

¿Música para Franco? Estrategias sonoras nacionalcatólicas en la banda sonora de *Solange du lebst* de José Muñoz Molleda¹

Angelina Sowa

Resumen: El artículo analiza la banda sonora de *Solange du lebst* (1955) del compositor español José Muñoz Molleda en el contexto de la tensión entre la función cinematográfica y la carga ideológica. Basándose en los autógrafos conservados en el archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), se muestra cómo Muñoz Molleda desarrolla estrategias de control emocional y formación de la identidad nacional mediante el uso selectivo de recursos musicales. De este modo, su música crea una imagen sonora de una España codificada ideológicamente, que perpetúa musicalmente los elementos nacionalcatólicos del régimen franquista y difumina deliberadamente las fronteras entre la emoción, la fe y la postura política.

Palabras clave: nacionalcatolicismo; música folclórica; andalucismo; Franco; Guerra Civil Española; censura; propaganda

Abstract: This article examines the soundtrack of *Solange du lebst* (1955) by the Spanish composer José Muñoz Molleda, exploring its interplay between cinematic function and ideological intent. Drawing on the composer's autograph manuscripts preserved in the archive of the Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), the study demonstrates how Muñoz Molleda employs musical means to shape strategies of emotional guidance and national identity formation. His score ultimately constructs an ideologically coded soundscape of Spain that echoes the National-Catholic ideals of the Franco regime, blurring the boundaries between emotion, faith, and political conviction.

Keywords: National Catholicism; folkloric music; tradition; Andalusianism; Franco; Spanish Civil War; censorship; propaganda

¹ Artículo redactado originalmente en alemán y traducido al español por *ECH*.

Entre cantos eslavos en un idílico paisaje español, una canción popular alemana adaptada por Friedrich Silcher y enfáticos sonidos finales que culminan en la versión orquestal del himno de la Falange, la banda sonora de la película *Solange du lebst* (1955) se despliega en un deslumbrante panorama sonoro. Suaves cuerdas acompañan la historia de amor y llamativos sonidos militares acentúan los acontecimientos bélicos, mientras que intervenciones folclóricas y expresivos pasajes orquestales estructuran la dinámica emocional de la película. En interacción con la composición visual, la música de José Muñoz Molleda (1905-1980) crea así un cuadro sonoro colorido y, al mismo tiempo, semánticamente complejo, que va mucho más allá de la mera ilustración.

Por lo tanto, no es de extrañar que la crítica prestara atención a esta diversidad musical. Aunque la película en sí fue considerada problemática por la prensa en muchos casos², la banda sonora se eligió como uno de sus logros más exitosos³. El paisaje sonoro de Muñoz Molleda fue descrito como “bien sonoro” (Capito 1955), “evocador” (“Unter den Eichen” 1955) y “folclórico” (“Frauensicksale” 1955), y fue destacado especialmente por su efecto atmosférico. Con melodías folclóricas y densidad orquestal, le dio profundidad emocional a la película, aunque su patetismo se percibió en ocasiones como exagerado (Veit 1955).

Sin embargo, el hecho de que la música no solo recibiera elogios, sino que también llamara la atención de la *Freiwillige Selbstkontrolle* (FSK, organismo de Autocontrol voluntario de la industria cinematográfica), apenas se aprecia en la versión de la película que se conserva hoy en día. La FSK criticó sobre todo la música final y exigió recortes profundos como condición para la autorización de la película. En las actas, la música de Muñoz Molleda se calificó expresamente como indicio de una “tendencia nationalsocialista de la película”⁴, por lo que la comisión principal de la

² El artículo de Ralf Junkerjürgen (2026) incluido en este volumen ofrece una visión general de la historia de la recepción de *Solange du lebst*.

³ A pesar de algunas críticas aisladas que atribuían a la música un efecto “demasiado patético” (Veit 1955), la acogida de la banda sonora por parte de la prensa contemporánea fue, en general, positiva.

⁴ Véanse las actas de la reunión del comité principal de la FSK del 20 de septiembre de 1955 (Wiesbaden, *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH - FSK*, Prüfnummer 10 656 “*Solange du lebst*”).

FSK exigió la reelaboración de la música final, junto con las últimas imágenes.

Pero ¿qué llevó a esta valoración, y en qué medida la música recurre realmente a estrategias sonoras ideológicas? Las respuestas a estas preguntas se encuentran en los autógrafos del compositor conservados en el archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en Madrid. Dado que la versión íntegra de *Solange du lebst* se considera perdida, estos manuscritos constituyen la fuente principal para reconstruir su concepción musical original. Estos ofrecen una visión del espacio estético en el que la composición y la codificación ideológica se entremezclan. A continuación, se muestra cómo Muñoz Molleda desarrolla en su música cinematográfica estrategias de control emocional y creación de identidad nacional, creando así imágenes sonoras profundamente arraigadas en la política cultural nacionalcatólica del régimen franquista⁵.

José Muñoz Molleda: componer en el contexto del régimen franquista

En el contexto de la aceptación de una composición musical ideológicamente legible al servicio de Franco, parece lógico que Muñoz Molleda, uno de los compositores preferidos del régimen, fuera el encargado de la elaboración musical de *Solange du lebst*. Como uno de los pocos colaboradores españoles del proyecto, se le encomendó una tarea fundamental, ya que las representaciones musicales se consideraban en el discurso franquista como la expresión directa del alma del pueblo y el vehículo de sus supuestos sentimientos auténticos (Díaz Viana / Fernández de Mata 2012: 31). A día de hoy, sigue sin estar claro quién decidió finalmente encargar a Muñoz Molleda la composición de la banda sonora de la película. Sin embargo, se sabe que, en marzo de 1955, la productora EVA-Film barajó inicialmente al compositor francés Georges Auric (1899-1983) –miembro

⁵ Salvo que se indique lo contrario, los análisis que siguen se basan en los manuscritos registrados con las firmas MMOLLEDA/128 [partitura] y MMOLLEDA/129 [apuntes] del expediente “Solange du lebst” del Fondo José Muñoz Molleda del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en Madrid.

desde 1920 del *Groupe des Six*, influenciado por Erik Satie— para la banda sonora de la película (cf. “Reinl auf Motivsuche” 1955), antes de que, a más tardar en junio de ese mismo año, la elección recayera finalmente en el músico español.

Desde el punto de vista estilístico, esta decisión fue una elección excelente, ya que pocos compositores de la época tenían una conexión tan profunda con la tradición musical española como Muñoz Molleda, nacido en La Línea de la Concepción en 1905. Desde muy temprana edad, comenzó su formación musical en su pueblo natal con Luis Criado. Durante varios años recibió clases intensivas de música y piano en Andalucía, antes de continuar su formación en el Real Conservatorio de Madrid. Allí le marcó especialmente Conrado del Campo (1887-1953), cuya influencia en su pensamiento compositivo Muñoz Molleda siempre destacó (véase Muñoz Molleda 1962: 10). La apertura a diferentes formas artísticas que caracteriza su obra temprana —al principio dudaba entre la música y la pintura— terminó en 1930 con la decisión consciente de dedicarse a la carrera musical, que confirmó de manera convincente solo dos años más tarde al ganar el premio de composición por su poema sinfónico *De la Tierra Alta* (1932).

Además de una amplia obra orquestal —que incluye suites, poemas sinfónicos, dos ballets y un oratorio—, la creación del compositor se ve adornada por una gran variedad de obras de música de cámara. Entre las numerosas canciones y obras para piano que Muñoz Molleda compuso cabe destacar la suite *Circo* (1954), interpretada en París por Leopold Querol y posteriormente orquestada, así como las *Miniaturas medievales* (1946), concebidas originalmente para piano.

