los Moros y Cristianos en Alcoi[86].

Carlos Palacio, el hombre que siempre llevó su tierra y sus gentes en el corazón, por fin volvía a la tierra que le vio nacer, que le vio tocar el violín, que le vio luchar, que le vio esconderse, que le vio exiliarse y que le vio dirigir… El «viejo Alcoy» cuyo amor consideraba «sagrado», que llevaba «prendido en las profundidades de mi alma con alfileres de seda, más delicados que los pétalos de las rosas», el mismo que le hizo exclamar de forma extremadamente poética «¡Alcoy de mis entrañas, no eres secreto para mí, eres amor!»[87].

[86] *El País* (Comunidad Valenciana), 17-4-2004.
[87] Véase Palacio, Carlos: *Acordes*…, p. 35.

BIBLIOGRAFÍA

Beneito, À.; Blay, F.X. (coords.) (2004) *La premsa en les comarques de l'Alcoià-Comtat (1837-1939)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante.

Darias, Javier (2011) «La coherencia de un maestro», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, pp. 21-23.

Ferrando, Àngel Lluís (2011) «Acords en l'ànima, pentagrames entre línies…», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, pp. 24-26.

— (2012) «El Cid fet música: absoluta, aplicada, ópera, cançons… *What else?*», en R. Alemany y F. Chico (eds.) *Literatura i Espectacle*, Alicante, SELGYC, Universidad de Alicante.

Moreno Ferrández, Óscar (2008) *Miguel Hernández y la Música*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández.

Palacio, Carlos (1980) *Un compositor en la vida*, prólogo de Grigori Shneerson, Moscú, Editorial Compositor Soviético.

— (1984) *Acordes en el alma. Memorias*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.

— (1986) *Diario de Otoño*, Alcoi, Gráficas Ciudad.

— (1987) *Diario de Invierno*, Alcoi, Ciudad Editorial.

— (1996) (rec.) *Colección de canciones de lucha*, ed. facsímil, Valencia, Roig Impresores.

Pascual-Vilaplana, José Rafael (2011) «Carlos Palacio: L'home que va triomfar», en À. Beneito, F.X. Blay, À. Ferrando, A. Miró (coords.) *Homenatge del Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics a Carlos Palacio*, Alcoi, CAEHA, pp. 28-30.

Valor Calatayud, Ernesto (1988) *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*, Alcoy, Llorens Libros, p. 45.

VV.AA. (2003) *Comisario* 1938-1939, ed. facsímil, estudio introductorio de José Luis García Martín, Mérida, Junta de Extremadura.

HEMEROGRAFÍA

Ciudad, Comisario, El Noticiero Regional, El País, Información Española, Libertad, Libertad para España, Ritmo.

DISCOGRAFÍA

Moroder, Salvador (dir.) (2001) *Canciones de lucha 1936-1939*, Valencia, Dahiz Produccions.

Carlos Palacio en mi recuerdo

Ricardo Senabre Sempere
Catedrático de Universidad

Nos encontramos al final de una jornada fructífera que también podríamos calificar como maratoniana; una de esas sesiones en las que intensidad y duración corren parejas y cuyo público es al principio un conjunto de asistentes para acabar siendo inevitablemente, varias horas después, un grupo de supervivientes tenaces.

No quisiera ensañarme en esa condición de supervivientes gravitando más sobre su atención para hacer que estas horas tan provechosas acaben siendo enojosas por haberme yo excedido en mi intervención. Tengo una excusa para ello: aunque la música me parece la cima absoluta de las artes, no soy musicólogo y, por tanto, poco podría decir acerca de esta faceta esencial de Carlos Palacio, ni me atrevería a ello, sobre todo después de haber escuchado a los participantes anteriores. Tendré que hablar de *mi* Carlos Palacio, del que está grabado en mi recuerdo y unido a algunas fases de mi vida; de la persona que conocí alejada de toda pompa y mucho antes del tardío y merecido reconocimiento que recibió. Y tendré que hablar de mí –cosa que me disgusta profundamente, porque el egocentrismo no figura en el amplio catálogo de mis defectos–, porque son mis ideas, mis juicios y mis recuerdos lo que constituye el filtro a través del cual procuraré reconstruir la figura (un simple bosquejo) de la persona cuyo centenario nos ha reunido aquí. Toda evocación de algo que nos ocurrió hace medio siglo es también, inevitablemente,

un ejercicio de melancolía, pero procuraré que este sentimiento, que deseo seguir preservando sólo para mí, no trascienda más allá de esta mesa.

