

- Persia, Jorge de, "Lorca, Falla y la música", en *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, Susana Zapke (ed.), Cassel, Reichenberger, 1999, 67-85.
- Pousseur, Henri, *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004.
- , "Éléments réalistes dans la musique électronique (1964)", en *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, 173-180.
- , "La musique électronique, art figurative?", en *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, 167-172.
- , "Scambi – description d'un travail (1959)", en *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, 147-159.
- Prost, Christine, "La vigilia del tigre", en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arlés, Actes Sud, 1992, 74-82.
- Reynolds, Roger, "Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard", en *Robert Gerhard and His Music*, Meirion Bowen y Anglo-Catalan Society (eds.), [Sheffield], Anglo-Catalan Society, 2000, 117-130.
- Rosales, José Carlos, "Una Lectura Del 'Llanto Por Ignacio Sánchez Mejías'", consultado el 10 de enero de 2013, <http://canales.ideal.es/lorca/mejias.html>.
- Russ, Michael, "Music as Autobiography", en *The Roberto Gerhard Companion*, Monty Adkins y Michael Russ (eds.), 2013, 132-152.
- Salazar, Adolfo, y Carredano, Consuelo, *Adolfo Salazar: epistolario 1912-1958*, [Madrid], Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, ed. Charles Bally y Albert Sechehaye, trad. Amado Alonso, Madrid, Losada, 1945.
- Stockhausen, Karlheinz, "Musik und Sprache", en *Sprache und Musik*, Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen (eds.), Die Reihe 6, Viena, Universal Edition, 1960, 36-58.
- Tinnell, Roger D, *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- Wilkinson, Marc, "Two Months in the 'Studio Di Fonologia'", *The Score*, n.º 22, (Febrero), 1958, 41-48.
- Zumbiehl, François, "Ignacio Sánchez Mejías o la vida contracorriente", en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arlés, Actes Sud, 1992, 58-63

Artículo original para Quodlibet
Traducción de María Pildain

DE LOS PRIMEROS FESTIVALES ARTÍSTICO-POPULARES A LOS FESTIVALES DE ESPAÑA: EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER (FIS), 1948-1956

Jesús Ferrer Cayón•

RESUMEN

El artículo analiza el comienzo del fenómeno de los festivales en la España franquista. Para ello se explica el proceso por el que los Primeros Festivales Artístico-Populares, vinculados a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) en 1952, se transformaron en el Festival Internacional de Santander (FIS, 1954), a la vez que ejercieron una importancia decisiva en la creación del Patronato y de la Junta Técnica de Información y Educación Popular (1953) y del Plan Nacional de los Festivales de España (1954), esto es, una política de Estado destinada a extender la cultura artística (teatro, música y danza) a todas las regiones españolas. Razón por la cual, se estudiarán las motivaciones de orden político-económico y socio-cultural que llevaron a la dictadura del general Franco a implementar dicha planificación.

Palabras clave: Festivales de España; Festival Internacional de Santander (FIS); Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP); Granada; Ataulfo Argenta; franquismo; turismo de clase media; Asociación Europea de Festivales de Música (actual EFA); Guerra Fría Cultural.

ABSTRACT

This article analyzes the beginning of the phenomenon of the Festivals in Franco's Spain. To do this the author explains the process by which the First Artistic-Popular Festivals, linked to the International University Menéndez Pelayo (UIMP) in 1952, were transformed into the Santander International Festival (FIS, 1954), at the same time as they exercised a decisive role in the creation of the Patronato and the Technical Board of Information and Popular Education (1953) and the National Plan of Festivals of Spain (1954), ie a state policy aimed at expanding the artistic culture (theater, music

- Doctor en Historia por la Universidad de Cantabria (2012).
Recepción del artículo: 04-09-2013. Aceptación de su publicación: 08-11-2013.

and dance) to all Spanish regions. Reason for which, the author explores the politically, economic and socio-cultural motivations that led to the dictatorship of General Franco to implement such planning.

Keywords: Spain Festivals; Santander International Festival (FIS); International University Menéndez Pelayo (UIMP); Granada; Ataúlfo Argenta; francoism; middle-class tourism; European Association of Music Festivals (EAMF); Cultural Cold War.

INTRODUCCIÓN.

Los festivales son mucho más que un fenómeno cultural. Tal y como los conocemos en la actualidad¹, son una creación moderna/contemporánea cuyos comienzos se remontan a la antigüedad clásica del mundo grecolatino, con la tragedia griega y las primeras olimpiadas: Grecia, gestó las artes escénicas como tales; Roma, las dotó de una dimensión espectacular que el siglo XX retomó desarrollándola hasta límites insospechados. Por tanto, los usos políticos y los consumos sociales de la danza, la música y el teatro resultan determinantes a la hora de precisar su dimensión histórica.

Festival es una palabra derivada del vocablo latino *festivus*, que se empleó desde el Renacimiento para designar los magnos festejos dedicados a los soberanos. Desde el punto de vista sociológico-musical, Bayreuth (1876) y Salzburgo (1877) son considerados como los festivales modernos paradigmáticos a la vez que pioneros. Pero esta afirmación, requiere de una precisión nada desdeñable que sitúa a ambos eventos como la culminación de un proceso iniciado antes: primero, en Londres (1715), por el Three Choirs Festival, un encuentro anual de los coros de Gloucester, Worcester y Hereford en la catedral londinense para recaudar fondos a beneficio del clero, que acabó diseminándose a otros lugares ingleses y centroeuropeos bajo la misma fórmula de festival benéfico-coral; y posteriormente, en Düsseldorf (1833), por Félix Mendelssohn-Bartholdy, quien ideó el concierto del día de Pentecostés (presentando la primicia *Israel en Egipto*, de Händel, que había sido descubierta por él) como el comienzo de una costumbre susceptible de ser repetida en lo sucesivo hasta su institucionalización, consagrando así la fórmula de festival conmemorativo.

Según Federico Sopena, fue la actividad de Mendelssohn (nombrado presidente y director de todas las instituciones musicales municipales y privadas de Dusseldorf) la que supuso el primer

¹Un conjunto de manifestaciones artísticas celebradas a lo largo de un período de tiempo concreto (no muy prolongado), y dotadas de un carácter excepcional, bien por el número y la calidad de los intérpretes, bien por el tipo de obras.

paso hacia la construcción del concepto contemporáneo de festival. Aquella zona de la Renania (cuenca del Rin) había aventajado tras la guerra napoleónica a toda Alemania en el crecimiento industrial. Católica, pobladísima, muy pronto se habían configurado en ella un conjunto de ciudades medias en las que la burguesía liberal de los negocios y las profesiones sentía la necesidad de desplegar su identidad, contemplando la importancia de la cultura en un doble sentido: como expresión de grupo y como ideología de la modernidad (idea ilustrada de la cultura). La principal expresión cultural de ese protagonismo burgués fue entonces el festival, en tanto manifestación musical ya no promovida por la Corte, sino por el Municipio, es decir, por lo que hoy llamamos las fuerzas vivas o la clase media (correlato cultural de lo que ya había acontecido en el plano de la política con la revolución liberal)².

Las consecuencias de esto fueron, entre otras: la desvinculación de las instituciones religiosas y de las cortes reales de la organización de los acontecimientos musicales públicos (pasando estos a celebrarse en teatros y auditorios), la adquisición del carácter periódico y de la diversificación (festivales dedicados a un tipo de música en particular, a una época determinada o a una figura musical concreta), así como la concurrencia a los mismos de los principales compositores e intérpretes internacionales. Determinando así el rápido aumento del prestigio y de la atracción ejercida sobre el público cultivado asistente a dichos eventos, a la vez que el beneficio económico para la ciudad que los organizaba. Esto fueron, llevado a su máxima expresión y con una intención política añadida de fomento de la identidad nacional, Bayreuth y Salzburgo (cada uno con la idiosincrasia particular marcada por la nación y el genio musical respectivo: Alemania/Wagner *versus* Austria/Mozart).

Tras su estela, fueron surgiendo los festivales de: Henry Wood Promenade Concerts de Londres (1895), Bergen (1898), Wiesbaden (1900), Munich (1901), Festival Lirico Areriano di Verona (1913), Donaueschingen (1921), Festival Internacional de Cine de Venecia (1932), Maggio Musicale Fiorentino (1933), Glyndebourne (1934), Grant Park Music Festival de Chicago (1935), Tanglewood (1937), Lucerna (1938), Estrasburgo (1938), Siena (1939), San Sebastián (1939), Bad-Elster (1941), Lyon (1945), Primavera Musical de Praga (1946), Bregenz (1946), Avignon (1947), Aix-en-Provence (1948), Edimburgo (1948), etc. Festivales bajo distintas fórmulas y variantes pero caracterizados por tres elementos: la atracción turística que ejercían, el marcado sentido identitario que aportaban a esos lugares/espacios y la disposición de los medios de comunicación de masas a su servicio.

La generalización de los festivales músico-escénicos en nuestro país es un fenómeno relativamente reciente que nos retrotrae al primer franquismo, concretamente a la aprobación en

²Sopena, Federico, *Sentido de la historia de los Festivales*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1966, pp. 7-13. Sobre el papel decisivo desempeñado por el músico germano, véase Hill, Manfred, "Mendelssohn and the Düsseldorf musikverein on EMI", *Mendelssohn: die grossen chorwerke* [CD], Cologne, EMI, 2011, pp. 6-7.

1954 del Plan Nacional de los Festivales de España, a saber, el proyecto político que, diseñado por el recién creado Ministerio de Información y Turismo (1951), y partiendo de la experiencia festivalera previa llevada a cabo en 1952 en Santander, tenía como objetivo fomentar la creación de una red de Festivales Artístico-Populares por todo el territorio nacional³. Poco antes, por una Orden del citado Ministerio, fechada el 30 de noviembre de 1953 (publicada en el Boletín Oficial del Estado el 27 de febrero de 1954), había sido creado un Patronato y una Junta Técnica de Información y Educación Popular, cuyo fin era “la difusión cultural artística entre las masas populares mediante la organización de festivales –a base, principalmente, de Teatro, Música y Danza– en las distintas capitales y pueblos de España”⁴. Una política de Estado en toda regla, en la que se ahondaría en años sucesivos mediante la creación del mencionado Plan Nacional (1954), el Comisariado de Festivales (1957), un organismo más especializado vinculado al referido Patronato, y de la Junta Coordinadora de Festivales y su órgano asesor, es decir, del Consejo Nacional de Festivales (1963)⁵.

