Toya Solís

Los pulsos del cambio

Políticas de la música académica en la transición democrática española (1975-1982)

Granada, 2024

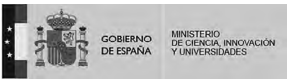
Colección Musicología

— Estudios —

Directora: Gemma Pérez Zalduondo

Consejo Asesor:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)
Christopher Collins (University of Aberdeen)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
Javier Marín López (Universidad de Jaén)
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)



© LA AUTORA
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-7419-1
Depósito Legal: Gr./1099-2024

Maquetación: CMD. Granada
Diseño de cubierta: Tarma. Estudio gráfico
Imprime: Printhaus. Bilbao

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Contenido

Abreviaturas y siglas 13

Agradecimientos 15

Prólogo 19

Introducción 25

I. Continuismo entre la Comisaría del tardofranquismo y la etapa preconstitucional 43

Capítulo 1. Antecedentes: la Comisaría de la Música (1964-1974)..... 45
1. Preludio: la Comisaría entre 1940 y 1975 45
2. Apuntes sobre la política musical oficial en el tardofranquismo (1969-1975) 50
   2.1. Antonio Iglesias (I) (1966-1974): festivales, concursos y otros eventos musicales 50
   2.2. El Concurso Permanente de Composición Musical (1973), una orden ministerial y una carta de Cristóbal Halffter..... 54
   2.3. Una inversión estatal ineficaz: la operación Pianos (1971)..... 59

Capítulo 2. La Comisaría Nacional de la Música en el posfranquismo (1976) 65
1. Introducción a la gestión musical oficial de los primeros meses de 1976.. 66
   1.1. El continuismo de la Comisaría Nacional de la Música..... 66
   1.2. Antonio Iglesias (II): el subcomisario en la picota 68
2. El «cambio» en disputa y la iniciativa civil en juego: inmovilismo y falta de diálogo (1976) 70
   2.1. VI Semana de Nueva Música (Barcelona, 1976) 71
   2.2. Claves sobre la iniciativa civil y el estamento musical en los primeros meses de 1976..... 86
   2.3. VI Semana de Música Española (Compostela, 1976): reivindicación de una vida musical a lo largo de todo el año 108

2.4. Desagravio a Iglesias: homenaje y contrahomenaje 111
2.5. Revisitando la vanguardia: oficialización, novedad y compromiso en el camino hacia la democracia 117
2.6. «Coordenadas para la descentralización de la música», de Fernando Ruiz Coca: la educación de la ciudadanía como solución 123
2.7. Tentativas de autogestión: I Encuentro de Jóvenes Artistas de Vigo 130

Capítulo 3. ¿Una transición imposible? (1977) 135
1. Enrique de la Hoz, último comisario de la Música (1976-1977) 135
1.1. Reorganización de la Comisaría (1976-1977) 139
1.2. El Real Instituto de Artes Musicales y Escénicas (1976-1977): un organismo autónomo quimérico 144
1.3. Balance de Enrique de la Hoz: radiografía de una esperanza de cambio truncada 150
1.4. La creación del Ministerio de Cultura (1977) y una despedida forzada 168
1.5. «Elecciones sin música»: políticas oficiales ante los comicios de junio de 1977 176
1.6. Antonio Iglesias (III) (1977-1983): ¿qué fue del antiguo subcomisario? 179
2. Últimas convulsiones de la iniciativa civil en diálogo con el Estado (1976-1977) 181
2.1. El encierro en el Conservatorio (1977) y varios intentos de dimisión fallidos 182
2.2. Resistencia al influjo institucionalizador 189

II. El «cambio»: la imaginación política en la DGM (1977-1980) de Jesús Aguirre 197

Capítulo 4. La nueva Dirección General de Música en el Ministerio de Cultura 201
1. La esperanza democrática con nombre de aristócrata (1977-1978) 201
1.1. El equipo de Jesús Aguirre 201
1.2. Jesús Aguirre: retrato del único director general de Música 203
2. «Aguirre: el tiempo discutido» 208
2.1. La Orquesta Nacional de España como escaparate del cambio 209
2.2. ¿Medidas de transparencia en la DGM? 242
2.3. Hacia el presupuesto por programas: alimentando la utopía 251
3. Breves apuntes sobre el mito de la cultura y su democratización 261

Capítulo 5. Acciones concretas de la DGM: ¿democratización o instrumentalización política? 265
1. Nuevos valores culturales en la DGM 265
1.1. Una nueva coyuntura social y cultural para la DGM 265

1.2. Síntomas de apertura desde un enfoque crítico: ¿democratización de la música? 267
1.3. ¿Qué fue de los sindicatos tras la creación del Ministerio de Cultura y la DGM? 282
2. La creación española de nuevo cuño como signo del «cambio» 288
2.1. Las peticiones a la DGM como resultado de una nueva sensibilidad 289
2.2. La nueva concepción del Premio Nacional de Música y los acérrimos defensores del «genio-creador» 293
2.3. El Concurso de Jóvenes Compositores y el fomento de nuevos valores en la ONE 299
2.4. Una nueva sensibilidad: música contemporánea española 312
3. Un festival para una democracia de baja intensidad: Cincuenta Años de Música Española y el concepto de «recuperación» 332
3.1. El festival «de la venganza» 332
3.2. El festival «del consenso» 338
3.3. El festival «saboteado»: sobre el «pacto» de las élites y algunas «fantasmagorías» 343

Capítulo 6. La debilitación de Jesús Aguirre como director general 353
1. La reivindicación del Coro Nacional de España: «coacciones sindicales». 353
2. El Ballet Nacional, la destitución de Antonio Gades y la amenaza de dimisión de Aguirre 361
3. «¡Adiós, Aguirre, adiós!»: el último director general deja la DGM (1980) 365

III. Tiempos de desencanto: las políticas de consolidación en la Dirección General de Música y Teatro (1980-1983) 371

Capítulo 7. El desencanto de la DGMT en el declive de la UCD (1980-1981) 375
1. Los primeros meses de la DGMT (1980) 377
1.1. La reorganización de la DGMT bajo el mandato de Manuel Camacho de Ciria 377
1.2. Vestigios del monopolio: la codiciada dirección de la Orquesta Nacional de España 383
1.3. Reflexión sobre el interés político hacia la música 390
2. La gestión de Juan Antonio García Barquero hasta el 23F: una DGMT que no arranca 392

Capítulo 8. Golpe de timón: la DGMT tras el 23F (1981-1983) 399
1. El «café para todos» de Juan Antonio García Barquero (1981) 400
2. Juan Antonio Cambreleng y la iniciativa privada: la última DGMT del Gobierno de UCD (1982) 411

3. El amateurismo, la calidad de los conjuntos sinfónicos y otras dificultades administrativas 420
3.1. Conversión de la Orquesta Sinfónica de Madrid en el conjunto permanente del Teatro Lírico Nacional (1981-1982) 420
3.2. La calidad de la cuerda, el pluriempleo, el paro y otras incompatibilidades 423
4. Hacia el Gobierno del PSOE 427
4.1. La música en las elecciones generales de 1982 427
4.2. La DGMT en el primer año del PSOE: José Manuel Garrido Guzmán (1983) 432
4.3. Hacia un Estado cultural: de la «bulimia cultural» y algún que otro «Prometeo rojo» 440

CONCLUSIONES 465

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 483

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS 493

REFERENCIAS WEB 503

LISTADO DE ENTREVISTAS 505

Prólogo

Son muy numerosas las publicaciones sobre la transición democrática española. También abundan las investigaciones acerca de aspectos parciales de dicho proceso, como pudieran ser la enseñanza, el derecho, la prensa, el ejército, los protagonistas del cambio y, entre otros temas, las artes. La música, en concreto, ofrece una situación un tanto asimétrica. Mientras ciertos géneros populares —la canción comprometida de los cantautores, pongamos por caso— merecieron estudios desde fechas tempranas, las nuevas creaciones académicas seguían viviendo en ese limbo minoritario y difuso al que el público filarmónico las había relegado en España desde fines de los años 50. Fue entonces (y más aún en los 60) cuando comenzó un proceso de recepción de las más variadas tendencias internacionales, como el serialismo, la música abierta o la electroacústica, entre otras.

Este tipo de producción musical tardó en merecer análisis detallado. Con todo, la Musicología contemporaneísta acabó también interesándose por las últimas grandes etapas de la música española del siglo XX, abriendo líneas de trabajo sobre el papel de este arte durante la Guerra Civil (1936-1939) y bajo el franquismo, por no entrar en períodos anteriores. Pero la Transición seguía siendo en este frente un territorio prácticamente ignoto y carente de aportaciones de amplio formato. Aquí es donde entra en juego el presente libro de Ana Toya Solís Marquínez (Avilés, 1990), una musicóloga llamada a convertirse en referente absoluto sobre el tema. En cierto modo, ya lo es; y lo será con mayor fundamento gracias a esta monografía, que habrán de consultar y citar todos cuantos pretendan adentrarse en el proceso social, cultural y político que vivió nuestro país en las décadas de los 70 y los 80 del pasado siglo.

Confieso que considero un gran honor escribir este prólogo. Juegan a mi favor un par de circunstancias. Por un lado, viví la Transición desde la privilegiada atalaya de los años de estudiante universitario. Por otro, fui testigo de la *transición* personal de la autora, desde los tiempos en que era una brillante alumna de Ciencias de la Música en la Universidad de Oviedo (2010-2014) hasta su actual mayoría de edad profesional a través de la investigación y la docencia —como contratada en investigación posdoctoral en las universidades

de Granada y Oviedo—, las publicaciones en medios especializados y las comunicaciones en congresos. Además, Toya Solís posee notables cualidades para la práctica musical. No ya por su título de violín, obtenido en el Conservatorio 'Julián Orbón' de Avilés (2009), sino por su participación desde niña en diversas agrupaciones musicales que no viene al caso circunstanciar en estas líneas.

Su tesis doctoral (2020) fue merecedora de la máxima calificación, así como del Premio Extraordinario de Doctorado. En buena medida, ha sido la base de este libro. La doctora Solís se centra esencialmente en el análisis de las políticas musicales implementadas o debatidas durante la Transición. De las páginas de este libro brota entonces la primera sorpresa, pues sucede que todos los enredos políticos, intrigas, luchas por el poder, *cambios de camisa* —pero también el idealismo, la conciencia cívica, el asociacionismo y la creatividad que caracterizaron a otros colectivos y al propio período— se traslucen asimismo en la vida musical con los más vivos colores, haciéndola paradigmática de lo que fueron aquellos años tan tensos como esperanzados. Es evidente, pues, que se hacía necesario un libro como *Los pulsos del cambio*.

Otro aspecto que destaca en este volumen es la visión general sobre la Transición que se desprende de sus páginas. Todos sabemos que el proceso constitucional y el asentamiento de la democracia no resultaron fáciles. Es verdad que se produjo una cierta idealización de aquel período, considerado como una fase de entendimiento y concordia. Más recientemente, han ido apareciendo voces críticas con los valores que se suelen atribuir al que algunos denominan *régimen del 78*. Toya Solís pertenece al grupo de los críticos —eso está fuera de dudas—, pero siempre con fundadas y documentadas razones. Pone nuestra autora de relieve cómo ya en fechas muy tempranas —el periodismo y la literatura iban por delante de la Musicología en este punto— hubo discursos que venían a lamentar las oportunidades perdidas o las excesivas concesiones que los partidos de izquierda hubieron de aceptar en ese juego del *tira y afloja* que tanto funcionó en aquellos años. Hoy día, no se sostiene demasiado bien la idea de una Transición desarrollada casi seráficamente y, por supuesto, *con final feliz*. Resultaría una visión demasiado simple. Se impone una perspectiva más amplia, objetiva e integradora. Imposible olvidar la efervescencia política, el gusto por la cultura y el entusiasmo que se vivía por la libertad recobrada paso a paso. Pero esta monografía no se queda en la cara visible de un hermoso tapiz, sino que también nos muestra —en imagen muy del gusto de Schopenhauer— el reverso lleno de nudos que, a la postre, fundamenta y explica lo que se ofrece a nuestra percepción. Ambas miradas están presentes en la aproximación de la autora a las políticas musicales de la Transición y este no es el menor de sus logros.