Conocí a Carlos Palacio, si no me engaña la memoria, en el verano de 1957, en París. Había terminado yo los entonces llamados estudios comunes de Filosofía y Letras, me habían dado un premio instituido en la Facultad al mejor expediente de esos años, que consistía en una cantidad en metálico, y, por mediación de los amigos de unos amigos, me habían ofrecido en la capital francesa una de esas *chambres de bonne* o habitaciones para el servicio que solía haber en los áticos de las zonas residenciales. Tenía, pues, un poquito de dinero y alojamiento gratuito. Sólo así fue posible el viaje. Podía dormir lo que quisiera y comer (no mucho), además de recorrer la ciudad y practicar mi francés. Para el mozalbete que yo era entonces, el horizonte veraniego no podía ser más prometedor. París era en aquellos años la ciudad a la que todos deseábamos ir; el centro del mundo, el símbolo de la libertad, la gran urbe sin censura ni películas o libros prohibidos, donde las gentes podían manifestarse públicamente contra el gobierno o besarse por la calle. No importaba que fuera también entonces el país del conflicto con Argelia, de los atentados de la OAS y de las constantes redadas policiales en algunos barrios de la capital. Seguía siendo, pese a todo, la representación de un universo deseado e inalcanzable. Yo había leído, además, bastante literatura francesa, y Sartre y Camus eran pura actualidad. Entenderán ustedes mi estado de ánimo.

Al día siguiente de instalarme fui a visitar a Carlos Palacio. En realidad, fui a visitar a su mujer, Emilieta, que había sido gran amiga de mi madre en los tiempos duros de la posguerra, cuando era imprescindible acudir al estraperlo en pequeña escala si se quería sobrevivir y se deseaba que los hijos no crecieran anémicos.

Emilieta era magistral. Tenía un gracejo y una habilidad inigualables para burlar o esquivar a los funcionarios de consumos, es decir, a los que vigilaban que no entrase en las ciudades comida no procedente del racionamiento oficial. Gracias a su desparpajo, ella y mi madre iban consiguiendo clandestinamente pequeños suplementos alimenticios para la familia: una latita de aceite, un saquito de harina, algunos huevos de granja y cosas así. De este modo, y con infinidad de sacrificios, sacaron adelante a sus familias en aquellos años oscuros muchas mujeres cuyos maridos habían muerto o estaban encarcelados después de la guerra. Se trataba de una actividad ilegal, pero legítima, porque no servía para enriquecerse, sino para preservar a las familias de una miseria atroz que se les había impuesto. Nunca se recordará bastante con la debida gratitud el heroico comportamiento, el empeño ejemplar de muchas mujeres que lograron con astucia y trabajo superar las dificultades de la tenebrosa posguerra.

Emilieta y Carlos Palacio vivían en un modesto edificio de apartamentos denominado pomposamente Hôtel Nancy, junto a la place de la République. Cada apartamento era una sola pieza, que ellos habían dividido en varios ámbitos mediante cortinas. Fuera, al fondo del pasillo, había unos servicios sanitarios comunes a los apartamentos de la planta. Allí vivía el matrimonio con los dos hijos. Todo era de una extremada modestia. Hoy, cualquier piso humilde tiene más espacio y mejores servicios que aquel apartamento.

Emilieta –para mí siempre fue Emilieta y continuará siéndolo– me acogió con enorme afabilidad, como era lógico, pero también Carlos, que era de trato fácil y cálido. Había pasado por varios oficios desde su llegada a París, a cuál más humilde, pero los enumeraba sin amargura, incluso con un acusado sentido del humor. Decía que de todos se aprendía algo. Por ejemplo, una

de sus ocupaciones había sido, poco tiempo antes, la limpieza de oficinas, algo que le procuró, creo, otro alcoyano que había pasado a menesteres más elevados. Decía Carlos –y años más tarde lo recordó por escrito– que había un truco infalible para causar buena impresión en los empleados y responsables de las oficinas. Consistía en vaciar y limpiar cuidadosamente ceniceros y papeleras. Para lo demás, un somero pasavolante podía ser suficiente, porque la sensación de limpieza o de suciedad en cualquier ámbito se concentra siempre en unos pocos puntos. Además, este procedimiento, debidamente aplicado, permitía limpiar más oficinas en menos tiempo, ya que, cuando esta ocupación concluía, había otra oficina que aguardaba, y luego otra, porque en París la vida no era fácil, pero sí menos dura que en España, donde entonces resultaba imposible para muchos. Cuando yo conocí a Carlos, su trabajo principal consistía en dar clases de lengua española en una academia, propiedad de un español que no tenía dificultades para volver cada verano a su país y que, como riguroso profesor de su propio idioma, mantenía con él una actitud purista a ultranza. Así, llegaba con su coche a Irún y preguntaba al primer guardia que veía –y al que supongo estupefacto– dónde podría encontrar una cochera, porque, para él, decir *garaje* era incurrir en un galicismo intolerable. No sé si este purismo idiomático se contagiaba a los profesores, pero en Carlos estaba muy desarrollado. Hay que entender la situación. Había en aquellos años en París muchos emigrantes españoles que trabajaban en el servicio doméstico. Eran sobre todo andaluces, extremeños, murcianos, gallegos. Yo los he visto porque los fines de semana solían reunirse en grandes grupos junto al metro de la rue de la Pompe, al lado de la iglesia española, muy cerca de donde yo vivía. Como no solían ser personas demasiado ilustradas, al cabo de algún tiempo de estancia en París comenzaban a introducir en su propio lenguaje

