VEHÍCULO DE LA MEJOR AMISTAD: EL JAZZ COMO PROPAGANDA ESTADOUNIDENSE EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS CINCUENTA[1]

Iván Iglesias
U. Valladolid

Advirtiendo de los problemas que comportan las frecuentes y naturalizadas consideraciones negativas de la propaganda, Randal Marlin ha definido ésta como «un intento sistemático y organizado de influir mediante la comunicación en el pensamiento o comportamiento de una audiencia amplia en formas que dificultan o sortean la habilidad del receptor para apreciar la naturaleza de su influencia».[2] La definición de Marlin tiene como virtudes su neutralidad y su énfasis tanto en la sistematicidad como en el carácter velado de la propaganda. No obstante, me interesa entender ésta, más que como una acción, como un proceso informativo y persuasivo que ha de estudiarse teniendo en cuenta múltiples aspectos como los emisores, los contenidos, los medios de difusión, las técnicas utilizadas, los receptores y los efectos, cada uno de ellos en relación con sus condiciones particulares y cambiantes.

Desde su difusión internacional en los años veinte y treinta, el *jazz* se había erigido en un reconocido símbolo cultural estadounidense y en un emblema de modernidad, igualdad racial, hedonismo y democracia. Con la radicalización de la Guerra Fría, las autoridades norteamericanas se dieron cuenta de que podía ser un efectivo embajador de la cultura y del modo de vida de su país. La utilización de la música «clásica» experimental como propaganda por parte del bloque occidental de la Guerra Fría es un tema estudiado desde hace años por musicólogos e historiadores,[3] pero la investigación de las relaciones entre el *jazz* y la política exterior norteamericana de esa época es mucho más modesta y reciente. En 1970 apareció un breve estudio de Frank Kofsky sobre el tema, encuadrado dentro de su reivindicación de la «música negra».[4] Más preocupado por la dimensión social del *jazz* que por sus connotaciones políticas, el artículo sólo mencionaba escuetamente la función de la música afro-norteamericana como instrumento de la diplomacia estadounidense en la Guerra Fría, lo cual explica que este aspecto pasase bastante desapercibido en un período en el que muchos norteamericanos aún veían con buenos ojos cualquier estrategia con tal de evitar el avance soviético. De modo que el tema ha permanecido inexplorado hasta muy recientemente, y aún hoy existen numerosos vacíos historiográficos al respecto, sobre todo en lo que se refiere a Europa. Los trabajos de Lisa E. Davenport, Penny M. Von Eschen y Graham Carr han documentado que los Estados Unidos intentaron mejorar su imagen internacional patrocinando el *jazz* norteamericano en África, el Próximo y Medio Oriente, Latinoamérica y la Unión Soviética desde 1956.[5] Pero el único estudio que trata extensivamente el *jazz* como diplomacia cultural en Europa se limita a Alemania durante los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial.[6]

Diplomacia cultural a ritmo de jazz

A finales de la década de los cuarenta, la dictadura de Franco, pese a su abierta propaganda norteamericanista y su notable cambio de ac-

titud hacia la música de *jazz* desde la Segunda Guerra Mundial, contaba con pocas posibilidades de incentivar unilateralmente los intercambios culturales con los Estados Unidos.[7] Fue la radicalización de la Guerra Fría, a causa del primer ensayo atómico soviético en septiembre de 1949, la victoria militar de los comunistas en China un mes más tarde, y el comienzo de la Guerra de Corea en julio de 1950, lo que hizo que el Estado norteamericano se interesase por reformular las relaciones con el régimen de Franco. Ese cambio estratégico en la política hacia la dictadura fue acompañado de una reactivación del despliegue propagandístico en España. En agosto de 1950, el presidente Harry S. Truman anunció la *Campaign of Truth*, la primera gran ofensiva informativa y cultural de los Estados Unidos dirigida abiertamente a contrarrestar la propaganda comunista.[8] Al mismo tiempo, Naciones Unidas anuló la condena internacional de la dictadura, en una decisión que motivó fuertes protestas entre los músicos contrarios al régimen: el exiliado violonchelista Pau Casals, por ejemplo, mostró su reprobación al año siguiente, rechazando la invitación de la ONU a tocar en su festival musical, negativa que fue convenientemente silenciada por la prensa franquista.[9]

A principios de 1951, Stanton Griffis tomó posesión del puesto de embajador de los Estados Unidos en España, vacante desde hacía cinco años, iniciando al poco tiempo el proceso negociador destinado a la instalación de bases militares norteamericanas en el país a cambio de reconocimiento político y ayuda militar, económica y técnica. La nueva dinámica bilateral generó la necesidad de «crear un clima de opinión favorable» en España, y la propaganda cultural fue uno de los instrumentos puestos al servicio de tal objetivo.[10]

Los principales organismos estatales que participaron en la vertiente musical de esta campaña durante los años cincuenta fueron el Departamento de Estado, la *United States Information Agency* (USIA), el *Operations Coordinating Board* (OCB) y el *United States Information Service* (USIS). Además, la Administración Eisenhower se apoyó frecuentemente en la financiación de algunas organizaciones privadas como la *American National Theater Academy* (ANTA). En el caso español también tuvieron un especial protagonismo la embajada de los Estados Unidos en Madrid, el consulado general de los Estados Unidos en Barcelona, las distintas *Casas Americanas* gestionadas por el USIS y los Centros Binacionales de Valencia y Barcelona.[11]

Aunque el gobierno estadounidense subrayó la necesidad de difundir en el exterior «creaciones distintivamente norteamericanas», en un principio descartó mayoritariamente la cultura popular. El objetivo era presentar una visión «sofisticada» de su arte, «demostrando a las audiencias internacionales que los gustos norteamericanos eran más refinados de lo que Hollywood y Elvis Presley sugerían».[12] La *Casa Americana* de Sevilla fue inaugurada en febrero de 1951; un mes después ofreció una serie de audiciones de acceso gratuito con invitación, cedidas por el programa de radio *The Voice of America* (VOA), entre las que se encontraban las obras más representativas de Bach, Beethoven y Handel.[13] Ahora bien, el *jazz*, que entonces se encontraba en los Estados Unidos sobre la fina línea que separa lo «popular» de lo «culto», tuvo una presencia nada desdeñable en las grabaciones que la Embajada de los Estados Unidos facilitó a *Radio Madrid* desde la Segunda Guerra Mundial, colaboración que continuó vigente en los años cincuenta.[14] Este género musical encontró un espacio privilegiado en dicha emisora desde 1944, con la «Hora Americana», y, sobre todo, desde 1946 con el programa «Casino Fin de Semana», que supuso un punto y aparte en la recepción del *jazz* en España.[15]

