

Así suena España: la banda sonora de los XXV años de paz vs la *Anthologie* *Sonore de l'Espagne* del exilio de Ambrosi Carrión

This is how Spain sounds: The soundtrack of the
“XXV Years of Peace” vs. the *Anthologie Sonore de l'Espagne*
of exile by Ambrosi Carrión

Ivanne Galant

Université Sorbonne Paris Nord - Pléiade
ivanne.galant@univ-paris13.fr
<https://orcid.org/0000-0003-2813-1152>

Recibido: 07-03-2025 - Aceptado: 24-06-2025

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION

Ivanne Galant, “Así suena España: la banda sonora de los XXV años de paz vs la *Anthologie Sonore de l'Espagne* del exilio de Ambrosi Carrión”, *Hispania Nova*, 24 (2026): 307 a 344.
DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2026.9294>

DERECHOS DE AUTORÍA

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

* Esta publicación es parte del proyecto I+D+i, *Turismo y procesos de espectacularización en las tradiciones musicales ibéricas contemporáneas*, coordinado por la Universidad de Valladolid (PID2020-115959GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/). Agradezco sinceramente a los revisores por sus valiosos comentarios y recomendaciones bibliográficas.

Resumen

En este artículo se examina cómo el folclore español fue resignificado al servicio de dos proyectos ideológicamente opuestos durante la década de 1960: los volúmenes provinciales de la campaña propagandística franquista de los “XXV años de paz” y la *Anthologie Sonore de l’Espagne* del exiliado socialista Ambrosi Carrión. Mientras la dictadura utilizó el folclore para construir y promover una imagen oficial de España símbolo de unidad y modernidad, Carrión lo presentó como una herramienta de resistencia y diversidad cultural desde el exilio. Ambos proyectos comparten características formales, como la combinación de texto, imágenes y música, pero divergen radicalmente en su propósito. El estudio aborda la instrumentalización del folclore con fines políticos, destacando las tensiones entre autenticidad y espectacularización, y cómo las dinámicas de patrimonialización y turistificación se integraron en estos proyectos.

Palabras clave

franquismo, exilio, folclore, identidad cultural, turismo, Ambrosi Carrión.

Abstract

This article examines how Spanish folklore was reinterpreted in the service of two ideologically opposing projects during the 1960s: the provincial volumes from the Francoist ‘XXV Years of Peace’ propaganda campaign and the *Anthologie Sonore de l’Espagne* by socialist exile Ambrosi Carrión. While the dictatorship used folklore to construct and promote an official image of Spain as a symbol of unity and modernity, Carrión presented it as a tool for resistance and cultural diversity from exile. Both projects share formal characteristics, such as the combination of text, images, and music, but diverge radically in their purpose. The study addresses the instrumentalization of folklore for political ends, highlighting tensions between authenticity and spectacle, and how the dynamics of patrimonialization and touristification were integrated into these projects..

Keywords

Francoism, exile, Folklore, cultural identity, tourism, Ambrosi Carrión.

Entre los usos del folclore, destaca su papel central en la construcción de narrativas de identidad cultural y política. En el caso de España, el interés por este acervo popular puede rastrearse hasta la iniciativa pionera de Antonio Machado y Álvarez, conocido como *Demófilo*, quien emprendió en 1881 la labor de recopilar, catalogar y difundir el folclore andaluz. Creó la sociedad *El Folk-Lore Español*, inspirándose en la definición de la época y en las prácticas desarrolladas previamente en Inglaterra —el término había sido acuñado por primera vez en 1846 por el inglés W.J. Thoms, en la revista *The Atheneum* para designar “the learning of the people”. Su proyecto tenía un doble objetivo: institucionalizar su estudio como disciplina académica así como contribuir a la reconstrucción histórica y cultural a partir de las tradiciones populares. La falta de apoyo político limitó el alcance de su iniciativa, pero abrió el camino a otros estudiosos del campo¹.

Desde la Restauración borbónica, las prácticas de recopilación, preservación y promoción del folclore estuvieron profundamente condicionadas por intereses ideológicos y políticos. Estas prácticas se utilizaron para justificar discursos de identidad nacional o regional². Así, el movimiento orfeonístico, desarrollado entre 1890 y 1923, con sus certámenes regionales y encuentros interregionales en los que se incluían canciones populares, desempeñó un papel significativo en la promoción del folclore musical español. La figura de Felipe Pedrell resulta fundamental por haber defendido la incorporación de “formas nativas” en la música académica, lo que incentivó la investigación y documentación de la música popular³. Durante la Segunda República el folclore cobró especial

1. Mercedes Gómez-García Plata, “Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) : un précurseur incompris ?”, ed. por Serge Salaün, *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne XVIII^e-XX^e)* (Paris: Publicación del CREC, colección *Les travaux du CREC en ligne*, nº 7, 2010), 566-596. <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-19-GOMEZ.pdf>.

2. Joaquina Labajo Valdés, “Política y usos del folklore en el siglo XX español”, *Revista de Musicología* 16, nº 4 (1993): 1988-1997. <https://doi.org/10.2307/20796062>.

3. Para el caso andaluz, véase Francisco Javier García Gallardo, Héctor Arredondo Pérez, Víctor Sánchez López, e Inmaculada Ayala, “El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural / Study of Traditional Music in Andalusia: From Collection to Cross-cultural Analysis”,

relevancia como recurso para construir identidades culturales. Este fenómeno continuó bajo la dictadura franquista: la música y la danza se utilizaron como herramienta de legitimación política y de consolidación del vínculo entre el poder y la tradición. Estudios recientes, como los de Claudio Hernández Burgos y César Rina Simón en su obra colectiva sobre la instrumentalización de las fiestas populares, o el análisis de Xosé M. Núñez Seixas sobre la diversidad regional profundizan en este uso ideológico⁴. En este marco, entre 1934 y 1977, destaca el papel de la Sección Femenina dirigida por Pilar Primo de Rivera, que tuvo un rol clave en la preservación y promoción del folclore. En 1938, se estableció dentro de esta organización la Regiduría de Cultura, de la cual dependían los Coros y Danzas⁵. Entre 1942 y 1976, estos grupos organizaron concursos que contribuyeron a difundir la cara amable del régimen. Paralelamente, a partir de 1946, la Sección Femenina organizó viajes de recopilación folclórica a través de las llamadas Cátedras Ambulantes, que registraron canciones, músicas y bailes tradicionales en diferentes localidades. Sin embargo, estos procesos solían ser más arbitrarios que rigurosos, privilegiando tradiciones alineadas con la ideología franquista y ajustadas a una imagen idealizada y bucólica de la nación⁶. Como señala Mª Asunción Lizarazu de Mesa, el régimen franquista intentó controlar la autenticidad y pureza de las danzas regionales, resignificándolas y usándolas para contrarrestar los nacionalismos periféricos —de hecho las canciones se traducían al castellano. Inicialmente, se fomentó la homogeneización y el intercambio cultural entre regiones, pero posteriormente se priorizó la preservación de los bailes en sus contextos locales, vinculándolos estrictamente a su origen⁷.

Además, los Coros y Danzas se utilizaron para la proyección internacional, con actuaciones fuera del país, que pretendían hacer del baile flamenco y del folclore un incentivo turístico —con una tensión entre los dos. Cabe precisar que la inclusión del flamenco

Boletín de Literatura Oral, n. 9 (2017): 727-749. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/3391>.

4. Claudio Hernández Burgos y César Rina Simón (eds.), *El franquismo se fue de fiesta. Ritos festivos y cultura popular durante la dictadura* (Valencia: PUV, 2022); Xosé M. Núñez Seixas, *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)* (Madrid: Marcial Pons, 2023).

5. Estrella Casero, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la sección femenina*. (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000).

6. Véanse por ejemplo: Beatriz Martínez del Fresno, “La Sección Femenina de la Falange y sus relaciones con los países amigos: música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”, ed. por Gemma Pérez-Zalduondo y María Isabel Cabrera García, *Cruces de caminos intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (Granada: Universidad de Granada, 2010), 357-406; Beatriz Martínez del Fresno, “La danza en España durante el franquismo”, ed. por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013), 347-385; Beatriz Martínez del Fresno, “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)”, edición por P. Ramos, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012), 229-254; Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* (Turnhout/Chicago: Brepols, 2017); Gemma Pérez-Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.), *Music and Francoism*. (Turnhout: Brepols, 2013).

7. Ma. Asunción Lizarazu de Mesa, “En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”, *Anuario Musical*, n. 51 (1996): 233-246. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.318>.

dentro del folclore español constituye una cuestión debatida, tanto por su origen híbrido como por su profesionalización y espectacularización. Sin embargo, en la representación identitaria y turística de España durante el franquismo, el flamenco fue ampliamente asimilado desde el exterior como manifestación emblemática del folclore nacional. A la hora de elegir entre los dos de cara al extranjero, se tendía a privilegiar el primero, como muestra Gemma Pérez-Zalduondo en su estudio sobre las exposiciones turísticas Expotur, titulado “*Cosas vistosas y de mucho colorido*. El mundo sonoro y coreográfico de la propaganda turística en Expotur (1964-1966)”. La expresión citada en el título procede de una carta del Embajador de España en Italia al Subsecretario de Turismo en la que insistía para que los grupos de baile elegidos para el evento fuesen andaluces, sacrificando la diversidad. Como analiza Pérez-Zalduondo, este ejemplo ilustra “la tensión entre bailes regionales y flamenco —identidades populares y atractivo en el extranjero— en la programación de espectáculos patrocinados por el ministerio”⁸. Además de esta tensión, para profundizar en la naturaleza del flamenco y los debates en torno a ella, remitimos al trabajo de Carlos García Simón en un libro dedicado al Concurso de Cante Jondo de Granada, coordinado con Samuel Llano, centrado principalmente en el cante, donde evidencia cómo, a mediados del siglo XIX, fue “la intelectualidad de la pequeña burguesía” la que, desde los orígenes del flamenco, asumió su tutela y defensa. Folcloristas como Antonio Machado y Álvarez, así como los miembros de la Institución Libre de Enseñanza, defendieron entonces el flamenco como expresión de lo popular, contribuyendo así a su legitimación política y cultural: “se llamó el flamenco en ayuda de la patria”⁹.

Así, en el extranjero, los espectáculos más exitosos eran los de flamenco o de danza estilizada, promovidos por grupos privados: el flamenco se asociaba a España, y era el espectáculo que los turistas deseaban encontrar en los escenarios y durante sus vacaciones españolas¹⁰.

De ahí el desarrollo de un “folclore” destinado a los turistas, difundido en los tablaos que programaban espectáculos a horas fijas. Esta versión artificial del folclore se convirtió en reclamo turístico¹¹. Para Alicia Fuentes Vega, “la simbiosis entre el flamenco y la industria del entretenimiento turístico se percibe, por tanto, como una fórmula claramente mercantil, que tiene como consecuencia la contaminación de una tradición folclórica”¹². Debido al gran éxito de este espectáculo, en los años cincuenta, a principios del boom turístico, el régimen franquista llegó a adoptar el flamenco como clave identitaria, de cara al exterior. Como explica Sandie Holguín, la estrategia era doble: en el ámbito nacional se promovía la diversidad, apoyándose en los Coros y Danzas, mientras que fuera, España se

8. Gemma Pérez-Zalduondo, “*Cosas vistosas y de mucho colorido. El mundo sonoro y coreográfico de la propaganda turística en Expotur (1964-1966)*”, *Revista de musicología*, Vol. 47, n. 1 (2024): 141-176, esp. pág. 149.

9. Samuel Llano y Carlos García Simón (eds), *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922* (Madrid: Libros Corrientes, 2022), pág. 586.

10. Véase Ana Moreno Garrido, *Historia del turismo en España en el siglo XX* (Madrid: Editorial Síntesis, 2007), pág. 209.

11. Alicia Fuentes Vega, *Bienvenido, Mr Turismo. Cultura visual del boom en España* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2017), pág. 276.

12. *Ibidem*, pág. 651.



Fig. 1. "Le onze millionième touriste arrive en Espagne", *ES La Semaine Espagnole*, 14/09/1964. Fuente: BnF – Gallica

identificaba con el flamenco¹³. En otras palabras, el folclore servía de aglutinador de identidad dentro del país mientras que para los extranjeros, el flamenco considerado como mayor expresión de la identidad española, era un atractivo turístico.

Este estudio se centra en dos proyectos que vieron la luz durante el año 1964, un año marcado por la campaña de propaganda franquista de los XXV años de paz y por la llegada masiva de turistas extranjeros —más de 11 millones¹⁴ (Fig. 1).

El primero de ellos es la edición, en el marco de la campaña franquista, de una colección de 54 libros que documentaban, a través de textos, fotografías y discos, la historia, geografía, así como la estructura social, administrativa, espiritual, cultural, turística, económica y folclórica de cada provincia. El segundo es el de la publicación del primer volumen de la *Anthologie Sonore de l'Espagne* (Éditions St Clair, París, 1964 para el primer volumen y Librairie Artistique et Commerciale, París, 1966 para el segundo).