palabras adaptadas del francés, y creaban una jerga pintoresca. En muchos españoles con larga residencia en Francia –y no sólo en el servicio doméstico– ocurría el mismo fenómeno, y Carlos no resistía la tentación de corregir irónicamente algunos errores en cuanto los oía. Decía alguien: «El sábado voy a buscar a mi hermano a la gara» [es decir, la estación, la *gare*] y Carlos contestaba con cara de ingenuidad: «¿Qué es gara? ¿Garabato?». O bien: «Este verano pensamos ir a la campaña» [a la *campagne*, esto es, al campo]. Y Carlos, socarrón: «¿Qué campaña? ¿La del 14?». Creo que el purismo de Carlos no era una manifestación idiomática ni de carácter patriótico, sino psicológica, muy propia del exiliado que, en un territorio ajeno, hace lo posible por preservar y defender su identidad. El purismo es también una válvula de escape de la nostalgia.

La prueba de que lo que a Carlos le conmovía era la pureza del español frente al francés invasor, y que el francés en sí mismo le tenía sin cuidado, era la indulgente sonrisa con que acogía el francés de Emilieta, una creación absolutamente personal, mezcla de valenciano, español y francés, con la que, sin embargo, era capaz de hacerse entender por todo el mundo. No sé qué día de la semana había un mercadillo de frutas y verduras que se instalaba casi al lado del Hôtel Nancy. Fui alguna vez con Emilieta a hacer la compra y era un espectáculo. Todos la conocían y con todos hablaba. Podían ofrecerle algo y rehusaba: «C'est massa cher». Claro está que no entendían el valenciano «massa», que ella utilizaba en lugar del francés *trop*, pero no importaba, porque el concepto básico (*cher* 'caro') estaba claro. Se empeñaba en decir «carlotes» y no *carottes* para llamar a las zanahorias, y daba igual. Las manzanas (en francés *pommes*) eran para ella «pomes», en valenciano. «¡Si es lo mismo!», decía. Tenía tal don de gentes que el dueño del hotel, que a la vez ejercía de conserje, la llamaba

cuando tenía que salir a hacer alguna gestión para que Emilieta lo sustituyera. En el momento de salir se asomaba al hueco de la escalera y gritaba: «Madame Palacio!». Era la señal convenida. Emilieta contestaba «Oui, j'arrive!» y bajaba inmediatamente a hacerse cargo del establecimiento en el mostrador de la conserjería, donde lo mismo podía atender al teléfono que recibir a posibles clientes en busca de alojamiento u orientar a quien cruzaba el portal para preguntar por alguna dirección. Algo que no todos hubieran podido hacer.

Por aquel apartamento desfilaban muchos alcoyanos, desde uno timidísimo y taciturno llamado Oltra hasta Adrián Miró y su mujer, María Luisa, a quienes vi una sola vez, cuando estaba yo lejos de sospechar que más adelante mantendría una amistad epistolar y a distancia con una de las personas que más han llegado a saber del pasado cultural de Alcoy. Carlos y Emilieta tenían un don especial para que la gente se sintiera a gusto. Incluso si había alguna discrepancia de ideas u opiniones todo se suavizaba inmediatamente. La comprensión, la tolerancia y la cordialidad presidían aquellas tertulias familiares y amistosas. Ya he mencionado la calidez con que fui acogido en mi primera visita, pero he dejado de decir algo. Habíamos hablado de cine, y Carlos debió de notar que era yo entonces un gran aficionado. En efecto, había leído las historias del cine a mi alcance en aquellos años –las de Fernández Cuenca, Ángel Zúñiga, Antonio del Amo– y había colaborado en algunos programas del Cineclub de Zaragoza. Me consideraba jactanciosamente todo un erudito. Cuando acabamos de cenar, Carlos me llevó a un cine cercano donde se proyectaba *El acorazado Potemkin*, la mítica película de Eisenstein que yo me sabía de memoria… por lo que había leído, pero que no había conseguido ver nunca, como nadie en la época de Franco. A los jóvenes de hoy les resulta difícil entender esto, pero