En cuanto a las actuaciones en directo, los Estados Unidos privilegiaron inicialmente el ballet, la ópera o la música sinfónica como parte de su propaganda. El *New York City Ballet* inició su gira de 1952 por Europa, financiada por el Depar-

tamento de Estado,[16] con un ciclo de 21 representaciones en el teatro barcelonés del Liceo entre el 15 de abril y el 8 de mayo. Al estreno asistieron «las primeras autoridades de la Ciudad Condal y alto personal diplomático de los Estados Unidos».[17] El 2 de febrero de 1955 llegó a Barcelona la *Everyman Opera Company*, integrada exclusivamente por afronorteamericanos, para ofrecer una serie de representaciones de la ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin, también en el Liceo. Su gira, que desde diciembre del año anterior había recorrido Venecia, París, Atenas, El Cairo y Tel-Aviv, fue patrocinada conjuntamente por la USIA y la ANTA. Los reporteros fueron puntualmente informados de que el Estado norteamericano se había hecho cargo del transporte «para contribuir a la comprensión entre los pueblos».[18]

En el terreno sinfónico y coral, varias orquestas, coros y directores de primer nivel fueron enviadas a España por el Departamento de Estado. La *Philadelphia Orchestra*, dirigida por Eugene Ormandy y con el barítono afronorteamericano William Warfield como solista, dio varios conciertos en Madrid y Barcelona entre el 29 de mayo y el 1 de junio de 1955 como parte de una gira europea bajo los auspicios de la ANTA.[19] La *Robert Shaw Chorale and Orchestra* actuó en el teatro Carlos III de Madrid los días 22 y 23 de abril de 1956 y en el Palacio de la Música de Barcelona cinco días después, financiada por el Departamento de Estado norteamericano, con obras de Bach, Mozart, Schubert, Brahms, Debussy, Barber, Copland, Ives y Gershwin, así como algunas composiciones polifónicas del siglo XVI.[20] Leopold Stokowski, considerado entonces el director «más célebre del mundo»,[21] se puso al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid el 9 de mayo de 1956, en el teatro Monumental. Y la *Cleveland Orchestra*, bajo la batuta de George Szell, ofreció tres conciertos en Madrid los días 13, 14 y 15 de mayo de 1957, patrocinados por la ANTA y la Embajada de Estados Unidos en España;[22] el interés por su impacto general fue tal, que uno de ellos se trasladó a las 11 de la mañana para que no coincidiese con una importante corrida de toros que se celebró más tarde aquel mismo día.[23]

La tabla 1 muestra una relación de aquellos conciertos que tuvieron lugar en España durante los años cincuenta, patrocinados por el Estado norteamericano a través de alguna de sus instituciones, tomando como fuentes los archivos estadounidenses y españoles. Sólo recoge aquellas actividades cuya celebración consta detalladamente en la prensa española, para evitar que puedan ser tenidos en cuenta conciertos que, aunque planteados por la USIA o anunciados por la prensa norteamericana, es probable que no se llevaran a cabo.

A pesar de esta clara orientación inicial hacia la música sinfónica, la ópera y el ballet, la común opinión entre los historiadores y musicólogos estadounidenses de que no hubo actuaciones de *jazz* patrocinadas oficialmente hasta la primavera de 1956, con la gira del trompetista Dizzy Gillespie, es discutible. El *jazz* estuvo presente en buena parte de los citados conciertos subvencionados que se celebraron en España, pero sólo si integramos la visión de los destinatarios de aquella diplomacia cultural. Lo ocurrido en España es un buen ejemplo de la distancia, en este caso conceptual, que a menudo separa a los emisores de la propaganda de sus receptores.

En la España de los años cincuenta, el concepto *jazz* englobó multitud de géneros y estilos musicales diversos de procedencia o influencia norteamericana, desde el *hot* de Louis Armstrong, al *swing* de Benny Goodman, del jazz sinfónico de Paul Whiteman y Jack Hylton al *bebop* de Charlie Parker y Dizzy Gillespie, incluyendo también el *blues* y bailes como el *fox-trot* o el *boogie-woogie*. A pesar de que mucha de esta música era interpretada por blancos, persistía en los medios de comunicación, la crítica musical y la vanguardia artística la identificación del *jazz* con la cultura negra norteamericana.[24] Pero, al contrario de lo que ocurría ya entonces en los Estados Unidos, la transformación del *jazz* en una música considerada de elevada distinción

social y alto valor artístico por la mayoría de sus aficionados no tendría lugar en España hasta una década después.

Esta laxitud y versatilidad conceptual tuvo sus consecuencias en la recepción del *jazz* en la España del momento. El *New York City Ballet* representó el 2 de mayo *El clarinete mágico*, un ballet basado fundamentalmente en el *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda con arpa y piano* que Aaron Copland había compuesto para Benny Goodman en 1948. Si bien hoy en día puede parecernos una opinión sorprendente, la crítica calificó el concierto como una obra claramente «jazzbandística» (al igual que el propio Copland, dicho sea de paso).[25] Mucho más evidente todavía había sido la vinculación de George Gershwin con el *jazz* en la España de los años treinta y cuarenta, y ni *Porgy and Bess*, interpretado tanto por la *Everyman Opera Company* como por la *Robert Shaw Chorale* y los *Fisk Jubilee Singers*, ni célebres obras suyas como *Rhapsody in Blue* o *An American in Paris*, dirigidas por Lee Everett y tocadas por Philippa Shuyler o Mario Braggiotti, fueron una excepción.