Sin embargo, fue probablemente su estrecha relación con el mundo de la música ligera lo que le llevó, como supone Gemma Pérez Zalduondo, a entrar en contacto por primera vez con el cine sonoro. Aunque el objetivo principal de Muñoz Molleda era la composición de música “seria”, en la que se hizo un nombre con sinfonías, obras de música de cámara, canciones y piezas para piano, la música cinematográfica siguió siendo un pilar constante y lucrativo de su actividad artística (véase Pérez Zalduondo 2000). Sus frecuentes estancias en el extranjero resultaron especialmente fructíferas en este sentido, ya que le permitieron entrar en contacto con diferentes corrientes musicales y, al mismo tiempo, impulsaron su actividad en

el ámbito de la música cinematográfica. Esta comenzó en 1938 con películas como *Carmen la de Triana*, las cuales eran producidas por la España franquista y formaban parte del intercambio cultural del nuevo Estado con las dictaduras de las potencias del Eje⁶. A partir de 1934, Muñoz Molleda estudió en Italia durante dos años bajo la tutela del reconocido profesor Ottorino Respighi (1879-1936). Tras la muerte de este, permaneció en el extranjero hasta 1940 y, posteriormente, regresó a España, donde se convirtió en uno de los músicos preferidos del régimen franquista.

Las convicciones que Muñoz Molleda ya había consolidado durante su estancia en Roma estaban en consonancia con las directrices estéticas del nuevo régimen que, tras la Guerra Civil, retomó las tradiciones de los círculos musicales más conservadores (Pérez Zalduondo 2000: 883). Aunque, según Pérez Zalduondo (1989: 138), el compositor afirmaba no pertenecer a ninguna ideología política, su colaboración con el régimen se manifiesta –según la misma autora– de dos maneras: por un lado, sus obras estaban estrechamente relacionadas con los objetivos propagandísticos del Estado, que ya se habían perfilado durante la Guerra Civil en su trabajo para los estudios de la UFA y Cinecittà y que continuaron en el cine oficial de los años cuarenta y cincuenta. Por otro lado, sus obras eran interpretadas preferentemente por conjuntos musicales subvencionados por el Estado y se difundieron, sobre todo, en los países del Eje. Su oratorio *La Resurrección de Lázaro* (1936/37), por ejemplo, se interpretó en Italia y Alemania antes y durante la Segunda Guerra Mundial, contribuyendo así al intercambio cultural de España con los regímenes aliados. Además, Muñoz Molleda ocupó una posición destacada dentro del panorama musical español. Entre 1944 y 1954 fue uno de los compositores más interpretados por la Orquesta Nacional de España (ONE) y pudo contar con la colaboración de los principales intérpretes de música de cámara, sinfónica y solistas de su época (Pérez Zalduondo 2000: 883).

Aunque Pérez Zalduondo (1989: 143) subraya que Muñoz Molleda no puede considerarse sin reservas un partidario oficial del régimen franquista, su argumentación solo resulta convincente hasta cierto punto, ya que se basa esencialmente en la autoproclamada neutralidad política de

⁶ Entre las producciones correspondientes se encuentra, además de *Carmen la de Triana* (estudios UFA, Wiesbaden, estreno en España el 9 de octubre de 1939), *Los hijos de la noche* (Cinecittà, Roma, 1939).

Muñoz Molleda. Si bien es cierto que no se puede calificar al compositor de partidario convencido del régimen, es difícil negar que su obra artística estaba en consonancia con el orden estético del Estado franquista y que, al menos indirectamente, apoyaba sus modelos culturales. Si esto se debía a una convicción personal, a una adaptación pragmática o a la necesidad de poder sobrevivir profesionalmente dentro de las estructuras existentes es una cuestión que queda abierta, pero que pone de manifiesto la compleja interrelación entre el arte, la política y la supervivencia en el sistema cultural de un Estado autoritario.

En cuanto al estilo de las obras de Muñoz Molleda, este recurre claramente a las características de su tierra natal y cultiva, en palabras de Antonio Fernández-Cid, una especie de “romanticismo andaluz” (1972: 64) que, sin embargo, se ajusta siempre a los principios de un estricto orden compositivo. Aunque en algunas obras recurre a elementos humorísticos o populares, su obra se basa esencialmente, como destaca Pérez Zalduondo (2000: 883ss), en el dominio de las técnicas clásicas de composición, siguiendo el espíritu de su maestro, Conrado del Campo. En una deliberada diferenciación de la vanguardia europea, Muñoz Molleda se mantuvo fiel a un andalucismo pictórico que le valió la reputación de artista tradicionalista e inspirado en el folclore frente a la crítica contemporánea. Esto se aprecia con especial claridad en su *Cuarteto n.º 1 en fa menor* (1934) que sigue la estructura clásica de cuatro movimientos, pone claramente en primer plano la melodía y, al mismo tiempo, integra con maestría giros y ritmos folclóricos. A partir de la década de 1940, se encuentran características similares en sus obras para piano que, salvo contadas excepciones, marcan el estilo compositivo de Muñoz Molleda hasta sus últimos años de creación.

Sin embargo, la declaración más clara de sus principios estéticos se encuentra en el discurso inaugural del compositor del 4 de marzo de 1962, en el que, con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, expuso su postura sobre la música y los desarrollos musicales modernos. Bajo el título programático *De la sinceridad del compositor ante los procedimientos musicales modernos*, Muñoz Molleda (1962: 5-24) subraya la necesidad de preservar la tradición musical y, al mismo tiempo, enriquecerla con nuevos impulsos. Mientras que rechaza decididamente las tendencias vanguardistas extremas, como la música

dodecafónica, ya que, en su opinión, ponen en peligro la sinceridad artística del compositor, aboga por una música que combine la modernidad con las raíces históricas. Muñoz Molleda considera que la tarea de un compositor es inspirarse en el folclore y las tradiciones culturales de su país, sin dejarse llevar por las modas pasajeras. Para él, la verdadera innovación no consiste en romper con el pasado, sino en el desarrollo creativo de las formas clásicas, lo que también se refleja claramente en la lista de obras que acompaña a su discurso.

Más relevante para el presente trabajo es la actividad de Muñoz Molleda como compositor cinematográfico, que ejerció ininterrumpidamente hasta 1960. Compuso la música de algunas de las películas más características de su época, entre las que se encuentran películas folclóricas como *Goyescas* (1942) y producciones subvencionadas por el aparato propagandístico como *El Marqués de Salamanca* (1948). También son de su autoría, entre otras, las bandas sonoras de *Inés de Castro* (1944), *La vida en un hilo* (1945) y *Dos caminos* (1953), con lo que más de cuarenta bandas sonoras enriquecen su obra.

Esta obra tan variada refleja el fructífero trabajo de un compositor cuya creación está profundamente arraigada en los modelos musicales de la España de la posguerra, en una época en la que, según Pérez Zalduondo (2012: 109), el régimen prefería la claridad formal y los marcadores de identidad folclóricos frente a cualquier tipo de vanguardia musical. Al combinar estos principios con el lenguaje sonoro tradicional de Andalucía, Muñoz Molleda se sitúa entre los compositores más activos de la posguerra española y permanece especialmente vinculado al presente a través de su música para el cine. Aunque durante su vida fue criticado a menudo por su conservadurismo, Fernández-Cid (1973: 64) señala acertadamente su lugar entre los clásicos de la música española del siglo pasado, un rango que, sin duda, se debe también a la inquebrantable fidelidad de Muñoz Molleda a sus convicciones artísticas.