ver por fin en la pantalla escenas como la del motín del barco o la matanza en la escalera de Odessa –secuencia donde se inventan casi todas las posibilidades del montaje cinematográfico– fue para mí una experiencia inolvidable. No sé cómo intuyó Carlos que necesitaba aquella especie de bautismo cinematográfico, pero acertó plenamente. Los mejores recuerdos de mis primeros días en París son dos, ambos fraguados en casa de Carlos Palacio: el descubrimiento gozoso del *Potemkin* y el no menos sabroso del yogur, porque allí tomé uno por vez primera en mi vida, cuando entre nosotros no existía o tal vez era un producto tan exótico que yo –miembro al fin y al cabo de una familia modesta– no lo había visto nunca.

Y no recuerdo si fue entonces, en aquel año, o en una visita posterior, cuando mantuvimos Carlos y yo una discusión –amistosa, por supuesto–, precisamente a propósito de una obra musical. Se preguntarán ustedes cómo me atreví a discutir de música si ya he confesado que soy lego en la materia. Lo explicaré, porque, además, es una anécdota que añade nuevos matices al perfil de Carlos Palacio que me he propuesto trazar ante ustedes. Carlos había puesto música a un poema de Blas de Otero, a quien sentía ideológicamente afín, y no sé si entonces tenía alguna maqueta grabada. A mí me cantó él mismo la composición. Pertenecía a un libro del autor difícil de conseguir en España, pero yo tenía la fortuna de poseerlo y conocía muy bien el poema, que es un texto meditativo, lleno de silencios y alusiones que es preciso descifrar. Para que se entienda lo que voy a decir, recordaré el texto, que se titula «Tañer», cuya lectura en voz alta exigiría recalcar con silencios los grandes espacios en blanco que separan los distintos versos:

Escucho,
estoy oyendo

el reloj de la cárcel
de León.

La campana de la Audiencia
de Soria.

Filo de la madrugada.

…oyendo
tañer
España.

La versión de Carlos es un grito prolongado, como un mensaje que se quisiera lanzar en todas direcciones. Los finales se alargan y sostienen, porque el compositor ha entendido el texto como una proclama, un aviso o advertencia que hay que enviar al mundo. A mí me parecía, en cambio –y me sigue pareciendo– un texto reflexivo y dolorido, para ser dicho en voz baja, con pausas y silencios –de ahí los espacios en blanco, distribuidos para detener el enunciado y prolongar imaginativamente las resonancias evocadoras de cada verso– que traducen la concentración del sujeto, presentado como un ser en permanente alerta para percibir los signos que, procedentes del exterior, recuerdan la opresión y la intolerancia. No es sólo que se mencionen dos lugares especialmente significativos, como una cárcel y una audiencia. Es que, además, en esa escucha imaginaria, el sujeto evoca la cárcel de León, donde estuvo preso Quevedo –uno de los grandes poetas e intelectuales de nuestra historia– por su insumisión al poder. Y «la campana de la Audiencia» de Soria evoca a Antonio Machado –otro poeta muerto en el exilio, otra víctima de la violencia

y el terror–, como indica el hecho de que se utilizan palabras del propio poeta: «Soria fría. La campana / de la Audiencia da la una. / Soria, ciudad castellana, / ¡tan bella!, bajo la luna». Estos intertextos, estas alusiones transparentes a poetas concretos, aparecen como ejemplos de una intolerancia secular, que no sólo responde a una época, sino que parece una constante histórica. Por otra parte, el recorrido tenebroso desde la Audiencia a la cárcel desemboca en un verso aislado de equívoca interpretación: «Filo de la madrugada». No se trata de ninguna determinación horaria. Para eso tendría que leerse «al filo de», y, además, este giro sólo es posible con horas concretas, ya que significa 'exactamente, a la hora en punto', y ¿qué hora en punto es la madrugada? Pero queda la palabra «filo», como designación de la parte cortante y mortal de un instrumento, al comienzo de un verso que concluye con la palabra «madrugada», que no representa aquí, como en una dilatada tradición literaria, el comienzo jubiloso de algo, sino que, unida a «filo», evoca un final: el final para muchos condenados a la pena capital que se ejecuta al amanecer. Por eso el verso está aislado y se cierra con un punto, a fin de recalcar también gráficamente que después de esta madrugada mortífera no hay nada. Y el recuerdo de la Audiencia y la cárcel se extiende ahora al país entero, con el eco del gerundio del comienzo, como sugiere la colocación del verso en el espacio de la página y su comienzo con minúscula, ya que no es continuación del anterior sino prolongación del segundo: «…oyendo / tañer / España». No es Soria ni León, sino toda España la que arrastra la pesada y ominosa carga de la intolerancia y la represión. Y si el título «Tañer» del comienzo tenía un significado neutro, ahora, al repetirse el mismo verbo en el último verso, notamos que el desarrollo del poema lo ha especializado para designar un tañido funeral. Como digo, nuestro entendimiento del poema era diferente. Para mí era