El libro lleva un índice ya de por sí expresivo sobre la enorme cantidad de asuntos que se tratan en él. También son muchas las fuentes manejadas. Por un lado, numerosos documentos de archivo (memorias, cartas, proyectos reglamentos, etc.). Por otro, un amplísimo material hemerográfico. A lo que

habría que sumar el testimonio oral de diversos informantes. El decurso del volumen sigue los pasos de los organismos ejecutivos encargados de la música. Además de los ministerios implicados, se estudian con particular detalle las entidades intermedias, como las comisarías de música o las direcciones generales. La investigadora ha puesto orden y lo ha hecho sobre un verdadero maremágnum administrativo. Baste citar la tabla 1, que no pasa de una cara, para detectar que semejante esquema no se explica sin los centenares de páginas y los innumerables recursos puestos en juego a lo largo de la investigación. La mencionada sinopsis y el propio cuerpo del texto dejan bien ubicados los siete organismos distintos, dentro del nivel acotado, que se encargaron de la música desde las instancias oficiales entre 1940 —por dejar claros los antecedentes— y 1985. Se concretan las fechas de su existencia, los nombres de los responsables y de sus equipos más cercanos, así como los organismos superiores de los que dependieron y, naturalmente, sus políticas musicales.

Detrás de una entidad oficial hay personas que marcan el camino a seguir hasta donde les es posible. El ponderado balance que se hace del último comisario de la Música, Enrique de la Hoz (1976-1977), constituye un buen ejemplo del rigor con que la autora maneja sus fuentes. De la Hoz llevaba décadas al servicio del régimen y había sido un puntal en el equipo de Fraga Iribarne cuando este ocupaba la cartera de Información y Turismo en los años 60. Sin embargo, planteó unas ideas que tenían un perfume aperturista, educativo y casi descentralizador. La musicóloga compara su discreta adaptación a los nuevos tiempos con el caso del más recalcitrante Antonio Iglesias. La ambigüedad de las concepciones del primero le permite valorarlas como *discursos flotantes*, capaces de adaptarse a distintos contextos. Es decir, una sutil dialéctica entre la continuidad y el cambio. Los *discursos flotantes* se detectan en otras situaciones de aquellos años. Así, en el libro se habla de los relatos cambiantes de la revista *Ritmo* en los primeros meses del posfranquismo. Y se advierte que la misma palabra «democracia» se muestra como un significante vacío, rellenado según los intereses de un momento en el que había muchas incertidumbres sobre el devenir de la Transición.

No menos valiosas resultan las páginas sobre la etapa de Jesús Aguirre al frente de la flamante Dirección General de Música (1977-1980). Es sabido que fue un personaje mediático, culto y hasta sorprendente en muchas ocasiones. Se creó, en palabras de la autora, «un clima de esperanza y cambio» y de una aparente mayor transparencia. Ello dio lugar a que no pocos músicos escribiesen a la Dirección General pidiendo que se estrenasen sus obras o solicitando dirigir la Orquesta Nacional. Salen así a la luz materiales relevantes (y algunos más bien peregrinos) que, como tantos en esta monografía, han sido pacientemente recogidos en el Archivo General de la Administración, entre otros. Mas las tensiones no dejaron de jalonar esta etapa. Casos como la destitución de Antonio Gades al frente del Ballet Nacional, el surgimiento de ciertas desavenencias entre Cristóbal Halffter y la Dirección General de Música o el cese de Rafael

Frühbeck de Burgos como director de la Orquesta Nacional son solo algunos de los más sonados, aunque la investigadora sitúa «el punto de no retorno» en el Festival Cincuenta Años de Música Española (1978). Aun así, es innegable que hubo, por parte de Aguirre y su equipo, una mayor sensibilidad para la nueva música en su intento de transformar la política musical oficial.

La investigación de la doctora Solís no se queda en el estudio de las estrategias impulsadas por los diversos responsables y sus equipos, sino que atiende asimismo a la plasmación o fracaso efectivos de los proyectos musicales oficiales. Comparece entonces la propia vida musical, con sus festivales, semanas de nueva música, premios nacionales, concursos, política de encargos, relaciones con los recién legalizados sindicatos y asociaciones de compositores y, en suma, se instala poco a poco la idea de que *la cultura es libertad*, consigna que el Partido Socialista Obrero Español esgrimió ampliamente antes y después de su triunfo electoral en 1982. Pero en el libro también se ofrece una visión crítica sobre cómo el PSOE construyó el Estado cultural, donde la «cultura» acabaría convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales de los años noventa, junto con los de «Libertad», «Riqueza», «Igualdad», «Democracia» o «Felicidad». Todo esto gracias a los discursos interideológicos e interclasistas que habían comenzado a esbozarse en la Transición. Cultura, pues, como un derecho de la ciudadanía, pero dentro de una estrategia instrumentalizadora en nada inocente o neutral.

La musicología, la historia crítica y diversos elementos de la sociología no son los únicos recursos metodológicos puestos en juego. Toya Solís añade también una mirada netamente feminista. No opta por dedicar un capítulo a este asunto, sino que la conciencia feminista brota allí donde los datos lo solicitan. Es decir, que se trata de un procedimiento altamente transversal. Imaginemos que se habla de las asociaciones de compositores nacidas por entonces. La pregunta es obligada: ¿cómo es que las compositoras no llegan, en aquellos años, al diez por ciento de sus miembros? O bien: ¿por qué los estrenos de mujeres compositoras eran tan estrictamente anecdóticos en nuestras orquestas? Ítem más: ¿es que no había mujeres instrumentistas en España, más allá de alguna violinista o arpista? Y, ojo, que en este segundo caso te pueden llamar «primera arpía», como hizo Jesús Aguirre, aquejado de un ataque agudo de eso que Toya Solís diagnostica como «propensión a la verborrea machista». Claro que Aguirre no era el único lenguaraz. Nada menos que el líder socialista Alfonso Guerra calificaba de «ministra de costura» (lo era de Cultura) a Soledad Becerril, primera mujer al frente de un ministerio desde la II República. La exclusión y la pervivencia de los comportamientos patriarcales aparecen por todas partes y la autora no se olvida de recoger esta realidad que, según todos los indicios, tardó muchos más años en mejorar que la conquista de otras libertades y derechos.

La Transición contó con numerosas canciones que dieron testimonio de aquella realidad tornadiza y compleja. Aunque en mucha menor medida, lo cierto es que no faltaron tampoco creaciones académicas que, dentro de las diversas

corrientes estéticas activas en aquel momento, aportaban un plus en cuanto a la expresión de los valores o las tensiones que permearon dicho período. La musicóloga recoge un buen puñado de obras que cumplen con este requisito. Ahora bien, sería preciso otro libro —y no habría que descartarlo de cara al futuro— para poder presentarlas con el debido detalle, partiendo de lo ya hecho en la tesis. Lo interesante aquí es que dichas obras aparecen mencionadas en el concreto contexto de la Transición donde surgieron o se escucharon. En consecuencia, contribuyen a remachar las reflexiones de la autora sobre las líneas maestras de su investigación. Así se comprueba al hilo de obras como *Apuntava l' alba*, de Josep Soler, de 1975 y relacionada con los últimos fusilamientos del franquismo, cuando el estremecimiento y la repulsa invadieron las conciencias de tantas personas, en España y en otros países, ante la última barbarie de la dictadura. O bien en las menciones a *En rouge et noir*, de Miguel Ángel Coria, proyecto de creación compartida con claves libertarias. Y quede claro que los ejemplos podrían multiplicarse. Toya Solís ya ha publicado textos específicos sobre algunos de estos autores y obras. Un caso muy destacable es «*El Diari*, de Joan Guinjoan, un noticiario sonoro de la Transición», donde el propio título del capítulo resulta por demás ilustrativo. Todas estas composiciones nunca son ajenas a los vaivenes de la sociedad y, por ello, se entenderán mejor desde el conocimiento de las políticas musicales que operaron en cada momento del período acotado.

Se incluyen interesantes materiales gráficos sobre asambleas, encierros, manifestaciones, personajes, matasellos, octavillas sindicales y otros aspectos que iban configurando, desde la música, la sociedad democrática por la que apostaban también otros muchos colectivos y, en suma, la mayoría de los españoles. La autora ha elaborado asimismo tablas muy útiles sobre estrenos y encargos. Es obvio que no hay espacio aquí para mencionar los muchos contenidos, ni para glosar los abundantes méritos que concurren en esta monografía. Los lectores y las lectoras tendrán que descubrirlos en sus páginas.

Ángel Medina
Catedrático de Musicología (jubilado)
Universidad de Oviedo

Introducción

> Al final de ese recorrido de construcción de la ciudad democrática, hemos llegado a una situación de libertad vigilada, en la cual el gran hermano ya no es el gran hermano de la utopía de Orwell de 1984, sino que el gran hermano somos nosotros mismos. El gran hermano es ese setenta por ciento de la población emergente de la ciudad, que es el que escribe, el que lee, el que tiene conciencia de lo que ocurre y el que, además, tiene pautas para imponer su conducta y para sobrevivir, y que puede prescindir perfectamente de la opinión de un treinta o cuarenta por ciento restante de la sociedad, desintegrado, no vertebrado, y que, por lo tanto, no está en condiciones de ejercer una función crítica de la ciudad construida.
>
> Manuel Vázquez Montalbán,
> *La literatura en la construcción de la ciudad democrática,* 1998.

No concebimos la existencia de este libro sin aludir al nombre de Ángel Medina Álvarez. En 2010, este prestigioso musicólogo escribió un capítulo de libro titulado *Acotaciones musicales a la transición democrática de España*[1]. En el breve espacio de unas páginas, propone una gran cantidad de novedosas líneas de investigación, que, con su consiguiente aparato crítico, hacen las veces de caldo de cultivo para futuros estudios. No solo somos deudoras de este y otros trabajos[2], sino de la capacidad de Medina para avivar el ánimo de la que escribe para consagrar su tesis (dirigida por él) a la música académica en la Transición

1 Ángel Medina, «Acotaciones musicales a la transición democrática de España», en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coord. Celsa Alonso, 267-282 (Madrid: ICCMU, 2010). Otro ejemplo es el siguiente: Ángel Medina, «Gestión musical en la transición democrática: el caso de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (1981-1986)», en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, ed. Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez Pajares, 435-449 (Madrid: ICCMU, 2008).

2 Además, trató el tema de la Transición y la música académica de forma transversal en varias de sus publicaciones, entre las que destacamos las siguientes: Ángel Medina, *Ramón Barce en la vanguardia musical española* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983); Ángel Medina, *Josep Soler. Música de la pasión* (Madrid: ICCMU, 1999); Ángel Medina, «Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)»,

y acometer una investigación como la que aquí se presenta. Auspiciado por esta empresa surgió este libro, titulado *Los pulsos del cambio: políticas de la música académica en la transición democrática española (1975-1982).*

El objetivo de esta publicación es el estudio de las políticas oficiales en materia musical académica en los años señalados. Existen importantes trabajos musicológicos que tratan algunos aspectos concretos de la Transición[3] o que tienen en cuenta las singularidades de este momento de cambio de forma transversal[4]. Sin embargo, aún no se ha publicado una monografía que atienda de forma sistemática a la especificidad del tema que aquí se plantea. Por tanto, con este libro se intenta ofrecer una modesta aportación, una suerte de marco referencial que aspira a ser enriquecido con ulteriores estudios.

Conviene realizar algunas consideraciones iniciales relacionadas con el título, a fin de esclarecer su naturaleza. La noción de «música académica» no se utiliza con otro sentido que el de acotar el tipo de repertorio tratado, libre de cualquier matiz jerárquico y en conformidad con sus propias formas de producción, difusión, recepción, escucha, etc. Las dinámicas particulares que este ámbito encierra en su seno serán convenientemente tratadas a lo largo del volumen. Por otro lado, se ha aludido a «pulso», un término musical que, si

---

Cuadernos de Música Iberoamericana 17 (2009), 7-22; Ángel Medina y Daniel Moro Vallina, *Miguel Ángel Coria. Un compositor entre la vanguardia y la posmodernidad* (Madrid: ICCMU, 2022), etc.