En ello tuvo mucho que ver que el *jazz* se identificara entonces en España con la música negra norteamericana y que los mandatarios estadounidenses tomaran conciencia en los años cincuenta de que las cuestiones raciales eran un aspecto crítico a tener en cuenta en su política exterior.[26] La Unión Soviética utilizó repetidamente la segregación racial estadounidense como argumento propagandístico, así que la Administración Eisenhower se esforzó desde 1955 en proyectar al exterior una imagen de progreso hacia la igualdad racial, a través de varias giras de músicos afronorteamericanos. El éxito en España de la *Everyman Opera Company*, que llenó el Liceo en todas sus representaciones, y de cantantes como William Warfield o la contralto Marian Anderson, que entre el 31 de mayo y el 5 de junio dio un recital en Madrid, otro en Barcelona y dos más en Sevilla, parecieron darle la razón. A finales de junio, la propia USIA interpretó que las giras de artistas negros por Europa estaban convenciendo a las audiencias extranjeras del «gran progreso logrado por la raza bajo el sistema democrático americano».[27] A su vez, los músicos afronorteamericanos utilizaron las giras financiadas por el Departamento de Estado como una plataforma desde la que proyectar su cultura al exterior, visitar otros países y promover la dignidad de la población negra.[28] La frecuente asociación entre música negra y *jazz* hizo que, desde muy pronto, el segundo fuese concebido como símbolo estadounidense en la Guerra Fría. En 1959, *Porgy and Bess* todavía era para la prensa española un emblema de excelencia artística distintivamente norteamericano y el perfecto ejemplo de diplomacia cultural, porque, como declaró José María Massip, corresponsal del diario *ABC* en Washington: «Las gentes piensan que si los americanos pueden encontrar admirable al cuerpo de baile del teatro Bolshoi y los rusos a los negros de *Porgy and Bess*, no hay ninguna razón para que sus países tengan que pulverizarse con bombas atómicas».[29]

Ciertamente, la USIA no patrocinó las giras de destacados músicos de *jazz* por Europa hasta finales de los años cincuenta, y siempre dio prioridad a Asia y África sobre el Viejo Continente. En ese sentido, las visitas de muchos de los principales *jazzmen* y *bluesmen* norteamericanos a Barcelona desde 1950 han de atribuirse fundamentalmente a los esfuerzos y gestiones del *Hot Club de Barcelona* y del *Club 49* de Granollers, aunque facilitados por la mejora de las relaciones entre España y Estados Unidos. En la lista de actuaciones se encuentran muchos músicos que, hasta entonces, no habían tocado en España, pese a sus frecuentes giras europeas. La inauguraron el pianista Willie «The Lion» Smith, el 7 de febrero de 1950, el clarinetista Mezz Mezzrow, el 17 y el 18 de diciembre de 1951, y el trompetista Bill Coleman, el 19 de noviembre de 1952. La primera gran visita jazzística fue la del trompetista y figura del *bebop* Dizzy Gillespie, el 10 de febrero de 1953. Aquel mismo año tocaron en Barcelona el guitarrista y cantante

de *blues* «Big Bill» Broonzy, en mayo, y el cantante Jimmy Davis, en noviembre. No hubo más actuaciones ilustres durante meses, pero el año 1955 marcó una época en la Ciudad Condal con los conciertos del polifacético vibrafonista y líder de orquesta Lionel Hampton, el 19 de enero, el clarinetista y saxofonista Sidney Bechet, el 26 de mayo, y el esperado e idolatrado trompetista y cantante Louis Armstrong, el 23 de diciembre. Al año siguiente, Hampton regresó para tocar el 12 de marzo y el 13 y 14 de julio, la banda de Sammy Price actuó el 4 de mayo, y la famosa orquesta de Count Basie, ganadora en Estados Unidos del premio de la crítica y del público a la mejor banda de *jazz* en los años 1954, 1955 y 1956, ofreció cuatro conciertos entre el 2 y el 3 de octubre.

Sin embargo, la idea de que los conciertos de *jazz* no formaron parte de la propaganda cultural norteamericana hasta finales de marzo de 1956 ha de ser matizada incluso cuando analizamos sólo al emisor. Antes de la gira de Gillespie, varias instituciones norteamericanas habían financiado conciertos de *jazz* en España. Para celebrar la confraternidad de ambos países, el ejército de los Estados Unidos envió a Barcelona en junio de 1953 el portaaviones «Coral Sea», perteneciente a la VI Flota de la marina. Su banda ofreció una audición gratuita en el Ateneo de Sant Boi de Llobregat, Barcelona, con la interpretación de «varias marchas militares y música americana de jazz».[30] Tres meses después, coincidiendo con la inminente firma de los acuerdos militares, atracó en Barcelona otro buque de la marina norteamericana, el «Franklin D. Roosevelt». El Consulado General de Estados Unidos patrocinó el 12 de septiembre de 1953 un concierto con los músicos de *jazz* del portaaviones en el Club de Ritmo de Granollers.[31] El 22 de marzo de 1955, la *Casa Americana* de Madrid financió y organizó la actuación en el Palacio de la Música de una «Orquesta Nacional de Jazz Sinfónico», dirigida por el pianista Antonio Moya y compuesta por más de sesenta músicos. El programa estuvo compuesto por obras de George Gershwin, «la figura cumbre» del jazz sinfónico según la crítica.[32] Entre enero y febrero de 1956 se repitió varios días otro «Festival Gershwin», esta vez con el patrocinio directo de la ANTA, con el director Lee Everett, la pianista Philippa Schuyler, la soprano Anne Brown y la Orquesta Filarmónica.[33]

El éxito de estos conciertos de *jazz*, que llenaron los clubes y teatros, fue inesperado y abrumador, sobre todo si se compara su audiencia con la de otros recitales patrocinados por las instituciones norteamericanas en España: el concierto de la soprano Patricia Connor en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, en noviembre de 1952, no había logrado congregar a suficiente público y, además, los fehacientes problemas logísticos habían motivado una severa crítica de Antonio Fernández-Cid a la organización.[34] Escasos espectadores se dieron cita también en los siguientes recitales de la *Casa Americana*, como los de la *mezzosoprano* Leslie Frick, el tenor Edgardo Gierbolini, el pianista Norman Klekamp, el matrimonio Rabinoff, el barítono Gregory Simms, el pianista Daniel Abrams, el violinista Stanley Weiner y su pianista acompañante Edwin Biltcliffe, los pianistas Robert Mueller y Edward Mattos, y la soprano Helen Phillips.[35]