LAS “FIESTAS UNIVERSITARIAS” DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO (1948-1952)

En 1954, la revista *Documenta*, editada por la Dirección General de Prensa del Ministerio de Información y Turismo, daba cuenta así de los comienzos del fenómeno festivalero:

³ Aunque hubo algunos eventos artístico-escénicos que pueden ser considerados como antecedentes de los festivales en nuestro país: los conciertos del Corpus en la Alhambra (1883-1951), las visitas de los Ballets Russes de Diaghilev (1916-1921), el Concurso de Cante Jondo de Granada (1922), los dieciséis festivales Lasalle del Palacio de la Música de Madrid (1927-1928), los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos de la Exposición Internacional de Barcelona (1929), las Misiones Pedagógicas (1931-1935), *La Barraca* de García Lorca (1932-1936), la Medea de la “Xirgu” en el Teatro Romano de Mérida (1933) y la Quincena Musical Donostiarra (1939). Sin olvidar, otros festivales musicales ocasionales como los celebrados en Barcelona en 1913, 1917 y 1920, dedicados a Wagner, a la música francesa y a la iberoamericana, respectivamente; los que tuvieron lugar en Madrid en 1930 y 1931; el dedicado a Chopin en Palma de Mallorca (Baleares) en 1931; o el dedicado a la música contemporánea en Barcelona en 1936, entre otros. Un recorrido por la historia de los festivales europeos y españoles se halla en Ferrer Cayón, Jesús, *La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y el Festival Internacional de Santander (FIS), 1945-1957*, Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2012, [en línea], <http://www.tdx.cat/handle/10803/80772> [consulta: 20-IX-2013].

⁴ También contemplaba la celebración de exposiciones pictóricas y de ferias locales del libro. “Festivales artísticos-populares”, *Documenta*, 681 (1954), p. 3.

⁵ Fraga Iribarne, Manuel: *Discurso del Excm. Sr. Ministro del Departamento en el acto de clausura de “Festivales de España” 1963*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1963; Ferrer, J., *La instrumentalización política...*, Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2012, [en línea], <http://www.tdx.cat/handle/10803/80772> [consulta: 20-IX-2013].

Los antecedentes de los festivales artístico-populares [...] se remontan a las representaciones que en el año 1948 inició el Delegado de la entonces Subsecretaría de Educación Popular, en Santander, con la colaboración del Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento y con las que se dieron a conocer a centenares de alumnos extranjeros de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo [UIMP] las más destacadas manifestaciones que integran la ejecutoria cultural de España.

En el año 1952, por iniciativa del Ministro de Información y Turismo señor Arias Salgado, y también con la entusiasta colaboración del Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, señor Roldán Losada, el Ministro y su Delegación en Santander organizaron lo que podemos llamar Primeros Festivales Artístico-Populares propiamente dichos. Es decir, en ellos se perseguía ya la finalidad que después habían de encauzar el Patronato y la Junta Técnica de Información y Educación Popular: la de llevar una misión cultural y artística a todos los rincones de España⁶.

No se reconocía, en cambio, que esta suerte de “Fiestas Universitarias” que la UIMP organizó, entre los años de 1948 y 1951, hundía sus raíces en una idea inspirada, *sottovoce*, en el proyecto de “Programa de fiestas universitarias” que Pedro Salinas, secretario general de la primigenia Universidad Internacional de Verano de Santander (UI), había diseñado en 1932. Así se desprende de la carta por este enviada al teniente-alcalde Deogracias Mariano Lastra López, el 19 de octubre de aquel año:

Mi distinguido amigo; Por si acaso no quedó bien fijado lo que el otro día hablamos en la reunión del Ayuntamiento acerca del programa de fiestas que, en relación con la Universidad Internacional, podrían celebrarse en Santander, le envío estas líneas sobre el asunto. Ellas le servirán también, aún cuando no sea necesario, para recordarle la urgencia del caso.

- 1º- Tres o más representaciones de ópera o zarzuela española, con carácter cíclico y a cargo del Teatro Lírico Nacional.
- 2º- Tres conciertos de orquesta, con programa de música española, uno de ellos consagrado a Manuel de Falla, a quien la Universidad invitaría como huésped de honor.
- 3º- Dos conciertos recitales de canciones antiguas españolas, cantadas y escenificadas por La Argentinita.
- 4º- Tres representaciones de obras clásicas españolas (Lope, Cervantes, Calderón), por el Teatro Universitario “La Barraca”.
- 5º- Recitales de poesía española, ordenada cronológicamente por épocas y estilos, con conferencia explicativa.
- 6º- Un concierto vocal de música popular española, antigua y moderna.
- 7º- Fiestas folklóricas de la Montaña, organizadas conforme al criterio de las personas competentes en la materia.

⁶ “Festivales artísticos-populares”, *Documenta*, 681 (1954), p. 3. Sobre la pista de esta referencia bibliográfica me puso la profesora Gemma Pérez Zalduondo.

8º- Exposición de pintura moderna, organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos.

9º- Exposición del Museo ambulante de “Misiones Pedagógicas”, con conferencias explicativas.

Todos estos espectáculos son, como V. apreciará, de primera categoría artística, y su reunión en una ciudad y en un espacio de dos meses, cosa no realizada hasta hoy y que para Santander señalaría un verdadero orgullo. No creo que, a pesar de la excelencia del programa, sea su coste muy cuantioso ni mucho menos. Desde luego nosotros estamos a la disposición de Vds. para recabar de todas las organizaciones culturales, la colaboración requerida y creo que en las mejores condiciones posibles, dada la finalidad cultural, que en una de sus fases, la Universidad, presenta el programa. Mucho le agradecerá active las gestiones en ese Ayuntamiento.

[...] Hoy reunimos el Comité de Estudios para empezar a trazar las líneas del programa docente⁷.

Un proyecto del que solo llegaron a materializarse las representaciones teatrales de *La Barraca* lorquiana, durante los estíos universitarios internacionales de 1933, 1934 y 1935, respectivamente, debido a que fue el único espectáculo que el consistorio montañés se comprometió a financiar. José Manuel Riancho, primer director del Festival Internacional de Santander (FIS), reconocía esta filiación republicana del evento en un extenso artículo publicado en 1991:

Las Fiestas Universitarias, en un planteamiento inicial, surgen de la colaboración de dos instituciones que en aquellos años dependían del Ministerio de Educación Nacional: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Delegación santanderina de Educación Popular, que yo venía desempeñando desde el 1 de julio de 1944. En conversación mantenida, en la primavera de 1948, con Ciriaco Pérez Bustamante, Rector Magnífico de la Universidad, e Ignacio Aguilera, Secretario General, esbozamos un proyecto de actividades artísticas –teatro, danza popular, cine y música- que quedó perfilado definitivamente después de que el Gobernador Civil, el inolvidable Joaquín Reguera Sevilla, asumiera la financiación del proyecto. Así se puso en marcha un estilo de colaboración que haría posible más tarde la organización del Festival en la Plaza Porticada.

Desde un primer momento nuestro objetivo era hacer llegar al público universitario, en su mayoría extranjeros que seguían cursos de lengua española, mensajes nada tópicos del arte español a través de ejemplos vivos de obras dramáticas, música y danza popular de nuestras regiones. Al mismo tiempo, nos propusimos abrir estas manifestaciones culturales al público de la ciudad, que pronto desbordaría los marcos universitarios con un proyecto del que no había otros ejemplos en la España de la época.

⁷ Saiz Viadero, José Ramón, “Correspondencia inédita entre Salinas y Lastra: la Universidad Internacional de Santander”, *Historias de Cantabria*, 7 (1994), pp. 110 y 112.

En este propósito didáctico, en este objetivo de difusión cultural, está no sólo el origen de las Fiestas Universitarias, sino también la razón de ser del Festival, que en años próximos alcanzaría su internacionalidad.

La idea de ‘sacar la cultura a la calle’ recogía experiencias universitarias consagradas ya en la preguerra española con *La Barraca* de García Lorca, que actuaría en la torre de la Plaza de las Caballerizas del Palacio de la Magdalena en los cursos estivales de 1933 y 1934 [y también, de 1935] de la Universidad Internacional de Verano de la República, a la que están tan unidas la figura señera de Don Ramón Menéndez Pidal, la sabiduría de Don Blas Cabrera y el puro acento poético de Don Pedro Salinas. A su vez, se inspiraba en una característica del teatro clásico español: su representación ante un auditorio de marcado carácter popular. Miembros de “La Barraca”, como Modesto Higuera, que fue su primer actor, y su hermano Jacinto, serían cualificados protagonistas de las Fiestas Universitarias –también del Festival en su primera andadura- en las veladas del Teatro Español Universitario, auténtica escuela dramática dirigida por Modesto, en el marco de las Caballerizas de La Magdalena.

La etapa de 1948 a 1951 determinará también las futuras características de la empresa artística: coordinación de las instituciones, creación de un equipo humano, estilo del futuro Festival e incorporación fiel de la ciudad.

La corta nómina de funcionarios de la Delegación Provincial asume la responsabilidad de la organización, el apoyo logístico y la dirección artística de estas veladas, con la asistencia técnica de los Servicios de Actos Públicos de la Subsecretaría de Educación Popular, que realiza los montajes escénicos y los destinados al público. La Universidad incorpora a sus programas veraniegos estos actos culturales y les abre la pluralidad de sus marcos y escenarios, integrando como un protagonista excepcional a sus legiones universitarias en una adhesión expresada en rica variedad de lenguas.

Con la financiación económica necesaria del Gobernador Civil, Joaquín Reguera Sevilla, el equipo humano de la Delegación Provincial pudo adquirir una compleja experiencia que permitiría más tarde emprender la empresa cultural del Festival santanderino⁸.

No debe extrañarnos que algunas instituciones y proyectos considerados franquistas fueran en realidad apropiaciones de la política cultural republicana, aunque vaciadas de su contenido original, puestas al servicio de otros fines y revestidas con otros ropajes⁹. En este caso,

⁸ Riancho, José Manuel, “De la fundación a la internacionalidad (1952-1965)”, en VV.AA., *Plaza Porticada. Festival de Santander (1952-1990)*, Madrid, Ciceró, 1991, pp. 83-84.

⁹ La Universidad Internacional es un buen ejemplo de ese mismo proceder franquista: recreada en 1945, bajo la advocación de “Menéndez Pelayo”, no era sino un remedo de la primigenia Universidad Internacional de Verano de Santander, fundada en 1932 por la Segunda República. Para profundizar en este asunto, véase Ferrer Cayón, Jesús, *La instrumentalización política...*, Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2012, [en línea], <http://www.tdx.cat/handle/10803/80772> [consulta: 20-IX-2013]; Fernández Prado, Emiliano, *La política cultural: qué es y para qué sirve*, Gijón, Trea, 1991, p. 102.

por el interés que la dictadura tenía en reeducar a unas masas necesitadas de cohesión interna tras el desgarramiento traumático de la guerra civil. O lo que es lo mismo, por extender un modelo de nacionalización tradicionalista-católico opuesto al modelo castellano-europeísta y cívico-republicano alentado desde *La Barraca* de Federico García Lorca y las Misiones Pedagógicas ideadas por Manuel Bartolomé Cossío¹⁰.