Entre la estética y la ideología: el uso de la música cinematográfica en *Solange du lebst*

Lo que destacan unánimemente las investigaciones realizadas hasta ahora sobre Muñoz Molleda se refleja también de manera ejemplar en la banda sonora de *Solange du lebst*. Además de las melodías de acompañamiento profundamente arraigadas en la tradición musical andaluza –que, con sus alusiones llamativas a la música árabe, a menudo representaban de manera simbólica todo el panorama musical español–, se desarrolla un espacio sonoro orquestal que se orienta claramente hacia la estética formal del sonido clásico de Hollywood. Es significativo que, en algunos momentos, la música trascienda su función de acompañamiento para enmarcar emocional e ideológicamente las imágenes cinematográficas a modo de comentario. Este nivel interpretativo adicional no solo contribuye al control emocional, sino que también establece acentos políticos que ya revelan una clara posición a lo largo de la película. En este sentido, la composición musical parece confirmar la opinión de Stefan Soldovieri (2007: 58) de que la película se posiciona sistemáticamente del lado del gobierno nacionalcatólico de Franco.

Sin embargo, sería precipitado atribuir a Muñoz Molleda una clara impronta ideológica sin tener en cuenta las complejas condiciones de producción de su obra. Como ejecutor, el compositor estaba sujeto a las directrices estéticas y narrativas del director y trabajaba dentro de un marco institucional marcado por normas políticas y culturales. Como se desprende del guion, Joachim Bartsch y Harald Reinl tenían ideas muy precisas sobre la configuración musical de su película. Por lo tanto, la banda sonora definitiva parece menos una expresión de intenciones políticas individuales que el resultado de un complejo proceso de negociación entre objetivos artísticos y directrices institucionales. Precisamente en este contexto, los autógrafos conservados en la SGAE con las firmas MMOLEDA/128 y MMOLLEDA/129 cobran especial importancia. Ofrecen una valiosa perspectiva sobre la concepción original de Muñoz Molleda del uso del sonido y permiten sacar conclusiones sobre la dimensión política de su dramaturgia musical. En el contexto de los recortes impuestos por la FSK también revisten una importancia especial, ya que los materiales se crearon antes de la autorización general de la película y, por lo tanto,

permiten una reconstrucción parcial de aquellos pasajes que la FSK clasificó como “falsificación de la historia contemporánea”⁷.

Estos materiales permiten realizar un análisis diferenciado de la concepción compositiva de Muñoz Molleda. Si se examinan desde el punto de vista de la distinción establecida en los estudios cinematográficos entre música diegética y no diegética, se observa que en *Solange du lebst* se pueden distinguir claramente dos modalidades de uso del sonido: mientras que la música diegética –cuya fuente sonora forma parte del mundo cinematográfico y es percibida por los personajes dentro de la trama– cumple principalmente funciones de localización y creación de identidad, la música no diegética, que existe fuera del mundo narrativo y, por lo tanto, no puede ser escuchada por los personajes, tiene principalmente una función de intensificación de las emociones y de generación de simpatía. A continuación, se examinarán primero los ejemplos más destacados del uso de la música diegética, antes de analizar, en un segundo paso, el mundo sonoro no diegético.

El uso de la música diegética: localización y creación de identidad

La música andaluza, considerada tradicional y auténtica, es, como confirman numerosas investigaciones, desde el siglo XIX el epítome de lo español. Es ella la que representa lo nacional, principalmente a través de las canciones populares, el flamenco o los sonidos de la guitarra, por lo que no es de extrañar que el régimen de Franco también instrumentalizara estos elementos de forma específica para promover una identidad nacionalista y conservadora (véase García Gallardo / Arredondo Pérez 2014: 16-20). Muñoz Molleda también parece haber adaptado esta idea en *Solange du lebst*, ya que destaca especialmente en las numerosas escenas del hospital militar, las cuales el compositor acompaña sin excepción con los suaves sonidos de una música de guitarra andaluza utilizada de forma diegética. Al sugerir la banda sonora que la música proviene del propio pueblo y que incluso se genera en momentos de sufrimiento, como aquí en la sala de hospital, se crea una imagen inequívoca de España. Las melodías de

⁷ Véanse las actas de la FSK del 19 de septiembre de 1955 (Wiesbaden).

guitarra, utilizadas de forma casi cliché, marcan lo español como contrapunto folclórico y armónico a los acontecimientos bélicos y, al mismo tiempo, funcionan como motivo recurrente del escenario, ya que el hospital militar es el único lugar en el que la música y el espacio están directamente relacionados.

En este contexto, el guitarrista que forma parte del mundo narrativo (véase 1:12:21)⁸ evoca una imagen de España que, en consonancia con los ideales franquistas, parece tradicional y auténtica. La música asume la función de “autoexpresión” descrita por De la Motte-Haber y Emons, que se manifiesta en su forma más simple como una expresión espontánea de los protagonistas (1980: 164ss). Lo estrechamente vinculados que están los sonidos de la guitarra con el estado psíquico y emocional de los personajes queda patente en una observación de Muñoz Molleda, según la cual las “guitarras nerviosas”⁹ deben coincidir con el nerviosismo de Teresa. Como símbolo de una España popular y patriótica, la música de guitarra en las escenas del hospital militar asume así una función central de creación de identidad y localización, que marca el escenario como inconfundiblemente “español”, especialmente para el público alemán.

Pero no solo en estas escenas hay interludios musicales diegéticos que evocan una imagen ideológicamente condensada de España. También en lo que respecta a la Brigada Internacional, presentada como enemiga, se encuentran en los autógrafos de Muñoz Molleda canciones concebidas como “canción eslava” o “canciones rojas” que marcan inevitablemente al bando contrario como “el otro” y “el extranjero”¹⁰. Al igual que las Brigadas aparecen en las imágenes de la película como intrusas –por ejemplo, al no tener sus propios aeródromos, a diferencia de las tropas franquistas–, su música también se diferencia de las melodías folclóricas españolas y refuerza esta distinción.

⁸ Todas las referencias temporales aquí y en lo sucesivo se refieren a la versión cinematográfica de *Solange du lebst* accesible en la actualidad que se puede ver, entre otros, en el canal de YouTube Antequera Oculta: <https://www.youtube.com/watch?v=GoejmLfzD14> (consultado 16.11.2025).

⁹ Véase la nota “Guitarras nerviosas como los nervios de Teresa”, en MMOLLEDA/129 [apuntes].

¹⁰ Muñoz Molleda recoge estas denominaciones en MMOLLEDA/129 [apuntes].

Aunque las canciones asociadas a ellas solo se conservan hoy en día de forma fragmentaria en la versión tradicional de la película, con cambios melódicos o desaparecidas por completo como consecuencia de cortes posteriores, el material musical conservado sugiere que originalmente existía una diferenciación sonora mucho mayor entre los dos bandos políticos. El bando comunista debía caracterizarse por dos de las canciones republicanas más conocidas de la Guerra Civil Española, de modo que la división ideológica entre los bandos también se manifestara musicalmente. En sus apuntes, Muñoz Molleda dedicó más de once páginas de partitura al diseño musical detallado de los “rojos”, cuya aparición al final de la película también fue prevista por Reinl y Bartsch con la “Canción de la Brigada Internacional (española)”¹¹. Sin embargo, con la denominación “canciones de los rojos”, Muñoz Molleda, a diferencia de los guionistas, utilizó un vocabulario claramente ideológico, que Reinl evitó deliberadamente, y dotó a la película de una fuerte carga política al incluir canciones de lucha republicanas concretas.