La aceptación del *jazz* en España animó, sin duda, a las autoridades norteamericanas a efectuar un esfuerzo económico aún mayor con el patrocinio de una de sus figuras internacionales más destacadas y polifacéticas, Lionel Hampton. Este vibrafonista, pianista, percusionista y líder de orquesta de Louisville, Kentucky, ha sido generalmente olvidado por los estudios sobre la relación del *jazz* con la propaganda norteamericana en la Guerra Fría. Sin embargo, puede considerarse a Hampton uno de los músicos más influyentes en la decisión del Departamento de Estado de patrocinar las giras de músicos de *jazz* como instrumento diplomático. Ya en una entrevista de enero de 1954, concedida al prestigioso crítico Nat Hentoff para la revista de *jazz* más importante del mundo, *Down Beat*,

Hampton tomó posición amistosa pero firmemente contra un conocido juicio del líder de orquesta Stan Kenton sobre las dificultades de la audiencia europea para asimilar la música negra.[36] Hampton, recién llegado de la que se calificó como la gira europea más exitosa de un *jazzman* norteamericano, señaló que en todos los lugares en los que había tocado el público de los conciertos era cada vez más numeroso, y que aquellos empresarios que «contrataban a las orquestas sinfónicas», al ver lo que sucedía, comenzaron a contratar a su banda. Tocó delante de doce mil personas en Estocolmo y en Berlín. La gente, continuaba Hampton, les decía: «Nos gusta vuestra música porque nos dais *jazz*. El *jazz* es la única forma artística verdadera que América puede presentar al mundo. Nosotros proporcionamos las sinfonías y los clásicos a la música, pero el *jazz* tenéis que darlo vosotros». Al año siguiente, *Down Beat* publicó que la gira europea de Hampton estaba siendo todavía más exitosa que la anterior. Había comenzado el 30 de octubre de 1955 con varios músicos nuevos, por el grave accidente de autobús de Hampton y toda su banda en New Mexico un mes antes,[37] y se extendió hasta diciembre. Después de algunos conciertos en Estados Unidos, Hampton volvió a Europa a principios de enero. En el curso de este periplo, tocó dos conciertos en Barcelona, la tarde y la noche del 19 de enero de 1956, en un Windsor Palace «a rebosar» y ante un auditorio entregado.[38]

Fue precisamente a finales de 1955 cuando apareció en el *New York Times* el artículo de Félix Belair Jr., corresponsal del periódico en Estocolmo, que ha sido citado por Von Eschen y Davenport como inicio de la presión mediática para que el gobierno de Estados Unidos patrocinase las giras de los músicos de *jazz* como propaganda. El periodista describía el triunfo de estos conciertos en Europa y señalaba que:

> El arma secreta de América es una *blue note* en modo menor. En este momento su embajador más efectivo es Louis (Satchmo) Armstrong [...] Esto no es una quimera de una recóndita *jam session*. Es la meditada conclusión de unos cuantos americanos sensatos desde Moscú a Madrid. [...] Lo que muchos europeos no pueden entender es por qué el gobierno de Estados Unidos, con todo el dinero que se gasta en la llamada propaganda para promover la democracia, no usa más para financiar los viajes continentales de las orquestas de *jazz* y de los mejores exponentes de esta música. [...] El *jazz* americano se ha vuelto ahora un lenguaje universal. No conoce fronteras nacionales, pero todo el mundo sabe de dónde viene y dónde buscar más. [...] No hay una gran diferencia entre las mejores orquestas sinfónicas de los Estados Unidos y las de Europa, (...) pero nadie toca *jazz* como un americano.[39]

El día de Año Nuevo de 1956, el mismo periódico destacó el éxito de la reciente gira de Louis Armstrong por Europa. Había transcurrido una semana desde la actuación del trompetista en Barcelona, y el diario neoyorquino se preguntaba: «¿Puede el *jazz hot* ganar la 'Guerra Fría' para Occidente?». La respuesta estaba clara: «Incluso aquéllos que admiran a Guy Lombardo dirían 'sí' a eso después de oír al hombre que [...] ha cautivado audiencias desde Noruega a España: Louis (Satchmo) Armstrong».[40] Cuando se publicó este artículo, el Departamento de Estado acababa de aprobar el patrocinio de varias giras de músicos de *jazz*, que comenzarían en la primavera de 1956. La prensa musical norteamericana declaró entusiasmada que «el sueño utópico de que el gobierno de los Estados Unidos pudiera algún día patrocinar oficialmente el *jazz* se ha vuelto una realidad».[41] El retraso no era del todo cierto: meses antes, el Departamento de Estado y la ANTA habían seleccionado a *The Sauter-Finegan Band* para hacer una gira por Europa, Asia y Suramérica como parte de un programa de intercambio desde el 1 de septiembre. Una olvidada gira en la que esta orquesta de *jazz*, compuesta únicamente por músicos blancos, había interpretado el *Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra* de Rolf Liebermann con conjuntos sinfónicos locales.[42]

En todo caso, la decisión del gobierno incluía en su propaganda por vez primera a las orques-

tas de *jazz* compuestas por afronorteamericanos, lo que también servía como medio de contrarrestar la imagen racista de Estados Unidos en general y de la administración Eisenhower en particular.[43] El comité que decidía los patrocinios optó preferentemente por músicos varones, rechazando a algunas mujeres, como Mary Lou Williams, que entonces eran ampliamente admiradas y conocidas en el mundo del *jazz*. Los resultados de las giras de los *jazzmen* se convirtieron en un asunto que preocupaba enormemente a los estadounidenses, tal y como se encargó de dejar claro la revista *Musical America* en un editorial de 1956.[44] Dicho artículo emplazaba al Estado norteamericano a centrar sus esfuerzos en la música popular, con el fin de promover cambios en la opinión pública internacional «desde abajo».