MOTIVACIONES DE LOS FESTIVALES (ARTÍSTICO-POPULARES) DE ESPAÑA: LA EXPERIENCIA PIONERA DE ATAÚLFO ARGENTA EN SANTANDER

“Educar al pueblo encauzándole y aficionándole a ambientes culturales y artísticos” era, según las propias autoridades organizadoras, la “principal finalidad” de los festivales artístico-populares españoles. Un objetivo compatible con otros, a saber, contribuir a la dinamización del depauperado sector escénico-artístico:

Los Festivales son un cauce amplio para cuantos se mueven en estos ámbitos, que actualmente se encuentra empujado y mercantilizado. No suponen una competencia del teatro comercial, sino una tarea coordinadora de esfuerzos que permite realizar esa labor acuciante que el teatro de empresa no puede realizar y que responde a una necesidad tan apremiante como es la [de] educar al pueblo y crear ese clima apasionado que el arte auténtico tanto precisa. Los Festivales contribuyen a crear un clima de superación artística que tanto el Teatro como la Música y el Arte en general hoy tanto necesitan, al mismo tiempo que llevan a cabo una intensa tarea de difusión de las obras que integran nuestra ejecutoria cultural y que el gran público desconoce¹¹.

Y también estimular el fenómeno turístico:

La importancia de ellos [los festivales], en ritmo creciente, justificará en el futuro el incremento en la afluencia de extranjeros que ya se notó en años anteriores con ocasión de los festivales de Santander, cuyo espléndido resultado, por otra parte, ha sido la causa de que el Ministerio se haya comprometido a continuar la experiencia en todas las regiones de España

[...] He aquí el dato: La máxima entrada del teatro al aire libre que se levantó en la Plaza de Velarde fue registrada la noche del 9 de agosto. Asistieron 6.000 espectadores y el programa era nada menos que la Novena Sinfonía de Beethoven interpretada por la Orquesta Nacional con la colaboración del Orfeón donostiarra. La entrada en tribuna valía cinco pesetas y el coste del espectáculo se ha cifrado en cien mil.

El número de espectadores que presenciaron los festivales santanderinos del verano de 1953 se eleva a 275.000, de los cuales 215.000 asistieron a las representaciones y audiciones dadas en

¹⁰Holguín, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 3-4.

¹¹“Un año de gestión ministerial: Información y Turismo. Festivales de España”, *Documenta*, 1028 (1955), p. 59.

el teatro al aire libre de la plaza de Velarde, en la capital: los 60.000 restantes contemplaron los festivales en distintas poblaciones de la provincia¹².

No por casualidad, el festival santanderino tuvo en la Cámara de Comercio, Industria y Navegación (empeñada desde 1950 en que la capital montañesa potenciara su marcado perfil cultural estival para dar un nuevo impulso al turismo en la región, a fin de sacarle del estancamiento en que se hallaba) a uno de sus antecedentes locales principales¹³.

El otro había sido la Sociedad Filarmónica de Santander, la cual, reabierta en 1943, venía siendo desde comienzos del siglo XX la primera entidad en organizar regularmente conciertos (sobre todo, de cámara) con rango europeo en una ciudad carente de orquesta municipal. Por tanto, es comprensible que la interpretación durante nueve días consecutivos del ciclo sinfónico beethoveniano (a cargo de la Orquesta Nacional de España (ONE) y el director Ataúlfo Argenta), así como la instalación de un entoldado de lonas que mejoraba la acústica de la Plaza de Velarde (más conocida como “La Porticada”), supusiera un hito sin precedentes en la historia musical santanderina (y, en parte, también de España), a la vez que la confirmación definitiva del pionero evento festivalero en su temprana segunda edición. El sacerdote y musicógrafo Federico Sopena, uno de los gestores culturales más influyentes durante el franquismo, lo recordaba así dos décadas después:

Cuando volví de Roma el año 1951, Argenta estaba alcanzando su plenitud. Como centro de su estilo, el gran repertorio romántico, de Beethoven a Brahms, prolongado, bastante madrugadoramente, hasta la Cuarta Sinfonía de Mahler. Desde cierto punto de vista, desde la asimilación en hispánico del gran estilo europeo, puede verse como cumbre su ciclo de las nueve Sinfonías de Beethoven en el Festival de Santander. No es anécdota que él patrocinara el paso a la Plaza Porticada. Estaba seguro de la multitud y de su silencio, tuvo fe en sí mismo contra todos los que le aconsejaban –que aconsejábamos, seamos veraces– lo contrario. En ese clamor de muchedumbre y en su difícil silencio como contraste, Argenta dio a la Orquesta Nacional el segundo paso que necesitaba¹⁴.

La figura de Argenta también había sido decisiva a la hora de transformar las Fiestas Universitarias de la UIMP en los Festivales Artístico-Populares de la Plaza Porticada. De hecho, en agosto de 1951, el maestro castreño y la ONE, en compañía del prestigioso pianista húngaro

¹²“Festivales artísticos-populares”, *Documenta*, 681 (1954), pp. 2-3.

¹³“Crónica del C.I.T.” [correspondiente a su primer año de actividad, esto es, 1951], *Archivo Histórico de la Cámara de Comercio de Cantabria*, AUTARQUÍA, Turismo, “Actividades del Centro de Iniciativas Turísticas de Santander. Programas de fiestas, actividades deportivas e iniciativas publicitarias”, (1949-1953), Tomo: 83.

¹⁴Sopena, Federico, *Memorias de músicos*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1971, pp. 74-75.

Béla Siki, habían acudido a Santander para ofrecer dos conciertos en el Teatro María Lisarda Coliseum y uno de música española en la Residencia de Monte Corbán (sede de la UIMP); unas veladas, consideradas de antemano como “acontecimiento musical del verano”¹⁵, a las que vino a sumarse, ante la enorme expectación suscitada y la demanda insatisfecha de entradas, un concierto extraordinario de carácter popular organizado por la Comisión de Festejos del Ayuntamiento en el Odeón o Auditorium del Sardinero¹⁶, un escenario al aire libre ubicado en el corazón turístico de la ciudad, en donde el éxito de Argenta y, sobre todo, el cosechado unos días antes por los Coros Montañeses hubo de ser definitivo para que las autoridades locales se decidieran a impulsar, un año después, en otro espacio similar del centro histórico urbano, el Primer Festival Artístico-Popular de Santander¹⁷. Máxime si se tiene en cuenta que la ONE, en esos conciertos de 1951, había actuado en los tres ámbitos socioculturales que luego iban a confluír en La Porticada: el elitista, de las clases pudientes que acudían al Coliseum; el más ilustrado, de los profesores y estudiantes extranjeros que asistían a los cursos de verano de la Universidad Internacional; y el popular, de “las clases menos dotadas”¹⁸ del Odeón, el cual, inaugurado el 23 de agosto de 1945¹⁹, supuso para Santander un eslabón intermedio entre los kioscos de música o templetos tradicionales como el de la Plaza de Pombo (1886) y el del Festival de la Plaza Porticada (1952). Además, se da el caso de que España había sido en 1950 el país invitado a participar en un Festival Español que tuvo lugar en la ciudad de Los Ángeles durante la “estación musical” del célebre Hollywood Bowl, un escenario multitudinario similar, *mutatis mutandi*, al Odeón o Auditorium santanderino²⁰. El evento

¹⁵ “El acontecimiento musical del verano”, *Alerta*, 10-VIII-1951, p. 3.

¹⁶ Conciertos que tuvieron lugar los días 16-17, 18 y 19, respectivamente. *El Diario Montañés*, 4-VIII-1951, p. 4; 18-VIII-1951, p. 2; y 19-VIII-1951, p. 4.

¹⁷ “Anoche, en el Auditorium, actuaron con el mejor éxito los afamados Coros Montañeses, bajo la dirección de don Marcelo González. El público invadió aquel precioso lugar, siendo muy aplaudidos los moralistas, que tuvieron que bisar varios números [...]”. “Las grandes fiestas del Sardinero”, *El Diario Montañés*, 15-VIII-1951, p. 2. “[...] Es de esperar que el público que asista a este acontecimiento musical acuda con la debida anticipación para evitar aglomeraciones que impidan a cada cual ocupar su sitio”. “La Orquesta Nacional actuará esta noche en el Odeón del Sardinero”, *El Diario Montañés*, 19-VIII-1951, p. 4.

¹⁸ “La Orquesta Nacional...”, *El Diario Montañés*, 19-VIII-1951, p. 4.

¹⁹ El Odeón del Sardinero, también conocido como Auditorium de la Alameda de Cacho o de San Roque, fue inaugurado el 23 de agosto de 1945 con un concierto de la Banda Municipal y la Coral de Educación y Descanso. *Alerta*, 24-VIII-1945, p. 4.

²⁰ En Berlín existía un odeón similar, con capacidad para 22.000 espectadores, empleado como cine al aire libre y rebautizado, después de la II Guerra Mundial, como Teatro del Bosque o Berliner Waldbühne, el cual, inspirado en el Teatro de Epidauró (Policleto el Joven, finales del siglo IV a. C., 15.000 espectadores), había sido construido en 1936 dentro del Campo Deportivo Imperial y, tras los Juegos Olímpicos, en 1939 había sido bautizado como Teatro Dietrich Eckart, en honor a un seguidor del nacionalsocialismo. “Teatro del Bosque de Berlín”, http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_del_Bosque_de_Berl%C3%ADn [consulta: 1-X-2013]. Pero el interés por recrear el espíritu de los teatros de la Grecia clásica había llegado antes a los

en cuestión consistió en un concierto celebrado el 22 de agosto y protagonizado por la Hollywood Bowl Orchestra, el director John Barnett y el pianista y director valenciano afinado en los EEUU, José Iturbi, quien precisamente en junio de 1948 había apadrinado el debut internacional de Argenta en el Festival de Música de Londres, en otro singular escenario como el del Haringay Arena, un pabellón polideportivo, ante 10.000 espectadores.