Merece especial atención la primera canción, que destaca entre las “canciones rojas” en las notas de Muñoz Molleda. Con un total de tres repeticiones previstas, debía sonar poco antes del final de la película, justo antes de que el comisario Malek se dirigiera con Teresa a la cueva de Michael para marcar así el peligro evidente que representaba para los protagonistas la triunfante aparición del bando contrario. Bajo el título “La Joven Guardia”, la canción era el himno oficial de la Unión de Juventudes Comunistas de España (UJCE). La referencia comunista no es en absoluto casual, ya que, como subraya Walter Lehmann (2006: 37), el régimen de Franco se legitimó en la década de 1950 esencialmente a través de su marcado anticomunismo. Aunque Muñoz Molleda, al igual que con las otras citas musicales, solo prevé el uso del estribillo y no de toda la canción, la reproduce casi fielmente y, de este modo, ancla la pieza en su contexto político. Originaria de Francia, “La Joven Guardia” fue adoptada pronto como himno por las Juventudes Comunistas de España, aunque la letra sufrió algunos cambios durante la Guerra Civil. El texto que figura a continuación, que el compositor dejó en sus notas, difiere solo ligeramente de

¹¹ Véase al respecto el guion sin fecha de *Solange du lebst* (página 247), conservado en el DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Fráncfort del Meno, signatura: DIF-0799-A.

la mayoría de las versiones que se conservan hoy en día y simboliza, desde la perspectiva republicana, la resistencia armada contra el fascismo:

Joven guardia, joven guardia, Al burgués insensible y cruel. Joven guardia, joven guardia, No le des pan ni cuartel. Pan ni cuartel.	En la lucha final que comienza, La revancha de los que piden pan. Lucharemos en las barricadas Hasta conseguir la libertad ¹² .
--	---

Si bien la primera cita musical citada ya manifiesta una clara función dramática, la segunda cita entre las canciones de la Brigada Internacional también resulta reveladora. “¡A las barricadas!”¹³ (cf. fig.1) –una de las canciones obreras más conocidas de España y popular sobre todo como himno de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) anarcosindicalista– fue una de las canciones más cantadas durante la Guerra Civil. El himno de lucha anarquista, cuyo estribillo Muñoz Molleda decidió citar dos veces en la película, tiene una larga historia revolucionaria y se caracteriza por una marcada dimensión transnacional, ya que era una de las canciones más conocidas del movimiento obrero en Polonia, la Unión Soviética y la Alemania antifascista. En el contexto de *Solange du lebst*, cuya trama caracteriza en gran medida al bando republicano –con la excepción de unos pocos personajes, como el alcalde o el médico– como “no español”, esta cita musical tiene una doble función. Por un lado, hace referencia a la atribución política ajena de los republicanos, que en la película aparecen principalmente como checos, polacos, franceses y rusos, y que, por lo tanto, se contraponen a los españoles como “ajenos”. Por otro lado, la música transforma esta extrañeza en una semántica sonora ideológica, al teñir de amenaza al enemigo y hacer audible la frontera política entre “lo propio” y “lo ajeno”.

¹² El texto corresponde a la primera pieza musical registrada en “Canciones rojas” en MMOLLEDA/129 [apuntes].

¹³ Para más información sobre la canción, véase Baxmeyer 2016: 65-80.

¿Música para Franco?



Figura 1: Estribillo de “¡A las barricadas!” según la concepción de Muñoz Molleda¹⁴.

En la tercera canción que Muñoz Molleda incluye entre las “canciones de los rojos”, recurre a una canción popular con letras muy variadas, pero que siempre comienza con las palabras “Una vieja se comió...” y, según la versión, describe una consecuencia tan cruda como humorística:

Una vieja se comió	Y toda la noche estuvo
Una lata de sardina	Echando las espinas.
Ay, chibiri chibiri chibi	Guerra, Guerra y Revolución ¹⁵ .
Ay, chibiri chibiri cha.	

No se puede demostrar que esta canción se cantara realmente en el bando republicano. Sin embargo, el propio Muñoz Molleda la clasifica claramente como una de las “canciones de los rojos”, y precisamente esta conexión es significativa. Al combinar el humor popular y escatológico de la canción con un patético llamamiento revolucionario, construye una caricatura musical del bando republicano. El contraste no surge tanto de la canción popular en sí –ambos bandos tenían acceso a la música popular– como de la forma en que el compositor combina el ‘nivel’ de lo grosero con la retórica de lo heroico. Así, los “rojos” no aparecen como actores políticos con una ideología clara, sino como figuras caóticas, casi ridículas, cuyo lenguaje revolucionario cae en lo absurdo (Véase Díaz Viana/ Fernández de Mata 2021: 26).

¹⁴ El fragmento musical ejemplar reproduce los fragmentos musicales que figuran en “Canciones rojas” en MMOLLEDA/129 [apuntes].

¹⁵ El texto corresponde a la tercera pieza musical registrada en “Canciones rojas” en MMOLLEDA/129 [apuntes].

De las tres canciones que el compositor había previsto para el final de la película –en el momento en que la Brigada Internacional desfila triunfalmente con sus carros por la ciudad–, en la versión final de la película apenas quedan más que unas vagas inserciones musicales entre los minutos 1:23:59 y 1:24:25. Incluso para un oído entrenado, es casi imposible identificarlas debido a su integración ahora inconexa, por lo que no es posible asignarlas claramente a las piezas previstas originalmente. Si bien el compositor había previsto inicialmente unos dos minutos y medio de música de fondo para estas escenas, al final solo quedaron fragmentos sonoros rudimentarios que se pierden casi por completo entre los dominantes ruidos ambientales.

Por qué las canciones expresamente previstas en el guion no se incluyeron en la versión final de la película no se puede aclarar definitivamente. Probablemente fueron víctimas de los requisitos de recorte de la FSK. Lo único seguro es que las canciones impregnadas de ideología que Muñoz Molleda había previsto para la película no fueron aceptadas en la versión final o fueron eliminadas posteriormente. Posiblemente se quiso evitar un anclaje demasiado claro de la trama en el contexto histórico-político de la Guerra Civil y trasladar la música más al ámbito de una dramaturgia emocional más general. Por ello, hoy en día solo el guion y los autógrafos conservados de Muñoz Molleda dan información sobre la dimensión musical originalmente prevista para la película, que dibuja un panorama sonoro mucho más complejo y consciente de la historia de lo que deja entrever la versión publicada. Si bien pocas canciones conservaron su mensaje político original, la integración de la canción folclórica rusa “Wo pole beryosa stoyala” en la banda sonora (a partir del minuto 0:46:44) constituye una notable excepción. Esto sugiere la fuerte influencia soviética sobre las tropas republicanas y las presenta como una amenaza extranjera que socava la auténtica cultura española.

Si nos ceñimos al uso diegético de la música, la hipótesis de que este nivel sonoro tiene una función identitaria se ve confirmada especialmente en la impresionante escena flamenca a partir del minuto 1:15:56. Como elemento folclórico andaluz por excelencia, los característicos sonidos de la guitarra y la expresiva gestualidad de la bailarina marcan una secuencia que, con más de cuatro minutos de duración, es uno de los momentos musicales más destacados de toda la película. El guion preveía para ello una

cantante “que cantara la *canción gitana* con toda la pasión y la entrega de su *raza*”, términos citados literalmente que hoy se consideran claramente problemáticos, ya que remiten a atribuciones esencialistas y etnicistas y revelan desde el principio la construcción estereotipada de una supuesta “canción gitana española” auténtica¹⁶. Pérez Zalduondo (2018: 84) deja claro que el uso del flamenco trasciende una mera función localizadora al describir la conexión entre las prácticas musicales populares y la cultura política del régimen franquista como un intento de demostrar la “restauración” de una supuesta identidad nacional auténtica, una identidad que la propaganda franquista consideraba usurpada por la República. Como parte de esta contrapropaganda cultural, el flamenco pudo contribuir de manera significativa a la formación de la identidad de la “nueva España” y consolidar simbólicamente los valores patrióticos de un país en plena transformación (92). En este contexto, Ordóñez Eslava (2013: 266) destaca que el flamenco siempre se ha considerado un instrumento ideológico anclado en el ideal andaluz y, al mismo tiempo, un marcador central para la construcción de una identidad nacional. Por lo tanto, ningún otro género podría haber funcionado mejor como símbolo de la tradición musical española en aquella época, de modo que el flamenco en *Solange du lebst* no solo sirve para situar geográficamente la acción, sino también para confirmar al público alemán la imagen de la España propagada por Franco y estilizar la forma de arte originalmente regional como símbolo de una supuesta tradición musical española unificada.