El efecto Hampton

La visita de Lionel Hampton a Madrid, patrocinada por la *Casa Americana* de la Embajada de Estados Unidos, tuvo lugar en este contexto artístico y político. El 10 de marzo de 1956 se publicó en el periódico *Arriba* una entrevista concedida por John Davis Lodge en la que el embajador norteamericano aseguraba que «las relaciones entre España y Estados Unidos son extremadamente cordiales», y «haré todo cuanto esté a mi alcance para asentar las excelentes relaciones que ya existen entre nuestros dos países».[45] Como si se tratara de una prueba inmediata de la buena voluntad norteamericana, los conciertos oficialmente financiados de Hampton se celebraron en Madrid el 14 y el 15 de marzo, dos semanas antes de que la banda de Gillespie inaugurara las giras de músicos de *jazz* patrocinadas por el Departamento de Estado.[46]

Hampton había tocado el día 12 de marzo en «la aristocrática sala» del Windsor Palace de Barcelona, ofreciendo «un estallido de 'jazz' frenético, delirante e infatigable».[47] En Madrid, ni la nieve y las temperaturas bajo cero, ni algunos eventos cuya relevancia podía hacer que muchos, por una mera cuestión económica, tuviesen que elegir (el concierto de la célebre soprano Elisabeth Schwarkopf, dos días antes, en el Teatro de la Comedia, y el clásico partido Real Madrid-Barcelona, en el estadio Santiago Bernabéu, tres días después), hicieron que la afluencia de público se resintiera. Antonio Fernández-Cid escribió:

> El espectáculo es alucinante, al borde, a veces, de lo demencial, lindando con lo histérico y lo epiléptico, [..., pero extraordinario, lleno de fuerza, de atractivo, de seducción rítmica, de riqueza instrumental, de color y personalidad. [...] El palomar del Carlos III, en el que se apretaban juveniles filas de admiradores, parecía que iba a derrumbarse de un momento a otro, que de él podían aterrizar en el patio de butacas los exaltados que, los brazos unidos en el aire, con gestos de boxeadores en triunfo, festejaban así el de su ídolo.[48]

El éxito fue tan apoteósico que «a petición clamorosa», Hampton volvió a España en julio de aquel año para dar dos conciertos en Barcelona (días 13 y 14) y seis en Madrid (25, 26 y 27, dos sesiones por día). Parece que esta vez se trató de una iniciativa principalmente económica: algunos empresarios se vieron atraídos por la fascinación que el ya proclamado en España «Rey del *Jazz*» producía en el público. De hecho, el escenario de los primeros conciertos fue la Monumental, la conocida plaza de toros barcelonesa, con el fin de obtener una recaudación considerable, y se llevó a cabo una intensiva aunque poco cuidada campaña de publicidad. Algún que otro espectador debió sentirse decepcionado cuando vio que Hampton tocaba el xilófono y la batería, porque el anuncio del principal periódico de la Ciudad Condal había señalado erróneamente: «Menudo fuelle tiene Hampton cuando se pone a soplar. Arranca de la trompeta [¡!] unos 'staccatos' que arde el pelo».[49] Este apoyo fundamentalmente empresarial no implicó, sin embargo, una disminución del valor político de la gira. El concierto de Barcelona fue presentado por el embajador Lodge, que agradeció

a los músicos su contribución a la fraternidad hispano-norteamericana.

En Madrid, Hampton grabó un extravagante disco titulado *Jazz Flamenco*, distribuido con éxito en Estados Unidos y en España por la discográfica RCA-Victor.[50] El director de la división internacional de la RCA, Meade Brunet, declarado anticomunista, había constituido un año antes en Nueva York, junto a otros políticos y empresarios como el diplomático norteamericano Angier Biddle Duke y el influyente político y presidente de la división internacional de Coca-Cola, James A. Farley, la Junta de Comercio Hispano-Norteamericana, destinada a fomentar los intercambios mercantiles y financieros entre España y los Estados Unidos.[51] Cuando la revista *Down Beat*, verdadero juez legitimador del jazz de su época, reseñó el álbum en sus páginas, el crítico señaló que «la importancia diplomática de la gira y del disco de Hampton excede indudablemente el valor de la música misma».[52]

A este respecto, cabe señalar la creciente relevancia de las grabaciones sonoras en la difusión del *jazz* en España. El nuevo marco diplomático y económico de los Pactos de Madrid facilitó la definitiva instalación en España de las discográficas norteamericanas más importantes. Por un lado, antes de 1953 había sido prácticamente imposible la importación de equipos de grabación, debido a las regulaciones arancelarias autárquicas, y este problema sólo se solventaría paulatinamente. Por otro, las restricciones regulares de energía eléctrica en la España de principios de los años cincuenta (Madrid, por ejemplo, contaba con racionamiento tres días a la semana) habían disuadido a muchos sellos de instalarse en el país. A principios de 1953, la única gran discográfica internacional que operaba en el mercado español era el sello británico EMI, por medio de su subsidiaria Compañía del Gramófono-Odeón. No debe despistar, como sucede a menudo, la presencia del sello Columbia, una discográfica independiente de Barcelona que no tenía nada que ver con la Columbia norteamericana (CBS).

Los acuerdos de 1953 implicaron cambios materiales, pero éstos fueron considerablemente lentos; sin embargo, hay que tener en cuenta también que, más allá de esas transformaciones progresivas, establecieron un clima de confianza y una mejora de expectativas de las empresas sobre el crecimiento económico español mucho más inmediatos.[53] Pocos días después de la firma, la compañía RCA-Victor rubricó un contrato con los responsables del Régimen para instalarse en Madrid (con el nombre «RCA»). Su objetivo era que su planta estuviera funcionando a principios de 1954. Por delante tenía una tarea compleja y, como se revelaría más tarde, sumamente decisiva para la música en España: distribuir el nuevo disco de vinilo de 7 pulgadas y 45 rpm (el «single» o «sencillo», comercializado por RCA desde 1949, que luego se convertiría en soporte predilecto del *rock'n'roll*), así como los aparatos capaces de reproducirlo, y a continuación las principales grabaciones de sus estrellas, desde las bandas de *swing* de Benny Goodman y Glenn Miller a los *crooners* como Perry Como y Eddie Fischer.[54] La iniciativa de RCA resultó contagiosa: dos semanas después, la rama norteamericana de la discográfica británica Decca llegó a un acuerdo con Unión Musical Española para utilizar los estudios de la empresa española en Madrid.[55]