3 Joaquín Piñeiro Blanca, «Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino,* n.º 25 (2013), 237-262; Diego García Peinazo, «Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982)», *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 29, n.º 2 (2014), 95-113; Alicia Pajón, «Mujer, música y Transición. Una perspectiva desde el diario *El País*», *Zer: Revista de Estudios de Comunicación* 24, n.º 46 (2019), 253-268; Alicia Pajón, *La música en la prensa generalista de la Transición: discursos y consenso.* Tesis doctoral dirigida por Julio Ogas Jofré, Universidad de Oviedo, 2023; Toya Solís, «Políticas, cambio e inmovilismo en la música académica del inicio de la Transición democrática española (1975-1976)», en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques,* ed. Begoña Lolo y Adela Presas, 2345-2362 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018); Toya Solís, «Perspectiva feminista en el estudio de la música académica en la transición española (1975-1982)», en *Universidad, investigación y conocimiento. Comprensión e intervención en una sociedad compleja,* 143-151 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018); Toya Solís, «La figura de Mahler en la España de la Transición: un ejemplo de construcción cultural ligada al *guerrismo*», en *Música en Sevilla en el Siglo XX,* ed. Miguel López Fernández, 89-104 (Sevilla: Editorial Libargo, 2018); Toya Solís, «La Orquesta Nacional de España en la transición democrática (1975-82): el cambio en las políticas musicales oficiales», *Anuario Musical,* n.º 75 (2020), 139-162; Toya Solís y Daniel Moro Vallina, «El cambio en las políticas musicales de la transición democrática (1975-1982): el caso del Festival Cincuenta Años de Música Española», *Resonancias* 25, n.º 49 (julio-noviembre 2021), 13-34; Toya Solís, «La Orquesta de Radiotelevisión Española en la transición (1975-1982): luces y sombras de la política musical oficial», *Anuario Musical,* n.º 78 (2023), 203-219, etc.

4 Alberto Lapuente, «Hacia la heterogénea realidad presente», en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: La música en España en el siglo XX,* ed. Alberto González Lapuente, 233-334 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012); Germán Gan Quesada*, La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos.* Tesis doctoral dirigida por Gemma Pérez Zalduondo, Universidad de Granada, 2003; Daniel Moro Vallina, *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Una trayectoria en la vanguardia musical española* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2019), etc.

bien implica una determinada ordenación —que se ajusta a la idea de los diversos cambios estructurales jurídicos y administrativos que se produjeron en las políticas musicales de la Transición—, no siempre permanece invariable, por más que el metrónomo de algunas posturas inmovilistas así lo anhelaran. Por ello, la utilización del plural («pulsos») no solo alude a las diferentes cadencias en las que se desarrollaron estas transformaciones, sino a la diversidad de fuerzas derivadas de la pugna entre los distintos planteamientos generados en el amplio espectro discursivo del clásico eje «ruptura/reforma». Aunque actualmente existen numerosos debates en torno a lo que, en ocasiones, se entiende como una transición *inacabada,* hemos acotado la cronología entre 1975 y 1982. Lejos de asumir la Transición como un período cerrado, nuestra decisión opera en términos meramente prácticos y se justifica por la muerte de Francisco Franco y el rotundo triunfo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), pues se entiende que, en aquel entonces, ya se habían establecido de manera formal las bases de la democracia, tal y como explicitan numerosos historiadores e historiadoras que manejamos en este volumen.

Precisamente, el impulso de la historia crítica actual[5] ha sido uno de los principales cimientos de este libro y ha dialogado con otras disciplinas, como la sociología, la politología o el análisis del discurso. El enfoque de la historia social también ha sido verdaderamente útil. Si bien es cierto que lo que denominamos música académica no estaba al alcance de la mayoría (por motivos simbólicos y materiales), el desarrollo durante la Transición de una sensación de bienestar social, de la acogida paulatina de los valores posmaterialistas y del espejismo de la interideología y del interclasismo —explotado al máximo con el PSOE en el Gobierno—, produjo un notorio vacío ideológico que conllevó el olvido de otras realidades. Investigaciones como las del sociólogo Fernán del Val[6] sufragan esta situación, al analizar diferentes contextos musicales asociados a variables como la clase, el sexo, el nivel de estudios, la capacidad adquisitiva de las familias, etc. Y es que la cacareada democratización de la música por parte del Estado en estos años se abordó desde una mirada elitista. Además, especialistas como el ya citado Gonzalo Wilhelmi, Pamela Radcliff[7]

5 Destacamos algunos nombres, como Carme Molinero, Pere Ysàs, José-Carlos Mainer o Rafael Chirbes, cuyos trabajos se incluyen en un interesante volumen coordinado por la primera: *La transición treinta años después*, coord. Carme Molinero (Barcelona: Ediciones Península, 2006). Añadimos: Sophie Baby, *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)* (Madrid: Akal, 2018); Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)* (Madrid: Siglo XX, 2018).

6 Fernán del Val, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)* (Madrid: SGAE, 2017).

7 Pamela Radcliff, «Ciudadanas: las mujeres de las asociaciones de vecinos y la identidad de género en los años setenta», en *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008,* ed. Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León, 54-78 (Madrid: Catarata, 2008); Pamela Radcliff, «Prefacio (a modo de introducción a la Transición)», en *Rebeldes ilustradas. (La otra Transición),* coord. María Antonia García León, 11-15 (Barcelona: Anthropos, 2008); Pamela Radcliff, «El debate sobre el género en la

o Juan Andrade[8], que señalan la importancia de la movilización social en la Transición, nos aportan una amplia visión sobre las políticas gubernamentales que dieron la espalda a la ciudadanía, en concreto, a la clase trabajadora; tal es el caso de los Pactos de la Moncloa. Esto nos ha permitido ponderar las dinámicas privilegiadas del ámbito musical académico, así como entender sus formas de protesta y comprobar qué discursos podían producir una verdadera obstaculización de la normalización de la continuidad del régimen franquista. En 1976 y principios de 1977 —momento en el que la esperanza de ruptura se difuminó definitivamente—, se dieron varias manifestaciones y huelgas en el heterogéneo estamento musical. Pero, realmente, no fueron muchas las figuras académicas que mostraron su solidaridad o formaron parte de esta presión desde abajo. Esto no es óbice para considerar la diversidad de discursos y el diálogo más o menos aparente entre la Administración y las diferentes prácticas y escenas musicales. El relato oficial fue extendiendo sus tentáculos a través de diversos acontecimientos políticos, como la Ley para la Reforma Política de 1976, las primeras elecciones generales desde la Segunda República (1977), los Pactos de la Moncloa (1977) y la promulgación de la Constitución (1978). Así, en estos años, a los que el periodista Gregorio Morán se refiere como «el agujero negro de la democracia»[9], asistimos a la pugna entre aquellas facciones del mundo musical que se reinventaron para adherirse al discurso canónico y aquellas otras que abogaron por un relato rupturista. En este sentido, el bagaje de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), la Associació de Compositors Catalans (ACC) y el Colectivo de Jóvenes Compositores fue primordial. Con frecuencia, el mismo Llorenç Barber, miembro de este último, manejó conceptos como el de «amnistía» que, acompañado de «musical», entendía «como paso previo para una real y justa igualdad de oportunidades»; para, a continuación, proponer el «control democrático de organismos como la Comisaría de la Música y Radiotelevisión Española, hasta ahora feudo de funcionarios a las órdenes del Poder al que sirven»[10]. Sin embargo, excepto en contadas ocasiones, el estamento musical académico, en concreto, el compositivo, destacó por su individualismo, como constataremos por medio de sociólogos como Arturo Rodríguez Morató[11], Antoine Hennion[12] y Pierre-Michel Menger[13].

Constitución de 1978: orígenes y consecuencias del nuevo consenso sobre la igualdad», *Ayer,* n.º 88 (2012), 195-225.

8 Juan Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político* (Madrid: Siglo XXI, 2016).

9 Gregorio Morán, *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia* (Barcelona: Editorial Planeta, 1991), 24.

10 Llorenç Barber, «30 años de vanguardia en Darmstadt», *Ritmo*, n.º 465 (octubre 1976), 33.

11 Arturo Rodríguez Morató, *Los compositores españoles. Un análisis sociológico* (Madrid: SGAE y CIS, 1996).

12 Antoine Hennion, *La pasión musical* (Barcelona: Paidós, 2002), 133.

13 Pierre-Michel Menger, «El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea», *Papers,* n.º 29 (1988), 109-125.

De acuerdo con el planteamiento del libro, la perspectiva feminista es ineludible, pues resulta urgente aplicar un enfoque interseccional que nos permita examinar las razones por las que las mujeres fueron separadas o invisibilizadas de unos u otros ámbitos. Para ello, acudimos al planteamiento de la mujer como clase social, en tanto que clase económica oprimida, por no ser su trabajo reconocido ni económica ni socialmente[14]. Esta premisa establece el marco teórico adecuado para entender la feminización o masculinización de unas u otras esferas, ya sea como instrumentistas en las orquestas estatales, secretarias de los gabinetes de los organismos oficiales dedicados a la música, miembros en minoría de las asociaciones musicales emergentes o como parte mayoritaria (y única) del personal encargado de las taquillas y la limpieza del Teatro Real. En definitiva: la democracia no es completa si la mitad de la población y sus valores están ausentes[15].

Estas consideraciones iniciales estarían incompletas si no resaltáramos la relevancia discursiva de algunos conceptos, como «Estado», «Democracia» y «Libertad» o «Cultura», «música contemporánea» y «vanguardia musical», que reseñaremos a continuación. Si resultan conflictivos es porque se han instrumentalizado con el fin de construir el relato hegemónico. En tanto que «significantes flotantes»[16], son polisémicos y, según Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, susceptibles de ser articulados en campos opuestos, como veremos.

Otro de los pilares fundamentales que vertebran la monografía es la noción de «cultura». En la introducción de *La cultura en Transición,* Giulia Quaggio asegura analizar «el proceso democratizador desde el privilegiado prisma que nos concede la cultura […] viéndolo desde la óptica de la gestión política que los distintos gobiernos hicieron de la cultura»[17]. A lo largo de nuestro trabajo hemos tenido en consideración este supuesto y hemos intentado contribuir en la medida de lo posible desde el repertorio musical académico. Las aportaciones de Quaggio han sido cruciales a la hora de contextualizar minuciosamente las diferentes tácticas implementadas por la política musical durante la Transición. Además, entendemos que la gestión musical también coadyuvó el orden social que se quería imponer. No solo se trataba de democratizar la cultura —expresión que solo se da en los márgenes de lo contradictorio y lo imposible—, sino de proponer una cultura de la democracia dictada por el Estado. En palabras de Quaggio:

14 Lidia Falcón, *La razón feminista, la mujer como clase social y económica. El modo de producción doméstico* (Barcelona: Fontanella, 1981).

15 Judith Astelarra, «Las mujeres y la política», en *Participación política de las mujeres,* ed. Judith Astelarra (Madrid: Siglo XXI de España Editores y Centro de Investigaciones Sociológicas, 1990), 21.

16 Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (Madrid: Siglo XXI, 2001).

17 Giulia Quaggio, *La cultura en transición. reconciliación y política cultural en España, 1976-1986* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 20.

> De manera que la política cultural le ha servido históricamente al Estado español para exhibir una peculiar forma de poder y crear un tejido social estratégico por medio del cual los propios ciudadanos pudiesen consumir los productos artísticos y culturales bajo determinadas claves interpretativas[18].

Efectivamente, la Cultura como «muerte de eso otro a lo que más vagamente alude lo de tradición, tradición de gente, tradición de pueblo»[19], en palabras de Agustín García Calvo, es un significante vacío que en la Transición se irá moldeando convenientemente según los intereses de las facciones políticas emergentes. El Ministerio de Cultura, surgido en 1977 con fuerza de las brasas de la propagandística cartera de Información y Turismo, así lo prueba. Con el objeto de explicitar aún más esta aseveración, anticipamos un ejemplo concerniente a la lectura crítica de la encuesta titulada *La realidad cultural de España*[20] (Ministerio de Cultura, 1978). Si Lourdes Méndez enuncia que la finalidad de dicho sondeo era «saber cuál era la oferta del Estado español a nivel de bienes y servicios en el ámbito de la cultura y detectar la demanda social existente con relación a dichos bienes y servicios»[21], Quaggio apunta que estos eran demandados, precisamente, por gente joven y por aquellas personas entre los 19 y 45 años con estudios superiores[22]. En esta línea, Carlos Femenías Ferrà entiende estos trabajos estadísticos en tanto que instrumentos del Estado para «apuntalar el *statu quo* como única forma de lo real»[23]. Además, nos servimos de la reflexión de Richard A. Peterson referente a que este tipo de informes no solían tener en cuenta la gran variedad de las actividades de ocio ni la heterogeneidad de la clase trabajadora[24]. En definitiva, lejos de preocuparse por las necesidades de la *gente* —en la acepción *agustiniana*—, el Estado español se erigía en constructor de una ciudadanía democrática a su medida, proceso que podemos explicar a través de las formas de control descritas por Michel Foucault en *Vigilar y castigar:*

> Es preciso anular los efectos de distribuciones indecisas, la desaparición controlada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa; táctica de antideserción, antivagabundeo, de antiglomeración.