Sin embargo, aún más llamativa que la escena flamenca es la melodía recurrente de un joven pastor, titulada por Muñoz Molleda como “Canción del pastor” (fig. 2). Es uno de los ejemplos más impresionantes del uso diegético de la música y una de las pocas piezas que se incorporaron a la película casi sin cambios y en su totalidad a partir de los autógrafos de Muñoz Molleda. Se destaca especialmente a partir del minuto 1:00:56, donde suena en su forma completa.

¹⁶ Véase el guion, 227. Énfasis añadido por la autora.

Angelina Sowa

A - quell-a no-che tan se - re - na, ba - jo la lu-na pla-te - a - da, en el
cie - lo bri-lla-ban las es - tre - llas, el ai-re per-fu-mado de a-quel na-ran-jo en flor, y el
rí - o cor-rí - a si-len - cio - so su-su-ran-do una can - ción; y la flor deaza -
har me con - sue - la con su olor.

Figura 2: “Canción del pastor”.

La letra de la canción describe un escenario idealizado y natural: “Bajo la luna plateada”, “el aire perfumado”, “y la flor de azahar me consuela con su olor”¹⁷. Cantada por un pastorcillo que cuida de sus ovejas en medio de un tranquilo paisaje montañoso, lo que contrasta visualmente con las crueldades de la guerra, la canción se integra directamente en el mundo cinematográfico. Evoca la idea de una España natural, primitiva y pacífica, mientras que la letra lírica refuerza la asociación con una patria pastoral idealizada, que en el discurso franquista se consideraba la encarnación de la verdadera identidad nacional¹⁸. Así, el pastorcillo se convierte musicalmente en portador de una identidad española rural y pura y, poco antes del final de la película, incluso anticipa la victoria de las tropas nacionalistas cuando su melodía da paso a una versión enfática de “Cara al sol” (a partir del minuto 1:33:14). De este modo, el triunfo del régimen se fusiona musicalmente con la pureza y la autenticidad del pueblo. El lenguaje sonoro pastoral, que al mismo tiempo remite al simbolismo cristiano del *buen pastor*, crea además un vínculo sonoro con el ideal nacionalcatólico de una España moralmente pura y unida a Dios. Esta idea se ve reforzada

¹⁷ S. MMOLLEDA/129 [apuntes].

¹⁸ Esta idealización de una España rural e idílica se manifiesta especialmente en el éxito de *la Españolada*, que vivió su apogeo, entre otros momentos, durante la dictadura de Franco. El cine de esta corriente glorifica un pasado tradicional y rural andaluz, lo que conduce a una representación exagerada y estereotipada de lo “español”. Véase al respecto Arce 2010: 193.

musicalmente por la pegadiza melodía, cuya sencillez y cantabilidad subrayan aún más el mensaje de pureza e inocencia.

Menos relacionada con el estilo compositivo de Muñoz Molleda, pero más con el uso cinematográfico de la música diegética, es otra cita musical que aparece en la banda sonora entre los minutos 0:55:41 y 00:55:56. Se trata de la canción “Ännchen von Tharau”, publicada por primera vez de forma anónima en 1642 en el quinto cuaderno de *Arias* de Heinrich Albert, cuyo texto se basa en un poema de Simon Dach (1605-1659) y que pronto se difundió como canción popular alemana. Como destaca Stanevičius (1992: 77), fue sobre todo la pegadiza melodía compuesta por Friedrich Silcher en 1827 la que aseguró a la canción su popularidad, que se mantiene hasta hoy. La cita cobra especial relevancia para *Solange du lebst* en relación con la película regionalista¹⁹ *Ännchen von Tharau* (1954), estrenada solo un año antes y que tuvo una gran repercusión en la República Federal. En ella, la canción funciona como símbolo de la pérdida de la patria y del anhelo de los desplazados de Silesia, como expresión musical del desarraigo colectivo. Sin embargo, esta referencia adquiere un nuevo significado en el contexto español de *Solange du lebst*, ya que es precisamente el comisario polaco quien entona la conocida melodía. Lo que en la película regionalista de 1954 se consideraba una reconfortante “canción de refugiados”, aquí se convierte en un momento desconcertante en el que se difuminan las fronteras entre lo propio y lo ajeno. Así, “Ännchen von Tharau” no solo se convierte en una cita nostálgica en *Solange du lebst*, sino en un signo sonoro con múltiples capas: por un lado, la melodía despierta una resonancia emocional en el público alemán y evoca una parte de familiaridad cultural; por otro lado, hace referencia al desplazamiento de los alemanes por el Ejército Rojo y los polacos, lo que al mismo tiempo evoca la amenaza del comunismo.

En general, se pueden hacer varias observaciones centrales sobre el uso diegético de la música en la película de Muñoz Molleda. En primer lugar, se observa que la música actual en *Solange du lebst* cumple principalmente funciones de localización. Al apuntar a la creación de una atmósfera sentimental y hogareña, guía al público alemán a situarse en el escenario español. El “enemigo” se caracteriza musicalmente como sonoramente

¹⁹ En alemán, este tipo de películas se denomina *Heimatfilme*.

diferente, aunque los recortes de canciones políticamente inequívocas y la eliminación de referencias musicales explícitas a la guerra dejan claro que, en última instancia, se debe evitar un posicionamiento ideológico demasiado claro. No obstante, la música diegética sigue siendo un medio de expresión central de la semántica cinematográfica. Estructura la percepción y el significado, media entre el plano visual y la atribución cultural y actúa como portadora de una imagen específica de España. Profundamente arraigada en el lenguaje sonoro folclórico, se convierte así en una instancia simbólica que, consciente o inconscientemente, contribuye a la construcción de la narrativa nacionalcatólica y, por lo tanto, influye de manera decisiva en el marco ideológico de la película.

Música más allá de lo visible: el uso de la música no diegética en la película

Si la música diegética manifiesta una imagen tradicional de España, la música no diegética –es decir, aquel nivel sonoro que no forma parte del mundo representado en la película– asume principalmente la función de reforzar la atmósfera y la emotividad de la acción. Como destaca Solbach (2004: 16), su tarea principal consiste esencialmente en controlar afectivamente la percepción del espectador, de modo que evoque reacciones emocionales específicas y profundice psicológicamente el plano visual.

Por lo tanto, no es de extrañar que Muñoz Molleda reserve el uso de la música no diegética principalmente para las escenas de amor de la película. En este contexto, dos temas musicales marcan el desarrollo de la trama: mientras que el primer motivo acompaña la supuesta historia de amor entre Teresa y Michael (fig. 3), el segundo motivo hace referencia a la relación del capitán Escosura con su prometida. Ambos temas están acompañados por suaves cuerdas y se encuentran estrechamente relacionados en su lenguaje armónico. Sin embargo, el tema dominante es claramente el motivo amoroso de los dos personajes principales, que suena por primera vez en 0:16:06, anticipa musicalmente su relación y se repite en forma variada en casi todos los encuentros entre ambos a lo largo de la película. A veces prolongado, a veces condensado rítmicamente, adquiere así el carácter de un elemento leitmotiv que enmarca emocionalmente la relación entre Teresa y Michael:



Figura 3: Motivo amoroso entre Teresa y Michael²⁰.