El éxito de Hampton en directo y en disco convenció a la USIA de la importancia diplomática de la música popular norteamericana en España. Pocos meses después, John T. Reid, Agregado Cultural de la Embajada de los Estados Unidos, informaba a Antonio Villacieros, Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, de «la próxima visita a España de la *U.S. Army Field Band*, la cual tiene proyectado dar una serie de conciertos por varios puntos de España». Reiteraba que todos los gastos corrían a cargo del Departamento de Estado norteamericano

y detallaba las diferentes fechas y lugares de las actuaciones: San Sebastián, 28 de mayo; Sevilla, 2 de junio; Madrid, 4 de junio; Zaragoza, 6 de junio; y Barcelona, 7 de junio.[56] Llegado el momento, se mantuvieron las ciudades programadas y se le añadió Granada.[57] La banda, formada por más de un centenar de músicos, creó una enorme expectación, favorecida por la entrada gratuita (en algunos casos, con invitación).[58] En Madrid, los periódicos anunciaron el 30 de mayo los cinco despachos en los que se podían conseguir invitaciones para el concierto del 5 de junio en la plaza de toros de Las Ventas; dos días después, un comunicado de la Embajada de Estados Unidos a la prensa informó que las entradas se habían agotado.[59] El programa estuvo compuesto por marchas, bandas sonoras cinematográficas, fragmentos de operetas y *jazz*. Fue precedido por unas palabras del embajador Lodge con las que expresó «la alegría de poder ofrecer a todos los sectores del pueblo madrileño el mensaje musical de tan viva significación popular que representa la visita de la banda estadounidense», «vehículo de la mejor amistad», y de los himnos de España y Estados Unidos «escuchados por el público puesto en pie y acogidos con grandes aplausos».[60] Esta «calurosa y franca simpatía» hacia Norteamérica y su cultura evidenciaba un cambio sustancial en las adhesiones políticas públicas desde la Segunda Guerra Mundial. El 5 de octubre de 1940, el mismo coso de Las Ventas había asistido a una manifestación popular de exaltado fascismo y antinorteamericanismo con motivo del concierto de la Banda Militar Alemana, «en atención a los vivos vínculos de amistad entre la Alemania de Hitler y la España de Franco».[61] El acto de 1957, por el contrario, fue un claro precedente de las demostraciones populares de júbilo durante la visita del presidente Eisenhower, el 21 de diciembre de 1959, que refrendó simbólicamente el espaldarazo norteamericano a la dictadura española.

Varios acontecimientos y procesos jalonan el trienio 1959-1961 como período de profundos cambios en las relaciones hispano-norteamericanas y en la recepción del *jazz* en España. En primer lugar, en aquellos años quedaron terminadas y operativas las bases militares norteamericanas en suelo español proyectadas en los acuerdos de 1953. Por un lado, sus emisoras comenzaron a radiar programas diarios de *jazz* en frecuencia modulada; por otro, las bases sirvieron como escenario para la actuación de célebres orquestas, músicos y cantantes que, una vez en Madrid o en Sevilla, podían ser contratados por los clubes de *jazz* de varias ciudades por sumas que ya no incluían el viaje transatlántico. En segundo lugar, algunas de las discográficas norteamericanas (Vanguard, Reprise, Seeco, Capitol) que entonces controlaban parte del llamado «*jazz* moderno», el *bebop* y sus derivados, se establecieron en España o firmaron convenios de distribución con sellos españoles, y el catálogo seguiría en aumento en los años siguientes. Por último, este trienio marcó el abandono de la política económica autárquica y los primeros efectos del nuevo programa de reforma económica, el Plan de Estabilización, que sentó las bases para una economía de libre mercado y la difusión en España de una cultura del ocio. Por todo ello, los años sesenta deberían ser objeto de un análisis específico, que excede los límites de este artículo.[62]

Conclusión

España fue uno de los objetivos de la propaganda musical emprendida por los Estados Unidos para mejorar su imagen exterior y ganar adeptos en el mundo bipolar de la Guerra Fría, que utilizó el *jazz* como expresión representiva de la cultura norteamericana. De hecho, el *jazz* formó parte de los conciertos financiados por las instituciones norteamericanas en España desde 1953, mucho antes del inicio de las giras internacionales de *jazzmen* patrocinadas por el Departamento de Estado. Para constatar esto es necesario ir más allá de los informes

generados desde el gobierno y las agencias estadounidenses, y tener en cuenta tanto las actividades de las instituciones norteamericanas en España como la opinión de la prensa y de los oyentes españoles. Como en cualquier proceso informativo, en la propaganda median un conjunto de categorías, experiencias y condiciones materiales de acogida que a menudo adaptan o alteran su significado y alejan las iniciativas e intenciones originales de sus efectos.

Varios de los conciertos que el Departamento de Estado subvencionó en España desde 1953 como representación de la música «clásica» estadounidense fueron identificados como «jazz» por los medios y el público, lo que influyó decisivamente en su favorable recepción y en las decisiones posteriores de las instituciones norteamericanas. Por el contrario, la serie de giras oficiales iniciada en la primavera y el verano de 1956, que supuso un hito en la diplomacia cultural estadounidense, no tuvo una gran incidencia en la difusión del *jazz* en España en la segunda mitad de los años cincuenta. La importancia de aquellos viajes, que han sido considerados prácticamente un punto de partida en el *jazz* como propaganda exterior por musicólogas como Penny Von Eschen o Lisa Davenport y por historiadores como Kenneth Osgood, debería relativizarse a la hora de estudiar la presencia del *jazz* como diplomacia norteamericana en España y acaso en buena parte de la Europa occidental.

Giras musicales y conciertos de músicos estadounidenses celebrados en España en los años cincuenta que contaron con el patrocinio del Estado norteamericano. Fuentes: NARA RG 59, 84 Y 306, AMAE R., prensa española y norteamericana.