un mensaje dirigido a cada lector concreto para que éste, a solas, se sintiera solidario con una historia plagada de opresión, intolerancia y sufrimientos indecibles. La buena poesía trata siempre de hacer brotar en nosotros unas sensaciones, unos sentimientos que el autor quiere transmitirnos. Carlos, en cambio, se negaba a aceptar la lectura solitaria y pensaba, de acuerdo con sus ideas, que la misión de la literatura era alertar a los demás, comunicar al mundo el dolor de los oprimidos donde los hubiera y la fiereza de los opresores en cualquier momento y lugar. Era su manera de entender la solidaridad, aferrado como estaba a un comunismo ideal, purísimo, en el que no existían el gulag ni las purgas estalinistas. Lo que le importaba, sobre todo, era sentirse cerca de los desvalidos, de los humillados, de los desdichados del mundo. En este sentido, su comunismo ideológico se situaba al margen de la política soviética, de igual modo que las creencias profundas de muchos cristianos pueden mantenerse al margen del aparato y los ritos de la iglesia católica o de cualquier otra. Nuestro desacuerdo en el caso del poema de Blas de Otero nos llevó a Carlos y a mí –entonces y a su lado, un juvenil renacuajo peleón– al diálogo y no a la confrontación, porque el diálogo consiste en exponer los propios argumentos y considerar los de nuestro interlocutor, que al menos nos obliga a revisar nuestras ideas, de tal modo que, independientemente de que uno u otro acaben convencidos o sigan manteniendo sus posturas, es indudable que ambos habrán ampliado su capacidad de comprensión y verán enriquecidas sus ideas. Y no tienen por qué producirse enfrentamientos. La costumbre –nacida en los últimos años– de arrumbar la palabra «diálogo» y sustituirla en múltiples contextos por la de «debate», que posee claras connotaciones belicistas, indica hasta qué punto se están degradando o tergiversando ciertos valores que parecían irrenunciables.

Un notable humanista de nuestros días, George Steiner, ha dicho –no sé si también por escrito, pero yo se lo he oído comentar en una conversación– que en el mundo occidental ha habido tres grandes corrientes o movimientos con pretensión de universalidad, presididos por el objetivo de lograr lo que ahora se llama un mundo globalizado en creencias, aspiraciones e ideales de vida. El primero fue el cristianismo, cuya historia es bien conocida y resulta innecesario recordar; el segundo movimiento ideológico y social que pretendió una extensión semejante fue el comunismo; y el tercero, en el que todos nos encontramos ahora y cuyo alcance y consecuencias son todavía imprevisibles, es Internet. Pues bien: Carlos era un adepto, un creyente fervoroso del segundo movimiento, de ese comunismo ideal que acabó chocando con la realidad y fue revelándose cada vez con mayor nitidez como otra de las grandes utopías de la humanidad.

Pero, al mismo tiempo que componía cantatas y estudiaba a compositores como Shostakovich, Carlos Palacio escribía. Algo le impulsó a completar su afán de comunicación acudiendo a la literatura. Pero no a una literatura de ficción, sino confesional. Surgieron paulatinamente tres libros de título revelador. El primero, *Acordes en el alma*, sugiere ya por el título el espíritu de un músico para quien las impresiones son traducibles a notas. Y son, en efecto, anotaciones sueltas que, lejos de desvanecerse, permanecen «en el alma»: impresiones, recuerdos, vivencias que se han instalado en la memoria, seleccionadas ahora en función de la intensidad con que perviven. Pero nótese que no forman una autobiografía, de igual modo que los acordes sueltos no constituyen una melodía. Estos *Acordes en el alma* son únicamente imágenes de una vida con las que Carlos clausura sentimentalmente su pasado. No *todo* su pasado, no *toda* su vida, sino tan sólo aquello que merece ser fijado y conservado por la escritura. De aquí no

se desprende una biografía, pero, si alguien pretende escribirla algún día, deberá contar sin remedio con estas instantáneas, con estos apuntes que nos entregan, rescatados de una época pretérita, fragmentos de una vida.