Si bien en la versión final de la película se realiza musicalmente la aparente historia de amor entre los dos personajes principales, los autógrafos de Muñoz Molleda revelan una intención ligeramente diferente. Mientras que en la versión aprobada de la película suena el motivo amoroso de ambos, en la concepción original de Muñoz Molleda es el motivo de su prometido, el capitán Escosura, el que vuelve a sonar poco antes de la despedida de Teresa de Michael y le indica musicalmente a Teresa el “camino correcto”. Este motivo ya estaba previsto en las escenas iniciales, cuando Escosura le entrega a Teresa una cruz que, como mujer creyente, la protegerá de los peligros de la guerra. La música no diegética cumple una doble función en este contexto: por un lado, apela a las emociones del público y, por otro, marca de forma inequívoca los valores morales e ideológicos. La dramaturgia musical de Muñoz Molleda muestra el camino que debía seguir una mujer comprometida en la España nacionalcatólica de los años cincuenta: Teresa cumple con su deber, permanece fiel a su prometido y se aleja del piloto alemán, leal tanto a su hombre como a su patria. Un final alternativo de la historia sería difícilmente concebible bajo estas premisas ideológicas, como sugiere inequívocamente la música de Muñoz Molleda. El hecho de que, sin embargo, en la versión final de la película sea sobre todo el motivo dominante del amor entre Michael y Teresa lo que permanece en la memoria, se debe quizá a la concepción que de la historia tenía Reinl; como subraya Fritz²¹, esta debía orientarse al gusto del público y enfocar más los aspectos románticos que los políticos: una historia de amor que “casualmente” se desarrolla en el contexto de la Guerra Civil Española. Que los nacionalistas aparecen bajo una luz positiva y las Brigadas Internacionales bajo una luz negativa, es probablemente el

²⁰ El fragmento musical ejemplar se basa en el material musical registrado como “Tema de amor” en MMOLLEDA/129 [apuntes].

²¹ Véase al respecto la contribución de Raimund Fritz (2026) incluida en este volumen.

resultado de los cambios en el guion exigidos por parte de la censura franquista²². Estos cambios reflejan el giro ideológico que Muñoz Molleda, uno de los pocos colaboradores españoles, trató de consolidar de forma deliberada, y que se manifiesta claramente en la banda sonora de *Solange du lebst*.

En cuanto al resto de escenas, que están acompañadas por música no diegética, estas siguen esencialmente las convenciones dramáticas cinematográficas de la época en las que la música, como aclara Solbach (2004: 16), cumple dos funciones básicas: la de refuerzo y la de comentario. La función de refuerzo, es decir, un diseño sonoro acompañante y afectivo, se manifiesta especialmente en aquellos momentos en los que se quiere generar tensión o aumentar la emoción. Esto ocurre, por ejemplo, en la escena a partir del minuto 1:04:56, en la que Michael, herido, se arrastra fuera de la cueva y corre el riesgo de caer en manos del enemigo. Las cuerdas y los metales graves, que en parte siguen líneas cromáticas descendentes, anuncian musicalmente la amenaza e intensifican la tensión para el espectador. Las disonancias y las rápidas figuras rítmicas aumentan el dramatismo y hacen que el peligro inminente se pueda experimentar a través del sonido. Solo cuando Teresa encuentra al herido en 1:06:15, la música amenazante se disuelve en una forma variada del motivo amoroso, que culmina en la posterior confesión de amor de Michael. Sin embargo, la aparente ligereza no dura mucho, ya que el descubrimiento por parte del espía se interpreta inmediatamente de forma sonora, de acuerdo con la función de comentario musical: los acordes disonantes y pesados de los metales y las escalas descendentes de los instrumentos de viento-madera marcan acústicamente al adversario como una amenaza y dirigen claramente la emoción del espectador hacia el lado de los “enamorados”, que aún no perciben el peligro. De este modo, la música asume al mismo tiempo una función anticipatoria, al anunciar los peligros antes de que se manifiesten para los protagonistas. El refuerzo no solo significa aquí una intensificación de la tensión de la acción, sino también una orientación empática de la percepción del espectador: la música genera simpatía por unos y distancia hacia otros.

²² Véase Junkerjürgen (2026).

Las funciones de refuerzo y comentario se entrelazan de múltiples maneras en *Solange du lebst*. La música no diegética no solo sirve para intensificar afectivamente la acción, sino que también dirige la perspectiva del espectador al evaluar claramente las constelaciones de la acción. De este modo, estructura el espacio cinematográfico en el sentido de un orden moral claro: la armonía y el orden marcan lo “propio”, mientras que las disonancias y los clímax dramáticos caracterizan lo “ajeno” como amenazante. La música de la película de Muñoz Molleda funciona, así, como una prolongación acústica del marco interpretativo nacionalcatólico de la época en que se creó, un medio de guía emocional que al mismo tiempo hace audibles los modelos estéticos e ideológicos del régimen.

La música de la secuencia final

Lo que ya se insinuaba en la descripción del uso diegético y no diegético de la música culmina en los sonidos finales, lo que llevó a la FSK a exigir que se acortaran partes de esta secuencia debido a su carácter tendencioso. Incluso en la versión actual de la película, el fragmento comprendido entre el minuto 1:33:14 y el final sigue siendo tan denso musicalmente que, a pesar de los recortes realizados, permite una lectura política inequívoca. Mientras que la escena comienza con el canto del pastor observado por Teresa, que, como se ha explicado anteriormente, simboliza la España moralmente sincera y popular, en el momento siguiente su canto se difumina con una versión orquestal del himno fascista “Cara al sol”. Durante unos segundos más se sigue oyendo la voz del pastor, antes de que suenen las primeras notas de la que –según Suárez-Pajares (2016: 289)– es posiblemente la canción más importante de la Guerra Civil. Esta conexión musical tiene, sin duda, un gran significado, ya que marca el momento en el que la canción originalmente diegética del pastor se separa de su entorno narrativo y se transforma en un símbolo sonoro nacional no diegético. Lo individual se funde con lo colectivo, el pueblo, simbólicamente con el Estado. Así, parece lógico que, de esta manera, el ideal pastoral de la España “pura” se integre musicalmente en el discurso del paterismo nacionalcatólico, creando así una idea en la que los valores individuales de la fe son respaldados y escuchados por el Estado.

Sin embargo, los sonidos del himno de Falange, de solo unos 24 segundos de duración, no duran mucho antes de que rápidas figuras rítmicas en las cuerdas y un denso sonido orquestal subrayen musicalmente la decidida carrera de Teresa hacia su prometido. En 1:34:18, ella se lanza aliviada a sus brazos, mientras que en el fondo suena triunfalmente el motivo amoroso de ambos y su unión se ve confirmada por los gritos de júbilo de los habitantes de Torralbán, representados como “liberados”. Una melodía conciliadora, dominada principalmente por los instrumentos de cuerda agudos, acompaña el reencuentro de los dos, que conmueve a Teresa hasta las lágrimas. Son lágrimas de alivio, como sugieren las cuerdas, que ahora sitúan a la protagonista “en casa” y en un mundo sonoro seguro y afirmativo. Muñoz Molleda crea un momento especialmente impresionante cuando Escosura descubre la cruz en las manos de Teresa en 1:34:39: los acordes prolongados de toda la orquesta confieren a la escena un aura casi sacra y estilizan la cruz como símbolo de protección divina y pureza moral. La posterior declaración de amor de Escosura se ve acompañada por delicadas cuerdas, cuyo fraseo flotante redondea emocionalmente la escena, antes de que la expresividad de la música retroceda un poco en las secuencias siguientes. En la escena de despedida, en la que Michael anuncia al médico jefe su “rumbo a casa”, las líneas ascendentes de las cuerdas con trémolos vibrantes toman el relevo musical. Este movimiento desemboca en una expresiva música final que acompaña la partida de los aviones hacia Alemania con movimientos ascendentes paralelos en la orquesta. El acorde final de la película está marcado por llamativos golpes de timbal y amplios acordes orquestales que completan el final con fuerza musical.