18 *Ibid.,* 22.

19 Agustín García Calvo, «El placer de hacer con las manos», en *Jornadas Cestería Tradicional Gallega* (Vigo, 22/X/1999). Disponible en <http://bauldetrompetillas.es/agustin-garcia-calvo/conferencias/> [Consulta: 22/XII/2023].

20 Ministerio de Cultura, *La realidad cultural de España* (Madrid: Secretaría General Técnica, 1978).

21 Lourdes Méndez, «Política cultural: una retórica sin fronteras», en *El ayer y el hoy: lecturas de antropología política. El futuro II,* coord. Aurora Marquina Espinosa (Madrid: UNED, 2013), 230.

22 Quaggio, *La cultura en transición,* 147.

23 Carlos Femenías Ferrà, «Gramática intelectual en la Transición: Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo en *El País*», en *Historia cultural de la transición: pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión,* ed. Carmen Peña Ardid (Madrid: Catarata, 2019), 63.

24 Richard A. Peterson «Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore», *Poetics* 21 (1992), 254-256.

> Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar[25].

La cimentación de una ciudadanía democrática modélica pasaba por esa «libertad vigilada» —utilizando la expresión de Vázquez Montalbán— de esa sociedad que emergía de la nueva sensación de bienestar ya mencionada y a través de la cual se inoculaban las ideas de consenso y reconciliación nacional, descartando lo conflictivo, las comunicaciones «no útiles» y la «circulación difusa». Si estas técnicas de «antideserción», «antivagabundeo» o «antiglomeración» fueron efectivas en un considerable segmento de la población fue, en parte, porque esta desconocía las reglas del juego. Los conceptos diseñados desde las élites y respaldados por la prensa, como «consenso», eran ajenos a la ciudadanía, según Juan Andrade[26]. Llegado este punto, no podemos dejar de citar la tesis recientemente leída por Alicia Pajón, titulada *La música en la prensa generalista de la Transición: discursos y consenso*. Pero, ¿qué papel juegan la cultura y la música en esta coyuntura?

Desde los diferentes gobiernos de la Transición se forjó «un canon histórico-cultural» a través de nociones ambiguas, como «recuperación» e «identidad»[27]. El historiador de la literatura José-Carlos Mainer[28] señala que la profusión de homenajes y conmemoraciones promovidos por el Estado tenía por objeto encajar en el marco democrático europeo, pero, al mismo tiempo, no se entendía sin las ideas de consenso, moderación y reconciliación nacional. Estos fueron los puntos de sutura del relato oficial que se estaba creando. En definitiva, la Cultura de la Transición (CT) acabaría imponiéndose. Según Mainer, la visión de la «Cultura, como lenitivo o como identidad» se implantó a través del «elevado valor referencial» y «reverencial» del que fue revestida. La instrumentalización estaba servida. Para más inri, en 1978, aparece en escena el eslogan «Cultura es Libertad», perteneciente al I Simposio Cultural del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Dos significantes flotantes que simulan atender a una consigna clara, pero que esconden más sombras que luces, si tenemos presente que no es accidental que aparezcan unidos bajo el mismo lema. A lo largo del libro cuestionamos algunos conceptos que nos vienen dados, lo que nos permite abrir nuevas

25 Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1982), 146-147.

26 Andrade, *El PCE y el PSOE en (la) transición*, 327-335.

27 José-Carlos Mainer, «La cultura de la transición», en *La transición treinta años después: de la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, coord. Carme Molinero (Barcelona: Ediciones Península, 2006), 156.

28 *Ibid.*, 157. En estos homenajes o conmemoraciones caben desde el fallido Festival de Cincuenta Años de Música Española de 1978 hasta la reivindicación de la figura de Antonio Machado —expresamente apoyado por un perfil disidente dentro del franquismo, siendo considerado como un emblema de la lealtad del intelectual hacia el pueblo— o la aplaudida vuelta del cuadro *Guernica* de Picasso.

dimensiones de pensamiento crítico. Tal es el caso de otros significantes vacíos, como «Democracia», «Cultura», «Libertad» (más allá del grito popular «libertad, amnistía y estatuto de autonomía») o «Estado»[29]. Cualquier combinación de ellos, como «Estado democrático» o «Estado cultural», resultaba primordial para el nuevo régimen. Aparentemente, y tras cuarenta años de oprobio por parte de los agentes de socialización durante el franquismo, eslóganes como el citado resonaban positivamente entre el grueso de la ciudadanía. Tanto quienes impulsaron la creación del Ministerio de Cultura en 1977 —o, formulado de otro modo, el mero remozamiento del de Información y Turismo— como la facción política emergente (el PSOE) se sirvieron de lo que Mainer denomina «minusvalía cultural», referido a un sentimiento colectivo surgido en la Transición y dictado por cierta «conciencia subjetiva de mutilación cultural, de minoría de edad por decreto»[30]. Mientras tanto, las sucesivas fuerzas políticas conferían a la cultura un aura democratizadora y reducían la libertad a cometidos como, por ejemplo, la capacidad individual para votar —«Democracia no es votar»[31], nos recuerda Jesús Ibáñez en 1976—. Además, según Quaggio, las políticas culturales habían asumido la figura del «ciudadano-consumidor que se movía en el seno de un mercado homogeneizado»[32], por lo que la cultura y el ocio («de provecho») se fundían en el marco de un bienestar material creciente. García Calvo se refiere a esto, entre otras cosas, cuando alude a los «Individuos Personales» que «se están continuamente fabricando, por parte del Comercio y del Capital, por parte del Estado a través de la educación, se están continuamente fabricando y asegurando que los individuos sean individuos»[33]; y por parte de la «Cultura» y de la «Música», añadimos. En este planteamiento está implícita la idea de Foucault de la libertad como «algo que se fabrica a cada instante»[34] por parte de un régimen que la produce y organiza.

Un ejemplo tangible es la construcción del producto político y cultural (musical) en torno a Gustav Mahler y Alfonso Guerra, que, en 1982, se con-

29 Como explica Agustín García Calvo, el término «Estado» se refiere a un tipo de orden social de un momento dado, pero de forma vaga, ya que no coincide ni con el concepto de «gobierno» ni con el de «pueblo»: «Así, "Estado" es una idea dominante: se usa a cada paso en el lenguaje político y hasta en el vulgar: se usa como sabiendo lo que significa. […] si de verdad eso era una idea definida, sí se sabía lo que era, no estaríamos haciendo más que decir lo que estaba ya dicho, explicar lo que estaba ya sabido; pero si no era así, si acaso el dominio de esta idea entre la gente se fundaba en parte en que no se supiera bien lo que era "Estado", entonces la labor de la pregunta puede ser perturbadora, creativa, esto es destructiva. PORQUE ES QUE, SI HABLAS DE UNA COSA, HABLAS CONTRA ELLA». Agustín García Calvo, *¿Qué es el Estado?* (original de 1977) (Zamora: Editorial Lucina, 2019), 10 y 31-32.

30 Mainer, «La cultura de la transición», 156.

31 Jesús Ibáñez, «Democracia no es votar» (inédito, 1976), en *A contracorriente,* 171-173 (Madrid: Editorial Fundamentos, 1997).

32 Quaggio, *La cultura en transición,* 143.

33 Agustín García Calvo, «Contra la democracia» (1991), en *Contra la paz. Contra la democracia* (Barcelona: Virus editorial, 1993), 102.

34 Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica* (Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007), 85. Publicación del curso impartido en el Collège de France en 1978-1979.

vertiría en vicepresidente del primer Gobierno del PSOE de la Transición. Este mito de Guerra como el «apóstol de Mahler»[35] o el «Prometeo rojo»[36] es resultado de la circunstancia descrita en la que, por supuesto, la prensa jugó un papel fundamental. La utilización del bohemio como arma arrojadiza contra Guerra y/o el PSOE sirvió para situarse públicamente en la doble isotopía de «evolución/involución» descrita por Gerard Imbert, en la que podemos incluir el clásico debate de ruptura/reforma. Es decir, el objeto musical «Mahler» articuló una identidad política y cultural que llega hasta nuestros días, hasta el punto de que, «Si bajabas al bar y decías que te gustaba Mahler, zas, eras del PSOE»[37], como rezan unas líneas del mordaz Luis Algorri. La relación entre cierto progresismo y el consumo de música de Mahler (ya fuera comprando la integral de Kubelik o acudiendo a escuchar los conciertos de la Orquesta Nacional) estaba servida. A su vez, y como era de esperar, la edificación de un nuevo canon por parte de la facción emergente (PSOE) fue leída como el establecimiento de un nuevo signo de distinción. Esto conllevaba un desclasamiento social ascendente que amenazaba la seguridad burguesa del franquismo, que veía su monopolio franqueado. Al fin y al cabo, parecía que «la barrera mágica que hace de la cultura legítima universo aparte»[38] descrita por Pierre Bourdieu se había abolido. Nada más lejos de la realidad, tal y como analizamos en el transcurso del volumen. Lo que ocurre es que aquello que Bourdieu denomina «illusio»[39] (estrechamente relacionado con el «habitus») se verá virtualmente torpedeado en la Transición por estas tentativas aparentemente democratizadoras. Este término, incluido en *Las reglas del arte,* hace referencia a los valores que otorgan sentido a un «campo» y son compartidos por sus «ocupantes». Por tanto, podría decirse que, en el ejercicio de democratización de las políticas musicales oficiales, se realiza un simulacro en el que se aparenta jugar con los límites de la posibilidad de fracturar «la relación coyuntural entre un *habitus* y un campo». En primera instancia, puede ser leído como una desregulación «de las prácticas y de las representaciones que impone [cada campo]» y que «ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de *illusio*». Sin embargo, reincidimos en la virtualidad de esa democratización, ya que, si tenemos en cuenta el capital social, académico, económico, laboral o cultural, entre otros, verificaremos que, aun con innegables variaciones en las dinámicas de consumo y escucha, el repertorio musical académico seguía atendiendo a un perfil social que estaba lejos de ser

35 José Luis García del Busto, «Las Sinfonías de Gustav Mahler en Madrid (Pequeña historia del despertar de una pasión musical)». *Orquesta y Coro Nacionales de España. Temporada 2009-2010,* 2009.

36 Solís, «La figura de Mahler en la España de la Transición: un ejemplo de construcción cultural ligada al *guerrismo*», 100.

37 Luis Algorri [Incitatus], «Ese judío raquítico y degenerado», *Tiempo de Hoy* (13/V/2011).

38 Pierre Bourdieu, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (México: Taurus, 2002), 98.

39 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 337-338.

el mayoritario. Al fin y al cabo —y no necesariamente abrazando los principios de la homología estructural—, podemos decir que la propia naturaleza de la música académica era elitista. Un ejemplo de esta guisa lo encontramos en el análisis de las transformaciones experimentadas por el público de los conciertos semanales del Teatro Real, emplazamiento que convertimos en un escenario idóneo para observar las nuevas posiciones y redefiniciones de los «ocupantes» del «campo» en cuestión. Consideramos que esta cita del sociólogo Jesús Ibáñez resume esta situación poliédrica: «Los no distinguidos (los de abajo) lo tienen crudo. O bien aceptan el juicio de los distinguidos y los imitan, y entonces serán tachados de pretenciosos, o bien no lo aceptan y se aferran a sus gustos, y entonces serán tachados de tener mal gusto»[40]. Además, la élite avanzaba hacia el «omnivorismo cultural»[41] descrito por Richard A. Peterson en un mundo cada vez más globalizado. Esto significa que, quienes se situaban en la cúspide de la jerarquía social disponían de la posibilidad económica, cultural y social para diversificar los repertorios musicales abordados. Sin embargo, para los segmentos desfavorecidos las condiciones materiales seguían siendo su límite en el cultivo de unos u otros ámbitos musicales. Mientras la quimera del interclasismo e interideología crecía, revistas como *Ritmo* incluían interesantes críticas a la nueva gestión oficial musical, que no tenía en cuenta el «público de los barrios-pueblo en las grandes urbes, verdaderos "ghettos" de incomunicación y desamparo cultural», un «público-obrero de los cinturones industriales, privado colectivamente […] de toda aproximación de la Música a su medio y a su vida»[42]. Al mismo tiempo, los responsables de tales políticas con frecuencia cacareaban la importancia de llevar la música («Música», en sus escritos, algo criticable dependiendo del lugar de emisión del discurso) a los «hospitales», «fábricas», «talleres» y «cocinas»[43].