13. Sandie Holguín, *Flamenco Nation: The Construction of Spanish National Identity* (Madison: University of Wisconsin Press, 2019).

14. Según el Instituto Nacional de Estadística, se contabilizó para el año 1963 un total de 10.931.626 turistas y para 1964, 14.102.858. Estos datos suman los extranjeros “provistos de pasaporte”, en “tránsito por puertos españoles”, “autorizados por veinticuatro horas por fronteras terrestres” así como los “españoles residentes en el extranjero”. <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=178683&tns=177897#177897>.

De la mano de Ambrosi Carrión, exiliado, socialista y director del Casal de Catalunya de París, esta obra también se estructuraba combinando texto, imágenes y música, con el propósito de ampliar el conocimiento del folclore español entre los franceses, ofreciendo una perspectiva alternativa y opuesta al marco franquista.

Este estudio investiga entonces cómo el folclore español fue resignificado en ambos proyectos, bajo ideologías opuestas. En primer lugar, se examina la colección de libros provinciales del régimen franquista y su uso del folclore con fines propagandísticos. En segundo lugar, se estudia la propuesta de descubrir España desde Francia y el exilio catalán con los dos volúmenes de la *Anthologie* de Carrión. Finalmente, se comparan ambas iniciativas para analizar cómo utilizaron el folclore como herramienta de consolidación identitaria: una al servicio del oficialismo franquista y la otra como una visión alternativa, desde fuera y destinada al público francés.

El proyecto nacionalista de los volúmenes provinciales de los xxv años de paz

Una campaña intermedial

La campaña de los XXV años de paz fue dirigida por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, y diseñada y organizada desde una Junta Interministerial, creada *ex profeso*. Esta Junta estaba en constante comunicación con las provincias y ciudades para asegurar que la celebración permease todos los aspectos de la vida cotidiana. Considerada ahora como el mayor “lavado de cara” del franquismo¹⁵, consistió en un “bombardeo propagandístico”¹⁶: carteles, libros, discos, sellos, exposiciones formaron este amplio aparato de propaganda. Los eventos organizados basados en el arte, la música y el folclore eran herramientas políticas que hicieron que la campaña revistiera aires de celebración y ocio, dando la impresión de un país unido por y entregado a la fiesta. La intermedialidad de esta campaña, que abarcó soportes visuales, textuales y auditivos, garantizó su omnipresencia, sirviendo así de baño de “nacionalismo banal”¹⁷.

Esta estrategia desplegada en los XXV años de paz resulta evidente al examinar los eventos musicales y folclóricos organizados para reforzar su mensaje nacionalista. Por un lado, resaltó la voluntad de crear un repertorio musical de registro culto, símbolo de modernidad, mediante la organización del Concierto de la Paz¹⁸. Por otro, se otorgó gran relevancia a los *Festivales de España*. Estos certámenes se habían ido multiplicando desde los primeros celebrados en 1952 en Santander y en Granada. En 1954 se había

15. “Lavado de imagen” es la expresión utilizada por Asunción Castro y Julián Díaz (eds.), *XXV años de paz franquista: Sociedad y cultura en España hacia 1964*. (Castilla-La Mancha: Sílex Universidad, 2017), pág. 11 y en el subtítulo de la exposición celebrada en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad en 2002: *25 Años de Paz? El lavado de imagen del franquismo en 1964*.

16. Gorka Zamarreño Aramendia, “Movilizaciones de masas del franquismo. Un espectáculo al servicio de Francisco Franco” (Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2016), pág. 318.

17. Michael Billig, *Banal Nationalism*. (London: SAGE Publications Ltd, 1995).

18. Para un estudio del Concierto, véase Igor Contreras-Zubillaga, “*Tant que les révoltes ressemblent à cela*”. *L'avant-garde musicale sous Franco*. (Paris: Éditions Horizons d'attente, 2021).

aprobado el plan Nacional de los Festivales de España que permitía coordinar y censar todas las ediciones celebradas. En 1964, estas manifestaciones culturales ya ocupaban un lugar consolidado en el calendario cultural español, y las publicaciones así como los carteles realizados insistían en su importancia: “En 1963 se organizaron 45 festivales, hubo 521 actos y espectáculos, reunieron 1.850 intérpretes y 1.000.000 espectadores”¹⁹. En este contexto, los festivales de 1964 se integraron en la campaña de propaganda, y la prensa subrayó su propósito y cohesión:

Con los Festivales de España seremos fieles al latido esencial de nuestra tierra. Realizaremos unos Festivales de recreación española y trataremos de cristalizar lo popular en un estilo universal. El vigor, la atracción para el turismo y la satisfacción para los españoles deberán producirse por el contenido y el programa que hagan nuestros artistas y los buenos conjuntos internacionales que vengan a colaborar con nosotros²⁰.

No obstante, un análisis detallado de la edición sevillana reveló que muchos de los espectáculos organizados carecieron de público²¹, un aspecto que fue deliberadamente omitido en los reportajes oficiales.

Elaboración de los volúmenes provinciales y contenido

El folclore también estuvo presente en los 54 volúmenes provinciales editados por Publicaciones Españolas en el marco de la campaña²² (Fig. 2).

Este proyecto, impulsado por la Junta Interministerial, fue ejecutado con los gobernadores civiles de cada provincia. Como podemos ver a través del proceso de elaboración del volumen dedicado a Sevilla, el Gobernador civil mandó una primera carta al ayuntamiento hispalense el 29 de noviembre de 1963²³. En ella, se hacía portavoz del Director General de la Jefatura Central de Tráfico y notificaba el proyecto de publicación de un “folleto-libro” que debía “reflejar lo que [era] la provincia al cumplirse los

19. *España hoy*. Madrid, 1964, pág. 37.

20. *Ritmo*, n. 133, marzo de 1963.

21. Calculamos que se vendieron entre un 15% y un 22% para las actuaciones de María Rosa y Luisillo, un 26% para Mariemma, entre un 31% y un 38 para Pilar López, un 20% para el Concierto de la Paz, un 38% para la película *Sinfonía Española* (sin tomar en cuenta las invitaciones ni los abonos). El único ballet que gozó de un gran éxito fue el que tenía las entradas más caras: el del bailarín Antonio (con el 77% y el 99% de asientos ocupados para cada una de sus actuaciones). Archivo Histórico Provincial de Sevilla (en adelante AHPS), índice Ferias y Festejos, FF y FF, Relación expedientes año 1964, Expediente 52, D/3872 (2 piezas).

22. Véase Esther Almarcha y Rafael Villena, “La impresión de lo moderno: Los volúmenes provinciales de los XXV años de paz”, ed. por Asunción Castro y Julián Díaz, *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964* (Madrid: Sílex, 2017), 271-307. Se centran en los cinco volúmenes dedicados a las provincias que integran hoy Castilla-La Mancha. Destaca también el artículo de Ester Algarra, “Los volúmenes valencianos de la serie *España en Paz: Luces y sombras del desarrollismo franquista*”, ed. por Rafael Company i Mateo, *¿25 años de paz?: El llavat d’imatge del franquisme el 1964* (Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2022), 270-307.

23. AHPS, índice Asuntos Especiales, año 1963, Expediente 31, D/1824.



Fig. 2: Portada,
Sevilla, España en Paz,
(Madrid: Publicaciones
Españolas, 1964),
Colección particular.

25 años de la paz”²⁴. La carta del 15 de enero de 1964 informaba también sobre la financiación: de los 5.000 volúmenes, previstos, “2.000 serán financiados por el MIT para su propia distribución” y “la financiación de los 3.000 —o más— restantes ejemplares correrá a cargo de los organismos provinciales”. Además, se enviaron instrucciones más detalladas sobre el contenido esperado, indicando que el texto debía tener “un carácter eminentemente divulgador e impersonal, de modo que reflej[ase] la realidad actual de la provincia a través de la exposición de datos que contiene el sumario, de un modo conciso y efectivo, tan alejado de la fría asepsia como de la apología apasionada”. Se precisaba que el prólogo, “firmado por el autor, que conviene tenga una autoridad (*sic.*) literaria generalmente reconocida”, debía constar de entre 10 y 20 folios mecanografiados a dos espacios, era “la única parte del libro que admite posibilidades retóricas”, con “una glosa literaria con los antecedentes históricos, estado actual, desarrollo operado en los veinticinco años y esquema del futuro inmediato, así como una interpretación personal de los rasgos esenciales de la respectiva provincia”²⁵. Cada provincia podía ele-

24. “Como continuación a la circular 63/1 de 12 del actual, sobre la conmemoración del XXV aniversario de la Paz, tengo el gusto de poner en su conocimiento que la Comisión interministerial convocada a estos efectos en su última reunión acordó que cada provincia bajo la dirección del gobernador civil y financiado por la diputación con la colaboración de aquellas otras Corporaciones locales que se considere conveniente adicionar, edite un folleto-libro que sirva de elemento difusor de las características provinciales, reflejando lo que es la provincia al cumplirse los 25 años de la paz. Este libro ha de caracterizarse por su sobriedad propagandística y por su unidad, tanto de formato como de concepción narrativa —ya que formarán una colección— por lo que la Comisión Interministerial oportunamente elaborará unos módulos, tanto estéticos como de elementos integrantes, a los que deberá atenerse el editor. (...) Dada la premura de tiempo, el objeto de este escrito es permitirle a V.E que vaya pensando en la persona o personas que deberán redactar dicho folleto-libro.” Carta del gobernador civil al Alcalde de Sevilla, 29/11/1963, AHPS, índice Asuntos Especiales, año 1963, Expediente 31, D/1824.

25. Carta del gobernador civil al Alcalde de Sevilla, 15/01/1964, AHPS, índice Asuntos Especiales, año 1963, Expediente 31, D/1824.

gir al autor—pagado por el Ministerio, 200 pts. el folio— y se pedían los textos para el 31 de marzo de 1964. Posteriormente el Servicio de Publicaciones del Ministerio editaría la colección, revisaría los originales y proporcionaría las viñetas y maquetas necesarias.

Tanto Ester Almarcha y Rafael Villena como Ester Algarra han mostrado el vínculo político o literario entre los autores y las provincias. Los prologuistas fueron eruditos locales: para Sevilla, se trataba de Santiago Montoto, escritor y articulista, especialista de la historia local, miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, y socio correspondiente de la Real Academia de la Historia. En el caso gaditano, fue el infame intelectual del régimen José María Pemán; en el jienense Juan Pasquau, escritor, cronista y docente, en el caso asturiano Sabino Alonso Fueyo, periodista, filósofo, escritor, poeta y profesor o en el granadino, el periodista y escritor, Rafael Gómez Montero. En otras provincias se eligió a gente con cargos políticos —Juan Ignacio Bermejo y Girones, Secretario General del Ayuntamiento de Barcelona o Luis Legaz y Lacambra, Subsecretario de Educación Nacional para La Coruña— o religiosos —Fray Justo Pérez de Urbel, abad mitrado de la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos para Burgos. A mayores de su nombre, y en algunos casos de su función, no se incluía ninguna presentación de estos autores, hasta el punto de que el de Madrid ni siquiera aparece firmado. En cuanto a los autores de la parte principal se citaban de manera nominativa o grupal en la última página (“el gabinete técnico del gobernador civil” para Barcelona), y solían pertenecer a la administración local.

Además del texto, se pedía “un mapa provincial a la escala adecuada pero su reproducción al tamaño 34 x 34 cms, así como un plano de la capital y de los tres núcleos urbanos de mayor población, para reproducir en tamaño de 17 x 17 cms, y cuanta documentación gráfica, —en color o en blanco y negro, consideran interesante, tanto fotográfica como de dibujo”²⁶.

Para garantizar la uniformidad, todas las provincias recibieron el mismo “módulo” editorial que no daba mucho margen para la creatividad. Entre la enciclopedia, el almanaque y la guía de viaje, los textos presentaban un panorama integral de cada provincia, abarcando su historia, geografía, estructura social, economía, cultura y folclore y los textos acabaron por parecerse a unos informes que daban cuenta de la situación de la provincia, con una aproximación cuantitativa más que cualitativa. En este sentido, recordaban a las antiguas guías de forasteros, que ofrecían datos sobre un lugar, útiles tanto a los habitantes como a los viajeros. Al parecer, el objetivo era convertir a los lectores en embajadores de su provincia, fomentando a la vez el turismo interior, en sintonía con la dinámica nacionalista del franquismo.

Además, cada volumen incluía una veintena de fotografías en blanco y negro que servían para mostrar hitos patrimoniales, paisajes pintorescos, celebraciones o bailes típicos mientras que otras daban a conocer las últimas construcciones realizadas por el régimen (escuelas profesionales, embalses, fábricas etc.). Algunas de ellas fueron seleccionadas desde la institución central: no se menciona su fuente precisa, pero se reconocen unas pertenecientes a los fondos del Ministerio de Información y Turismo, como las de Francesc Català-Roca, por ejemplo.