Probablemente, las intervenciones musicales que se conservan en la versión actual bastarían para crear una imagen en blanco y negro de los bandos enfrentados: la victoria de las tropas franquistas marca, tanto en la música como en la imagen, un momento de redención. Los personajes principales, con los que el público se siente emocionalmente vinculado, aparecen liberados, mientras que la violencia y el terror son silenciados. Aunque hoy en día la música solo actúa sutilmente como generadora de simpatía, al menos se puede intuir por qué la FSK vio motivos de preocupación precisamente en la secuencia final. Así, la composición musical original tenía un efecto mucho más claro y marcadamente ideológico. Ya en

el guion se preveía expresamente “la canción de la Falange”, que debía sonar cada vez más fuerte y dar paso a “música jubilosa”²³, de modo que la victoria de las tropas nacionalistas se asociara claramente con la alegría. Las palabras “Arriba España” debían resonar clara y nítidamente en la banda sonora, mientras sonaba “triumfalmente” la canción de la Falange. En lugar de los 24 segundos que aparecen en la versión final de la película, el himno “Cara al sol” debía servir de hilo conductor de toda la música final, desde la muerte del comisario Malek hasta aproximadamente dos minutos y medio después. Se había previsto una composición musical variada y creciente: primero, cantada antes de que Teresa se despidiera de Michael; luego, orquestada y, finalmente, en una última versión monumental con orquesta completa y coro a cuatro voces. La conexión musical entre la victoria de los nacionalistas y el rescate de los personajes principales no podría haber sido más clara. En el proyecto de Muñoz Molleda, el destino individual y los valores personales se vinculan explícitamente con el régimen, que aparece como una instancia conservadora y ordenadora. También es significativo que el compositor hubiera previsto para los últimos compases de la película un “tema alemán”²⁴ que probablemente debía terminar con una línea orquestal ascendente en una forma modificada del motivo amoroso. Así, la música concluye con un triunfo ambiguo: como victoria del amor y la lealtad, pero al mismo tiempo como una declaración sonora de un orden en el que la realización personal y la identidad nacional se funden inseparablemente.

Es evidente que esto también confiere una carga semántica adicional al motivo amoroso que une a los dos personajes principales. Cuando Teresa ayuda al herido Michael a escapar y este finalmente regresa a casa, el motivo no suena como símbolo de su amor, sino como expresión sonora del sentido del deber y la integridad moral. Por lo tanto, Muñoz Molleda no parece evocar con su música una historia de amor en el sentido romántico, ya que el motivo acompaña en el final la separación de los dos personajes principales y pone de relieve su actuación moral. El motivo amoroso se

²³ Véase el guion de *Solange du lebst*, 268 y ss. En la película, las palabras “Arriba España” ya se escuchan antes, durante el fusilamiento de los notables de Torralbán por las Brigadas, en el minuto 00:22:06.

²⁴ Véanse al respecto las notas de Muñoz Molleda en MMOLLEDA/129 [apuntes].

transforma así en un símbolo musical de la grandeza humana y la disposición al sacrificio. No idealiza la trama como una realización romántica, sino como expresión de lealtad y firmeza moral en el sentido del nacional-catolicismo. Los protagonistas resultan admirables porque, al final, se mantienen fieles a su patria y cumplen sus promesas, ya que, como acertadamente señala Fritz, “[c]uando Michael se despide de España y de la guerra al final del filme con las palabras ‘¡A casa!’ y despega en avión en la siguiente escena –la última de la película–, se subraya su naturaleza mercenaria al servicio de Hitler”²⁵.

Esta carga ideológica de la secuencia final resulta ser parte de una concepción originalmente mucho más explícita, ya que en el guion de Bartsch y Reinl se había previsto para la última escena la llamada “Canción de la Legión Cóndor”²⁶. Como señala Arias Ramos (2000: 140-143), efectivamente había una gran cantidad de canciones relacionadas con la fuerza aérea, pero hasta ahora no se han encontrado en los autógrafos de Muñoz Molleda notas musicales para tal concepción en la banda sonora de la película. Sin embargo, llama la atención que Reinl, que originalmente había previsto esta canción, declarara en una entrevista en febrero de 1956:

El tipo de razones que se esgrimieron en contra de esta película también queda claro por el hecho de que se afirmara que la música final del español José Muñoz Molleda era la “canción de la Legión Cóndor”. Sin embargo, no existe ninguna “canción de la Legión Cóndor”²⁷.

Queda por aclarar si la declaración de Reinl fue un apaciguamiento deliberado para proteger la película de críticas más severas. Sin embargo, lo que es seguro es que la versión final eliminó cualquier alusión política demasiado clara y, aunque contribuyó a suavizar la ideología, al mismo tiempo redujo considerablemente la complejidad histórica y estética original de la obra.

²⁵ Fritz 2026: 64.

²⁶ Guion de *Solange du lebst*, 283.

²⁷ Entrevista en *Wiesbadener Kurier* (“Ein Herz schlägt für Erika” 1956).

Resumen

Por lo tanto, Muñoz Molleda crea una colorida alfombra acústica en su concepción de la banda sonora. Entreteje de forma compleja melodías folclóricas de influencia andaluza con el gesto orquestal de la música cinematográfica no diegética, y combina timbres nacionales con el lenguaje estético del cine clásico de Hollywood. Así, los ecos del flamenco se alternan con amplios temas amorosos, mientras que las alusiones a la música árabe, como el uso frecuente del modo frigio y las numerosas síncopas y adornos de trino, impregnan el paisaje español con un toque de exotismo. En interacción con las imágenes de la película, la música de Muñoz Molleda comenta, refuerza y estructura la acción cinematográfica y, sobre todo, le confiere un claro marco funcional.

Si se puede atribuir al mundo sonoro una función central dentro de la dramaturgia cinematográfica, la distinción entre música diegética y no diegética permite trazar diferentes ámbitos de actuación: la música diegética cumple, por ejemplo, una función principalmente localizadora y creadora de identidad. En particular, piezas como la “Canción del pastor” o la escena flamenca construyen una imagen de España tradicional, rural y creyente, en la que la música parece servir menos para suscitar emociones que para reafirmar la identidad nacional. Por el contrario, la música no diegética desempeña un papel más afectivo, aunque en Muñoz Molleda también cumple una función evaluativa más allá de la transmisión de emociones. Al dirigir sutilmente la percepción del público sobre los protagonistas y los grupos, influye en sus sentimientos de simpatía y refuerza la orientación tendenciosa de la película, que fue criticada por la prensa como una “imagen en blanco y negro”. El uso deliberado de disonancias, instrumentación y textura musical crea una jerarquía sonora que asigna a los nacionalistas imágenes sonoras predominantemente armónicas y positivas, mientras que a las Brigadas Internacionales se les asignan paisajes sonoros disonantes y melodías importadas.