Los otros dos libros tienen ya, ondeando desde su título, raigambre libresca: *Diario de otoño* y *Diario de invierno.* En ellos, el pasado cede el puesto a la actualidad, y para ello se sirve Palacio de una tradición literaria secular, que asimila las edades del hombre a las estaciones del año. Entre nosotros, esta equiparación es medular en la composición de obras narrativas como *El Criticón*, de Baltasar Gracián, esa extraordinaria narración barroca que cuenta el camino a la inmortalidad de Andrenio y Critilo dividiendo su existencia –y el complejo relato– en cuatro partes, que, enunciadas con las palabras del autor, son éstas: la «primavera de la niñez», el «estío de la juventud», el «otoño de la varonil edad» y el «invierno de la vejez». Una idea análoga presidirá, más de dos siglos después, las *Sonatas* de Valle-Inclán, donde el impetuoso y apasionado Bradomín de la *Sonata de primavera* y de la *Sonata de estío* deja paso al melancólico personaje de la *Sonata de otoño*, que comienza a vivir sobre todo de recuerdos, y éste al maltrecho y decrépito marqués mutilado de la *Sonata de invierno.* En esta misma fuente literaria bebe Carlos Palacio al concebir sus dos *Diarios* en los que pasa de memorialista a cronista, a anotador puntual y atento de cuanto le sucede en cada jornada, grave o liviano, importante o minúsculo, porque ése es el rasgo principal de un diario, que no se emprende para hacer historia, para rememorar sucesos del pasado, sino para registrar la vida que fluye alrededor en cada día de la existencia.

Este hombre que sufrió adversidades, creyó en unos ideales, vio truncados muchos proyectos y trabajó con dignidad, tenía una particularidad que debo resaltar: vivía sin rencor. Tengamos

en cuenta esto: el encono, la rabia, el afán de venganza, el hecho de enarbolar un pasado como arma arrojadiza y motivo permanente de enfrentamiento, era algo que no cabía en él, como tampoco en otros coetáneos suyos, alcoyanos y de otros lugares, que sufrieron desdichas parecidas y conocieron la cárcel, las persecuciones injustas y el destierro. Son otras generaciones posteriores las que han intentado revivir un espíritu que nunca existió y, medrosas o incapaces de forjarse un futuro mirando hacia delante, han preferido desenterrar rencillas ya sepultadas y reavivarlas artificialmente. Podrían tomar ejemplo de Carlos Palacio y de otros vencidos, que antepusieron a cualquier otra consideración su ideal permanente de una paz fraterna y universal, por encima de discrepancias o desacuerdos que son tan sólo leves rasguños y no dejan cicatrices. Y éste sí que es un mensaje que debería hacernos meditar a todos.

Resúmenes[1]

La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio

Enrique Téllez Cenzano
Universidad de Alcalá

El 13 de septiembre de 2010, *El Periódico Ciudad de Alcoy* incluía en su última página un extenso artículo de Adrián Miró, titulado «Ante el primer centenario del músico alcoyano Carlos Palacio». Este texto era continuación de otro anterior, publicado en el mismo medio, de fecha 3 de junio de 2010, con el título de «Ante el centenario de Carlos Palacio». El autor de ambos artículos, amigo entrañable del destinatario para el que se pretendía el homenaje y con quien ya comparte un lugar destacado en la memoria artística e intelectual de la citada localidad, apuntaba certeramente algunas de las líneas maestras presentes en la narración musical de dicho compositor. En nuestra ponencia profundizaremos en el conocimiento de la dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio a lo largo de diferentes etapas históricas. Dicha dimensión constituyó el principal estímulo de su voz compositiva, como testimonio personal del compromiso de lealtad hacia la Segunda República española.

Enrique Téllez Cenzano finalizó estudios superiores de Solfeo, Composición y Dirección de Orquesta. Cursó, igualmente, estudios instrumentales de Piano y Flauta Travesera. Ejerció la

[1] Los resúmenes de los trabajos y las notas biográficas de cada autor son los mismos que se adjuntaron en el programa del Simposio. Ambos textos fueron redactados por cada uno de los ponentes respectivos.

docencia en Conservatorios de Música e Institutos de Bachillerato, siendo en la actualidad profesor de la Universidad de Alcalá. Ha publicado artículos en revistas especializadas y colaborado en diversos medios de comunicación de prensa escrita y radio. Como investigador trabaja, desde una perspectiva multidisciplinar, en el estudio de las relaciones entre música y política durante los siglos XIX y XX. Ha sido invitado a pronunciar conferencias por numerosas instituciones públicas y privadas, tanto en programas académicos como culturales.