Una suma, en definitiva, de circunstancias en consonancia con otro aspecto no menos llamativo relativo al referido éxito beethoveniano de Argenta, como es el hecho de que este aconteciera dentro de una programación festivalera en la que abundaban el teatro (teatros María Guerrero, Español, Universitario y Compañía Lope de Vega) y la danza (Sección Femenina, *ballets* de Pilar López y de Mariemma) populares. Esto era así porque el recién principiado festival santanderino se debatía entre lo culto y lo popular, a la vez que en sus bambalinas existía ya una pretensión de proyección internacional que muy pronto se materializaría:

EEUU, concretamente a la Universidad de California, en donde en 1903 se había construido el (William Randolph) Hearst Greek Theatre de Berkeley, en el cual en 1906 fue instituido un festival de Teatro Griego conocido como las Cal Performances. HYMAN, Carol: “UC Berkeley’s Greek Theatre turns 100 years old this month” [en línea], *UC Berkeley Media Relations*, 11-IX-2003, http://www.berkeley.edu/news/media/releases/2003/09/11_greek.shtml [consulta: 18-X-2013]; “Founding and Early Expansion” [en línea], <http://calperformances.org/about/history.php> [consulta: 18-X-2013]. Sin salir de California, la ciudad de Los Ángeles había instalado en 1929 una *bandshell* o concha acústica conocida como Hollywood Bowl, un teatro al aire libre con capacidad para 20.000 espectadores, en donde, en julio de 1922, la Filarmónica de Los Ángeles “había inaugurado una suerte de estación musical estival denominada “Symphonies Under the Stars”, a fin de “poner al alcance de grandes masas populares lo más selecto del arte mundial”. En 1950 estaban registrados ya siete millones de espectadores. “Un norteamericano en busca de arte español”, *La Vanguardia*, 19 de octubre de 1950, p. 4; “Hollywood Bowl History”, <http://www.hollywoodbowl.com/philpedia/hollywood-bowl-history/symphonic-music-and-opera> [consulta: 5-X-2013]. Sin salir de EEUU, Chicago había hecho lo propio en 1935 en uno de sus parques, para poder organizar todos los veranos un festival de música clásica: el conocido como Grant Park Music Festival. Un evento gratuito nacido para dar trabajo a cantidad de músicos desempleados, a causa de la Gran Depresión, dentro de un programa de obras públicas que tuvo un impacto cultural generalizado. “The History of the Festival” [en línea] <http://www.grantparkmusicfestival.com/about/history> [consulta: 18-X-2013]. Ese mismo año, la ciudad de Guatemala había inaugurado en la Finca La Aurora la primera concha acústica de Centroamérica; a la que le siguió, un año después, una segunda ubicada en el Parque Central (Plaza de la Constitución), con el fin de albergar los conciertos de la Banda Marcial. “La concha acústica: origen, pasado y presente” [en línea], *MundoChapin.com*, <http://edngt.com/mundochapin/blog/2012/05/09/la-concha-acustica-origen-pasado-y-presente-articulo-fotos-y-video/> [consulta: 1-X-2013]. También, el 23 de octubre de 1950, en Lima, el niño prodigio Roberto Benzi dirigió a la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) del Perú un concierto extraordinario en el Auditorium del Campo de Marte, ante 30.000 personas. “El caso Benzi” [en línea] <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.435705933173749.98567.111479752263037&type=3#/photo.php?fbid=435706286507047&set=a.435705933173749.98567.111479752263037&type=3&theater> [consulta: 1-X-2013].

Ante el éxito de 1953, en dos nuevos encuentros en el Salón Japonés de Lhardy [Madrid] con Argenta, Manuel Cerviá, Subsecretario del Departamento, y Pérez Embid, perfilamos los ciclos musicales del III Festival, de 1954, en los que la Orquesta Nacional, con Ataúlfo, interpretaría las *Sinfonías* de Brahms y los conciertos de Beethoven, con la colaboración en tres veladas de Wladimir Golshmann. En las líneas programáticas trazadas se contempló la incorporación de grandes intérpretes de la música y de ciclos de ballet clásico con conjuntos coreográficos extranjeros. La internacionalización del Festival sería objetivo inmediato y se esbozaron proyectos, estructuras y colaboraciones que Argenta consideró necesarios para que materializaran, con la Dirección del Festival, la contratación de los grandes de la música y la danza²¹.

Lo que no contaba su entonces director, J. M. Riancho, era que la premura en la internacionalización del festival también obedecía al interés espurio de la aislada diplomáticamente dictadura franquista por fomentar la proyección cultural exterior de España, como forma de contrarrestar su falta de legitimidad política²². Un objetivo cuya consecución pasaba porque el evento en cuestión fuera acreedor de la máxima categoría internacional, es decir, admitido en la European Association of Music Festivals (EAMF). Tal y como lo reconoció el propio Riancho:

Una feliz y reciente realización de los Festivales Artístico Populares celebrados en Santander y su extensión a pueblos de esta provincia, ha puesto de manifiesto que nuestras masas populares son perfectamente sensibles a las más depuradas muestras del arte y se gozan en su contemplación y audición cuando aquéllas son ofrecidas de manera grata y con el debido decoro y esplendor. Al mismo tiempo, el Ministerio incrementa las subvenciones económicas que, con la asistencia de sus servicios técnicos, reafirmen el carácter internacional del Festival santanderino, para su ingreso en la Asociación Europea de Festivales de Música²³.

¿Qué era la EAMF (actual EFA)? El que fuera su primer director, Denis de Rougemont, con motivo del XXV aniversario del Festival Internacional de Santander (FIS), escribió a este respecto:

[...] La Asociación Europea de Festivales de Música ha reunido poco a poco todos los grandes festivales que manifiestan el deseo de cooperar en la unión cultural de Europa y que cumplían las condiciones siguientes: existencia de cinco años como mínimo, carácter específico de los

²¹ Riancho, “De la fundación...”, en VV.AA., *Plaza Porticada. Festival...*, 1991, pp. 103-104.

²² De hecho, el período comprendido entre los respectivos ecuadores de las décadas cuarta y quinta fueron los de la obsesión de la dictadura franquista porque todo acontecimiento científico o cultural (encuentros, congresos, reuniones, festivales, etc.) llevase implícito el calificativo de “internacional”. No por casualidad, en noviembre de 1945 fue aprobado el decreto de creación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, sin duda alguna, una recreación de la primigenia Universidad Internacional de Verano de Santander fundada en 1932 por el primer Gobierno de la Segunda República. Para saber más, véase Ferrer, J., *La instrumentalización política...*, 2012, [en línea], <http://www.tdx.cat/handle/10803/80772>.

²³ Riancho, “De la fundación...”, en VV.AA., *Plaza Porticada. Festival...*, 1991, p. 93.

programas, raíces nacionales y tradiciones locales, y asimismo irradiación y prestigio internacional bien establecido.

Al comienzo de 1951 se agrupan los festivales situados en el centro de Europa: los franceses con Aix-en-Provence, Besançon, Burdeos, Estrasburgo; los alemanes, con Bayreuth, Berlín, Munich y Wiesbaden; los italianos con Florencia, Perugia, Venecia; los suizos, en el centro, con Berna y Zurcú; Viena al este y Holanda al norte. Durante los años siguientes, el círculo se amplió lentamente hasta llegar a todos los límites de la Europa tradicional.

Así se adhieren sucesivamente: 1952, Helsinki; 1954, Granada; 1956, Santander y Dubrovnik; 1957, Estocolmo y Atenas; 1958, Praga; 1961, Edimburgo y Varsovia; 1962, Bath y Portugal; 1963, Espoleto, Bergen y Copenhague; 1964, Gante; 1968, Barcelona y Lyon; 1969, Graf; 1970, Montreux y Vevey; 1971, Salzburgo y Begenz; 1973, Bratislava y Verona. [...] ²⁴.

Pero la EAMF era también algo más, ya que había visto la luz en 1952 en Ginebra al amparo del Centre Européen de la Culture (CEC), una institución fundada en 1950 en la misma ciudad en tanto rama cultural del Movimiento Europeo, es decir, el principal grupo de presión diseñado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA, 1947) para promover una Europa unida alejada de la órbita soviética y asociada a los intereses de la política exterior de los EEUU, mediante una serie de actividades subvencionadas a través de entidades tapadera como el Chase National Bank de Basilea y la Fundación Fairfield, y de mecenas como Julius Fleischman. De hecho, el CEC y la EAMF estaban presididas por el escritor y filósofo suizo Denis de Rougemont, un intelectual calvinista que procedía de la izquierda antifascista no marxista y que tras la guerra había trabajado para la *Voz de América* (como locutor) y la Unión Europea de Federalistas, organización para la que seguiría trabajando desde el CEC con la ayuda encubierta de la CIA, la cual, en el terreno de la música, es conocido que auspició los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música de la Escuela de Darmstadt (1948), el Festival Obras Maestras del Siglo XX de París (1952) y la Conferencia Internacional sobre Música del Siglo XX de Roma (1954)²⁵. De esta forma, EEUU promovía en Europa la creación e interpretación de la música de vanguardia que era rechazada y prohibida por la URSS, al no ajustarse al realismo comunista por esta impuesto en las repúblicas soviéticas como canon estético oficial.

En España, tras su victoria de 1939, el régimen franquista había intentado “habitar la devastación” mediante la receta ideológica del fascismo triunfante en la Europa del Eje²⁶, pero, a partir de 1945 el escenario político mundial había cambiado por completo. A la victoria aliada

²⁴ Rougemont, Denis De, “El verdadero concierto europeo”, en *XXV Años del Festival Internacional de Santander*, Santander, FIS, 1977.

²⁵ Stonor Saunders, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, pp. 138 y 168-170 y 310-311

²⁶ Gracia García, Jordi, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 348.

y a la decisión adoptada en 1946 por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) de aislar políticamente al general Franco, le sucedió apenas unos meses después la ruptura. Declarado el comunismo como nuevo enemigo, la doctrina Truman servía como pórtico en 1947 al comienzo de la guerra fría. El integrismo tradicionalista católico sustituyó entonces al falangismo como sustrato ideológico del franquismo; el nacional-catolicismo se convirtió en el nuevo credo oficial de la dictadura²⁷. En este nuevo contexto, el anticomunismo de la dictadura franquista fue habitualmente explotado por el régimen, permitiéndole ir recuperando de manera paulatina un lugar en el orden internacional²⁸.

LA DISPARIDAD INICIAL ENTRE LOS FESTIVALES DE GRANADA Y DE SANTANDER: LA SENSIBILIZACIÓN DE LAS MASAS, EL TURISMO Y LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL DEL FRANQUISMO

La admisión en la EAMF de los festivales de Granada y de Santander en 1955 y 1956, respectivamente, supuso un episodio de gran significación en el tortuoso camino del regreso español al concierto político-cultural continental sin renunciar a su esencia patria, esto es, al autoritarismo nacional-católico franquista. Sopena, gran conocedor del fenómeno festivalero centroeuropeo desde sus tiempos de secretario en la Comisaría General de la Música, lo explicitaba así en 1952 al hilo de la inauguración del evento granadino:

Antes de la guerra, eran casi sólo Salzburgo y Bayreuth; ahora, de junio a noviembre, no hay rincón bello de Europa sin su festival. En el momento en que a España, le toca el altísimo y singular honor de abrir los festivales, conviene recordar un poco lo que esto significa. El festival ha nacido de la necesidad de escuchar música de otra manera; el europeo está harto de ese anonimato de las salas de concierto, de esas salas de concierto con programas requetesabidos, montadas sobre la acuciante vida de hoy. Porque el concierto ya no es ni siquiera descanso. [...] Los que vengan de Europa podrán palpar [...] una música plenamente europea, de esa Europa que don Manuel quería soñar desde Granada. [...] Durante dos años yo he sido algo peregrino de esos festivales por Europa, especialmente por Italia, y lo más conmovedor de todo era siempre la ciudad misma,

²⁷ Fusí, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, p. 125.