Esperamos que este punto de partida haya allanado el terreno para la crítica de lo que se ha llamado «música contemporánea», cuya programación en los contextos oficiales de la Transición era decodificada como un símbolo de modernidad, estrategia que no era inocente ni neutral, como hemos mencionado en otros trabajos[44]. Es decir, aquel Estado que se quería cultural encontró en este repertorio un modo de legitimación. Sin embargo, se trata de una etiqueta difusa; de nuevo, un significante vacío cuya interpretación se iba ajustando

40 Jesús Ibáñez, «La huella de la jerarquía», en *A contracorriente* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1997). Publicado originalmente en: *La Vanguardia* (28/II/1989), 50.

41 Peterson, «Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore», 243-258.

42 «Público y abonos», *Ritmo,* n.º 495 (octubre 1979), 5.

43 *Dirección General de Música, organización, competencias y objetivos* (Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, 1978).

44 Solís, «La Orquesta Nacional de España en la transición democrática (1975-82)», 139-162; Solís y Daniel Moro Vallina, «El cambio en las políticas musicales de la transición democrática (1975-1982)», 13-34; Solís, «La Orquesta de Radiotelevisión Española en la transición (1975-1982)», 203-219.

según la conveniencia del poder en cuestión. Se utilizaba de forma indistinta junto con «vanguardia musical»[45], término con una alta carga de indeterminación e igualmente vaciado con el fin de atender a los intereses estatales. Esto producía que la falta de demanda real de este repertorio —es decir, por parte de la *gente*— se subsanara con la inclusión de elementos mediadores, según las tesis de Menger y Hennion. Junto con un Estado que subvencionaba y los propios agentes interesados, la prensa jugó un papel fundamental en eso que Femenías Ferrà denomina «función vicaria del Estado»[46], en referencia a quienes le sirven hasta confundirse con él. Según Gerard Imbert, especialista en Comunicación Audiovisual, la prensa se presentaba como un reflejo aparentemente objetivo de la realidad —con una aspiración referencial— al mismo tiempo que desempeñaba el papel de mediador ideológico, en tanto que instrumento del consenso político[47]. Entre otros aspectos, esto dio como resultado que el concepto de «novedad» aplicado a lo musical se convirtiera en una arena de lucha discursiva en la cual construirse una identidad (social, estética y política) de forma pública y ostensible. Parece oportuno citar aquí unas palabras que Arturo Reverter (1941) nos ofreció en una entrevista, en las que explica que, cuando era joven, «metía más caña, tiraba dardos sin importar»[48]. Otro ejemplo sería el proceder de una parte de las y los críticos musicales más jóvenes, algunos de los cuales podrían situarse bajo lo que Germán Labrador denomina «juventud transicional»[49], que problematizaba los valores sociales y políticos anteriores y cuestionaba los que se estaban conformando en el proceso hacia la democracia. Así, en algunos casos, la novedad no respondía a un componente meramente estético (si es que se puede hablar de tal cosa), sino a la inclusión de figuras no consagradas o poco promocionadas en las programaciones oficiales, ya fuera por su juventud, pensamiento crítico, sexo, propuesta menos canónica, etc. He aquí la principal causa que condujo tanto al nacimiento del proyecto del Festival de Cincuenta Años de Música Española (1978) como a su propia desintegración: las instituciones oficiales no pudieron soportar el flirteo con un discurso de tendencia rupturista, tal y como comprobaremos líneas más abajo. Podría decirse que, en el I Encuentro de Jóvenes Artistas de Vigo de 1976, la censura por parte de la organización contra Llorenç Barber y el poeta Xaime Noguerol atendió a términos similares.

45 Para repasar este término y su componente institucionalizado, hemos tomado como referencia el epígrafe titulado «Voces críticas contra la vanguardia oficializada», perteneciente a la monografía de Daniel Moro Vallina: *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002),* 219-231.

46 Femenías Ferrà, «Gramática intelectual en la Transición: Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo en *El País*», 63.

47 Gerard Imbert, *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)* (Torrejón de Ardoz: Akal, 1990), 12.

48 Conversación telefónica de la autora con Arturo Reverter, 27/VIII/2020.

49 Germán Labrador, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (Madrid: Akal, 2017).

Si aplicamos un análisis crítico a la creación y funcionamiento del Ministerio de Cultura, no podemos hacer menos con el nacimiento en su seno del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (1983), con Luis de Pablo, y otras manifestaciones, como el Festival de Música Contemporánea de Alicante (1985); la coordinación entre el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), dirigido por Guillermo de las Heras, y el CDMC, ya con Tomás Marco, que, entre 1987 y 1994 encargó varias óperas de cámara a diferentes artistas españoles; o el arranque del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) en 1989. Esto no implica que no podamos apreciar los puntos fuertes de estas iniciativas, como un cambio de sensibilidad a la hora de encargar obras a más compositoras o una mayor inclusión de mujeres en espacios hasta entonces masculinizados, como explica Marisa Manchado en su tesis consagrada al LIEM[50]. Como contrapunto, resulta interesante la crítica de Llorenç Barber hacia quienes se adhirieron o adscribieron de diferentes formas al partido socialista una vez llegó al poder, como Miguel Ángel Coria o Alfredo Carrión, a los que acusa de «mangonear el PSOE»[51]. El valenciano no solo marca una clara distancia con el partido, sino que genera un discurso político a través de ese *proponer* alejado de las tendencias más canónicas del marco oficial que parecían necesitar del «papel cuché»[52] para brillar. Junto con otros nombres —como María Escribano, Fátima Miranda, Carles Santos, Alberto Iglesias, Javier Navarrete, Eduardo Polonio, Emiliano del Cerro, José Iges, etc.—, anhelaba una mayor descentralización y promovía y aplaudía diferentes iniciativas, de carácter más colectivo e interdisciplinar, como Ensems (1978), el Taller de Música Mundana (1978), el grupo Elenfante (1979), el Festival de la Libre Expresión Sonora (FLES, 1980), el Encontre de Compositors (1980), etc. Estas figuras observaban cómo sus propuestas se difuminaban conforme las instituciones oficiales inyectaban importantes cantidades del presupuesto en las actividades desarrolladas por los organismos propios, como el CDMC. Además, en la línea de Quaggio o Labrador, Barber realizará una interesante crítica a la Movida Madrileña y al eclipse de otras iniciativas alternativas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que estos no eran los únicos proyectos de carácter independiente. Por ejemplo, en sus inicios, Marisa Manchado se situó entre dos mundos: aparte del estrictamente académico, se sumergió en los contextos del teatro independiente de los años ochenta. Fue pianista en el grupo teatral Tábano (1982-1983) y compuso la música para una obra abiertamente feminista, titulada *Potencialmente feliz (dedicado a Mary Pepa, madre*

50 Marisa Manchado Torres, *El Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC): un instrumento inclusivo para la creación electroacústica.* Tesis dirigida por Belén Pérez Castillo, Universidad Complutense de Madrid, 2021.

51 Llorenç Barber, *El placer de la escucha* (Madrid: Árdora Ediciones, 2003), 39-40.

52 En referencia a la siguiente cita de Barber, *El placer de la escucha,* 41: «La música instrumental es cara, y los programas de papel cuché del CDMC dirigido por Luis de Pablo eran caros y se llevaban todo el presupuesto».

soltera) (1984), escrita por Amada García Moral. ¿Acaso estas manifestaciones musicales de nuevo cuño no eran «música contemporánea»? Como podemos imaginar, muchas personalidades huirían de esta locución, debido a su naturaleza institucionalizada. Por ello, a lo largo de la monografía, reflexionamos sobre la relevancia de analizar los procesos por los que el poder establece «las presencias y las ausencias» e instaura «las comunicaciones útiles» —e interrumpe «las que no lo son»—, con el fin de «conocer, para dominar y para utilizar», parafraseando a Foucault. No vemos impedimento alguno para entender la música contemporánea cultivada por parte del Ministerio de Cultura como un mediador ideológico más del consenso. Más allá del lujoso «papel cuché» del CDMC, entendemos la instrumentalización por parte del Estado de la música de nueva creación como una táctica más de esa «elegancia de la disciplina» que nos propone el filósofo francés. Es decir, «la música contemporánea» era un elemento más en la construcción del «canon histórico-cultural» de la Transición ya mentado, que no acarreaba mayores conflictos en la configuración de la nueva ciudadanía democrática, conformada por esos «cuerpos dóciles», «objeto y blanco del poder»[53]. Un elemento de modernidad que, para más deleite del *juego* democrático, revestía a las instituciones estatales de un halo progresista en un entorno aún muy tradicional y conservador, conforme colegimos de esta carta enviada por un irritado abonado de la Orquesta de Radiotelevisión Española: «¿Es que los abonados a una orquesta sinfónica tenemos que soportar la inclusión de obras de Música Contemporánea (género tan respetable como alejado a la intención de nuestro abono) en la programación con obras de Tchaikovsky y Wagner?»[54]. Con esta cita damos por terminados los apuntes sobre el enfoque utilizado en el libro para, a continuación, precisar algunos extremos sobre las fuentes empleadas y el estilo de escritura.

Sobre el primer aspecto, destacamos el diálogo entre las fuentes orales y las archivísticas, con una mención especial al Archivo de la Administración de Alcalá de Henares[55], del que hemos extraído numerosos documentos administrativos y epistolares inéditos. El cruce de estos materiales con la pertinente bibliografía y hemerografía ha sido clave en el planteamiento del libro. Aparte de la prensa generalista, señalamos algunas publicaciones de especial interés. Por ejemplo, los doce números de *Música en España. Boletín de Información Musical,* editados entre 1979 y 1982 por la Dirección General de Música (y Teatro) del Ministerio de Cultura, suponían cierto contraste con otras publicaciones, como los boletines de la ACSE, de carácter independiente y crítico,

53 Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión,* 318.

54 Carta de Eduardo Rodríguez Molinero al director del Gabinete del Ministerio de Cultura (registro de entrada: 31/III/1980), reenviada a Manuel Camacho (director general de Música y Teatro). AGA. (03) 52.15. Caja 80.840. TOP. 73/50.706-50.706. Carpeta n.º 2: «Director del Gabinete Técnico del sr. Ministro. Año 1980».

55 En la mayoría de las ocasiones, se ha consultado el fondo del Ministerio de Cultura (03).

cuyo valor ya apuntaron hace tiempo Ángel Medina y Marta Cureses[56]. Por su parte, la revista especializada *Ritmo* nos ha proporcionado numerosas posibilidades de análisis, ya que, junto con otros ejemplos de tendencia abiertamente izquierdista, de carácter conflictual, como *Triunfo*, *La Calle* o *Cuadernos para el Diálogo*, nos ofreció un contrapunto discursivo interesante. Los ya citados Juan Andrade, Gerard Imbert y Carlos Femenías Ferrà, junto con Teresa M. Vilarós (y su clásico *El mono del desencanto*[57]), nos han proporcionado un marco de discusión que nos ha permitido formular una propuesta de división de las diferentes etapas de *Ritmo* en clave ideológica.