Carlos Palacio en su patria chica

Andrés Ruiz Tarazona
Crítico musical

Trataré de evocar mis años de amistad con Carlos Palacio, mis conversaciones con él en la casa de su hermana en Alpedrete y en la mía de Los Negrales; las emociones que su trayectoria vital y su creación musical me han procurado; pequeños "flashes" o destellos del hombre y del artista con ejemplos de su obra, evocadora de una época difícil y compleja para toda Europa, dura y agresiva como reflejan tantos artistas después de la Segunda Gran Guerra, pero todavía abierta a un renovado, aunque a veces amargo, romanticismo.

Andrés Ruiz Tarazona es Licenciado en Derecho en 1958 por la Universidad Complutense. Estudios de piano y de Historia y Estética del Arte con los profesores Martín Pompey, Sopeña, Gaya Nuño y Azcárate. Autor de trabajos literarios e históricos, sobre arte y principalmente sobre música, en muy diversas revistas y editoriales. Ha publicado veinte biografías de compositores (Ed. Real Musical) y ha sido profesor de Historia y Estética de la Música en la Facultad de Ciencias de la Información. Ha sido

Fundador y director de "Gaceta Real Musical", socio fundador de la Sociedad Española de Musicología, Premio Nacional de la Crítica Discográfica en 1980. Ha sido Subdirector de la Revista de Musicología de la SEdeM. Ha sido director general de Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (I.N.A.E.M.) y Viceconsejero de las Artes de la Comunidad de Madrid. En la actualidad es miembro numerario de la Academia de Artes y Letras de San Dámaso, y Asesor Técnico de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. En un Pleno del Ayuntamiento de Madrid ha sido nombrado Cronista de la Villa de Madrid en 2009. En 2010 es nombrado académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.

Acordes desde el alma

José Rafael Pascual-Vilaplana
Director y compositor

Carlos Palacio (Alcoi, 1911-París, 1997) puede ser uno de los grandes representantes de la música comprometida del siglo xx. Un compromiso con el arte y con la sociedad que no rehúye de nada pero que no crea espacios vacíos o inocuos por testimoniar una simple técnica. En la obra *Llanto de Muerte por María Luisa* con música de Palacio y textos de Adrián Miró, se adivina este compromiso con la humanización del arte, con la desnudez de un artista y con el sublime ejercicio de la generosidad emocional. Cada palabra de los versos de Miró se expande de forma cuasi mimética con cada acorde de Palacio que sabe crear unas atmósferas sonoras llenas de ricos contrastes: delicadeza y dureza, sensualidad y dramatismo, emotividad y crudeza.

José R. Pascual-Vilaplana (Muro, 1971). Director y Compositor. Ganador de los Concursos Internacionales de Dirección

del WMC de Kerkrade (Holanda, 1997) y de la EBBA en Birmingham (2000). Actual principal director de la Orquesta Sinfónica de Albacete, principal director invitado de la *O. Camera Musicae* de Tarragona, director artístico de los *Corsi di Perfezionamento Instituto Musicale G. A. Fano* de Spilimbergo. Director invitado en distintas formaciones profesionales de Alemania, Argentina, Colombia, Cuba, Eslovenia, Holanda, Italia, Portugal, Rumanía o Suiza. Profesor de Dirección de Banda de JJMMVA de Albaida y del ISB de Trento (Italia). Ha publicado distintos trabajos sobre musicología bandística en distintas revistas especializadas. www.pascualvilaplana.com

Las constantes estéticas de la obra pianística de Carlos Palacio

Marisa Blanes Nadal
Conservatorio Superior de música de Valencia

La obra pianística de Carlos Palacio como el corpus más significativo para definir la estética creadora de Carlos Palacio. La suite *España en mi corazón*, bello ejemplo de contemporaneidad y síntesis de su pensamiento y su vitalidad creadora. La estética pianística de Carlos Palacio en el contexto generacional del 27. La interpretación y la percepción de esta suite de 23 episodios es la mejor forma de interpretar y percibir la realidad de España en el tiempo que a Carlos Palacio le tocó vivir.

Marisa Blanes Nadal ha sido calificada por la crítica como «una pianista de excepcional elocuencia». Doctora en Música por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia, Premio Extraordinario de Investigación (Instituto Juan Gil-Albert) y Catedrática de piano en el Conservatorio Superior de Valencia.