Que la música de Muñoz Molleda para *Solange du lebst* no es, por lo tanto, un mero medio de acompañamiento, sino un elemento estructurante desde el punto de vista estético e ideológico, se aprecia mejor en la secuencia final. Allí, el retorno de la canción del pastor, que se funde sin

fisuras con el himno falangista “Cara al sol”, marca hábilmente la transición musical de lo individual a lo colectivo. Valores como la vida en el campo, el amor por la naturaleza, la autenticidad y la tradición, que antes eran transmitidos por el pueblo –encarnado en la imagen del pastor– son aquí simbólicamente asumidos y respaldados por el Estado. Incluso la versión censurada de la película permite reconocer esta interpretación, aunque resulta mucho más evidente en la concepción original de la escena de Muñoz Molleda. En este contexto, el llamado motivo amoroso adquiere también una nueva dimensión moral y política, al pasar de ser una expresión de afecto personal a una metáfora musical de la fidelidad, la abnegación y la lealtad nacional.

Si la FSK atribuyó a la música final una tendencia “nacionalsocialista”, no se puede negar su carga política, pero su núcleo ideológico se encuentra menos en el contexto nacionalsocialista que en el nacionalcatólico. Muñoz Molleda confirma una imagen de España en el sentido del régimen de Franco al transmitir musicalmente a los alemanes de la posguerra valores como la fe, la tradición y la pureza moral. Su música cinematográfica resulta así un testimonio productivo de su época, que media entre la eficacia emocional, la función cinematográfica y la codificación ideológica. Como un tapiz sonoro artísticamente tejido, refleja el orden estético y moral del régimen franquista y lo prolonga en las estrategias sonoras nacionalcatólicas.

Bibliografía

Archivos

Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. (DFF), Fráncfort del Meno: Guion de *Solange du lebst*, escrito por J. Joachim Bartsch y Harald Reinl, signatura DIF-0799-A, sin fecha.

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid: Colección: Fondo José Muñoz Molleda, signatura: MMOLLEDA/128, *So lange du lebst*.

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid: Colección: Fondo José Muñoz Molleda, signatura: MMOLLEDA/129, *So lange du lebst*.

Wiesbaden, Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), Prüfnummer 10 656 “Solange du lebst”, Unterlagen der FSK, 1955.

Fuentes primarias

Capito, Hans (1955). “Hart auf hart. Solange Du lebst”. En: *Filmblätter*, 20 de octubre, s.p.

“Ein Herz schlägt für Erika” (1956). En: *Wiesbadener Kurier*, 4 de febrero, s.p. (entrevista con Harald Reinl).

“Frauensicksale zwischen den Fronten. Zu dem Film ‚Solange du lebst‘ in der Kamera” (1955). En: *Badische Neueste Nachrichten Karlsruhe*, 29 de octubre, s.p.

“Reinl auf Motivsuche im Raum Granada-Malaga. EVA’s Dritter: ‘Legion Condor’”. En: *Der neue Film* (Wiesbaden), 3 de marzo, s.p.

“Unter den Eichen und in Spanien gedreht, ‘Solange du lebst’” (1955). En: *Wiesbadener Kurier*, 19 de noviembre, s.p.

Veit, Ernst (1955). “Solange Du lebst”. En: *Film-Echo*, 26 de noviembre, s.p.

Fuentes secundarias

Arce, Julio (2010). “La feliz infancia del cine musical español”. En: Alonso, Celsa et al., eds. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 187-203.

Arias Ramos, Raúl (2000). *La Legión Cóndor. Su historia 60 años después*, Madrid: La Esfera de los Libros.

Baxmeyer, Martin (2016). “A las barricadas, hijos del pueblo. Dos himnos libertarios como concretización de la utopía revolucionaria cultural del anarquismo ibérico”. En: Collado Seidel, Carlos, ed. *Himnos y canciones imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Granada: Comares, 65-80.

- De la Motte-Haber, Helga / Emons, Hans (1980). *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München, Wien: Hanser.
- Díaz Viana, Luis / Fernández de Mata, Ignacio (2021). “The Dispute for the ‘People’ and its Songs: A Sonic Battle at the Front and Rearguard during the Spanish Civil War”. En: Pérez Zalduondo, Gemma / Iglesias, Iván, eds. *Music and the Spanish Civil War*. Berlin: Peter Lang, 25-57.
- Fernández-Cid, Antonio (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March.
- Fritz, Raimund (2026). “*Solange du lebst*. La Guerra Civil Española en una película bélica de Alemania Occidental”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 9, 43-73.
- García Gallardo, Francisco José / Arredondo Pérez, Herminia (2014). “Introducción. La música de Andalucía. Un jardín cultural, una comunidad imaginada”. En: García Gallardo, Francisco José / Arredondo Pérez, Herminia, eds. *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, expresión de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 11-26.
- Junkerjürgen, Ralf (2026). “*Solange du lebst*: crónica de una resemantización fallida de la Legión Cóndor en el anticomunismo de mediados de la década de 1950”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 9, 75-116.
- Lehmann, Walter (2006). *Die Bundesrepublik und Franco-Spanien in den 50er Jahren. NS-Vergangenheit als Bürde*. München: Oldenburg
- Muñoz Molleda, José (1962). *De la sinceridad del compositor ante los procedimientos musicales modernos. Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda, leído en el acto de su recepción pública el día 4 de marzo de 1962 y contestación de S.A.R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón*. Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ordóñez Eslava, Pedro (2013). “Qualities of Flamenco in the Francoism. Between the *Renaissance* and the Conscience of Protest”. En Pérez Zalduondo, Gemma / Gan Quesada, Germán, eds. *Music and Francoism*. Turnhout: Brepol, 265-283.
- Pérez Zalduondo, Gemma (1989). *El compositor José Muñoz Molleda, de la Generación de 27 al franquismo*. Almería: Zéjel.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2012). “De la tradición a la vanguardia. Música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En: González Lapuente, Alberto, ed. *Historia de la música en España e*

- Hispanoamérica*, vol. 7: *La música en España en el siglo XX*. Madrid: FCE, 101-167.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2018). “Elogio de la alegre retaguardia. La música en la España de los sublevados durante la guerra civil”. En: *Acta Musicologica*, 90, 1, 78-94.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2000). “Muñoz Molleda, José”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7, 882-885.
- Solbach, Andreas (2004). “Film und Musik. Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht”. En: Giesenfeld, Günter / Koebner, Thomas, eds. *Film und Musik*. Marburg: Schüren, 8-21.
- Soldovieri, Stefan (2007). “Germans Suffering in Spain: Cold War Visions of the Spanish Civil War in *Fünf Patronenhülsen* (1960) and *Solange du lebst* (1955)”. En: *Cinemás*, 18, 1, 53-69.
- Stanevičius, Antanas (1992). *Rätsekraten um Ännchen von Tharau*. Klaipėda: Rytas.
- Suárez-Pajares, Javier (2016). “El himno falangista *Cara al Sol*. De la composición a la ilustración”. En: Illiano, Roberto, ed. *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*. Turnhout: Brepco, 289-322.

Filmografía

- Ännchen von Tharau*. Alemania 1954. Director Wolfgang Schleif.
- Solange du lebst*. Alemania, 1955. Director Harald Reinl.

Sobre la autora: Angelina Sowa se licenció en Musicología y Filología Italiana en la Universidad de Ratisbona. Desde octubre de 2023 estudia allí y en la Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica) el máster en Musicología Histórica, para el que actualmente está escribiendo su tesis sobre la música cinematográfica de José Muñoz Molleda. Sus áreas de investigación incluyen la música de la Edad Media y la Edad Moderna, la música cinematográfica y la música en el contexto de otros medios.