26. *Ibidem*.



Fig. 3: Discoflex,
*Sevilla, España
en Paz*, (Madrid:
Publicaciones
Españolas, 1964),
Colección particular.

Por fin, cada volumen —a excepción de los dedicados a Ceuta y Melilla, Guinea Ecuatorial, y Sahara Ifni— incluía en la solapa un discoflex single (33 rpm), editado por Sonopresse (Fig. 3).

Cada disco contenía dos composiciones de la *Antología del folclore musical de España* de Manuel García Matos (1960). El musicólogo, entonces catedrático de Folclore en el Real Conservatorio de Música de Madrid, había viajado entre 1956 y 1959 y había recopilado 648 temas en 150 pueblos. Su antología, compuesta por cuatro discos de tres horas, fue publicada en 1960 por Hispavox con el apoyo de la Unesco, y comprendía textos breves sobre los temas y las prácticas capturadas²⁷. El hecho de acompañar el texto por un disco se explicaba por la “discomanía” que vivía España en aquel momento²⁸, y la integración de los temas folclóricos se justificaba de la siguiente manera: “se ha considerado conveniente la inclusión de esta muestra folclórica, por entender que, al ser objeto primordial de la colección reflejar y divulgar la realidad física y anímica de España, no debe estar ausente esta manifestación del espíritu”²⁹. Además, una referencia a Menéndez Pelayo sobre el “valor y sentido íntimo de la canción del pueblo reintegradora de la conciencia de la raza” aparecía en las solapas detrás de las cuales se encontraba cada disco. En total, se publicaron 5.000 ejemplares de cada volumen, alcanzando un total de

27. Carmen García Matos, *Manuel García Matos. Biografía de un folclorista español* (Tomelloso: Soubriet, 2017), pág. 81. Se llegó a usar esta antología para elaborar el “paisaje sonoro” de Expotur (Gemma Pérez-Zalduondo, “Cosas vistosas y de mucho colorido. El mundo sonoro y coreográfico de la propaganda turística en Expotur (1964-1966)”, *Revista de musicología*, Vol. 47, n. 1 (2024): 141-176, esp. pág. 163).

28. Guillermo Solana y Antonio Molero, “Como vive el español de 1964”, *25 años de paz vistos por 25 escritores* (Madrid: Ediciones Nacionales, 1964), pág. 130.

29. Carta del gobernador civil al Alcalde de Sevilla, 15/01/1964, AHPS, índice Asuntos Especiales, año 1963, Expediente 31, D/1824.

265.000, distribuidos en librerías y en la exposición nacional de los XXV años de paz³⁰. En cuanto al diseño general, Almarcha y Villena señalaron “la maquetación rompedora”, la “cómoda manipulación y fácil identificación” así como “la gran sencillez formal e iconográfica”.³¹ Ambos destacan asimismo la “gran coherencia visual” y la “potencia comunicativa” de la colección, una estética que presentaba el folclore y la diversidad cultural bajo un prisma controlado, en la forma y en el fondo, con el objetivo de reforzar la identidad nacional y la unidad desde una perspectiva homogénea, unificada y alineada con los intereses del régimen³².

Descubrir España desde Francia y el exilio catalán: *l'Anthologie Sonore de l'Espagne*

Aunque la palabra folclore había nacido a mediados del siglo XIX, la práctica de recopilar textos, canciones, poemas populares para preservarlos y difundirlos mediante un objeto específico, se remonta al siglo XVII; un ejemplo temprano sería el de los cuentos populares reunidos por Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697). Durante el siglo XVIII, estas iniciativas cobraron fuerza con antologías como el *Volkslieder* (1778-1779) de Johann Gottfried Herder, que recopilaba canciones populares. Fue, sin embargo, con el movimiento romántico que el interés por el folclore alcanzó su auge, impulsado por el deseo de redescubrir y reivindicar las raíces culturales como parte de la construcción de identidades nacionales. En su ensayo “*Toward a Definition of Folklore in Context*”, Dan Ben-Amos explica las dificultades a la hora de definir el término y acaba proponiendo una definición en la que destaca el carácter dinámico e interactivo del folclore, considerándolo un proceso de comunicación creativo y estético que ocurre en contextos sociales reducidos: “Folklore is artistic communication in small groups”³³. Suscribimos a su enfoque, que se diferencia de las concepciones tradicionales que definen el folclore como un conjunto de “cosas” (cuentos, canciones, costumbres) e insiste en la importancia de la actuación, la interacción social y el contexto cultural en el que se expresan estas formas de arte.

Con respecto al conocimiento del folclore y del espectáculo español fuera del país, y específicamente en el caso francés, estuvo mediado por transferencias culturales, ya sea a través de producciones españolas que circulaban en Francia o con la incorporación de elementos españoles en obras de artistas franceses. Este fenómeno cobró particular importancia en el siglo XIX, con el desarrollo de los desplazamientos y la moda de los relatos de viajes, pero también con la literatura en general, el arte, la ópera y las exposiciones. Un ejemplo destacado fueron las *Nuits espagnoles* celebradas en el Cirque

30. La cifra ha sido encontrada en varias fuentes, como por ejemplo en el *Informe sobre la Conmemoración del XXV aniversario de la paz española, Documentos políticos*, núm. 5 (Madrid: Ediciones del Servicio Informativo Español, 1965), pág. 20.

31. Esther Almarcha y Rafael Villena, “La impresión de lo moderno..., op. cit., págs. 276-278.

32. *Ibidem*, pág. 278.

33. Dan Ben-Amos, “Toward a Definition of Folklore in Context”, *The Journal of American Folklore*, 84 (331), (1971): 3-15. <https://doi.org/10.2307/539729>.

d'Hiver parisino, a finales del XIX³⁴. Durante el siglo XX, la música y el baile español se difundieron mediante soportes o productos culturales cada vez más diversos, numerosos y populares como los espectáculos, la radio, los discos o las películas. En el periodo de entreguerras, figuras como Vicente Escudero, Carmen Amaya, José Greco o Antonia Mercé, conocida como *La Argentina*, destacaron en París. Esta última incluso creó su *Ballet Espagnol* en 1927 y lo presentó en París en 1928. Su renovación del baile nacional contribuyó a fijar para el público francés la *panoplie* típica con bata de cola, peineta, flores, pendientes y mantoncillo. Además, su estilo combinaba la escuela bolera, los bailes regionales y el flamenco, configurando una “danza española estilizada” que resonó con el público francés que no veía estos matices y solía hablar de flamenco o “danses espagnoles”. En la posguerra, artistas como Manuela del Río, Mariemma, Teresa y Luisillo o Antonio y Rosario también interpretaron sobre los escenarios distintos bailes españoles. Además, la española estaba triunfando en Francia con operetas como *La Belle de Cadix*, en 1945, protagonizada por Luis Mariano, así como en canciones populares³⁵.

Paralelamente, se desarrolló un interés por la recopilación del cante flamenco³⁶, como lo demuestra la *Petite Anthologie du Flamenco* (1954), una iniciativa binacional. Además, al haber sido patrocinada por la UNESCO, la ya mencionada antología de García Matos de 1960 también se difundió en el extranjero, con su contenido traducido al francés, inglés y alemán.

Anthologie Sonore de l'Espagne de Ambrosi Carrión

Entre 1964 y 1966, las Éditions St Clair y la Librairie Commerciale et Artistique publicaron una antología sonora de España, a cargo de Ambrosi Carrión (Fig. 4). Pese a la escasa información disponible sobre esta obra, sabemos que su precio de venta fue razonable³⁷, y que formaba parte de una colección que planeaba abarcar distintos países, aunque solo se publicaron entre 1966 y 1967 los volúmenes dedicados a Italia, también escrito por Carrión, a la URSS (por el musicólogo Michel R. Hofmann) y a Israel (por Hayim Azses), todos entonces gobernados por la izquierda. En Italia, con un gobierno de coalición entre Democracia Cristiana de Aldo Moro y el partido socialista unificado de Pietro Nenni, en la URSS con el partido comunista de Leonid Brejnev mientras que en Israel, Levi Eshkol, líder del partido Mapai (laborista), dirigía una coalición compuesta de partidos de izquierda, centristas y facciones religiosas. España era pues la excepción en este panorama.

34. Rocío Plaza Orellana, *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX* (Córdoba: Almuzara, 2013).

35. Christine Rivalan Guégo, “Et Viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?”, ed. por Alain Deguernel y Christine Rivalan Guégo, *Les Espagnes, Atala*, n°11 (mars 2008): 287-300 ; Ivonne Galant, “¿Bueno, bonito y barato? El turismo francés en España (1945-1965)”, ed. por Annunziata Berrino y Carlos Larrinaga, *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra. Società, politiche, istituzioni ed economia* (Milano: Franco Angeli, 2021): 135-152.

36. Claude Worms, “Trois anthologies de cante flamenco : enjeux et équivoques”, *Fédérer Langues, Altérités, Marginalités, Médias, Éthique*, n. 2 (2002) : <https://doi.org/10.25965/flamme.345>

37. André Petiot, “Anthologie du folklore”, *Journal de la Confédération Musicale de France*, n. 175 (août-septembre 1964): pags. 1 y 4.



Fig. 4: Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore de l'Espagne* (Paris: Éditions de St Clair, 1964, vol. 1), Colección particular.

Ambrosi Carrión (Sant Gervasi de Cassoles, 1888-Cornellà de Conflent, 1973) destacó por su compromiso artístico y político. Doctor en filosofía y letras por la Universidad de Barcelona, se había apasionado por el teatro griego y era dramaturgo, poeta y novelista³⁸. Impartió clases de Historia de la Literatura, Literatura Catalana, Literatura Moderna y Letras Clásicas entre 1932 y 1938 en los Estudios Universitarios para Obreros, y se afilió a la Unión Socialista de Cataluña en la República. Abandonó España en 1939 y, desde su exilio francés, participó en la creación del Movimiento Socialista de Cataluña y publicó artículos en revistas como *Endavant*, *Butlléti interior del Moviment Scocialist de Catalunya*, *Vinçle*, *Mai no Morirem*. Estos artículos, recopilados por Joan Camps Arbòs y Francesc Foguet i Boreu giraban en torno a tres ejes: la democracia, el catalanismo y el socialismo³⁹. Desde París, Carrión afirmaba su antifranquismo y defendía con firmeza el derecho a la autodeterminación de Cataluña, siendo consciente de “la dificultat d’explicar el fet diferencial català als forans”, de que “l’exili havia de treballar activament per obtenir el reconeixement internacional”⁴⁰ y que “El millor camí és, en el cas actual, que ens ho reconeguin els estranys. Això ens donarà una força moral més eficaç que l’ajut material que poguessin oferir-nos”⁴¹. Así, su compromiso se manifestaba no solamente en sus textos sino que participaba activamente, en lo cultural y

38. Para más detalles sobre la biografía y la obra teatral de Ambrosi Carrión, véase <https://publicacions.institutdelteatre.cat/ca/enciclopedia-arts-esceniques/pld5/ambrosi-carrión>.

39. Joan Camps Arbòs y Francesc Foguet i Boreu, “Ambrosi Carrión, escritor catalanista i d’esquerres”, en Ambrosi Carrión. *El sentit del exili*, Edició a cura de Joan Camps Arbòs y Francesc Foguet i Boreu. (Barcelona: Memorial Democràtic, Generalitat de Catalunya, 2024). En la introducción, no se refieren a la antología folclórica.

40. *Ibidem*, pág. 31.

41. Ambrosi Carrión, “De cara al món”, *Mai no Morirem*, 21/06/1958, citado en Ambrosi Carrión. *El sentit del exili*, op. cit., pág. 159.

político⁴². Desde esta perspectiva se puede comprender su dedicación al Casal de Catalunya de París que dirigió a partir de 1964. El Casal agrupaba a la comunidad catalanoparlante exiliada (Cataluña, Valencia y Baleares) para preservar, desarrollar y difundir su cultura⁴³. De hecho, algunos artículos del exilio afirman su interés por la música y el folclore catalán, su importancia en lo político, así como el miedo a su pintoresquización⁴⁴. Carrión estaba a la cabeza de esta institución cuando publicó su antología y podríamos pensar que vio en la oportunidad de publicar la *Anthologie*, una oportunidad para difundir “el hecho diferencial catalán” y sus ideas políticas.

Desgraciadamente, ni el proceso de creación de la *Anthologie sonore de l'Espagne* —no se han hallado registros archivísticos editoriales, ni correspondencia ni testimonios que permitan reconstruir el método de trabajo de Carrión—, ni su tirada o difusión han podido ser documentadas.