Carlos Palacio: el escritor de la música

Àngel Lluís Ferrando Morales
CIM Apolo (Alcoi)

Una aproximación al Carlos Palacio escritor de la música, no de música. A lo largo de una vida llena de experiencias, música, relaciones y soledades, nuestro compositor fue un escritor prolífico. Además de sus vivencias personales, plasmó en sus escritos una especie de diario musical donde encontramos desde referencias puramente locales, hasta otras de ámbito internacional. Una historia de la música –y de la vida– temporal, fotográfica y diferente, que sólo podríamos comparar con las aportaciones de la prensa, pero llena de reflexiones, pensamientos y valoraciones que no encontramos en ninguna parte. Y donde, por supuesto, también encontramos la música, como experiencia vital y apoyo de una existencia.

Àngel Lluís Ferrando Morales es titulado superior en Dirección de orquesta y Musicología. Ha realizado cursos y seminarios de pedagogía, análisis, composición y dirección con especialistas de reconocido prestigio. Asimismo ha trabajado diferentes aspectos de la música para la imagen. Además de su producción sinfónica, desde 1987 compone, graba y dirige música para teatro, danza, cine y televisión. Es colaborador y crítico en diferentes revistas especializadas. Ha escrito numerosos artículos y estudios de carácter musicológico, así como impartido cursos, ponencias, comunicaciones y coloquios sobre temas musicales (CAEHA, Cefire, Universidad de Alicante, Universidad de Zaragoza, Universidad Politécnica de Valencia, etc.). Actualmente su tarea se vertebra alrededor de la dirección (CM Primitiva de Alcoy, SM La Paz de Beneixama, Coro Senior de la UPV-Campus de Alcoy, Coro de la UA), la investigación y la docencia.

Evocación de Carlos Palacio

Ricardo Senabre Sempere
Catedrático de Universidad

Conocí a Carlos Palacio en París, en el verano de 1956, cuando vivía con su familia en el Hôtel Nancy. Después lo traté en varias ocasiones, siempre en el mismo lugar, y más tarde nuestra relación se convirtió, por la fuerza de la distancia, en epistolar. Puedo evocar, por tanto –porque lo recuerdo con absoluta nitidez– al Carlos Palacio del exilio parisiense, dedicado a varios menesteres para sobrevivir con su familia, siempre añorante de Alcoy y de la vida que pudo haber tenido y no tuvo. Un Carlos Palacio humano, distinto del que nos ofrece su imagen de los últimos años, cuando viajó con regularidad a su tierra y su música obtuvo un reconocimiento general. Una historia más en medio de la marea de historias de gentes desplazadas y vidas truncadas que produjo la catástrofe de la guerra civil.

Ricardo Senabre Sempere ha sido Catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca –antes lo fue de Lengua Española y de Historia de la Lengua Española–, crítico literario y colaborador en diversos periódicos nacionales, es autor de casi trescientos trabajos de investigación sobre temas de su especialidad y de más de veinte libros, desde *Lengua y estilo de Ortega y Gasset* (1964), *La poesía de Rafael Alberti* (1979) o *Estudios sobre fray Luis de León* (1997) hasta *Capítulos de historia de la lengua literaria* y *Claves de la poesía contemporánea* (ambos de 1998), o *Metáfora y novela* (2005) y *Cinco estudios canarios* (2009). Fue el primer decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Extremadura (1974-1983) y pertenece al consejo editorial de numerosas revistas especializadas, como *Anales de la Literatura Española Contemporánea, Glosa, Tropelías, Anuario de Estudios Filológicos, Analecta Malacitana* o *Revista de Poética Medieval*. Ha dirigido medio centenar de tesis

doctorales y ha impartido cursos y conferencias en numerosas universidades y centros culturales de varios países de Europa y América. Está en posesión de la Medalla de Extremadura, la Medalla de Oro de la Universidad de Extremadura, la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la encomienda de Alfonso X *el Sabio*, entre otras distinciones. Es doctor *honoris causa* por la Universidad de Las Palmas.

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Imprenta Romeu en el mes de julio de 2014, en el que se cumple el cincuenta aniversario de la primera visita de Carlos Palacio a la antigua Unión Soviética, invitado por la Unión de Compositores de la URSS y que constituía, en palabras del propio músico, «uno de sus sueños más anhelados».

Ajuntament d'Alcoi

El Simposio Nacional *Carlos Palacio: vivencia y pervivencia* reunió a un grupo de estudiosos sobre la figura y la obra del compositor Carlos Palacio García (1911-1997) en Vil·la Vicenta-El Salt (Alcoi), la antigua residencia veraniega de la familia del escritor Juan Gil-Albert.

La presente publicación recoge las ponencias que se presentaron en aquel encuentro científico, que tuvo lugar el 17 de septiembre de 2011 con motivo del centenario del nacimiento de nuestro protagonista, un músico clave para entender una parte esencial de nuestra historia musical.