Por su parte, las fuentes orales (en forma de entrevista propuesta por la autora) nos han permitido ahondar en lo discursivo y ampliar los límites dentro de lo que Imbert denomina «doble isotopía de evolución *vs* involución». Entendemos el proceso de historización de las memorias como «un antídoto contra la memoria orgullosa», en la vía del historiador Philippe Joutard[58]. Es un modo de acceder a discursos menos estilizados, estandarizados, institucionalizados u oficialistas. El caso de las mujeres en el ámbito musical académico (desde las instrumentistas de las orquestas estatales hasta las trabajadoras del Teatro Real) es un ejemplo. Debido a las dinámicas patriarcales, no parten de la misma situación de privilegio que muchos de sus homólogos, que tienen la oportunidad de canalizar su relato a través de una memoria «dominante y llena de certezas» que «presenta una visión del mundo perfectamente organizada» y «tiene respuesta para todo», según el historiador. Así, este denomina «memoria modesta» a aquellas voces menos seguras y con menos certezas, que, de no haber sido entrevistadas *ex profeso,* no habrían encontrado un altavoz para sus vivencias. Sobra decir que este planteamiento no se reduce a cualidades personales, sino a discursos que, por motivos de sexo, clase, carácter alternativo o menos oficialista, etc., han sido excluidos sistemáticamente de los estudios musicológicos. En definitiva, es necesario establecer lo que Boaventura de Sousa Santos denomina «sociología de las ausencias»[59].

En cuanto a cuestiones de estilo, es necesario apuntar que se ha empleado el lenguaje inclusivo, puesto que entendemos la escritura como un ejercicio político; tal y como reflexiona Lidia Falcón: «Las escritoras mujeres tienen la responsabilidad de describir ese mundo femenino ignorado por los autores. Si se ha dicho que el escritor es la conciencia del mundo, la escritora ha de

56 Ángel Medina ya señaló su valor en varios de sus trabajos citados. Además, él nos ha proporcionado los boletines, pues, como indica Marta Cureses, las tiradas fueron reducidas y no son de fácil acceso. Marta Cureses, «La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9 (2001), 367-388.

57 Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (Madrid: Siglo XXI, 2018).

58 Philippe Joutard, «Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?», *Historia, Antropología y Fuentes Orales,* n.º 38 (2007), 115-122.

59 Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (Montevideo: Trilce, 2010).

ser la conciencia del mundo de las mujeres»[60]. Si bien ya no concebimos otro modo de escritura, en ocasiones ha sido una tarea ardua, dado que el objeto de estudio se encuentra fuertemente masculinizado. Por tanto, nos hacemos cargo de los posibles detalles de estilo que se puedan ver afectados por una excesiva utilización de sustantivos colectivos, pronombres relativos u otras estrategias a las que, quizá, no estemos acostumbradas en el formato escrito del ámbito académico[61]. Si bien sería ilógico negar la naturaleza académica de esta publicación, no podemos dejar de citar a García Calvo, cuando asegura que «en la lengua no manda nadie, la lengua no es de nadie, […] en cambio, la escritura ha sido, desde el comienzo de la Historia, propiedad de potentados o de sus contables y sacerdotes»[62]. Sirvan estas palabras como «redención» ante la convicción de que no debemos estar conformes con que las reglas dictadas por instituciones patriarcales como la Real Academia continúen ejerciendo una influencia considerable en nuestros trabajos y, sobre todo, nuestras vidas.

Es necesario realizar una última advertencia antes de desentrañar la estructura del libro. Se intercalan dos modos de presentar la información. Por un lado, se atiende a la necesidad de ofrecer la reconstrucción cronológica sobre las políticas musicales durante la Transición. Así lo muestran los títulos de los tres bloques (que incluyen ocho capítulos en total), que aluden explícitamente a los organismos oficiales consagrados a la música y a la coyuntura sociopolítica en la que aquellos desarrollaban su labor. Por otro, la subdivisión en epígrafes más pormenorizados atiende al tratamiento de cuestiones más concretas que nos facilitan ahondar en algunos aspectos discursivos, relacionar el mundo académico con otros, profundizar en algunos conceptos que pueden resultar conflictivos, etc.

Para finalizar, reseñamos brevemente las tres partes en las que se divide el libro y ofrecemos algunas claves para su lectura: I) *Continuismo entre la Comisaría del tardofranquismo y la etapa preconstitucional,* II) *El cambio: la imaginación política en la Dirección General de Música (1977-1980) en tiempos de Jesús Aguirre* y III) *Tiempos de desencanto: las políticas de consolidación en la Dirección General de Música y Teatro (1980-1983).*

En el primer bloque examinamos la Comisaría de la Música entre 1969 y 1977, con el fin de confirmar y resaltar el continuismo patente. A pesar de las tentativas de cambio, las instituciones franquistas aún tardarían mucho en ser desmanteladas y las políticas musicales se moverían en unas coordenadas auspiciadas por una aparente reforma bajo las mínimas modificaciones legales. Enrique de la Hoz fue nombrado comisario en 1976, aunque la cara más visible fue Antonio Iglesias, quien ejerció de subcomisario entre 1966 y 1977 y carecía

60 John P. Gabriele, *Lidia Falcón: teatro feminista* (Madrid: Fundamentos, 2002), 13.

61 Se recomienda la siguiente lectura: María Martín, *Ni por favor ni por favora. Cómo hablar con lenguaje inclusivo sin que se note (demasiado)* (Madrid: Catarata, 2019).

62 Agustín García Calvo, «Lengua/cultura», en *Mentiras principales* (Zamora: Lucina, 2013), 23-25.

de popularidad por aquel entonces. Aunque ambos habían ocupado cargos en pleno franquismo, fue el segundo el que desataría numerosas diatribas por parte del estamento musical. En este sentido, subrayamos la centralidad que le conferimos a la iniciativa civil, a través de la cual asistimos a las demandas laborales de algunos sectores musicales (no estrictamente académicos), a la efervescencia de los sindicatos y a las reivindicaciones de grupos sociales que hasta entonces se habían situado en una tesitura de tendencia individualista y «apolítica», como es el caso del alumnado encerrado en actitud de huelga en el Conservatorio Superior de Madrid en 1977. Algo interesante es que surgen algunas convocatorias con un espíritu alternativo que nos permiten abrir el espectro discursivo sobre el cambio. Tal es el caso del ya citado Encuentro de Jóvenes Artistas de Vigo de 1976, si bien adelantamos que la facción exitosa no fue, precisamente, la rupturista.

La segunda parte está consagrada a la Dirección General de Música (y Teatro, desde 1980), con Jesús Aguirre (duque de Alba a partir de 1978) al frente. Entre octubre de 1977 y enero de 1980 existió por primera y última vez un organismo dedicado exclusivamente a la música. Esto es significativo porque viene de la mano del nacimiento del Ministerio de Cultura, lo que da muestra del impulso inicial que esta cartera deseaba darle a la música. La personalidad idiosincrásica de Aguirre en un momento de esperanza democrática alentó una política muy imaginativa que suscitó el optimismo en el mundo musical. Tras algunas acciones aplaudidas, como la sonada destitución del director titular de la Orquesta Nacional de España, Rafael Frühbeck de Burgos, y el vislumbre de un ejercicio de transparencia, se dio lo que podemos llamar un punto de no retorno. Nos referimos a la organización del Festival de Cincuenta Años de Música Española (1978), que, finalmente, no tuvo lugar, entre otras razones, porque la Dirección General de la Música se inscribía en un ministerio heredero del de Información y Turismo. Aguirre quería revestirse de cierto halo democrático, pero no podía permitir que la programación corriera a cargo de unas asociaciones que hacían temblar los cimientos del relato oficial del que él era partícipe. Y es que la Associació Catalana de Compositors, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles y el Colectivo de Jóvenes Compositores habían proyectado incluir a figuras maltrechas por el franquismo, exiliadas, poco programadas, jóvenes y con propuestas alternativas. Este evento fallido supuso un punto de inflexión en varios sentidos; entre otros, porque sirvió de revulsivo para que las personalidades implicadas mostraran su posicionamiento político de forma explícita y con respecto a las nuevas políticas del recién creado Ministerio de Cultura. En paralelo, también se estudian las fricciones producidas entre las peticiones del estamento compositivo, la poca demanda social de la música contemporánea y una Dirección General de Música (DGM) que cantaba las bondades de «llevar» la música a las fábricas, los hospitales y los pueblos. Sin embargo, nunca llegó a explicar el modo, pues no realizó las transformaciones reales necesarias para la oxigenación de las conservadoras inercias de socialización

y consumo de la música y la cultura. Concluimos, por tanto, que, entre 1977 y 1980, se llevó a cabo una política imaginativa de ensayo y error.

Por último, el tercer bloque incluye la gestión de la Dirección General de Música y Teatro (DGMT) hasta 1983. El período comprendido entre 1980 y 1982 fue muy inestable a nivel político, debido a la falta de coherencia interna del partido en el Gobierno (Unión de Centro Democrático, UCD), una moción de censura y el intento de golpe de Estado, entre otras causas. Esto conllevó que la DGMT cogiera el testigo de las líneas marcadas por Aguirre para desarrollar una política de consolidación. Algo reseñable es que el nuevo mapa de autonomías que estaba comenzando a perfilarse contribuyó al inicio del complejo proceso de transferencia de competencias y presupuestos a las diferentes comunidades. No solo tendrían más independencia, sino que la carga económica de la Administración se vería aliviada. A tal fin, también se potenciaron los organismos autónomos (como la Orquesta y el Coro Nacionales) y se produjo un giro hacia la iniciativa privada, al menos, intencional, pues no fue eficientemente canalizada. No obstante, algunos proyectos prosperaron, como el afianzamiento de una Temporada de Ópera (1981) y la conversión del Teatro Lírico Nacional como sede de la Compañía Nacional de Ópera, la Compañía Lírica titular del Teatro y los Ballets Nacionales. También se anunció la edificación de un Auditorio en Madrid para devolverle al Teatro Real su utilidad inicial, esto es, la ópera. Sin embargo, tras el triunfo del PSOE en 1982, una de las cosas que primero haría el nuevo director general José Manuel Garrido Guzmán sería señalar la poca cautela del equipo anterior al tratar como firmes proyectos que aún estaban en una etapa germinal. Realizamos un breve repaso por algunos hitos importantes que tuvieron lugar con Javier Solana como ministro de Cultura, entre los que destacamos la fundación de la Joven Orquesta Nacional (1983), el Plan Nacional de Auditorios, la creación del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (1983) y el Festival de Música Contemporánea de Alicante (1985). Como broche final, proponemos un epígrafe reflexivo que aborda la sensación de vaciamiento ideológico durante la década de los ochenta y que explora el papel desempeñado por la música y la cultura. Definitivamente, aquella juventud transicional que ponía en jaque el relato oficial de la Transición vio su esperanza desvanecerse, mientras la Cultura se consolidaba como un componente más de los nuevos valores indispensables del momento, como la Paz, la Libertad, el Bienestar o la Felicidad.

I

Continuismo entre la Comisaría del tardofranquismo y la etapa preconstitucional

En esta sección se trazará un recorrido por los diferentes organismos oficiales en materia musical entre el tardofranquismo (1969-1975) y el período preconstitucional de la Transición (1975-1978). Esta decisión tiene como objetivo mostrar el continuismo existente entre ambas etapas. Sin desmerecer las tentativas de cambio surgidas en las instituciones oficiales a partir de 1975, se podrá rastrear la inercia de una política musical lastrada por la instrumentalización franquista[1], que relegaba la música a eventos triunfalistas de relumbrón. Huelga decir que este planteamiento no niega la posterior existencia de una gestión musical utilitarista, ya que los organismos estatales se adaptarían a la nueva realidad democrática, diseñando e impulsando diversas transformaciones desde arriba.