En cuanto al contenido, cada volumen, de formato in 16 (18 cm), reunía un contenido intermedial: cuatro discos, unas cincuenta imágenes, un texto de alrededor de 150 páginas, un mapa con los principales monumentos y tipos españoles y una amplia *discographie* final. Las imágenes, provenientes de la Oficina de Turismo Español, de agencias fotográficas como Roger Viollet, Giraudon, Lipnitzki, Associated Press y de la documentación privada del autor, incluían paisajes, monumentos, fiestas y folclore (procesiones, la conocida fotografía de Emile Beauchy del Café Cantante el Burrero, grupos bailando jota o sardana, los gitanos del Sacromonte, imágenes de tauromaquia, retratos de habitantes), escritores, pintores, artistas⁴⁵ así como reproducciones de obras de Juan Martínez Montañez, Murillo, Zurbarán, Valdés Leal, Velázquez y Picasso. El texto, organizado geográficamente, abordaba en el primer volumen Andalucía (*L'Andalousie*) y Galicia, Asturias y Aragón (*Montagnards, Pêcheurs et la Jota Brava*). El segundo volumen oponía Castilla (*La Castille solitaire*) y

42. “el seu compromís no s'expressà únicament en l'articulisme, sinó també en l'activisme cultural i polític”, Joan Camps Arbòs y Francesc Foguet i Boreu, “Ambrosi Carrión, escriptor catalanista i d'esquerres”, en Ambrosi Carrión. *El sentit del exili, op. cit.*, pág. 34.

43. Sobre Carrión y el Casal de Catalunya, véanse Phryné Pigenet, “Les Catalans du Casal de Paris”, ed. por Antoine Marès y Pierre Milza, *Le Paris des étrangers depuis 1945* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 1995), <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.963>; Phryné Pigenet, “Le Casal de Paris : première approche de l'exil catalan” (Mémoire de DEA Histoire du XX^e siècle, Paris: Institut d'études politiques, 1993).

44. “Per a obtenir-lo [cf. el reconocimiento de Cataluña], cal un treball, un esforç que, si bé s'ha començat, encara no és el de tots com hauria d'ésser. Vindrà un dia en què els catalans sabrem fer alguna cosa conjunta per a donar fe de la nostra existència com a poble i com a nacionalitat? Perque, fins ara, no en sabem d'altres que parlar català, cantar *Els segadors* i ballar la Sardana. Tres coses essencials i respectables, pero que no són prou per a defensar una cultura, una economia, un fet nacional” Ambrosi Carrión, “De cara al món”, *Mai no Morirem*, 21/06/1958, en Ambrosi Carrión. *El sentit del exili, op. cit.*, pág. 159; “La sardana, la dansa que simbolitza el nostre poble, el poble que «avança donant-se les mans» devindrà una mena de «bourrée» pintoresca o un «fandanguillo» remenat, i la nostra bandera, bandera nacional més antiga, noble i consagrada abans que la d'ells, donatiu del Borbó Carles IIII, servirà per a guarnir els envelats de Festa Major on es podrà ballar com a dansa nacional l'«agarrao» i castís xotis madrileny”, Ambrosi Carrión. *El sentit del exili*, Edició a cura de Joan Camps Arbòs y Francesc Foguet i Boreu. Ambrosi Carrión, “Perills” *Mai no Morirem*, n. 36, abril de 1962, en Ambrosi Carrión. *El sentit del exili, op. cit.*, pág. 208.

45. Fernando Herrera, García Lorca, Falla, Antonia Mercé, Teresina, Averroes, Pablo Sarasate, Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Francisco de Goya, Fernando de Aragón, Felipe II, Cervantes, Lope, Calderón, el Greco, Velázquez, Albéniz, y Antonio Machado.

Cataluña (*La Catalogne fraternelle*). Además, el primer tomo incluía un breve ensayo sobre la historia de la guitarra, presentada como el instrumento español por excelencia.

Con un estilo lírico y evocador, manejando metáforas y musicalidad, la introducción al primer volumen ponía de realce la importancia de la voz de un pueblo y la música popular entendida como manifestación central de la identidad colectiva de los pueblos. Esta idea se reforzaba desde el inicio: “La voix d'un peuple, ou plutôt la voix de son âme, se retrouve plus que partout ailleurs dans les chants pour la plupart anonymes”⁴⁶. La música popular se presentaba como algo inmortal y etéreo, capaz de sobrevivir incluso a la desaparición de un pueblo: “et, même si le peuple meurt, sa voix peut lui survivre”⁴⁷. El autor continuaba destacando la diversidad cultural de la península ibérica, sus distintos estilos musicales y prácticas, oponiendo las características colectivas y comunitarias de la música catalana al individualismo de la música andaluza: “De la fraternelle collectivité catalane... à l'individualisme andalou”⁴⁸. Reforzando la idea según la cual la música estaba intrínsecamente ligada al entorno geográfico y a la vida cotidiana, presentaba la diversidad como seña de identidad: “Bien peu de peuples peuvent nous offrir une plus grande richesse et une aussi étonnante variété”⁴⁹. Carrión buscaba destacarla por medio de capítulos que evocaban el territorio, la geografía, la historia, personajes ilustres, la música y el folclore.

Además, los discos sumaban 38 temas (Anexo 1), abarcando tanto géneros populares como formas académicas, desde los palos flamencos hasta composiciones cultas, pasando por referencias a la música sacra y medieval. Algunos temas no tienen autor y tampoco sabemos de dónde provienen las grabaciones (se indica “traditionnel”) mientras que otros están interpretados por grupos folclóricos más o menos identificados. También aparecen agrupaciones tanto españolas como francesas, como el Coro Sant Jordi de Barcelona, la Orquesta de Cámara de Madrid o la orquesta Radio Sinfónica de París. Entre los artistas mencionados, se encuentran franceses y españoles —como el pianista Jean Vallet, el guitarrista nacido en Francia de padres españoles Fernando Fernández Lavie, así como la guitarrista catalana Renata Tarragó— o incluso la mezzosoprano griega Irma Kolassi y la mejicana Margarita González, quien interpreta el trágico romance salmantino *Los Mozos de Monleón* en una versión adaptada por Lorca. Además, cinco temas provenían del sello francés *Le Chant du Monde*, fundado en 1938 por Léon Moussinac, especializado en la grabación de música tradicional y folklórica del mundo. La diversidad de los títulos permite afirmar que el trabajo de selección fue importante, al no limitarse en una única fuente. El canon nacional formado por estos discos se caracterizaba por su sincretismo, en sintonía con la intención de Carrión de destacar la riqueza y pluralidad del patrimonio cultural español. A través de una cuidadosa selección de elementos textuales, visuales y sonoros, Carrión promovía la diversidad cultural española, como se podía observar en la colección de volúmenes franquistas que presentaba un país “unido en la diversidad”. Sin embargo, el proyecto de Carrión difería, por

46. Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore de l'Espagne* (Paris: Éditions de St Clair, 1964, vol. 1), pág. 9.

47. *Ibidem*, pág. 9.

48. *Ibidem*, pág. 12.

49. *Ibidem*, pág. 14.

el simple hecho de venir desde la voz periférica de un catalán exiliado. Así, no dudaba en aislar a Castilla y en criticar la homogeneización impuesta por el régimen, sobre todo en lo relativo a la lengua. De este modo, la antología se erigía como un testimonio de resistencia cultural y un puente entre el exilio catalán y la difusión internacional de la riqueza cultural española.

Convergencias y resignificaciones del folclore

La descripción de ambos proyectos ha puesto de relieve numerosas similitudes. En el ámbito formal, comparten características como el tamaño, el de un disco de 33 rpm, así como la integración de música, texto y fotografías. En relación con la banda sonora, almacenada en discos ubicados en sus solapas, se incluyeron ritmos populares como las sevillanas, la saeta o las soleares de Córdoba. Incluso algunas canciones se repiten, como el *Ariñ-Ariñ* vasco, la *Nana de Murcia*, la canción catalana *A Gironella*, que relata un amor no correspondido, y la mallorquina *A Mateixa*. Destaca también el *Quita y Pon*, canción de temática festiva y amorosa de Cáceres, interpretada en ambos casos por los mismos artistas. Otro rasgo compartido es también la escasa vinculación entre el texto y los discos: el texto no establece ningún puente claro que dirija al lector hacia el contenido musical.

En el aspecto visual, las convergencias son notorias. Ambos proyectos incluían paisajes pintorescos y turísticos, monumentos emblemáticos captados desde encuadres reconocidos, celebraciones religiosas y festividades populares. Varias imágenes provenían del archivo del Ministerio de Información y Turismo, algunas de las cuales habían sido utilizadas previamente en campañas promocionales turísticas, sea en folletos, guías o carteles. Estas imágenes datan, en algunos casos, de la época del Patronato Nacional de Turismo (1928-1936), mientras que otras son obra de Francesc Català-Roca, destacado fotógrafo que, durante las décadas de 1960 y 1970, combinó su trabajo para la promoción turística de España con una labor más personal y artística. Català-Roca es reconocido por captar tanto los paisajes como los efectos del desarrollo turístico masivo, a menudo incluyendo elementos que desafiaban la censura oficial⁵⁰. Además, aparece en el volumen sevillano de los XXV años de paz una visita de Estepa que remite visualmente a un cartel de la campaña *Spain is different* (Figs. 5 y 6).

Al compartir estas fuentes, ambos proyectos contribuyeron a difundir una imagen turística y típica de España, caracterizada por su aparente inmutabilidad. Si nos centramos en las imágenes elegidas para ilustrar el folclore español, también había convergencias: ambos proyectos contenían fotografías de gente bailando sardana en Barcelona o jota en Zaragoza. La única diferencia entre las imágenes quizás fuese su escenario: bailan en suelos propios del espacio urbano (adoquinados o asfalto) para los volúmenes franquistas y en la hierba o la tierra en la antología de Carrión (Figs. 7, 8, 9 y 10). Ello puede leerse, por un lado, como una insistencia franquista en el binomio tradición-modernidad y en la espectacularización de lo tradicional; y, por otro, como una puesta en escena más popular y auténtica en la obra de Carrión.

En cuanto a sus textos, destacaban el papel del folclore como herramienta para comprender al pueblo, poniendo énfasis en la diversidad cultural del país. Por ejem-

50. Alicia Fuentes Vega, “Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom en España, 1950-1970” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015).

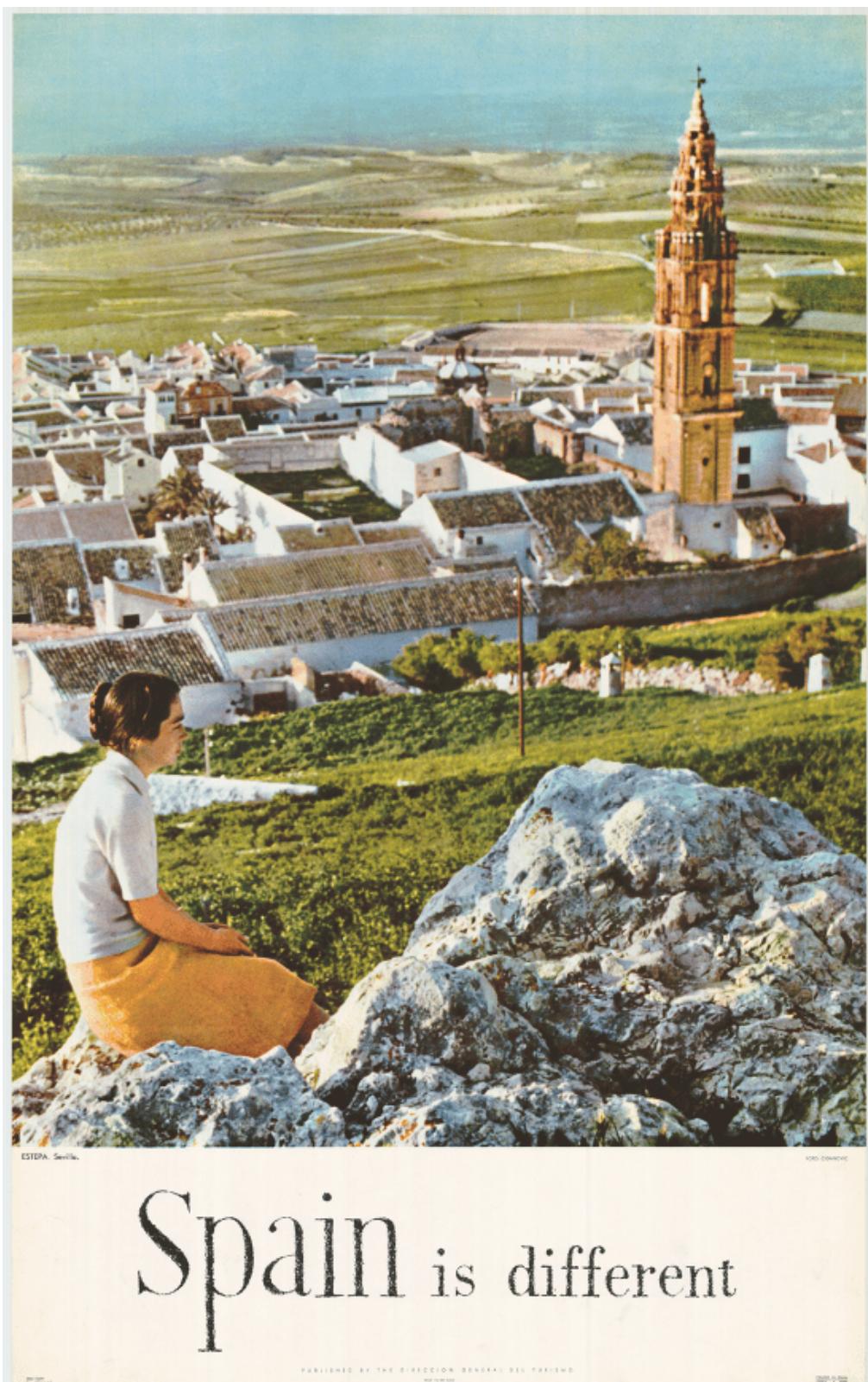


Fig. 5: Cartel de Estepa (Sevilla), *Spain is Different*, Fotografía de Josip Ciganovic, 1962. Fuente: Colección del Centro de Documentación Turística de España, Instituto de Turismo de España.