Solista o agrupación	Fechas
New York City Ballet	Abril-mayo de 1952
Patricia Connor (soprano)	Noviembre de 1952
Leslie Frick (mezzosoprano)	Marzo de 1953
Banda del portaaviones «Coral Sea» (VI Flota de la Marina de los EEUU)	Junio de 1953
Orquesta de jazz del portaaviones «Franklin Roosevelt» (VI Flota de la Marina de los EEUU)	Septiembre de 1953
Benjamin Grosbayne (director de orquesta)	Enero de 1955
Everyman Opera Inc. (Compañía de la ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin)	Febrero de 1955
Orquesta Nacional Sinfónica de Jazz	Marzo de 1955
Philadelphia Orchestra (director: Eugene Ormandy) Solista: William Warfield (cantante)	Mayo-junio de 1955
Edgardo Gierbolini (tenor)	Noviembre de 1955
Norman Klekamp (pianista)	Diciembre de 1955
Sylvia Rabinoff (violinista) y Benno Rabinoff (pianista)	Enero de 1956
Gregory Simms (barítono)	Enero de 1956

Orquesta Sinfónica de Jazz Lee Everett (director de orquesta) Philippa Schuyler (pianista), Anne Brown (cantante)	Enero-febrero de 1956
Daniel Abrams (pianista)	Febrero de 1956
Lionel Hampton (músico de jazz)	Marzo de 1956
Robert Shaw Chorale and Orchestra	Abril de 1956
Joseph Schuster (violonchelista) y Richard Tetley-Cardos (pianista)	Abril de 1956
Leopold Stokowski (director de orquesta)	Mayo de 1956
Robert Mueller (pianista)	Octubre de 1956
Fisk Jubilee Singers	Octubre de 1956
Helen Phillips (soprano)	Febrero de 1957
Stanley Weiner (violinista) y Edwin Biltcliffe (pianista)	Febrero de 1957
Edward Mattos (pianista)	Mayo de 1957
Cleveland Orchestra (director: George Szell)	Mayo de 1957
Mario Braggiotti (pianista)	Mayo-junio de 1957
U.S. Army Field Band	Mayo-junio de 1957
Edith Stearns (pianista)	Mayo de 1959
Banda de música del portaaviones «Essex» (VI Flota de la Marina de los EEUU)	Noviembre de 1959

NOTAS

[1] Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación «Difusión y recepción de la cultura de Estados Unidos en España, 1959-1975» (Universidad de Alcalá). Agradezco encarecidamente a Pablo León Aguinaga y a Lorenzo Delgado, editores del monográfico, su atenta lectura y sus valiosas sugerencias.

[2] MARLIN, Randal, *Propaganda and the Ethics of Persuasion*, Peterborough, Broadview, 2002, pp. 22 y 95.

[3] BEAL, Amy C., «Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956», *Journal of the American Musicological Society*, 53 (2000), pp. 105-39; CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; McCLARY, Susan, «Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition», *Cultural Critique*, 12 (1989), pp. 57-81.

[4] KOFSKY, Frank, «Black Music: Cold War 'Secret Weapon'», en *Black Nationalism and the Revolution in Music*, Nueva York, Pathfinder Press, 1970, pp. 109-121.

[5] CARR, Graham, «Diplomatic Notes: American Musicians and Cold War Politics in the Near and Middle East, 1954-1960», *Popular Music History* 1/1 (2004), pp. 37-63; DAVENPORT, Lisa E., *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009; VON ESCHEN, Penny M., *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Massachusetts&Londres, Harvard University Press, 2004.

[6] POIGER, Uta G., *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2000.

[7] IGLESIAS, Iván, «Improvisando aliados: El *jazz* y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría», en CABANA IGLESIA, Ana, LANERO TÁBOAS, Daniel y SANTIDRIÁN ARIAS, Víctor Manuel (eds.), *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 529-540.

[8] DELGADO, Lorenzo, «Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25 (2003), p. 50.

[9] «Casals Rejects United Nations Invitation», *Musical America* (15-XII-1951), p. 29.

[10] DELGADO, Lorenzo, «Cooperación cultural y científica en clave política: 'Crear un clima de opinión favorable para las bases USA en España'», en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, María Dolores (eds.), *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 207-243.

[11] LEÓN AGUINAGA, Pablo, «Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960», *Ayer*, 75/3 (2009), pp. 133-158.

[12] OSGOOD, Kenneth, *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*, Lawrence, KS, University Press of Kansas, 2006, p. 225.

[13] «Conciertos de música grabada en la Casa Americana», *ABC (Sevilla)* (9-III-1951).

[14] LEÓN AGUINAGA, Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 186.

[15] IGLESIAS, Iván, «Improvisando aliados», *ob. cit.*, p. 531; «Casino Fin de Semana de Radio Madrid: Emisiones de *Jazz*», *Ritmo*, 215 (1948), p. 19.

[16] KODAT, Katherine Gunther, «Dancing Through the Cold War: The Case of *The Nutcracker*», *Mosaic*, 33/3 (2000), p. 7.

[17] MORAL, Miguel, «El 'New York City Ballet', en el Liceo de Barcelona», *Ateneo*, 10 (7-VI-1952), pp. 6-7.

[18] «El enorme bagaje de 'Porgy and Bess'», *La Vanguardia Española* (2-II-1955); ARCO, Manuel del, «Mano a mano: Gloria Davy», *La Vanguardia Española* (3-II-1955).

[19] «Philadelphia Ork to Tour Europe», *Down Beat* (6-IV-1955). En diciembre de 1959, en la convención anual de la *National Association of Concert Managers* celebrada en Nueva York, Walfield hizo memoria de aquellas giras y pidió a los artistas norteamericanos que no olvidaran su influencia como embajadores norteamericanos en los países que visitaran: «Concert Managers Discuss Cultural Exchange Program», *Musical America* (1-I-1960), p. 5.

[20] «Coral norteamericana, a Madrid y Barcelona», *La Vanguardia Española* (21-IV-1956).

[21] «Leopold Stokowski», *Arriba* (9-V-1956).

[22] «Cleveland Orchestra to Tour Europe», *Musical America* (1-XII-1956), p. 32; «The Cleveland Orchestra», *ABC (Madrid)* (5-V-1957). Más tarde, aquel mismo mes, actuó también en Barcelona.

[23] «Cleveland Tour Raises Prestige of Midwest», *Musical America*, agosto de 1957, p. 26.

[24] IGLESIAS, Iván, «Improvisando aliados», *ob. cit.*, pp. 535-540.

[25] FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano, «Estreno de 'El clarinete mágico'», *La Vanguardia Española* (3-V-1952).

[26] Sobre este tema resultan imprescindibles: BORTELSMANN, Thomas, *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*, Cambridge, MA, & Londres, Harvard University Press, 2001; DUDZIAK, Mary L., *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

[27] «Status of the United States Programs for National Security as Part 6 of the USIA Program», 30-VI-1955, *FRUS*, 1955-1957, vol. IX, p. 533.