Esta primera parte concluye en 1977, año en el que se creó el Ministerio de Cultura, lo que marcó un claro cambio estratégico en lo musical. Además, tuvieron lugar importantes acontecimientos políticos que configuraron la «ideología de la Constitución»[2] y que el discurso oficial resalta como hazañas sin las cuales la democracia no hubiera sido posible. Tal es el caso de las primeras

1 Algunas referencias significativas sobre los diferentes tratamientos de la música por parte de las instituciones franquistas en diferentes momentos históricos son las siguientes: Gemma Pérez Zalduondo, «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo», *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* 5, n.º 5 (2006), 145-156; Gemma Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956», en *Historia de la música en España en el siglo XX,* ed. Alberto González Lapuente, 101-167 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012); Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, «A modo de esperanza… Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta», en *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta,* ed. Javier Suárez Pajares, 25-54 (Valladolid: SITEM-Glares, 2005); Inés San Llorente Pardo, *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970).* Tesis doctoral dirigida por Juan José Pastor Comín y Miguel Ángel Giménez Martínez, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018; Daniel Moro Vallina, «El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas», *Cuadernos de Música Iberoamericana,* n.º 24 (2012), 143-173; Igor Contreras Zubillaga, «El Concierto de la Paz (1964): Three Commissions to Celebrate 25 Years of Francoism», en *Composing for the State. Music in Twentieth-Century Dictatorships,* ed. Esteban Buch, Igor Contreras y Manuel Deniz Silva, 168-186 (Abingdon: Routledge, 2016).

2 Pablo Iglesias, *Disputar la democracia. Política para tiempos de crisis* (Madrid, Ediciones Akal, 2014), 111-112.

elecciones generales desde la Segunda República (15 de junio) y los Pactos de la Moncloa de octubre. Precisamente, el periodista Gregorio Morán se refiere a este contexto de inexperiencia democrática y de redefinición desde las élites políticas como el «agujero negro de la democracia»[3]. Y es que, la historia crítica actual refrenda la idea de que estos primeros años de ambigüedad política sirvieron de coartada para que los sectores políticos dominantes y quienes deseaban mantener su privilegio se integraran en el sistema que se estaba estableciendo. En este sentido, algo fundamental es el papel de la presión desde abajo, donde parte de la ciudadanía se resistió a las premisas de la moderación y la reconciliación nacional. A lo largo de estas páginas comprobaremos la importancia de la creciente (pero desigual) toma de conciencia del estamento musical como algo unitario. Los años 1976 y 1977 se revelaron como un período tan convulso como esperanzador, al desplegarse un amplio abanico de posibilidades estéticas, sociales y políticas. La avidez por construir espacios alternativos de expresión artística y discusión condujo a hitos como la polémica convocatoria del I Encuentro de Jóvenes Artistas de Vigo (1976); la protesta improvisada durante la VI Semana de Nueva Música de Barcelona (1976) y las subsiguientes peticiones de dimisión dirigidas a figuras veteranas en sus cargos, como el subcomisario Antonio Iglesias; o la huelga y el encierro en el Conservatorio Superior de Madrid, llevados a cabo en marzo y abril de 1977 y liderados por su estudiantado. Además, el diálogo entre el Estado y los agentes compositivos proporciona información crucial para comprender cómo la institución concibe la creación musical en función de la coyuntura política.

3 Gregorio Morán, *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia* (Barcelona: Planeta, 1991), 24.

Capítulo 1

Antecedentes: la Comisaría de la Música (1964-1974)

Este primer capítulo nos situará en el contexto institucional musical antes de la muerte del dictador. Conforme hemos reseñado, especialistas como Gemma Pérez Zalduondo, Inés San Llorente Pardo, Germán Gan Quesada, Daniel Moro Vallina o Igor Contreras Zubillaga han llevado a cabo importantes investigaciones, si bien es necesario recordar algunas ideas claves. Después de esbozar algunas reestructuraciones de la Comisaría entre su fundación y 1975, nos detenemos en la figura de Antonio Iglesias como elemento continuador en la Transición, a través de la organización de concursos y festivales, entre otras actividades. Esta contextualización se completa con dos ejemplos de la gestión musical del último franquismo, para proporcionar un análisis más profundo del caldo de cultivo sobre el que se desarrollaron las políticas de la Transición.

1. Preludio: la Comisaría entre 1940 y 1975

La Comisaría General de Música[1], subordinada a la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional), se creó por la Orden Ministerial de 27 de abril de 1940, con la finalidad «de reanudar e intensificar la vida musical española, dificultada durante los años gloriosos de lucha y liberación, y el deseo del nuevo Estado de conceder a la música toda la atención que merece»[2], según el Boletín Oficial del Estado. Sin embargo, como afirma Gemma Pérez Zalduondo, a este organismo «no se le confiaron facultades ejecutivas» y los límites de su actuación quedaron acotados «por la actividad del Departamento de Teatro, Música y Danza dependiente de la Dirección

1 Con frecuencia, nos referiremos a este organismo como Comisaría, puesto que cambiaba de nombre con asiduidad, si bien tuvo el mismo cometido y dependió (entre 1940 y 1974) de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación y Ciencia).

2 Orden de 27 de abril de 1940 por la que se crea una Comisaría General de Música dentro de la Dirección General de Bellas Artes. *BOE*, n.º 122, 1/V/1940.

General de Propaganda del Ministerio de la Gobernación»[3]. Además, esta cartera «estaba en manos de Falange y la Dirección General de Propaganda era la entidad encargada de la educación política de las masas», lo que producía que podamos «concluir, una vez más, que el régimen franquista en su primera etapa dio prioridad a aquellas facetas de la actividad musical con mayor contenido ideológico y propagandístico»[4]. En definitiva, el radio de acción de la Comisaría se reducía a la gestión de la educación musical y la Orquesta Nacional de España. Esta ausencia de políticas musicales reales fue un lastre considerable, cuya impronta aún sería palpable en los primeros años de la Transición. Al fin y al cabo, Pérez Zalduondo afirma que la creación de la Comisaría tenía un objetivo utilitarista que atendía a la «exaltación ideológica entre los vencedores de la Guerra Civil»[5].

Antes de seguir, conviene subrayar la evidente continuidad política entre el franquismo y la Transición a través de algunos nombres, como el de Antonio Iglesias. Otras figuras, como Salvador Pons o Enrique de la Hoz, llegaron a la Comisaría procedentes de otros cargos en el Ministerio de Información y Turismo. Por su parte, Carlos Robles Piquer también se recicló a lo largo de la Transición: de director general de Información del MIT (1962-1967) a ministro de Educación en 1976 y director general de Radiotelevisión Española entre 1981 y 1982. En la tabla 1 se especifican las personas que gestionaron los sucesivos órganos musicales oficiales entre 1940 y 1985, así como los ministerios en los que estos se insertaban. La tabla 8 es complementaria.

Tabla 1
Resumen de los organismos oficiales dedicados a la gestión musical entre 1940 y 1985

Años	*Nombre del organismo*	*Titular*	*Dependencia*
1940	**Comisaría General de Música**	Titularidad tripartita: *Nemesio Otaño, Joaquín Turina y José Cubiles	Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación y Ciencia, MEC)
1941-1949		*Joaquín Turina (secretarios: Federico Sopeña, 1941-43; Antonio de las Heras, 1943-56)	
1949-1956		*Bartolomé Pérez Casas (secretario: Antonio de las Heras, 1943-56)	
1956-1969	**Secretaría Técnica de la Música**	*Antonio de las Heras (subcomisario: Antonio Iglesias, 1966-77)	Dirección General de Bellas Artes (MEC)

3 Gemma Pérez Zalduondo, «De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956», en *Historia de la música en España en el siglo XX,* ed. Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), 116-117.

4 *Ibid.*, 116-117.

5 Gemma Pérez Zalduondo, «Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo», *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* 5, n.º 5 (2006), 146.

Años	*Nombre del organismo*	*Titular*	*Dependencia*
1969-1974	**Comisaría General de Música**	Sucesión de titularidades: *Salvador Pons *Francisco José León Tello *Federico Sopeña (subcomisario: Antonio Iglesias, 1966-77)	Dirección General de Bellas Artes (MEC)
1974-1977	**Comisaría Nacional de la Música**	Sucesión de titularidades: *Francisco Calés Otero *Enrique de la Hoz (subcomisario: Antonio Iglesias, 1966-77)	Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (MEC)
1977-1980	**Dirección General de Música**	*Jesús Aguirre	Ministerio de Cultura
1980-1985	**Dirección General de Música y Teatro**	Sucesión de titularidades: *Manuel Camacho de Ciria *Juan Antonio G.ª Barquero *Juan Antonio Cambreleng *José Manuel Garrido Guzmán	Ministerio de Cultura
1985	**INAEM (Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música)**	*José Manuel Garrido Guzmán	Ministerio de Cultura

Tabla elaboración propia.

De acuerdo con numerosas personalidades que siguieron de cerca la trayectoria de la Comisaría en sus diversas etapas, uno de los principales obstáculos con los que se encontró la Administración fue la insuficiencia de fondos. En palabras de Antonio Fernández-Cid, «Ni aun la presencia de un ministro de filarmonía y devoción musical tan probada como Jesús Rubio [García-Mina, Ministerio de Educación y Ciencia entre 1956 y 1962] [...] pudo servir para que, por Hacienda, dentro de los presupuestos generales del país, se dotase a la música de unos medios económicos dignos»[6]. No obstante, a lo largo del presente libro comprobaremos que la melomanía de algunos responsables políticos fue útil, aunque no decisiva, y sirvió de pequeño revulsivo a la hora de repensar algunas estrategias, tal y como ocurrió con el director general de Música Jesús Aguirre (1977-1980) o el presidente de Gobierno Leopoldo Calvo-Sotelo (1981-1982).

Si avanzamos cronológicamente, 1969 constituye un año clave, pues tuvo lugar la reestructuración de la Dirección General de Bellas Artes. En la Orden de 22 de enero de 1969 por la que se determinan la estructura y funciones de la Comisaría General de la Música, esta se define como «el órgano consultivo, planificador y de gestión especializada de la Dirección General de Bellas Artes en materia musical» y se dicta que le corresponde «la promoción, difusión y tutela de las actividades relativas a la música, la danza y la ópera, así como la

6 Antonio Fernández-Cid, *La música española en el siglo XX* (Madrid: Fundación Juan March, 1973), 340.

organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección internacional»[7]. Junto con esta última especificación, resaltamos uno de los seis departamentos integrados en la Comisaría[8], referente al de la Promoción de la Música Contemporánea, dirigido por Ramón Barce[9], que tenía «por misión estimular la creación artística y alentar el desarrollo de las nuevas técnicas y tendencias de la música, la danza y la ópera, así como facilitar la promoción profesional de los valores jóvenes»[10]. Merece la pena reparar en el interés creciente por la internacionalización de las manifestaciones musicales contemporáneas y por el talento joven, algo que irá en aumento con el paso de las décadas. Sin embargo, el aparato oficial del desarrollismo franquista y de la Transición no concebiría la música española de nuevo cuño del mismo modo.

La reestructuración de la Comisaría General de la Música en 1969 suscitó diferentes reacciones. Por un lado, Antonio Fernández-Cid alude a una «Comisaría renacida» de la mano de Salvador Pons[11]. Apunta que este comisario no era músico, aunque recalca su entusiasmo «hacia la música, eficazmente demostrado en la rectoría de la segunda cadena de Televisión Española»:

> La condición de Técnico de Información y Turismo, por otra parte, viene a ser como la expresa ratificación del tacto de codos y política fraterna de ambos Ministerios, probada en la apertura del Real, sede del de Educación y Ciencia, para las actividades de aquél, con el comienzo de unas medidas rentables de explotación y utilización[12].

Quizá percibamos de forma distinta esta «política fraterna de ambos Ministerios» cuando estudiemos de cerca los contratiempos que se produjeron entre las dos orquestas estatales dependientes de sendas carteras, tanto en lo administrativo como en lo musical. Por otro lado, el compositor Manuel Valls, preocupado por la administración y la sociología musicales, resalta el hecho de que Pons no era músico y afirma que «el nuevo cargo —que compartió con la jefatura de la segunda cadena de Televisión del Ministerio de Información y Turismo— pronto le va a dar la oportunidad de ejercer sus dotes políticas.

7 Orden de 22 de enero de 1969 por la que se determinan la estructura y funciones de la Comisaría General de la Música. *BOE,* n.º 41, 17/II/1969.

8 Entidades y Actos Musicales (Alfonso García Aijón), Orientación Didáctica (Rosa María Kucharsky), Educación Musical (Antonio Iglesias), Promoción de la Música Contemporánea (Ramón Barce), la dirección artística de la Orquesta Nacional de España (Antonio de las Heras) y la Secretaría General de la Comisaría (Fernando Ruiz Coca).