Estepa, en la horizontal del paisaje sevillano, alza la giraldeña torre de su iglesia.

Fig. 6: “Estepa, en la horizontal del paisaje sevillano, alza la giraldeña torre de su iglesia”, *Sevilla, España en Paz*, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), s.p., Colección particular.

plo, en el volumen franquista dedicado a Las Palmas se afirma: “Lo que mejor expresa la idiosincrasia de un pueblo son sus bailes y sus canciones”⁵¹. En el de Madrid, se lee: “Para penetrar en el alma de un país, nada como asomarse al espectáculo de sus fiestas tradicionales”⁵². De forma paralela, Carrión escribía en su introducción: “C'est elle (cf. “la grande diversité de la nature humaine”) qui donne vie au chant et à la musique nationale (...), fondation vivante et permanente de l'âme du pays révélée par la musique”⁵³.

51. *Las Palmas, España en Paz* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 103.

52. *Madrid, España en Paz* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 107.

53. Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore...*, *op. cit.*, vol. 1), pág. 9.



El folklore catalán, de una gran elegancia que se observa tanto en el traje como en la danza, tiene en la sardana su expresión máxima.

Fig. 7: “El folklore catalán, de una gran elegancia que se observa tanto en el traje como en la danza, tiene en la sardana su expresión máxima”, *Barcelona, España en Paz*, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), s. p., Colección particular.

Sin embargo, cada proyecto desarrolla un discurso diferente, ofreciendo lecturas divergentes del país y de su folclore, desde ideologías opuestas, lo que refleja su versatilidad como herramienta de representación cultural y política.

Resignificación franquista del folclore

La campaña de los XXV años de paz, plasmada en los volúmenes provinciales, evidencia una carga ideológica que trasciende la aparente neutralidad de los datos presentados. Estos textos no solo exaltan los supuestos logros del régimen, tal y como se ve en el vo-

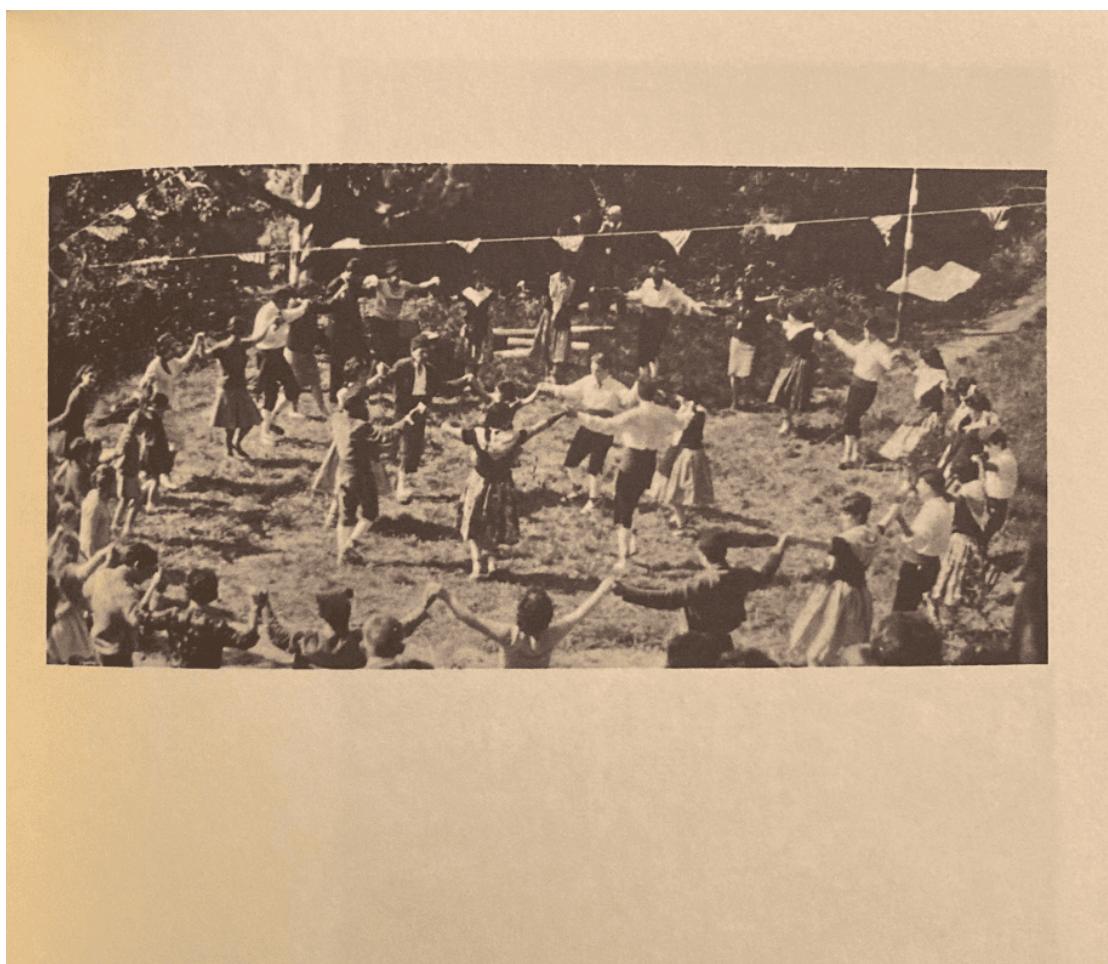


Fig. 8: 38. La Sardane, Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore de l'Espagne* (Paris: Éditions de Saint Clair, vol. 2), s. p., Colección particular.

lumen almeriense: “El Movimiento Nacional, en estos veinticinco años, supo despertar el interés y encauzar tareas y actividades para desempolvar viejas y seculares tradiciones”⁵⁴, sino que también utilizan los datos cuantitativos como herramienta propagandística. Así, Fernando Romero, en su tesis sobre campañas de propaganda, subraya la presencia de una marcada ideología franquista en el volumen catalán, especialmente en el enfoque económico, que describe como el “probable objetivo básico de la edición”⁵⁵. Algarra parte de este análisis para luego señalar cómo se manipularon el patrimonio y la memoria histórica en los volúmenes valencianos. Mientras se ensalzó la reconstrucción posbética bajo el franquismo, se omitieron las destrucciones causadas por el bando

54. *Almería, España en Paz* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 65.

55. Fernando Romero Pérez. “Campañas de propaganda en dictadura y democracia: Referendos y elecciones de 1947 a 1978”, (Tesis doctoral, UNED, 2009), pág. 179.



Fig. 9: “Renombradas son las fiestas mayores de Zaragoza en honor de la Virgen del Pilar. El espíritu popular comunica su arte y alegría a través de sus bailes, las famosas jotas”, Zaragoza, España en Paz, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), s. p., Colección particular.

sublevado. Asimismo, la autora denuncia una visión controlada y superficial del bilin-güismo y la diversidad cultural, donde el folclore se convierte en una herramienta para reforzar la identidad nacional franquista. Destaca especialmente el papel de la Sección Femenina, cuya labor de recopilación, organización de certámenes y participación en festivales permitió la revitalización y promoción del folclore. Este trabajo es ejemplificado en el volumen dedicado a Las Palmas:

A punto de desaparecer estuvo el viejo folklore, influenciado por la canción moderna llegada a todos los rincones a través del cine y la radio. Pero la intensa cam-

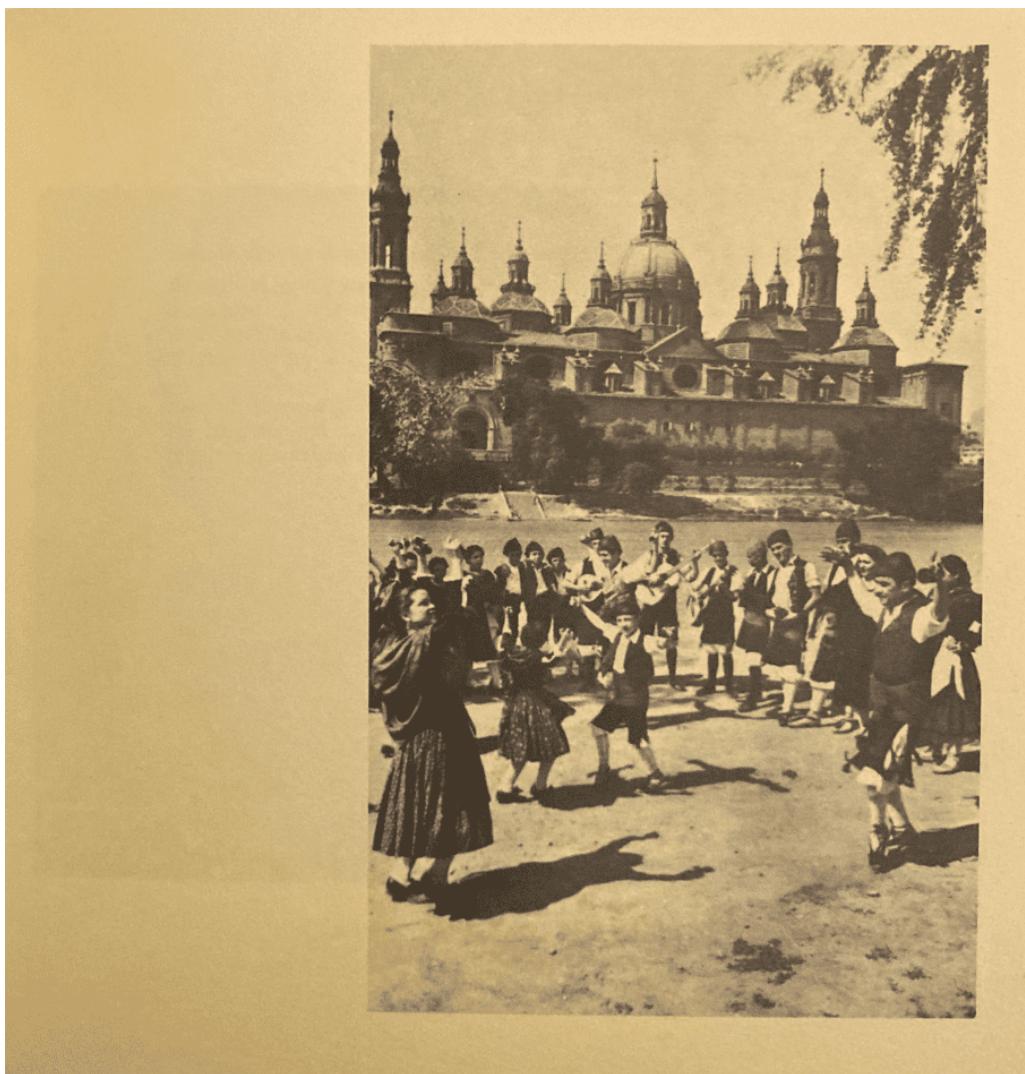


Fig. 10: 53. Saragosse – Temple de la Vierge du Pilar, Ambrosi Carrión,
Anthologie sonore de l'Espagne (Paris: Éditions de Saint Clair, vol. 1), s. p.,
Colección particular.

paña llevada a cabo con tanto tesón y entusiasmo por la Sección Femenina, con sus Coros y Danzas, ha hecho revivir las antiguas canciones y los típicos bailes, despertando un vivo interés hacia ellos⁵⁶.