[28] VON ESCHEN, Penny Marie, *ob. cit.*, pp. 255-256.

[29] MASSIP, José María, «ABC en Washington: Pese al viaje de Kruschef, quedan en pie mil problemas», *ABC (Madrid)* (5-VIII-1959).

[30] «Concierto en San Baudilio de Llobregat», *La Vanguardia Española* (26-VI-1953).

[31] «Concierto de la Banda del Roosevelt en Granollers», *La Vanguardia Española* (12-IX-1953).

[32] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «La Orquesta Nacional de Jazz Sinfónico», *ABC (Madrid)* (23-III-1955).

[33] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «La Filarmónica y su 'Festival Gershwin' del Monumental», *ABC (Madrid)* (11-I-1956).

[34] FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Presentación de la cantante norteamericana Patricia Connor en el Ramiro de Maeztu», *ABC (Madrid)* (7-XI-1952).

[35] IGLESIAS, Antonio, «Madrid Season Revolves Around Weekly Concerts of Orquesta Nacional», *Musical America* (1-I-1954), p. 25; *Id.* «Stokowski Conducts in Madrid», *Musical America* (15-XI-1956), p. 29; *Id.* «Concerts and Recitals Performed in Madrid», *Musical America* (1-XI-1957), p. 24.

[36] HENTOFF, Nat, «Hamp Europe Impressions Differ From Stan Kenton's», *Down Beat* (27-I-1954), pp. 1 y 12. Las siguientes citas son de la misma entrevista.

[37] FEATHER, Leonard, «Crackup Was Close Shave, But Hamp's Still Leaping», *Down Beat* (22-II-1956), p. 13.

[38] LLAUDER, Manuel R. de, «Lionel Hampton y su orquesta alcanzaron un éxito desbordante en el Windsor Palace, bajo los auspicios del 'Hot Club' y 'Club 49'», *El Noticiero Universal* (20-I-1955).

[39] «America'a Secret Weapon is a blue note in a minor key. Right now its most effective ambassador is Louis (Satchmo) Armstrong. [...] This is not a pipedream of a backroom jam session. It is the studied conclusion of a handful of thoughful American from Moscow to Madrid. [...] What many Europeans cannot understand is why the United States Government, with all the money it spends for so-called propaganda to promote democracy, does not use more of it to subsidize the continental travels of jazz bands and the best exponents of the music. [...] American jazz has now become a universal language. It knows no national boundaries, but everybody knows where it comes from and where to look for more. [...] There is not a wide difference between the best symphony orchestras of the United States and Europe, [...] but nobody plays jazz like an American». BELAIR, Félix Jr., «United States Has Secret Sonic Weapon–Jazz», *New York Times* (6-XI-1955).

[40] «Europe Likes Jazz, Armstrong Reports», *New York Times* (1-I-1956).

[41] «U.S. Government to Send Jazz as Its Ambassador», *Down Beat* (28-XII-1955), p. 6.

[42] «S-F Foreign Tour, Culture Kick Set», *Down Beat* (1-VI-1955), p. 4.

[43] DAVENPORT, Lisa E., *Jazz Diplomacy*, *ob. cit.*; KOFSKY, Frank, «Black Music», *ob. cit.*

[44] «Reform from the Bottom», *Musical America* 76/9 (julio de 1956), p. 4.

[45] «Las relaciones entre España y Estados Unidos son extremadamente cordiales», *Arriba* (10-III-1956).

46 «Gillespie Tour for State Department», *Down Beat* (22-II-1956), p. 7; «Dizzy Names Touring Band», *Down Beat* (7-III-1956), p. 7.

47 LLAUDER, Manuel R. de, «Vibrante reaparición de Lionel Hampton y su Orquesta, ofrecida por el 'Hot Club' y 'Club 49'», *El Noticiero Universal* (13-III-1956). Véase también: «Apoteósico triunfo de Lionel Hampton y su jazz», *Arriba* (13-III-1956).

48 FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Presentación de Lionel Hampton y su Orquesta en el Carlos III», *ABC (Madrid)* (15-III-1956).

49 «Plaza de Toros Monumental: Lionel Hampton», *La Vanguardia Española* (12-VII-1956).

50 LIONEL HAMPTON AND HIS BAND, *Jazz Flamenco*. 1956. RCA Victor, LP 12» LPM 1422; LIONEL HAMPTON CON SU ORQUESTA Y SU QUINTETO «FLAMENCO FIVE», *Jazz Flamenco*. 1956. LP 33 1/3. RCA 3L12015.

51 «Intercambio comercial hispano-norteamericano», *ABC (Madrid)* (31-III-1955).

52 «Lionel Hampton: Jazz Flamenco», *Down Beat* (30-V-1957), p. 24.

53 CALVO, Óscar. «¡Bienvenido, Míster Marshall! La ayuda económica americana y la economía española en la década de 1950», *Revista de Historia Económica*, 19 (2001), pp. 253-275.

54 «Italy, Spain to Get Plain RCA Label», *Billboard* (3-X-1953).

55 HOROWITZ, Israel. «Decca Records in Spain: US Firms Active in Iberian Diskings», *Billboard* (17-X-1953).

56 *U.S. Army Field Band. Conciertos en España*, Documentación de la Casa Americana, Madrid, 20-III-1957, AMAE, R. 4775, p. 7.

57 «Una banda militar norteamericana en España», *Arriba* (30-V-1957).

58 «Concierto en Sevilla», *El Alcázar* (5-VI-1957).

59 «El concierto de la Banda Militar norteamericana», *Arriba* (1-VI-1957).

60 FRANCO, Enrique, «La Banda Militar de Columbia (Washington) actuó en la plaza de Las Ventas», *Arriba* (6-VI-1957); FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Actuación de la Banda del Ejército de EE UU en Madrid», *ABC (Madrid)* (6-VI-1957).

61 «Concierto de música militar alemana», *ABC (Madrid)* (3-X-1940). Para un estudio de las relaciones entre el discurso oficial sobre el jazz y la práctica musical en España durante la etapa «fascistizada» de la dictadura, véase: IGLESIAS, Iván. «(Re)Construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia Actual*, 23 (2010), pp. 119-135.

62 Ese periodo, hasta 1968, aparece analizado en detalle en: IGLESIAS, Iván, *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.