²⁸ En 1948 varios países reanudaron las relaciones comerciales con la dictadura; en 1949, la banca americana concedió los primeros créditos al Estado español; en 1950, la guerra de Corea precipitó la decisión de la Asamblea General de la ONU de revocar la resolución aislacionista contra España de 1946; finalmente, en 1951, en medio de un despliegue de pompa oriental, Staton Griffis, el nuevo embajador de EEUU, presentaba sus cartas credenciales en Madrid. La misión del recién llegado embajador consistía “en incorporar a España al sistema de seguridad occidental al margen de organismos multilaterales e incluirla en planes de recuperación económica fuera del Plan Marshall”. Juliá, Santos, “El fin del ostracismo”, *Domingo. El País*, 28-IX-2003, p. 11.

el abrirse de todas sus puertas al que llega, el presentar la sonrisa más verdadera. [...] Que Granada sea por unos días el corazón de Europa depende sólo de Granada. [...] Así ganaremos carta de ciudadanía con lo mejor de Europa²⁹.

De ahí la importancia que en esta estrategia cobró el turismo en su doble vertiente económica y política, es decir, en tanto importador de divisas y en cuanto exportador de una imagen legitimadora del régimen a poco que se garantizara una estancia agradable a los turistas. Pues el turismo, según la profesora Moreno Garrido, “debe ser considerado no solo como un asunto comercial, clave en el desarrollo económico de los años 50, sino también como una pieza importante de las relaciones internacionales y diplomáticas en el proceso de construcción europea”³⁰. Era entonces cuando empezaba a crecer el turista denominado “de clase media”, un fenómeno derivado de la bonanza económica experimentada en las democracias occidentales que estaban sentado las bases de su Estado social o del bienestar, y vinculado a la transformación de la cultura en bien de consumo, acicate esencial para el surgimiento del turismo cultural de masa en Europa:

Hasta hoy se tenía por no estimable al turista llamado de clase media. Hoy, diversos trabajos ponen de manifiesto la utilidad de ese turismo. [...] el movimiento turístico en general ha experimentado un aumento de un 300 [por] 100 en los últimos diez años. La clase media comenzó a hacer viajes al terminar la primera guerra mundial, manifestando predilección por Francia e Italia, acaso atraída por la favorable cotización de la moneda de aquella época. Hoy viajan empleados, pequeños industriales y comerciantes e incluso obreros, por obra de la amplia red de agencias de viajes, clubs y entidades de carácter cultural y recreativo que organizan excursiones colectivas. Algunos observadores y técnicos de las corrientes turísticas estiman conveniente disponer el estudio de un proyecto de construcción del “hotel medio” y hasta se decide a recomendar la suspensión de construcciones de lujo y sustituirlas por otras urgentes de segunda y aun tercera categoría, capaces de alojar numerosos turistas que no viajan en avión, ‘pullman’ o coche-cama ni poseen coche propio. Sin embargo, estas consideraciones en torno al ‘turista medio’ han quedado sometidas a discusión. Hay países que, como España, pueden aportar muy estimables experiencias al respecto³¹.

²⁹ Sopena, Federico, “La ciudad y sus Festivales”, *Ideal* (Granada), 12-VI-1952, citado en Pino, Rafael del, *Los conciertos en la Alhambra (1882-1951): orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2000, p. 421.

³⁰ Por ejemplo, las gestiones diplomáticas de Luis Bolín trajeron a nuestro país, en octubre de 1951, en misión turística de gran lujo, a la caravana Fielding, organizada por el editor de dicho nombre e integrada por multimillonarios americanos. Se trató de los primeros hombres de negocios que recorrieron el país (Barcelona, Palma, Formentor, Madrid, Toledo y El Escorial) y que allanaron el camino para el posterior pacto de Franco con los EEUU, así como para la apertura turística de España hacia los demás países europeos. Moreno Garrido, Ana, *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 189-195.

³¹ “El turismo y su difusión. El turista de clase media”, *Documenta*, 1254 (1956), p. 5.

España había creado en 1951 el Ministerio de Información y Turismo para canalizar este nuevo fenómeno y con la finalidad primordial de ofrecer una imagen falsa de apertura manteniendo al mismo tiempo el aparato interno de propaganda a salvo de tentaciones liberalizadoras³². Por ello, esta nueva cartera ministerial asumió las competencias de la censura (prensa, radio y televisión) y la cultura (cinematografía y teatro), anteriormente dependientes del Ministerio de Educación Nacional, el cual seguía incluyendo en su Dirección General de Bellas Artes a la música, la danza y a las artes plásticas, consideradas menos “peligrosas” debido a su carácter evocador y a su naturaleza más abstracta. No obstante, cultura y turismo iban a ser dos fenómenos que a partir de ahora caminarían unidos.

Un maridaje que se desprende de los argumentos aducidos por Manuel González Mesones, Jacobo Roldán Losada y José Pérez Bustamante (Alcalde, Gobernador Civil y Presidente de la Diputación Provincial de Santander, respectivamente), a la hora de solicitar una subvención para el FIS, mediante la siguiente carta enviada el 21 de junio de 1958 al ministro de Asuntos Exteriores:

Las excepcionales circunstancias que concurren en los Festivales de Santander [FIS] y Granada, y el hecho de ser los únicos de España en el selecto y exigente círculo de la Asociación Europea de Festivales, establecen que aquéllos deban competir con los Festivales europeos de mayor prestigio y más arraigada tradición (Bayreuth, Viena, Venecia, Berlín, etc.)...

Fácil es suponer los beneficios que reporta a España la existencia de estos Festivales: en primer lugar, sitúan a nuestro país en un puesto prestigioso dentro del ambiente artístico internacional; contribuyen extraordinariamente al renombre de España en el extranjero; favorecen el contacto con las grandes manifestaciones artísticas del momento, y, por último, representan para el país una importante fuente de ingresos por el crecido número de extranjeros que a ellos acuden, sin desdeñar la excelente impresión producida por el ambiente de los Festivales en sus ilustres participantes, que no vacilan en proclamarlo al regresar a sus respectivos países³³.

El informe encargado por el ministro a fin de responder a los peticionarios confirma, a pesar de denegar dicha solicitud, el papel destacado que, a su juicio, cumplió el Festival de Granada dentro de la referida estrategia de instrumentalización política de la cultura efectuada por el franquismo:

[...] En un momento de severo bloqueo diplomático con una casi nula actividad política tuvo España que realizar un considerable esfuerzo en materia cultural para estar presente en el mundo exterior. Por ello, se duplicaron algunas subvenciones o atenciones que recibían ingresos tanto de

³² Heredero, Carlos F., “Cine español en los años 50. La vida bajo el silencio”, en VVAA., *El cine español en los años 50. 50 años de la Filmoteca Española*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 62.

³³ AGMAE, Fondo de Cultura, Carpeta: “Festival de Santander, 1958”, Legajo: R-6192, Expediente: 5.

otros Organismos españoles como del Ministerio de Asuntos Exteriores. Tal fue el caso del Festival de Granada que, en un principio, aparecía aislado como una posible ventana al exterior para ofrecer un testimonio de la vitalidad de España en el terreno artístico. Entonces tal vez fue acertado subvencionar dicho Festival, después se continuó por inercia y posteriormente el número de Festivales ha ido creciendo hasta el punto de que en el último verano se han realizado Festivales en lugares de muy escasa significación turística y con una importancia política inferior a veces a la categoría de Partido Judicial.

Las severas restricciones de los créditos de la Sección de Exposiciones hacen aconsejable una solución drástica y si la subvención concedida al Festival de Granada propicia la petición del Festival santanderino, como no cabe otorgar subvención a los dos parece procedente suprimir la de Granada y evitar con ello la anomalía de que una actividad cultural interior [organizada por el propio Ministerio] esté subvencionada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores³⁴.

Pues aunque los festivales granadino y santanderino habían visto la luz en 1952, conviene precisar, si atendemos a los antecedentes que generaron ambos eventos y a su materialización política posterior, su naturaleza divergente.

Granada, a pesar de su ubicación un tanto periférica, contaba con determinados hitos artístico-escénicos que la habían dotado de un considerable peso específico en este campo, como lo testimonia el tradicional Ciclo de Conciertos del Corpus, instituido en 1883. Además, sobre ella pesaba la losa de ser la ciudad en la que el mundo había fijado su atención tras el asesinato de Federico García Lorca y el consiguiente exilio voluntario de Manuel de Falla. Así, si bien es cierto que su festival nació como una cita cultural vinculada a la proyección internacional del conjunto arquitectónico alhambrense, no lo es menos que también lo hizo, en parte, para llenar el vacío dejado por estos dos grandes genios³⁵. En este

³⁴ Carta fechada en Madrid, a 10 de noviembre de 1958, AGMAE, Fondo de Cultura, Carpeta: “Festival de Santander, 1958”, Legajo: R-6192, Expediente: 5.

³⁵ La idea de crear un festival en Granada la planteó el crítico musical y secretario técnico de la Comisaría Nacional de la Música, Antonio de las Heras, quien al acudir en 1948 al recién creado Festival de Aix-en-Provence quedó maravillado por el ambiente de la hermosa ciudad francesa y pensó en Granada como la única ciudad española con posibilidades de emularlo, al contar con la Alhambra y el tradicional ciclo de conciertos del Corpus. Resultando decisiva la decisión del ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez, de nombrar en 1951 al hasta entonces alcalde de Granada, Antonio Gallego Burín, Director General de Bellas Artes, departamento desde donde este pudo estimular la participación en el proyecto de la Dirección General de Turismo y de la Dirección General de Relaciones Culturales, esta última, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores. Pino, Rafael del, y Kastiyo, José Luis, *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, Volumen I (1952-1980), Granada, Comares, 2001, pp. 33-34. Gallego Burín, en el artículo “Significación del Festival”, fechado en 1952, declaraba metafóricamente las intenciones de proyección cultural española: “Ningún escenario mejor que el de Granada, entre los muchos que España ofrece, para una fiesta del espíritu. Su nombre tiene resonancias musicales en el mundo. Los nocturnos de la Alhambra, los crepúsculos del Generalife, los silencios sonoros de su campo verde, ceñido de montañas blancas, inspiraron a los más grandes artistas de dentro y fuera de nuestras fronteras”. Muñoz, Lucio, “Literatura

sentido, el Festival de Granada fue, según el periodista, escritor y crítico de danza y moda Roger Salas, “un mausoleo sin cadáver”³⁶.

Santander, por su parte, no poseía una firme tradición musical (la Sociedad Filarmónica había sido creada en dos ocasiones –1908/17 y 1943/56– y la Orquesta Sinfónica fundada en 1913 no había durado más de onces meses), ni una figura de alcance universal como la de Falla. Pero contaba con una plataforma cultural cosmopolita de primer orden como la de la UIMP y con un descollante intérprete, cada vez más en alza en Europa, como Ataúlfo Argenta, quien además gozaba del beneplácito del régimen.