A través de la salvación de este patrimonio, se insiste en la autenticidad, la identidad, la unidad en la diversidad y la importancia del grupo. Acerca de la autenticidad, varios volúmenes elogian el aspecto tradicional. Mientras en otros ámbitos la moderni-

56. *Las Palmas, España en Paz* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 103.

dad es un factor de atracción, como la construcción de infraestructuras o el desarrollo turístico, en el caso del folclore, el régimen enfatizaba el valor de la tradición como signo de identidad nacional. Por ejemplo, el volumen madrileño resaltaba la pérdida progresiva de las fiestas populares debido al crecimiento urbano, al tiempo que celebraba los esfuerzos por conservarlas: “En la capital madrileña, las fiestas populares estaban muy arraigadas; pero en la actualidad, al convertirse en una gran ciudad, van perdiendo poco a poco su antiguo carácter. No obstante, continúan conservándose.”⁵⁷ Aunque se mencionaba que “en cuanto a danzas y canciones, no existe la riqueza y variedad de otras provincias”, se valoraban los esfuerzos por recuperar 49 bailes, todos citados en el apartado correspondiente⁵⁸.

En el volumen sobre Barcelona, también se enfatizaba la preservación de las costumbres locales como una forma de resistencia frente a la modernidad y el folclore aparecía como un elemento clave para la identidad, la construcción de la comunidad y la transmisión de valores, destacando la solidaridad, la fraternidad —con símbolos como la *Moreneta* de Montserrat, la sardana y los Coros de Clavé.

Aparece como una constante la conexión entre los habitantes, la identidad y el entorno geográfico —el folclore se relaciona con las experiencias cotidianas, creando un sentido de identidad colectiva, pero con variaciones que reflejan las particularidades de cada comunidad, ilustrando la idea de “unión en la diversidad”: “Si cada pueblo tiene un cante especial y enraizado en su propia vida y en el sabor puro de su situación geográfica y de sus trabajos, no menos cierto es que también tienen sus bailes tradicionales que enriquecen en gran medida el acervo tradicional e histórico de la provincia”⁵⁹. Por ejemplo, el texto dedicado a Granada, con un tono evocador, afirma que la música popular, el cante jondo y las zambras gitanas son elementos centrales de su identidad y simbolizan una herencia cultural:

“Granada es cantarina, en el agua de sus surtidores, en las zambras de sus gitanos, en cada media granaína. Si es cierto que un pueblo que canta es un pueblo que adelanta, Granada se ha empujado a sí misma y se ha encaramado, por encima del cante jondo, en las heridas abiertas en el monte”⁶⁰.

La importancia del grupo se percibe con las referencias a las canciones del campo, “que acompañan el trabajo”⁶¹, como el espontáneo “ball de pagès” o “ball de bot”, los bailes de pareja como las “mateixes” o “copeos”, de grupo como el “Parado de Valdemosa”, las “boleras”, o “els cossiers” en Mallorca. Finalmente, el énfasis que se hace en el grupo por encima de lo individual en las actuaciones folclóricas podría disimular un mensaje político que favorece la cohesión social. En algunos casos, este mensaje prevalece sobre la autenticidad, con una reinterpretación de las tradiciones bajo el tamiz del régimen. Esto se observa en el volumen de Sevilla, donde se recalca que, aunque los cantos y bailes andaluces son tradicionalmente individuales, las agrupaciones de Coros

57. *Madrid, España en Paz* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 108.

58. *Ibidem*, págs. 111-113.

59. *Huelva, España en Paz*, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 62.

60. *Granada, España en Paz*, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 6.

61. *Baleares, España en Paz*, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 107.

y Danzas han logrado presentar una imagen más “colectiva” de ellos, en consonancia con los ideales del régimen: “Sevilla cuenta con espléndidos conjuntos de coros y danzas que, sin el menor profesionalismo, de manera completamente “amateur”, llevan, perfectamente conjuntada y armonizada, la estampa auténticamente popular de Sevilla, a recitales, exhibiciones varias, concursos, etc.... de España y el extranjero”⁶². No importaba llegar a una performance que, si bien no correspondía con la tradición, vehiculaba las ideas del régimen franquista dándoles hasta cuerpo y sonido.

El régimen también utilizó la proyección internacional del folclore como símbolo de éxito y orgullo nacionalista. Ejemplos como el grupo folclórico balear de la Sección Femenina, que obtuvo el Primer Premio en el certamen internacional celebrado en el País de Gales en 1949, o las competiciones de los grupos canarios en Cuba, Italia y México, refuerzan esta narrativa. Estas expresiones culturales son presentadas no solo como elementos de identidad local, sino como evidencias del prestigio de España en el ámbito global, alimentando a su vez el orgullo nacionalista.

Bajo la apariencia de revitalización cultural, se manipuló el patrimonio para proyectar una narrativa optimista y cohesionada, ocultando los conflictos y fracturas. Así, el folclore dejó de ser una expresión espontánea de identidad popular para convertirse en un vehículo ideológico, legitimando las ideas del régimen y configurándose como un medio efectivo de cohesión social.

Resignificación socialista y catalana del folclore español

Desde su posición de exiliado, socialista y catalán, Carrión utilizó su antología para ofrecer una interpretación crítica del folclore, contraria al discurso impuesto por el régimen franquista. Su enfoque, cargado de un constante tono de denuncia, planteaba una visión comprometida y apasionada, como él mismo señalaba en la introducción:

*Certains déploreront sans doute des lacunes... mais la perfection absolue est-elle possible ? Sans compter les difficultés de rassemblement et de choix, il pourra subsister une trace de nos tendances personnelles et de notre penchant pour tel peuple ou telle culture. Nous avons pu être partiaux parce que passionnés. L'impartialité est froide, la passion donne vie et chaleur; et les œuvres les moins discutées ne sont pas forcément les meilleures*⁶³.

Estas palabras revelan que la pasión y el compromiso personal habían sido motores esenciales de su obra, en oposición a la “imparcialidad fría”. A diferencia de los volúmenes franquistas, que descontextualizaban el folclore y lo presentaban como una tradición ancestral y atemporal, Carrión lo situaba en contextos históricos y políticos marcados por la lucha y el trauma, reanudando con la postura que ya tuvieron los republicanos que no dudaron en utilizar el dinamismo de las tradiciones culturales una herramienta de lucha⁶⁴. A cada región le asignaba rasgos de carácter vinculados a su

62. *Sevilla, España en Paz*, (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), pág. 82.

63. Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 11.

64. Véase el estudio de los espectáculos previstos y realizados en el pabellón español, republicano, durante la Exposición de París de 1937, un caso estudiado por Beatriz Martínez del Fresno. La musicóloga

identidad, a su vez vinculada a su historia, y, a diferencia de la colección franquista, estableciendo una relación intrínseca con su folclore. Por ejemplo, describe la Jota brava como guerrera, impetuosa, llena de fuego⁶⁵, una cualidad que atribuye a su origen en la Guerra de Independencia. De manera similar, caracteriza a los asturianos como un pueblo resistente y ligado a la libertad, relacionando estas cualidades con su música⁶⁶.

Uno de los objetivos de Carrión era combatir los clichés asociados al folclore español, especialmente el andaluz. Criticando la percepción turística de la música andaluza que prevalecía en Francia, es decir reducida a tópicos como el flamenco, las gitanas con vestidos de volantes y las corridas de toros. Carrión, sin embargo, destacaba la profundidad y el carácter auténtico de esta música, que representa el alma de un pueblo marcado por su historia y geografía:

Pour beaucoup d'entre nous, l'expression “musique espagnole” évoque seulement la musique andalouse, et encore un seul de ses aspects: le flamenco, (...) tous les éléments du décor de l'Espagne des toréadors défilant devant une troupe de touristes ingénus et charmés. Mais la musique andalouse est bien mieux que cela : c'est le cri même de l'âme vibrante d'un peuple dont le caractère ardent et droit s'est forgé plus d'un millier d'années avant l'ère chrétienne⁶⁷.

A partir de aquí, Carrión subraya los contrastes de Andalucía, refiriéndose a su pobreza, mendicidad y abandono, como en el comentario de la fotografía “Gardes et gitans” retrataba la Guardia Civil como un símbolo de terror para el pueblo, contrastando con la visión folclorizada de los turistas (Fig.11).

Este comentario, que pone de relieve la coexistencia de lo pintoresco y lo opresivo, recuerda a la literatura del realismo social de los años sesenta, y particularmente los relatos de viajes a Andalucía de autores catalanes como Juan Goytisolo o Juan Marsé. A través de estas descripciones, se revelaba no solo la fascinación por el folclore y las tradiciones, sino también una mirada crítica hacia las estructuras de poder y las desigualdades sociales que subsistían bajo la superficie de esa aparente autenticidad cultural.

Carrión se refiere también en varias ocasiones a Federico García Lorca, a quien considera el más grande de sus poetas. Evoca su amistad con Manuel de Falla, su teatro, su asesinato. Para Carrión, el carácter dramático de Andalucía se refleja tanto en el teatro lorquiano donde el dolor y el color negro son omnipresentes como en el cante jondo, vinculado con la pobreza y las duras condiciones de trabajo: “Le noir chagrin cité par

muestra cómo el “spectacle guerrier” realizado por el grupo del comunista Agapito Marazuela, compuesto de campesinos castellanos de cierta edad, personificaba al pueblo español en la lucha contra el fascismo. El artículo evidencia la resignificación del folklore “which changed from being associated with a conservative regionalism nostalgic about the past to being understood from a communist perspective as a very much alive modern form of art for the working classes”, Beatriz Martínez del Fresno, “‘Un spectacle guerrier.’ Traditional dance in the Spanish pavilion at the international exhibition in Paris (1937)”, en Gemma Pérez-Zalduondo, Iván Iglesias (eds). *Music and the Spanish Civil War* (Berlin: Peter Lang, 2021): 277-320, esp. pág. 316.

65. *Ibidem*, pág. 100.

66. *Ibidem*, pág. 87.

67. Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 17.



Fig. 11: 2. Grenade – Garde et Gitans. *Gitanes vendeuses de dentelle ou diseuses de bonne aventure ; race errante dans le monde entier et pourtant fixée sur ce sol où superstition et mystère imprègnent la vie quotidienne. Plus loin l'ordre veille, incarné par la Garde civile ; le chapeau en cuir verni, qui suscite la curiosité des touristes, reste pour le petit peuple d'Andalousie un symbole de terreur et de haine.* Ambrosi Carrión, Anthologie sonore de l'Espagne (Paris: Éditions de Saint Clair, vol. 1), s. p., Colección particular.

tant de chants andalous et dont nous avons si souvent parlé, n'est-il pas aussi affirmation et sourde menace de la part de ceux qui n'ont rien et qui doivent chanter et danser pour l'amusement des puissants ?”⁶⁸.

Carrión enfatizaba la tensión social, mostrando cómo la música y la danza se podían convertir en herramientas de protesta y afirmación. Y parece que, imbuido de su militancia socialista, fue incapaz de no apostrofar un juicio de valor sobre el anarquismo.

En el segundo volumen, Carrión establece un contraste explícito entre “La Castilla Solitaria”, remitiendo a Azorín, y “La Cataluña fraternal”, un título que hace eco a una idea presentada en el artículo “De cara al món” publicado en 1958 donde afirmaba que los catalanes eran hermanos de los españoles⁶⁹. La parte sobre Castilla es la más crítica, a excepción de Madrid, desvinculada de la región⁷⁰, tanto a nivel ideológico —por su resistencia a Napoleón y a los franquistas— como a nivel artístico. Así la describe:

Vie difficile, faite de privations de toute sorte : un sol presque stérile et privé d'eau qui ne porte que de maigres récoltes, un été court et torride, où les pierres se fendent sous la chaleur tombée du soleil implacable, puis un hiver interminable et rigoureux dont les terribles gelées font également éclater les pierres. (...) Malheureusement, les Castillans n'ont pas su s'adapter à leurs nouvelles conditions d'existence ; ils ont emporté partout leur intransigeance et leur mystique guerrière, pierres angulaires de leur tragique grandeur dans l'histoire. La Castille a vécu et vit encore sans vouloir tenir compte des autres peuples ; elle ne veut ni ne sait les comprendre : elle n'écoute que sa voix intérieure : “Castilla, miserable, ayer dominadora /Envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora”⁷¹.

Recurría a los versos de Antonio Machado para describir una región atrapada en el orgullo de un pasado perdido y en la negación del presente. La región aparece triste, hundida en el silencio y el aislamiento⁷², algo que el autor relacionaba con la geografía: afirma que esta vida difícil se refleja en sus artes y literatura, y ha fomentado un carácter guerrero, al que se debe su postura hegemónica y la imposición de sus símbolos a expensas de otras regiones. Esta visión negativa no le impedía evocar la música: afirmando que toda colectividad humana se ve capaz de abrirse a la música y a la poesía, aunque la gente cante con las puertas cerradas⁷³. Concluía elogiando la música castellana “culto”, citando a compositores de muy diversas tendencias políticas:

La musique castillane n'a réussi à s'imposer et à être accueillie dans les grands programmes internationaux que grâce à Albeniz, Granados et Falla. Leur musique est foncièrement es-

68. *Ibidem*, págs. 74-75.