El argumento definitivo que confirma la naturaleza divergente de ambos festivales es que el de Granada, dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, nunca llegó a formar parte del Plan Nacional de los Festivales de España diseñado en 1954 por el Ministerio de Información y Turismo, una planificación en la que el Festival de Santander fue considerado pionero; de hecho, J. M. Riancho, su director, lo fue también desde 1953 de la Red Nacional de Festivales de España. De donde se colige que su ambición política personal hubo de ser otro de los acicates que estimularon su denodado esfuerzo por lograr el apoyo del gobierno central para proyectar internacionalmente los Festivales Artístico-Populares de la capital montañesa. No en vano, Riancho, en 1965, dejaría la dirección del Festival Internacional de Santander (FIS) y de la Delegación Provincial de Información y Turismo para pasar a dirigir en Madrid la Red de Emisoras de Radio Nacional de España.

Además, el Festival de Música y Danza Española de Granada y el Festival Internacional de Santander (FIS) deben situarse en un contexto más amplio porque no fueron únicos, pues

y Festival”, en Pino, Rafael del, y Kastiyo, José Luis, *El Festival Internacional... Ibid.*, p. 206. Para conocer la intrahistoria de la creación del Festival de Aix-en-Provence, véase Landowski, Marcel, *Batallas por la música (resultados y experiencias de una política musical en Francia)*, Madrid, Ministerio de Cultural, Secretaría General Técnica, 1984, pp. 85-87. Además, en 1944 la Alhambra había sido el lugar elegido por la Filarmónica de Berlín y su director, Hans Knappertsbusch, para ofrecer un concierto con filmación incluida. La elaboración de este documental (multitud de técnicos cinematográficos alemanes dotaron a los jardines del Potal de una extraordinaria iluminación eléctrica gracias a setenta reflectores y a gran cantidad de bombillas) formaba parte de las campañas de propaganda nazi, de la instrumentalización del arte alemán en pro de la conquista pacífica de los países. Se grabó en la tarde-noche del 24 de mayo, con un público selecto (solo se podía asistir previa invitación) entre el que se encontraban destacadas autoridades franquistas, las cuales debieron tomar buena nota de aquella muestra de diplomacia cultural. Para visionar un fragmento de aquella “singular” velada musical, véase *“The Reichsorchestra”: The Berlin Philharmonic and the Third Reich*, [DVD], Enrique Sánchez Lansch (director), Arthaus Musik, 2007.

³⁶ Expresión empleada por Roger Salas en el encuentro que mantuvimos en las dependencias del Palacio de Festivales de Cantabria, ubicado en Santander, el 23 de agosto de 2003. No se olvide que los restos de Falla yacían en la Catedral de Cádiz, su ciudad natal, y los de García Lorca en alguna cuneta de la Sierra granadina en la que supuestamente fue enterrado tras su fusilamiento.

formaron parte de la estrategia política que en materia cultural puso en marcha la dictadura franquista, en la etapa comprendida entre los años 1951 y 1956, con el principal objetivo de lograr la institucionalización del régimen allende sus fronteras, ya que España no fue admitida en la ONU hasta 1955. Así, con Joaquín Ruiz-Giménez al frente del Ministerio de Educación Nacional, se inició un tímido proceso de apertura, más que de liberalización, cultural, del que la I Bienal de Arte Hispanoamericano de Madrid (1951), la Semana Mundial de la Publicidad de Barcelona y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ambos, en 1952), la Filmoteca Nacional (Madrid) y la Semana Internacional de Cine de San Sebastián (ambos, en 1953) y el Museo de Arte Abstracto de Tenerife (1953)³⁷ y el Festival de Teatro Clásico de Mérida (1954) fueron sus ejemplos más elocuentes.

Circunstancia que nos induce a pensar que la competencia entre festivales hubo de ser otro factor que también estimuló a sus respectivos responsables para tomarse en serio su labor gestora y, sobre todo, para ganarse la confianza del gobierno central a fin de recibir las subvenciones que hicieran posible la mejora en la calidad de aquellos. De hecho, antes que en Granada y Santander, existía en San Sebastián una suerte de festival que venía operando desde 1939, primero, como Mes Musical, y luego, como Gran Quincena Musical³⁸. Para Gerardo Diego, “uno de los primeros festivales españoles, el de San Sebastián, no desmerece en nada de los del resto de Europa”. Una afirmación efectuada en 1949 en el artículo “Festivales”, publicado en la revista *Escorial*, en el que,

³⁷ Téngase en cuenta que Francia había creado en 1946 el festival de cine de Cannes como “respuesta” al Festival de Venecia (1932), cuyos orígenes fascistas no le impedían seguir siendo un recurso de influencia diplomática palmaria. Quiñonero, Juan Pedro, “Arma de guerra diplomática”, *Los sábados de ABC*, 14-V-2005, p. 81. En dicho artículo también se cita el ensayo “Le Festival de Cannes sur la scène internationale” (Editions Nouveau Monde), de la historiadora Loredana Latil, profesora de la Universidad de Niza.

³⁸ La Quincena nació en el desaparecido Gran Kursaal, en el mes de agosto, como prolongación de los conciertos estivales que se venían celebrando desde hacía varios años en el Gran Casino, donde el maestro Enrique Fernández Arbós, director titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid, se ponía al frente de una agrupación musical conformada para la ocasión por los numerosos profesores de la formación madrileña que tenían por costumbre veranear en la capital donostiarra. La iniciativa de dotar de un formato festivalero a estos conciertos un tanto informales, se debió a un conjunto de comerciantes y hosteleros que, capitaneados por la familia Ferrer –padre e hijo–, decidieron añadir un aliciente más al panorama estival de la ciudad, más allá de los tradicionales del Casino y de la playa, a fin de estimular el fenómeno creciente del turismo. En 1940 los conciertos se trasladaron a un escenario mucho más adecuado, el Teatro Victoria Eugenia, comenzándose a programar contenidos de mayor rango artístico. Iniciativa que contó muy pronto con el respaldo oficial del régimen franquista. “Quincena Musical de San Sebastián” [en línea], <http://www.quincenamusal.com/la-quincena/historia/> [consulta: 2-X-2013]; Sopena, *Memorias de músicos*, 1971, pp. 34-35. A pesar de ser el festival de música más antiguo de España, se da la curiosa paradoja de que la “Donostiako Musika Hamabostaldia” no cuenta en la actualidad con ninguna publicación conmemorativa en la que se aborde siquiera someramente su historia. No obstante, dado que en 2014 cumplirá los tres cuartos de siglo de existencia, esta importante laguna cultural se verá, con toda seguridad, subsanada.

según la investigadora Ana Benavides, tras dar cumplida cuenta de la actualidad cultural estival, tan prolija en eventos musicales que permitían al veraneante simultanear “la cura balnearia o el circuito turista con unas gotas de arqueología y de evocación histórica y con un baño copioso de música, aderezado de algunas representaciones de tragedia, en teatro más o menos griego, al aire libre”, el poeta y crítico musical santanderino trazaba un breve recorrido histórico por la vida de los festivales musicales (cuyo origen más probable situaba en el Bayreuth wagneriano y llega hasta los más recientes de Edimburgo, Aix-en-Provence, Vichy, Estrasburgo, Salzburgo, San Sebastián, Ginebra, Lucerna, Perugia, etc.), al tiempo que apostaba por la creación de festivales españoles que “bien pudieran encajar en torno a la *Festa* de Elche, en torno a la Semana Santa de Granada o enmarcando los festivales de teatro de Sagunto o Mérida, escenarios que están pidiendo, a base de representaciones de tragedia, el marco musical adecuado”³⁹.

Gerardo Diego dejó así esbozadas una serie de líneas de actuación que, apenas un lustro después, fueron llevadas a cabo mediante la creación, en Granada y Santander (ambos, en 1952), en Sevilla y Murcia (ambos, en 1953)⁴⁰ y en Mérida (1954), de sendos festivales, además de en multitud de localidades integradas en el Plan Nacional de los Festivales de España (1954), dentro del cual fueron establecidas varias categorías, atendiendo, fundamentalmente, a su ubicación geográfica y al objetivo principal que desde el Gobierno se esperaba de cada uno de los festivales: A (Santander y El Escorial) y A1 (Sevilla, San Sebastián, Cádiz, Oviedo, Valencia, Vigo, Gijón y Elche), dotados en mayor o menor medida de proyección internacional; B (Palma de Mallorca, Zaragoza, La Coruña, Portugalete, Pontevedra, Málaga, Puertollano, Vitoria, Tarragona, Salamanca, Cartagena, León, Segovia, Valladolid, Albacete y Cuenca), que debían cumplir una función eminentemente turística; B1 (Almería, Lérida, Huesca, Córdoba, Torrevecija, Priego de Córdoba, Lugo, Badajoz, Algeciras, Tomelloso, Mataró y Ronda), aquellos que poseían un alto valor educativo; y, en una categoría clasificada aparte, Ceuta y Melilla, en tanto celebraciones de

³⁹ Gerardo Diego también hacía una precisión sobre los contenidos: “Es cada vez mayor el número de estos acontecimientos (Edimburgo, Aix-en-Provence, Vichy, Estrasburgo, Salzburgo, San Sebastián, Ginebra, Lucerna, Perugia...) y todos por regla general proponen programas y actuaciones combinadas alternando los conciertos para el gran público con otros más específicos dirigidos a un público más minoritario y con repertorio menos conocido y manoseado”. Diego, Gerardo, “Festivales”, en Escorial, tomo XX, 1949, pp. 1248-1250, cita tomada de Benavides González, Ana, *Gerardo Diego y la música. El romanticismo musical en Gerardo Diego*, Tesis Doctoral, Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid, 2006, pp. 145-146. Téngase en cuenta que Gerardo Diego realizó labores de cronista de la actividad musical española y que también participó de manera muy activa en las labores de reorganización de la música, acometidas por la dictadura del general Franco a través de la Comisaría Nacional de Música creada en 1940. La Fundación que lleva su nombre tiene previsto publicar una obra que aglutine toda la prosa musical del poeta santanderino, la cual, a buen seguro, resultará muy reveladora.

⁴⁰ “Los Festivales Artísticos Populares de Sevilla en Mayo”, *ABC* (Sevilla), 26-IV-1953, p. 26; Cifra: “*La cena del Rey Baltasar, en Murcia*”, *ABC* (Madrid), 23-IV-1953, p. 32.

la soberanía española en plazas africanas⁴¹. Una clasificación en razón de la cual eran establecidos sus respectivos contenidos: las grandes compañías de ópera y danza y las prestigiosas orquestas europeas fueron el grueso de la programación de los festivales de categoría o proyección turístico-internacional; la música y la danza españolas, el teatro y las exposiciones de pintura y ferias del libro, de los festivales de carácter local y educativo⁴².