69. “No voldriem que en el que venim d'escriure s'hi vegés una manifestació d'hispanofobia. Per raons ètniques, econòmiques, històriques, i fins sentimentals, ens sentim, som germans dels espanyols. Però la germanor vol dir sempre avinença. La fórmula per a realitzar-la és que cada una de les parts reconegui a les altres els seus drets i els seus deures. I encara no hi hem arribat”, Ambrosi Carrión, “De cara al món”, *Mai no Morirem*, 21/06/1958, citado en Ambrosi Carrión. *El sentit del exili*, op. cit., pág. 159.

70. Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore...*, op. cit., vol. 2, pág. 36 y 57.

71. *Ibidem*, págs. 15-16.

72. “Forteresse naturelle, ceinte de montagnes, la Castille s'entoure d'isolement”, *Ibidem*, pág. 11.

73. *Ibidem*, pág. 29.

*pagnole et jamais de la musique pour touristes. À eux seuls ils suffisent à relier la tradition aux tendances modernes et rachètent la musique espagnole de toutes ses banalités et fautes de goût. Ils seront suivis dans cette voie par Joaquin Turina, Joaquin Nin, Conrado Del Campo, Oscar Esplá, Pérez-Casas, Ernesto Halfter (sic), Salvador Bacarisse, Moreno-Torroba et Joaquin Rodrigo. L'ombre paternelle du musicologue Felipe Pedrell se profile derrière eux. Il leur a appris à connaître les trésors cachés dans l'ancienne musique populaire, expression pure de l'âme du peuple*⁷⁴.

Carrión destaca la figura de Pedrell como “padre” de todos aquellos maestros de la “música castellana”: esta referencia al musicólogo catalán ilustra bien el tono del segundo volumen. En la parte siguiente, Cataluña, tierra del autor, se presenta en términos totalmente opuestos a Castilla: “tierra acogedora”, con un pueblo moderno capaz de defender sus derechos, “revolucionario” y con un “espíritu original y auténtico”:

*Le Catalan passe aux yeux de tous pour farouche individualiste. Mais tous les Catalans se retrouvent d'accord pour défendre certains de leurs droits, dont celui de s'exprimer dans leur langue nationale. (...) [I]l est vrai qu'en luttant pour leur langue ils combattent aussi pour la liberté d'expression et de pensée [...] le peuple catalan a été un des plus révolutionnaires de la péninsule Ibérique et s'est toujours ouvert aux idées les plus avancées*⁷⁵.

Este espíritu se refleja en la sardana, baile abierto a todos: el folclore ilustra entonces otra vez los rasgos de identidad profunda de un pueblo. El comentario de su fotografía insiste en la fraternidad y la inclusión: “Soyez prêts à entrer dans la ronde ! vous aussi qui ne savez pas danser la sardane, allez-y ! Haussez d'abord vos bras et tendez vos mains amies. Approchez ! n'ayez crainte, l'accueil des danseurs est cordial et leur sourire acquis. (...) ... Continuez ! Vous vous retrouverez vers la fin, instrument d'un rite : celui de la fraternité”⁷⁶.

Sobre la lengua catalana, Carrión saluda la iniciativa social de los Coros de Clavé, pero lamenta que “Clavé n'a pas su tirer parti des ressources offertes par la chanson catalane”⁷⁷. Al contrario destaca el papel del Orfeón catalán al que elogia por revitalizar la música catalana y conectarla con las aspiraciones nacionalistas⁷⁸. Además, hace de la sardana un símbolo de las primeras reivindicaciones nacionalistas, citando a *La Santa Espina*, considerada canto nacional, “mais que les autorités ne permettent plus de chanter en pays catalan”⁷⁹, criticando claramente la hegemonía castellana durante el régimen franquista —de hecho, en cuanto a la lengua, el volumen franquista sobre Barcelona incluía palabras en catalán, sin desarrollar nada sobre el tema lingüístico.

La obra de Carrión representa una resignificación socialista —vinculada con su ideología política pero también en un sentido más amplio, insistiendo en la importancia de lo popular— y catalana del folclore, en contraposición al discurso propagandístico

74. *Ibidem*, pág. 86.

75. *Ibidem*, págs. 89-94.

76. *Ibidem*, s.n., (imagen n. 38)

77. *Ibidem*, pág. 141.

78. *Ibidem*, pág. 142.

79. *Ibidem*, pág. 143.

del franquismo. Su enfoque crítico y apasionado contextualiza el folclore en su dimensión histórica y política, mostrando cómo las expresiones culturales reflejan las luchas, tensiones y aspiraciones de los pueblos. Desde su denuncia de los estereotipos andaluces hasta su exaltación de la fraternidad catalana, Carrión utiliza el folclore como una herramienta de resistencia y reivindicación, dotándolo de una profundidad que desafía las narrativas hegemónicas, castellanas en su mayoría.

Folclore, identidad... ¿y turismo?

Los proyectos analizados, aunque contemporáneos y con puntos de convergencia, transmitieron mensajes ideológicamente opuestos. Uno promovía la narrativa oficial del régimen franquista, mientras que el otro ofrecía una visión alternativa de España y su folclore, desde la triple periferia de Cataluña, del exilio, y del socialismo.

Tras examinar cómo resignificaron el folclore, frecuentemente en detrimento de su autenticidad, concluiremos mostrando cómo su patrimonialización tuvo un impacto en la turistificación de las prácticas culturales, también transformadas y adaptadas para satisfacer las expectativas turísticas. El ámbito turístico está presente en ambos proyectos: se alimentaron de la imaginería turística oficial, y propusieron un discurso sobre el sector.

Así, los volúmenes de los XXV años de paz, publicados exclusivamente en castellano, buscaban fomentar el conocimiento interno del territorio y reforzar el turismo doméstico. Estos textos ofrecían estadísticas sobre la industria turística, como la modernización de infraestructuras y la promoción del patrimonio material a través de itinerarios, e inmaterial a través de espectáculos folclóricos. Si las fotografías de paradores y hoteles modernos con piscinas ilustraban una España adaptada al gusto turístico nacional, pero también al extranjero, no era el caso del folclore diverso que no permitió incentivar el turismo fuera. El único folclore o casi que atraía a los extranjeros era el flamenco, algo que Carrión denunció desde el exilio. Señaló cómo el régimen vació de contenido una tradición cultural rica y diversa, reduciéndola a un espectáculo artificial y andalucizado. Carrión criticaba pues la manipulación del folclore para ajustarse a los intereses políticos y económicos del régimen. Para él, esta folclorización implicaba una pérdida de autenticidad, transformando las tradiciones en meros productos de consumo. En contraste con el enfoque franquista, Carrión reivindicaba el folclore como una expresión de lucha y diversidad cultural del pueblo español.

Ambos proyectos destacaron la diversidad de bailes existentes, tanto a nivel popular, con grupos anónimos y abiertos, como a nivel profesional, incluyendo referencias a artistas conocidos. En el caso franquista, el bailarín Antonio Ruiz Soler aparece en una ocasión, nombrado en el pie de una fotografía de la cueva de Nerja.

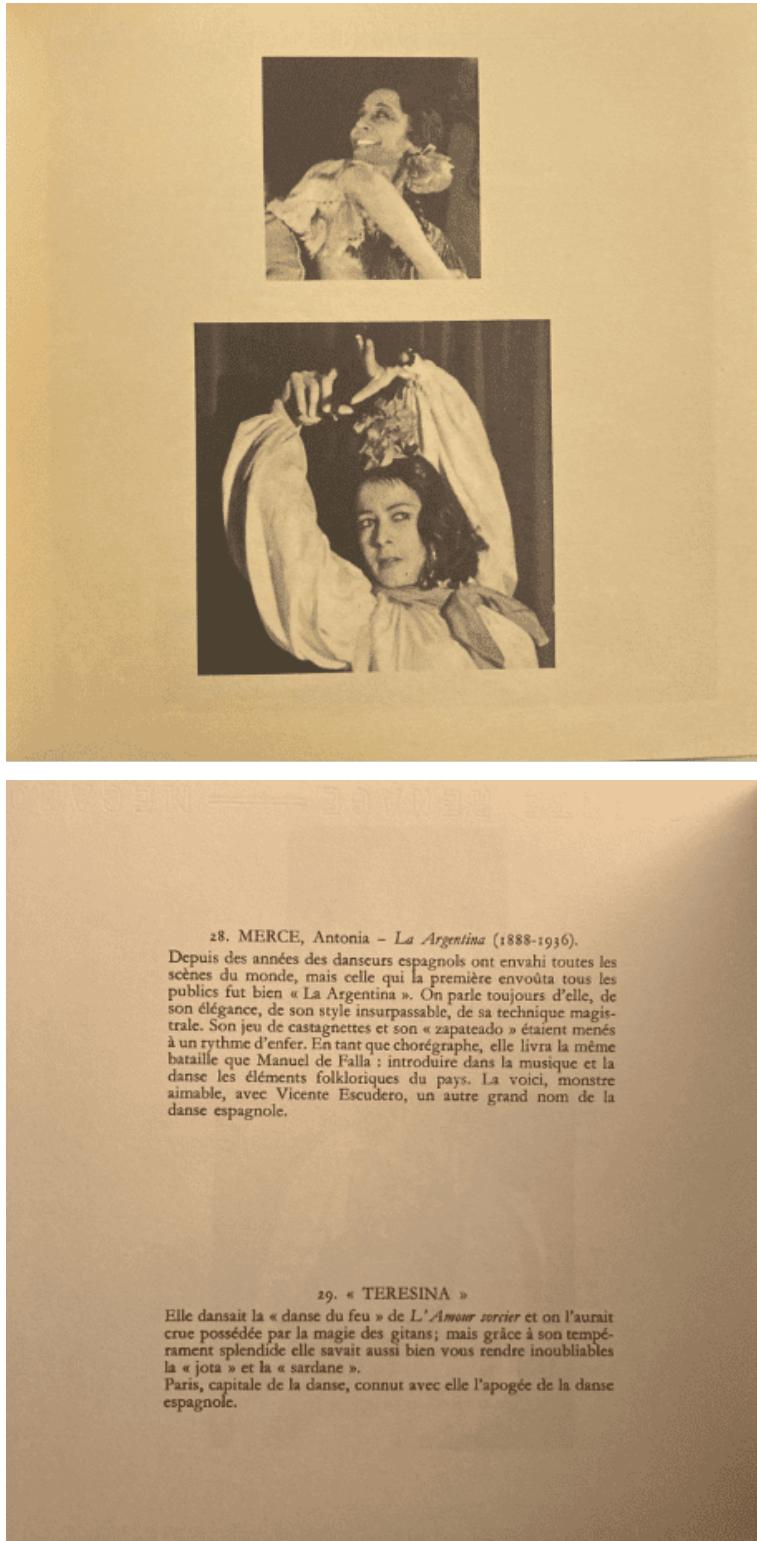
Antonio bailaba jota o flamenco, sardana, cualquier estilo requerido, lo que lo convertía en una figura popular, tanto para el público español como extranjero. Sin embargo, esta versatilidad no lo eximió de ser instrumentalizado por el régimen, a pesar de su personalidad exuberante y una masculinidad que no encajaba del todo con los principios franquistas, elementos que representaban desafíos para la narrativa oficial. No parece casual que la fotografía de Antonio lo presente de manera poco identifiable, diminuto en la Cueva de Nerja. Por su parte, Carrión además de



Actuación del bailarín Antonio y su compañía en las Cuevas de Nerja, una de las más bellas del mundo.

Fig. 12: “Actuación del bailarín Antonio y su compañía en las Cuevas de Nerja, una de las más bellas del mundo”, *Málaga, España en Paz* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1964), Colección particular.

aludir a figuras como la Argentina, Pastora Imperio, mencionó a Teresina Boronat, alabando las mismas cualidades que los franquistas veían en Antonio (bailaba jota, flamenco y sardana). Sin embargo, a diferencia de Antonio, Teresina representaba el exilio republicano. Ambas figuras, aunque similares en sus habilidades artísticas, encarnaban dos formas opuestas de significar el folclor: uno como instrumento propagandístico del régimen, el otro como herramienta de resistencia cultural.



Figs. 13 y 14: Antonia Mercé – La Argentina (1888-1936) y Teresina, Ambrosi Carrión, Anthologie sonore de l'Espagne (Paris: Éditions de St Clair, 1964, vol. 1), s. p., Colección particular.

Finalmente, este análisis resalta cómo el folclore se convierte en un terreno de disputa ideológica, resignificado tanto para consolidar una identidad nacional “unida en la diferencia”, como para resistir desde la diversidad cultural. En este sentido, el vínculo entre folclore, identidad y turismo en el contexto franquista revela cómo las dinámicas de patrimonialización y turistificación respondieron a intereses políticos específicos, pero también cómo las voces comprometidas y críticas, como la de Carrión, abrieron camino a una reflexión más profunda sobre la autenticidad cultural, el miedo a la folclorización y el papel de la cultura en la construcción nacional catalana. Queda pendiente determinar el alcance real de su crítica: ¿quiénes y cuántos leyeron su *Antología*?