El carácter pionero de la capital montañesa la convirtió en paradigma de cómo un Festival Artístico-Popular, en función de sus contenidos artísticos, podía transformarse en apenas un lustro en Festival Internacional de Santander (FIS) y ser por ello admitido como miembro de la Asociación Europea de Festivales de Música (actual EFA). En 1952, el FIS nació ligado a la UIMP y con una abundancia de contenidos teatrales y danzístico-musicales de corte predominantemente popular. En 1953, el Festival se independizó de la UIMP y protagonizó el hito de la integral sinfónica beethoveniana, cuya mitificación refleja el atraso musical en el que estaba sumido Santander, en la que no llegaba a la treintena el número de conciertos sinfónicos que había albergado en toda su historia. En 1954, el FIS ordenó cíclicamente sus programaciones⁴³: en la música, las integrales sinfónica brahmsiana y la concertística beethoveniana (cinco de piano y uno de violín); en la danza, el Ballet de la Ópera de Helsinki y el Ballet de Francia, de Janine Charrat, marcaron el inicio de la presentación en Santander de las grandes compañías extranjeras, además de los Coros y Danzas de España y el Ballet de Pilar López; y el teatro, organizado en cuatro ciclos (Griego, Shakespeare, Lope de Vega y Calderón de la Barca), se vio cualitativa y cuantitativamente potenciado debido a que ese mismo año se puso en marcha el Festival de Teatro Clásico de Mérida, cuyos orígenes primigenios también se remontaban a las atinadas realizaciones culturales de la Segunda República⁴⁴.

⁴¹ “Distribución de Subvenciones para Festivales de España. Año 1963”, Archivo General de la Administración (AGA), Sección: Cultura, Carpeta: *Documentación de Festivales*, Caja/Leg.: 28398, Sig. Topogr.: 22/2.

⁴² Para profundizar en este asunto, véase Campos de España, Rafael, “Festivales de España. Arte, Cultura, Teatro, Música y Danza”, *Temas Españoles*, 403 (1961).

⁴³ “Un año de gestión ...”, *Documenta*, 1028 (1955), p. 60.

⁴⁴ El 18 de junio de 1933, la actriz Margarita Xirgu dio vida en el histórico escenario emeritense a *Medea*, tragedia del filósofo y dramaturgo cordobés Lucio Aneo Séneca, en una versión traducida y adaptada por Miguel de Unamuno. El Gobierno de la República subvencionó el evento con cincuenta mil pesetas. La representación resultó un rotundo éxito: la contemplaron tres mil personas. El respaldo político lo puso de manifiesto la asistencia al evento de distinguidas personalidades del mundo de la política y de la cultura, como el presidente Manuel Azaña, el ministro Fernando de los Ríos, el embajador de Italia o el médico y escritor Gregorio Marañón. Por ello, en 1934 se intentó dar al fenómeno una dimensión de festival al programar en el Teatro una “Semana Romana” compuesta por *Medea* y *Electra*, además de un concierto de música española y un recital de danza. Un más que claro antecedente de lo que más tarde serían los Festivales de Santander y, sobre todo, de Granada. Monleón, José, *Mérida, Los caminos de un encuentro popular con los clásicos grecolatinos*, Mérida, Festival de Teatro Clásico, 2004, p. 34. En Santander, por su parte, en 1954

En 1955, el éxito apoteósico cosechado por Antonio (Ruiz Soler) “El bailarín” le convirtieron en el otro gran ídolo, junto con Argenta, del público de La Porticada, y a su Ballet Español en la gran atracción del evento⁴⁵; además de incorporarse una serie de escenarios alternativos, los denominados “marcos históricos” (Santillana del Mar, la Catedral de Santander, etc.), para albergar la música de cámara (Orquesta de Cámara de Berlín, dirigida por Hans Von Benda). Y en 1956, el programa de la Vª edición, que constó de quince conciertos y recitales, diez veladas balletísticas y un breve ciclo de teatro, fijaba de alguna manera el tipo de Festival Internacional a desarrollar en un futuro ya garantizado tras la confirmación de su ingreso en la EFA, el organismo cultural ginebrino reunido ese mismo agosto festivalero en Venecia. Finalmente, con el concurso de dos músicos españoles que desarrollaban con éxito sus respectivas carreras en los EEUU, a saber, Enrique Jordá, director de la Orquesta Sinfónica de San Francisco, y José Iturbi, pianista y director afamado por su colaboración en películas y sus apariciones en los media divulgando la música clásica, parecía cerrarse una primera etapa de consolidación y proyección continental del evento.

Popularización cultural e internacionalización política eran los dos elementos principales que el Gobierno franquista promovería también en otras ciudades dotadas de resonancia exterior, como, por ejemplo, Sevilla:

El Ministerio de Información y Turismo, a través de la Dirección General de Información, viene organizando en las más importantes ciudades de España una brillante serie de actos públicos y culturales, orientados por el propósito constante de divulgar y poner al alcance de todo el pueblo español las riquezas artísticas, musicales e intelectuales propias de nuestra cultura clásica y contemporánea.

Dentro de esta política de cultura popular, el año pasado fueron organizados en Santander, con el más rotundo éxito, los primeros Festivales Artísticos Populares, semejantes a los que el próximo mes de mayo van a tener lugar en Sevilla, bajo la gestión directa de la Delegación Provincial del ministerio.

Los Festivales Artísticos Populares de Sevilla constituyen, pues, un primer intento, susceptibles de ampliación y desarrollo en años sucesivos, para presentar en la capital de Andalucía un conjunto

“se acentuó el carácter didáctico del Festival, procurando dar una unidad a las series de representaciones teatrales, con objeto de proporcionar un más perfecto conocimiento de los maestros clásicos de la escena. Así se programaron cuatro grandes ciclos de teatro griego, Shakespeare, Lope de Vega y Calderón de la Barca, contando con la colaboración de prestigiosos conjuntos que montaron especialmente para el Festival obras maestras del teatro eterno”. Un total de 23 representaciones y quedó para el recuerdo la “poderosa” interpretación de *Medea*, a cargo de “una actriz adolescente, llamada Nuria Espert”. *XXV años del...*, 1977, sp. (¿p. 25?).

⁴⁵ Para profundizar en el enorme significado que tuvo Antonio en el imaginario colectivo español de aquellas décadas, véase Iglesias Barba, María Dolores, “Divagaciones alrededor de representaciones teatrales. Los Festivales de España bajo el signo de Antonio”, *Miscellanea Barcinonensia. Revista de investigación y alta cultura*, Año VIII, n.º XXII (1969), pp. 171-172.

armónico de actos culturales de la más alta calidad, curro arraigo en el interés de los sevillanos y su activa colaboración será la mejor garantía del futuro desenvolvimiento, hasta que alcancen el proyectado carácter de festivales internacionales⁴⁶.

De la positiva repercusión internacional que para el franquismo tuvieron estos “festivales”, nos da cumplida cuenta la carta que Esteban Pujals, director del Instituto de España en Londres, enviaba el 7 de junio de 1957, al Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores:

Tengo la honra de enviar a V.I. un recorte de *The Times* del 5 de junio en el que el corresponsal de dicho periódico en nuestro país da noticia del comienzo de la temporada “Festivales de España”, con la actuación de la compañía de Antonio en el jardín del Alcázar de Córdoba. También se da noticia de la representación de “El Alcalde de Zalamea” en Puertollano, Ciudad Real, y de la actuación en Oviedo de la compañía de ballet Sadler’s Wells. Como escribe dicho corresponsal para información de sus lectores, estos festivales tienen lugar en sitios que ofrecen reconocida belleza natural o ambiente histórico, como las murallas romanas de Tarragona, los claustros de las antiguas catedrales, los patios de los palacios históricos, y los parques o jardines de las capitales, y su propósito es permitir que millares de trabajadores disfruten económicamente de escogidos programas de música y baile o de buenas representaciones dramáticas⁴⁷.

Los Festivales de España tenían lugar entre los meses de mayo y septiembre y los “escenarios al aire libre” en que se desarrollaban eran “los parques, jardines o marcos nobles”⁴⁸. En el caso de Santander, el lugar escogido, no sin recurrente polémica, fue el de la Plaza de Velarde o “Porticada”, diseñada tras el pavoroso incendio de 1941 para albergar al Ayuntamiento en el cuerpo central del edificio. Su estética neoherreriana pretenciosamente neoimperialista, su forma de herradura abierta a la vía principal del centro urbano, unido a los edificios oficiales (las delegaciones de Hacienda y del Gobierno Civil, el Gobierno Militar, la Comisaría de la Policía Nacional, la Caja de Ahorros de Santander y la Cámara de Comercio) en ella instalados y al tráfico rodado de vehículos la convirtieron en una zona de paso en la que el estatismo peatonal no gozaba de ningún atractivo. Curiosamente, fue este carácter oficialista, unido a su ubicación céntrica y resguardada, y a su gran tamaño, lo que acabó resultando decisivo a la hora de determinar su elección como espacio en el que celebrar los festivales. La ciudad contaba con el mencionado Odeón/Auditorium del Sardinero y con los teatros a la italiana, Pereda y Coliseum, como recintos más apropiados para acoger espectáculos escénicos y musicales, pero a este nuevo evento festivo

⁴⁶ “Los Festivales Artísticos Populares de Sevilla en Mayo”, *ABC* (Sevilla), 26-IV-1953, p. 26.

⁴⁷ *AGMAE*, Fondo de Cultura, Carpeta: “Festivales de España (*The Times*)”, Legajo: R-4831, Expediente: 25.

⁴⁸ “Un año de gestión...”, *Documenta*, 1028 (1955), p. 58.

se le pretendía dotar de una carta de naturaleza popular, tal y como precisaba el cartel anunciador de la primera edición, en 1952: “Programa de Fiestas Artísticas y Populares”⁴⁹.

No en vano, el Ministerio de Información y Turismo se refería así en 1953 al objetivo y alcance de estos festivales:

Es propósito del Ministerio de [...] difundir en todos los ambientes populares de España, lo mismo en las grandes ciudades que en las poblaciones más o menos humildes, distintas y selectas manifestaciones del arte y la cultura, despertando la sensibilidad del pueblo donde se halle oculta y cultivando la que ya se haya manifestado, con el fin de acrecentar el nivel cultural de las masas.

El distinto carácter de estos festivales, cuyo calificativo de artístico-populares da ya exacta idea de su alcance, infunde a la organización un aspecto de amplitud de miras que armoniza perfectamente con el grado de selección de los espectáculos y al mismo tiempo con la facilidad de acceso a ellos bajo el punto de vista económico. He aquí, pues, las tres normas que presiden estos festivales: variedad, altura estética y economía.

[...]

Y todo ello ganando al espectador en su terreno. Es decir, saliendo –al menos en un principio– a la plaza pública para ofrecerle espectáculos que no está acostumbrado a contemplar. Grandes aforos, posibilidad de montajes monumentales, temperatura más grata que la de los locales cerrados, facilidad de accesos y otras ventajas parecidas constituyen inicialmente una colosal forma de atracción⁵⁰.