Sin embargo, en el contexto de turismo masivo de los sesenta, la música a la que los turistas no iban a hacer nunca más oídos sordos era otra. Con la llegada de las canciones del verano, más acordes con el turismo de sol y playa, el intento franquista de conectar su política con el folclore demostró ser un espejismo. Era improbable que las tradiciones populares pudieran convertirse en la banda sonora del progreso o de las vacaciones de las masas rivalizando, como harían en 1964, con *Caracola*, *The Girl from Ipanema*, o *You really got me*.

Fuentes primarias

- Archivo Histórico Provincial de Sevilla: Asuntos Especiales, año 1963, Expediente 31, D/1824.
- Archivo Histórico Provincial de Sevilla: Ferias y Festejos: Expediente 52, D/3872.
- Carrión, Ambrosi. *Anthologie sonore de l'Espagne*. Paris: Éditions de St Clair, 1964, vol. 1.
- Carrión, Ambrosi. *Anthologie sonore de l'Espagne*. Paris: Librairie artistique et commerciale, 1966, vol. 2.
- España en Paz*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1964. (Colección completa)
- España hoy*. Madrid, 1964.
- Instituto Nacional de Estadística. “Estadísticas de turismo 1963-1964. <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=178683&tns=177897#177897>.
- Institut del Teatre. “Ambrosi Carrión”. <https://publicacions.institutdelteatre.cat/ca/enciclopedia-arts-esceniques/pld5/ambrosi-carrion>.
- Ritmo*, n. 133, marzo de 1963.

Bibliografía

- Algarra, Ester. “Los volúmenes valencianos de la serie *España en Paz*: Luces y sombras del desarrollo franquista”. En *¿25 años de paz?: El llavat dimatge del franquisme el 1964*, editado por Rafael Company i Mateo, 270-307. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2022.
- Almarcha, Esther y Villena, Rafael. “La impresión de lo moderno: Los volúmenes provinciales de los XXV años de paz.” En *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, editado por Castro, Asunción y Díaz, Julián, 271-307. Madrid: Sílex, 2017.
- Ben-Amos, Dan. “Toward a Definition of Folklore in Context”. *The Journal of American Folklore*, 84 (331), (1971), 3-15. <https://doi.org/10.2307/539729>.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. London: SAGE Publications Ltd, 1995.
- Casero, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la sección femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- Carrión, Ambrosi. *El sentit del exili*, Edició a cura de Joan Camps Arbòs y Francesc Foguet i Boreu. Barcelona: Memorial Democràtic, Generalitat de Catalunya, 2024.
- Contreras-Zubillaga, Igor. “*Tant que les révoltes ressemblent à cela*”. *L'avant-garde musicale sous Franco*. Paris: Éditions Horizons d'attente, 2021.
- Fondo documental del Instituto Nacional de Estadística, estadísticas de turismo 1963-1964. <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=178683&tns=177897#177897>.
- Fuentes Vega, Alicia. “Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom en España, 1950-1970.” Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Fuentes Vega, Alicia. *Bienvenido, Mr Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- Galant, Ivonne. “¿Bueno, bonito y barato? El turismo francés en España (1945-1965)”. En *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra. Società, politiche, istituzioni ed economia*, editado por Annunziata Berrino y Carlos Larrinaga, 135-152. Milano: Franco Angeli, 2021.
- García Gallardo, Francisco Javier, Arredondo Pérez, Héctor, Sánchez López, Víctor, y Ayala, Inmaculada. “El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: De la colección al análisis transcultural.” *Boletín de Literatura Oral*, n. 9 (2017): 727-749. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/3391>.

- García Matos Alonso, Carmen. *Manuel García Matos. Biografía de un folclorista español*. Tomelloso: Soubriet, 2017.
- Gómez-García Plata, Mercedes. “Antonio Machado y Álvarez (Demófilo): un précurseur incompris?” En *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIII^e-XX^e)*, editado por Salaün, Serge, 566-596. Paris: Publicación del CREC, colección Les travaux du CREC en ligne, n. 7, 2010. URL: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-19-GOMEZ.pdf>.
- Hernández Burgos, Claudio, y Rina Simón, César (eds.). *El franquismo se fue de fiesta. Ritos festivos y cultura popular durante la dictadura*. Valencia: PUV, 2022.
- Holguín, Sandie. *Flamenco Nation: The Construction of Spanish National Identity*. Madison: University of Wisconsin Press, 2019.
- Labajo Valdés, Joaquina. “Política y usos del folklore en el siglo XX español.” *Revista de Musicología* 16, no. 4 (1993): 1988-1997. <https://doi.org/10.2307/20796062>.
- Lizarazu de Mesa, María Asunción. “En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”. *Anuario Musical*, n. 51 (1996): 233-246. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.318>.
- Samuel Llano y Carlos García Simón (eds). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Madrid: Libros Corrientes, 2022.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “La Sección Femenina de la Falange y sus relaciones con los países amigos: música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)”, En *Cruces de caminos intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, editado por Gemma Pérez-Zalduondo y María Isabel Cabrera García, 357-406. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)”. En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos López, 229-254. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)”, En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por P. Ramos, 229-254. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “La danza en España durante el franquismo”. En *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 347-385. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- Martínez del Fresno, Beatriz y Vega Pichaco Belén (eds.). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout/Chicago: Brepols, 2017.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “‘Un spectacle guerrier’. Traditional dance in the Spanish pavilion at the international exhibition in Paris (1937)”. En *Music and the Spanish Civil War*, editado por Gemma Pérez-Zalduondo e Iván Iglesias, 277-320. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Moreno Garrido, Ana. *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- Núñez Seixas, Xosé M. *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*. Madrid: Marcial Pons, 2023.
- Petiot, André. “Anthologie du folklore”. *Journal de la Confédération Musicale de France*, n. 175 (août-septembre 1064).

- Pérez-Zalduondo, Gemma.“*Cosas vistosas y de mucho colorido. El mundo sonoro y coreográfico de la propaganda turística en Expotur (1964-1966)*”, *Revista de musicología*, Vol. 47, n. 1 (2024): 141-176.
- Pérez-Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (eds.), *Music and Francoism*. Turnhout: Brepolis, 2013.
- Pigenet, Phryné. “Le Casal de Paris : première approche de l’exil catalan”. Mémoire de DEA Histoire du XX^e siècle, Paris: Institut d’études politiques, 1993.
- Pigenet, Phryné. “Les Catalans du Casal de Paris”, En *Le Paris des étrangers depuis 1945*, editado por Antoine Marès y Pierre Milza, 77-93. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1995, <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.963>;
- Plaza Orellana, Rocío. *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013.
- Rivalan Guégo, Christine.“Et Viva España ! L’espagnolade, miroir ou mirage de l’Espagne?” Editado por A. Deguernel y C. Rivalan Guégo, *Les Espagnes, Atala*, n°11 (mars 2008): 287-300.
- Romero Pérez, Fernando. “Campañas de propaganda en dictadura y democracia: Referendos y elecciones de 1947 a 1978”. Tesis doctoral, UNED, 2009.
- Solana, Guillermo, y Molero, Antonio. “Como vive el español de 1964.” En *25 años de paz vistos por 25 escritores*. Madrid: Ediciones Nacionales, 1964.
- Valdés, J. L. “Política y usos del Folclore en el Siglo XX español”. *Revista de Musicología*, 16(4), 1993. <https://doi.org/10.2307/20796062>
- Worms, Claude.“Trois anthologies de cante flamenco : enjeux et équivoques”. *Fédérer Langues, Altérités, Marginalités, Médias, Éthique*, n. 2, (2002). <https://doi.org/10.25965/flamme.345>
- Zamarreño Aramendia, Gorka, “*Movilizaciones de masas del franquismo. Un espectáculo al servicio de Francisco Franco*”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2016.

Anexo 1: Contenido de los discos de Ambrosi Carrión, *Anthologie sonore de l'Espagne* (Paris: Éditions de St Clair, 1964, vol. 1 y Paris: Librairie Artistique et Commerciale, 1966 vol. 2.)

Disco	Cara	Títulos
L'Andalousie	A Flamenco	<i>Sevillana</i> , chant, guitare et castagnettes (traditionnel) <i>Malagueña</i> , chant et guitare (traditionnel)
	B Flamenco	<i>Alegrias</i> , chant, guitare et zapateado (traditionnel)
L'Andalousie	A Cante Jondo	<i>Saeta : Oración del Santo</i> , (traditionnel), Chant seul, <i>extrait du disque le chant du Monde</i>
		<i>Soleares</i> , solo de guitare (traditionnel)
L'Andalousie	B Cante Jondo	<i>Martinete</i> , chant accompagné de « martinete » (traditionnel), <i>extrait du disque Le Chant du monde, Cante Jondo, ID S 4189</i>
	B Musique Symphonique	<i>Danse rituelle du feu, extrait de l'Amour Sorcier de Manuel de Falla</i>
Montagnards et pécheurs	A Pays Basque	<i>Arin arin</i> , Txistur (traditionnel)*
		<i>Goxo Goxo</i> , Chanson (J. Yanci)
		<i>Nerea Etxea</i> , Chanson (Béovide)
		<i>Ama Begira Zazu</i> , Choral (harm. Zubizarreta)* *extraits du disque <i>Le chant du Monde, Danses et chants du pays basque LDY M 429</i>
		<i>Danses navarraises</i> (traditionnel), <i>extrait du disque Le Chant du Monde, Chœurs et ballets Etorki, LD.S 4216</i>
	B Asturias	<i>Remende</i> , chanson, (traditionnel)
	B Galice	<i>A raiz d'o toxo verde</i> , chanson, (traditionnel), <i>extrait du disque Le Chant du Monde, « Chants d'Espagne » LD. S 4229</i>
La Jota Brava (Aragón)	A La Jota brava	<i>Seguidillas de Lecinena</i> , (traditionnel)
		<i>Jota de Alcaniz</i> , (traditionnel), <i>Chants et danses d'ensemble</i>
	B La Dolores	<i>Grande Jota extraite de la zarzuela du même nom de Tomas Bretón</i>

		<i>Cantiga de santa María</i> (Alphonse X)
	A Du XIII au XVI ^e siècles	<i>Toda mi vida os ame</i> (L. Milan), Chant F. Fernandez Lavie, s'accompagnant à la guitare.
		<i>Agnus dei de la « Missa Quarti Toni »</i> de T.L de Victoria, Chorale Sant Jordi de Barcelone, Dir : Oriol Martorell
Castille Solitaire	B La Musique populaire	<i>Nana</i> (Murcie), Berceuse traditionnelle, Chant : villageoise anonyme de Murcie
		<i>Los Mozos de Monleón</i> , Traditionnel, Chant Margarita González, Piano: S. Calabuig
		<i>El Quita y Pon</i> (Caceres), Danse traditionnelle, Instruments Gaita et tamboril, Chant Groupe Folklorique
	A Zarzuela	<i>El gato montés</i> (Penella) - Pasodoble. Bande de musique, Dir: Ricardo Dorado.
		<i>Doña Francisquita</i> (A. Vives): El Bolero del Marabu, Chant: Ana Ma Olaria, D. Pérez et A. Kraus, Orchestre de Camera (<i>sic.</i>) de Madrid, Dir. M. Montoto
		<i>La Verbena de la Paloma</i> (T. Breton), Pasacalle, Chœur et Orchestre Montilla
Castille Solitaire	B La musique classique	<i>Goyescas</i> (E. Granados) Intermède, orchestre radio symphonique de Paris. Dir. Surinach
		<i>Suite espagnole</i> (I. Albeniz) Castille, au piano Jean Vallet
		<i>Concierto de Aranjuez</i> (J. Rodrigo), 3 ^e mouvement: allegro gentille, Orchestre de Concerts de Madrid, Dir. A. Alonso, Guitare Renata Tarrago
	A Valence, Baléares	<i>Per la Valenciana</i> (Valence), Jota traditionnelle, chant : groupe folklorique, Orchestre de Bandurrias
		<i>Mateixa</i> - Bolero - Jota de sa Portada (Majorque), Chants et danses traditionnelles, Groupe folklorique de l'île de Majorque
Catalogne fraternelle	B Catalogne	<i>A Gironella</i> , Traditionnel, air populaire
		<i>Lo Mestre</i> (A. Dorumsgaard), Traditionnel, Chant : Irma Kolassi
		<i>La Santa Espina</i> (E. Morera), Sardane, Par la Cobla Catalane
	A Catalogne	<i>L'hereu Riera</i> (J. Cumellas Ribo), Ballet Chanté, Chorale de Sant Jordi de Barcelone, Dir. Oriol Martorell
		<i>Le testament d'Amelia</i> (M. Llobey), Guitare A. Diaz
		<i>Sota de l'Olm</i> (E. Morera), Chorale de Sant Jordi de Barcelone, Dir. Oriol Martorell
Catalogne fraternelle	B Catalogne	<i>Les rois mages</i> (P. Casals), Sardane, ensemble de 200 violoncelles sous la direction de l'auteur au festival de Prades