Esta fusión entre la educación de las masas y un espacio público monumental nos permite entrever otra función interna, solapada e inconfesable que también vinieron a cumplir los Festivales de España, la cual debemos poner en relación “con una de las preocupaciones más importantes de la sociología de finales del siglo XIX”, a saber, la irrupción de las masas en la cotidianidad. Una reflexión ya apuntada por el antropólogo González Alcantud, al analizar el espectacular fenómeno sociocultural consustancial al Festival Lírico Areniano di Verona (1913):

Por aquella época los poderes públicos, emanados de un siglo de luchas sociales y revoluciones políticas, en el que las masas haban tenido el protagonismo, tratan de modificar sus sentimientos, ya que las temen, aunque las hayan utilizado cínicamente, procurando encerrarlas en espacios controlados moral y políticamente, a la vez que las dulcificaban mediante el uso de instrumentos ‘espirituales’ como la música. La ‘Arena’ de Verona, al no estar plenamente connotada de los ‘crímenes del paganismo’ contra la Cristiandad mártir, (...), estaba en condiciones para convertirse,

⁴⁹ Peral Azcuénaga, Francisco y Prieto Rodríguez, Juan Antonio, *Festival Internacional de Santander. Crónica de Medio Siglo (1952-2001)*, Santander, FIS, Santander, 2001, p. 33.

⁵⁰ “Festivales artísticos-populares”, *Documenta*, 681 (1954), p. 2.

a través del teatro y la música, en un lugar donde transmitir enseñanzas y valores morales. La culminación de esa moralización acabó siendo la del triunfo de la ópera⁵¹.

Dos aspectos, conviene resaltar. Por un lado, que esta finalidad moralizadora veronesa era parangonable a la perseguida en los Festivales de España por el Ministerio de Información y Turismo, desde donde en 1955 se reconocía que “el sentido social que preside la hora actual del mundo, exige que las más depuradas muestras de arte se hagan accesibles a todas las clases de la sociedad”⁵². Por otro, que el “*genius loci* o espíritu (musical) del lugar” que, a juicio de González Alcantud, llegó a cristalizar en la Arena de Verona, en tanto espacio para el “ritual”, para “la verdadera fiesta popular de la ópera”⁵³, fue un caso muy similar, *mutatis mutandi*, al surgido medio siglo después en Santander entre su Festival (FIS) y la Plaza Porticada, aunque con la peculiaridad de que esta carecía de valor patrimonial alguno y del aprecio sentimental de los santanderinos, nada atraídos por su gelidez estética y su dictatorial oficialismo. No obstante, es indudable que el mero hecho de que durante el mes previo a la celebración de cada edición del FIS se pudiera contemplar el montaje de todo el “tinglado” (graderío, escenario, camerinos, entoldado, decorados, etc.), dotó al evento de un carácter familiar que, unido a los inmediatos éxitos artísticos, enseguida forjó la identificación de los ciudadanos con el evento y, por extensión, con la nueva peculiaridad estival de la Plaza de Velarde, la cual fue rebautizada popularmente como “La Porticada”, y, a juicio de la crítica, como “la plaza mayor de la música en España”. Y ello, a pesar de que la inmensa mayoría de lugareños nunca llegase a asistir como espectador a ninguna de las actuaciones⁵⁴.

⁵¹ González Alcantud, José Antonio, “Colosidad, ópera y espíritu del lugar: una impresión antropológica de la Arena de Verona”, *Música oral del Sur: revista internacional*, 8 (2009), p. 100.

⁵² “Un año de gestión...”, *Documenta*, 1028 (1955), p. 58. Pensemos que el impacto visual producido por grandes masas corales e instrumentales a las órdenes de una única persona –el director–, iba a ser utilizado a partir de ahora con una función política clara: crear adhesión hacia el destino común de un pueblo con el que todos los integrantes de la colectividad deben sentirse identificados. Al tiempo que la figura del director musical despertaba una admiración unánime e incontestable que la podía hacer fácilmente parangonable a la que se debía rendir a los dirigentes políticos, encargados de marcar el rumbo futuro de los pueblos. En la segunda mitad del siglo XIX (romanticismo), tiene lugar el nacimiento de un nuevo divismo: el del director de orquesta. Factores prácticos, como la cada vez mayor dificultad de ejecución de las partituras sinfónicas y operísticas, y factores ideológicos, como el culto del individuo “excepcional”, del “jefe carismático” e incluso del “superhombre” de Nietzsche, contribuyeron en suma a tal consecución mitificadora. Fancelli, Agustí, “Director, dictador”, *El País*, 1-V-2005, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, pp. 85 y 103.

⁵⁴ No podemos olvidar que, a pesar del precio asequible de las entradas, en Santander, las cartillas de racionamiento habían desaparecido en 1952, y que el verano era la época del año en que más trabajo había en la ciudad debido al auge del fenómeno turístico. Además, dado que los espectáculos comenzaban a las once de la noche, su finalización, entrada la madrugada, no facilitaba el disfrute de las clases trabajadoras, es decir, de la gran mayoría de la ciudadanía.

La transformación de la plaza en teatro y la celebración de los ensayos de cada espectáculo a ojos vista de cuantos pasaban por allí en horario matinal o vespertino; el sonido de una orquesta que ensayaba o actuaba y que hacía partícipe a un radio considerable de la ciudad; el tráfico de vehículos que se desviaba hacia la zona marítima durante las funciones... constituían un cúmulo de factores que hacía que el Festival alterara la vida monótona de una pequeña capital de provincia desde que este se comenzaba a montar, a comienzos de julio, hasta que era desmontado en septiembre. Esto, sin olvidar que, en un tiempo de negrura, miseria e injusticia dictatoriales, La Porticada festivalera era un espacio para la evasión y el sueño emanados de la magia que conllevan la música y las artes escénicas. De las emociones brotadas de esta simbiosis entre el espacio y la experiencia nació ese espíritu idílico del Festival que todavía hoy añoran muchos aficionados y santanderinos en general⁵⁵.

Por eso es importante tener presente esta dimensión sociocultural del FIS, como un valor añadido que aportó el evento al celebrarse en un enclave tan singular. Circunstancia que nos permite traer a colación la siguiente reflexión de la geógrafa Gil de Arriba:

Las prácticas de ocio (“FIESTAS”) son, en la historia contemporánea de Occidente, una de las muestras más claras de cómo las relaciones sociales y las representaciones simbólicas intervienen en la conformación de la realidad. Ello es así porque estas prácticas están corrientemente asociadas con lo “grato”, con la “libre elección personal” y con la capacidad para “desprenderse de las obligaciones ordinarias”. Por consiguiente, las prácticas de ocio, son fuertemente connotativas y tienen una marcada capacidad para crear valoraciones y dotar de sentido a los lugares en los cuales dichas prácticas se desenvuelven. En consecuencia, la apropiación que a lo largo del tiempo los grupos humanos hacen de los espacios físicos convirtiéndolos en espacios humanizados responde a unas experiencias sociales y se basa en unos significados adquiridos históricamente⁵⁶.

En este sentido, no cabe duda que el FIS fue el motor del proceso de humanización de la Plaza Porticada.

CONCLUSIÓN

La generalización de los festivales (teatro, música y danza) en España está ligada al franquismo, ya que fue una de las dos grandes políticas que, en materia de “cultura popular”, se pusieron en marcha durante la primera mitad de la década de los cincuenta desde la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo⁵⁷. Su implementación se debió al enorme

⁵⁵ Una obra evocadora de esta nostalgia es VV.AA., *Música porticada, 1952-1990*, J. A. González Fuentes (coord.), Pedro F. Palazuelos (fotos) y Fernando Abascal Cobo (poemas), Santander, Creática, 2008.

⁵⁶ Gil de Arriba, Carmen, *Ciudad e imagen. Un estudio geográfico sobre las representaciones sociales del espacio urbano de Santander*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2002, p. 153.

⁵⁷ La otra política fue la “colaboración cultural con los Ateneos de España”. “Un año de gestión...”, *Documenta*, 1028 (1955), p. 44. Un artículo reciente que aborda esta cuestión es el de Pérez Zalduondo, Gemma,

éxito obtenido por los primeros Festivales Artístico-Populares de Santander, celebrados en 1952 bajo el auspicio de la UIMP, en la cual se habían celebrado entre 1948 y 1951 unas “Fiestas Universitarias” con el fin de ofrecer a los estudiantes y profesores extranjeros una imagen de España alejada de los tipismos atribuidos al arte español. Fiestas que eran un remedo de las concebidas entre 1933 y 1935 por el poeta y profesor Pedro Salinas, para la primigenia Universidad Internacional de Verano de Santander.

Fue la existencia de la UIMP, recreada en 1945 por el franquismo para contribuir a la proyección cultural exterior de la aislada dictadura, lo que decidió al Ministerio de Información y Turismo a potenciar el carácter internacional del Festival santanderino. Esto, unido a la implicación del maestro cántabro Ataúlfo Argenta, permitió que el evento redujera contenidos populares para transformarse en el Festival Internacional de Santander (FIS) y poder ser admitido en 1956 en la Asociación Europea de Festivales de Música (actual EFA). Otro estímulo de internacionalización fue la competencia entre los Festivales a la hora de captar subvenciones estatales.

Un objetivo, el de “ganar carta de ciudadanía con lo mejor de Europa”⁵⁸, para el que había sido creado, *ex profeso*, también en 1952, el Festival Internacional de Música y Danza Española de Granada. Enclavado en la Alhambra, su naturaleza elitista le asemejaba más a los grandes festivales centroeuropeos. Eso explica su dependencia de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

El FIS, en cambio, al estar ubicado en la Plaza de Velarde o Porticada, combinó la gran categoría de sus contenidos artísticos con el tono popular de las grandes audiencias que albergaba su graderío desmontable. La Porticada se convirtió en la plaza mayor de la música en España. El éxito inmediato de esta novedosa fórmula fue la razón por la que el FIS encabezó el Patronato Nacional de Información y Educación Popular (1953) y el Plan Nacional de los Festivales de España (1954) del Ministerio de Información y Turismo, destinados ambos a fomentar la creación de Festivales Artístico-Populares por todas las regiones del país, para elevar el nivel educativo del pueblo, sensibilizar a las masas y contribuir a la dinamización de los sectores artístico y turístico. Aunque, extraoficialmente, también lo fuera para impulsar la proyección cultural exterior del régimen y fomentar una identidad nacional católico-castiza que anulara la castellano-europeísta y cívico-republicana alentada por las Misiones Pedagógicas.

La creación de festivales formó parte, junto al regreso de alguno de los compositores republicanos exiliados y la aceptación de la vanguardia compositiva, de la política musical de apertura y acercamiento a Europa aplicada por el franquismo en los años cincuenta. ■

“Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del Estado: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)”, en VV.AA., *Music and Francoism / Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán* (eds.), Turnhout, Brepols, 2013, pp. 173-201.

⁵⁸ Sopeña, “La ciudad y...”, *Ideal*, 12-VI-1952, citado en Del Pino, *Los conciertos en...*, 2000, p. 421.