9 Orden de 23 de enero de 1969 por la que se nombra a los señores que se indica para determinados puestos vacantes en la Comisaría General de la Música. *BOE,* n.º 42, 18/II/1969.

10 Orden de 22 de enero de 1969 por la que se determinan la estructura y funciones de la Comisaría General de la Música. *BOE,* n.º 41, 17/II/1969.

11 Orden por la que se nombra comisario general de la Música a don Salvador Pons Muñoz. *BOE,* n.º 42, 18/II/1969.

12 Antonio Fernández-Cid, «Consideraciones en torno a la nueva Comisaría Nacional de la Música», *ABC* (9/II/1969), 61.

Porque política es el afán de potenciar la capital de la nación como único baluarte de la música en España»; y, en un tono de desconfianza, sentencia: «La Comisaría se va convirtiendo, con no pocas fricciones y desencantos, en una Agencia estatal»[13]. Estas palabras encierran una de las críticas frecuentes hacia la gestión musical oficial, incluso durante la Transición: la carencia de una infraestructura que proporcionara los recursos necesarios para garantizar la continuidad de la vida musical en todas las provincias españolas, relegadas a la organización de unas pocas actividades concentradas en unos días concretos, como son las semanas, decenas o los festivales musicales.

Otro momento remarcable en el historial de la Comisaría se produjo en 1974, cuando la Dirección General de Bellas Artes se refundió con la de Archivos y Bibliotecas, dando lugar a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural[14] (MEC). La ahora llamada Comisaría Nacional de la Música, encabezada por Francisco Calés Otero (compositor y director del Real Conservatorio de Madrid, 1966 y 1970) y con Antonio Iglesias como subcomisario (1966-1977), pasó a formar parte de esta nueva dirección general. Sin embargo, tras analizar los mencionados decretos de 1969 y 1974, corroboramos que no existen reajustes significativos en la Comisaría. En esta radiografía de la administración musical del Estado español durante los años setenta, Ángel Medina lo confirma:

> Para el observador superficial el panorama de la música en España a mediados de la década de los setenta podría parecer incluso atractivo, pero hay algo de espejismo en esta lectura. Un efecto «oasis», por decirlo con la acertada expresión del editorialista de *Ritmo* […]. Es cierto que los festivales, cursos, semanas de música y otras muchas convocatorias se habían multiplicado, pero su carácter demasiado oficial, limitado a unos pocos centros y más bien clasista, era moderadamente denunciado en algunos medios. Todas esas actividades, aparentemente estructuradas y competitivas a nivel europeo, no son sino un «oasis de cultura musical dentro de un desierto casi inhóspito»[15].

Además, en esta cita de Enrique Franco, se desliza la idea de cierta inestabilidad en la evolución de la Comisaría entre 1943 y 1975:

> A la larga gestión de Antonio de las Heras en la Comisaría de la Música, como secretario técnico, primero, como secretario general —sin comisario—

13 Manuel Valls, *La música en cifras* (Barcelona: Editorial Rotativa, 1974), 23.

14 Decreto 2993/1974, de 25 de octubre, por el que se crea la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia. *BOE,* n.º 260, 30/X/1974. Estas son las cuatro comisarías nacionales integradas en esta Dirección General: de la Música, del Patrimonio Artístico, de Museos y Exposiciones, y de Bibliotecas.

15 Ángel Medina, «Acotaciones musicales a la transición democrática de España», en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coord. Celsa Alonso (Madrid: ICCMU, 2010), 269. El editorial al que hace referencia es el siguiente: «Política musical: consideraciones», *Ritmo*, n.º 453 (julio 1975), 3.

> después, sucede lo que podríamos denominar «el baile de comisarios». En 1969, Salvador Pons Muñoz; en el 71, retorna, sorpresivamente, Federico Sopeña al medio donde inició su carrera en 1940. […] Francisco Calés Otero, también catedrático y hombre ordenado hasta el detalle, y en 1975, cuando [Carlos] Robles Piquer se hace cargo de la cartera de Educación, Enrique de la Hoz, motor, años atrás, de los Festivales de España en el equipo Fraga del Ministerio de Información[16].

Tras esta breve composición de lugar, pormenorizaremos en algunos aspectos de las políticas oficiales de los últimos años del franquismo.

2. Apuntes sobre la política musical oficial en el tardofranquismo (1969-1975)

Un pilar importante de esta monografía es el examen de la política de encargos y concursos, así como de la organización de festivales, decenas y semanas, en el que Antonio Iglesias actúa como telón de fondo, ya que su mandato sobrevivirá a los sucesivos cambios políticos, hasta bien entrada la década de los ochenta. Tras una breve introducción, reseñamos su labor en los últimos años del franquismo a través de dos propuestas concretas de análisis: el Concurso Permanente de Composición Musical de 1973 y lo que se ha denominado operación Pianos (1971). Ambos objetos de estudio dan cuenta de lo que entendemos como una estrategia de parcheo, cuyas consecuencias se harán explícitas en la Transición.

2.1. Antonio Iglesias (I) (1966-1974): festivales, concursos y otros eventos musicales

Mientras se daba esa suerte de «baile de comisarios» descrito por Enrique Franco, Antonio Iglesias permanecía en su puesto de subcomisario (1966-1977). Además, en 1969, fue nombrado jefe del Departamento de Educación Musical de la Comisaría. A partir de 1977, y hasta su jubilación en 1983, Iglesias desempeñaría el cargo de asesor técnico de la recién creada Dirección General de Música[17], organismo que sustituyó a la Comisaría Nacional de la Música.

También resaltamos su papel como fundador y director de la Semana de Música Religiosa de Cuenca durante el amplio período de 1962-1981, entre otros motivos, porque pone de manifiesto las políticas de entonces y, en con-

16 Enrique Franco, *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario* (Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992), 83.

17 Por primera vez la música era gestionada por un organismo que tenía estatus de dirección general. La Comisaría de la Música nunca superó el rango de subdirección.

creto, aquellas referidas a la promoción de la música española de nuevo cuño. En 1962 se convocó el Concurso de Composición Tomás Luis de Victoria, en el que podía participar cualquier compositora o compositor españoles. No obstante, y gracias al libro de Marco Antonio de la Ossa Martínez consagrado a esta Semana, sabemos que, entre 1962 y 2021, el festival solo programó a cinco compositoras españolas, de un total de 222 artistas, algo que, además, ocurrió a principios del siglo XXI[18]. Como decíamos, Antonio Iglesias otorgaba gran valor a la creación española contemporánea, hecho verificable a través del citado certamen de composición, el estreno de los encargos *ad hoc* y la clara voluntad de incorporar estas obras en cada concierto. Mediante las notas al programa de 1965 —escritas por Iglesias, según De la Ossa Martínez—, constatamos la vital importancia de este repertorio como elemento indispensable de la estrategia aperturista de los años sesenta:

> […] cultivo de la música religiosa con la más ecléctica actitud estética, obligada inclusión de las páginas españolas en todos nuestros conciertos, preferente dedicación a aquellas composiciones de no frecuente audición —hasta el punto de que se hace innecesario hablar de «estrenos», puesto que una tan interesante particularidad predomina constantemente— y, por encima de todo, un auténtico y muy sentido deseo de «mayor acercamiento a Dios a través de la Música»[19].

De la Ossa entiende que, ante la Semana Religiosa de 1971, Iglesias se mantuvo en esta tesitura, enumerando los principales elementos que contribuyeron al éxito de sus diez años: «los "encargos" de obras o el Concurso de Composición, la revisión de partituras olvidadas o el saludable eclecticismo estético, siempre evidente programa tras programa, el nivel interpretativo referido con tesonera voluntad a la inclusión de nombres españoles en su gran mayoría»[20]. Este énfasis en la incorporación de partituras españolas y en el eclecticismo estético se inserta dentro de la lógica de las premisas del Concilio Vaticano II. Como explica Ana Pozo[21], aunque existieron numerosas controversias, el papel

18 Merece la pena citar aquí sus nombres: Zulema de la Cruz (1958), programada en 1998; Pilar Jurado (1968), en 2005; Sara Mínguez (1978), en 2009; Marisa Manchado (1956), en 2010, y María de Alvear (1960), en 2013. Del mismo modo, y entre los mismos años, de un total de 688 compositoras y compositores, solo veinticinco eran mujeres, lo que supone un 3,63%. Marco Antonio de la Ossa Martínez, *La Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962-2021): análisis, claves y contextos* (Universidad de Castilla-La Mancha: 2022), 203-208 y 131.

19 *Notas al programa de la IV Semana de Música Religiosa de Cuenca* (Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1965), 7-8. Citado en: De la Ossa, *La Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962-2021),* 38.

20 Antonio Iglesias, «Prólogo», en *Notas al programa de la X Semana de Música Religiosa Cuenca* (Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1971), 5. Citado en: De la Ossa, *La Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962-2021),* 51.

21 Ana Pozo, «Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-musical del Vaticano II», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13 (2007), 137-156.

que jugaba la creación musical del momento respondía al intento de renovar la liturgia desde una actitud humanista, cooperativa, de tolerancia y de apertura hacia el panorama internacional. Y es que el fomento de este repertorio se entendía como una maniobra más de una cartera que deseaba revestirse de cierta modernidad a través de «las artes y la música, a la manera de las democracias occidentales»[22], en palabras de Inés San Llorente Pardo. Efectivamente, nos referimos al Ministerio de Información y Turismo, comandado por Manuel Fraga Iribarne entre 1962 y 1969. En este sentido, recordamos algunos proyectos circundantes a la campaña XXV Años de Paz (1964), en torno a la cual se celebró el concierto homónimo y tuvieron lugar otros eventos, como la Bienal Internacional de Música Contemporánea, el I Festival de Música de América y España, el I Festival de Ópera de Madrid o el Festival de la SIMC (1965) en Madrid; todas ellas, «iniciativas respaldadas por el régimen y objeto de una amplia propaganda»[23], según Daniel Moro Vallina, que remarca el papel del tecnocrático Opus Dei como patrocinador de la música contemporánea en la década de los sesenta[24]. En estas fechas también se creó la Orquesta de Radiotelevisión Española, cuyo principal reclamo era, precisamente, la difusión de este repertorio, propósito que en la Transición tampoco llegaría a cumplirse de forma satisfactoria, desde nuestro punto de vista[25].

Llegada la década de los setenta, desde la Comisaría se impulsaron varios eventos relevantes, como la Decena Musical de Toledo y Sevilla (1969), la Semana de Música de Cámara de Segovia (1970), la Semana de la Polifonía de Ávila (1970), la Semana de Música Española (1971), la Semana de Nueva Música (1971) y la Semana de Música Mediterránea de Alicante (1973). En su tesis, Inés San Llorente aporta una información sustancial que nos permite reflexionar sobre las preocupaciones de quienes gestionaban la música en los organismos oficiales del tardofranquismo (1969-1975). Un ejemplo son las dudas acerca de la necesidad de reforzar las subvenciones públicas o de estimular la

22 Inés San Llorente Pardo, «La Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española: creación y primeros pasos», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 29 (2016), 162.

23 Daniel Moro Vallina, *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Una trayectoria en la vanguardia musical española* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2019), 187.

24 Daniel Moro destaca la pertenencia al Opus Dei de personalidades como Florentino Pérez Embid (director del Ateneo de Madrid y, entre 1968 y 1974, director general de Bellas Artes) y Fernando Ruiz Coca, a la cabeza de la Secretaría General de la Comisaría —uno de los departamentos de la Comisaría General de la Música tras el remozamiento de la Dirección General de Bellas Artes en 1969— y fundador en 1958 del Aula de Música del Ateneo (hasta 1973). Este último dirigió la serie *Libros de Música* de Rialp, que era la editorial oficial del Opus. Moro Vallina asegura que «durante la década de los sesenta, Rialp publicó una veintena de libros y traducciones que supusieron el mayor esfuerzo de difusión bibliográfica sobre música contemporánea realizado en España». Moro Vallina, *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002),* 189.

25 Toya Solís, «La Orquesta de Radiotelevisión Española en la transición (1975-1982): luces y sombras de la política musical oficial», *Anuario Musical,* n.º 78 (2023), 203-219.

iniciativa privada, tema que seguirá candente en los años setenta y ochenta[26]. En este libro comprobaremos que esta discusión no tomará un cariz más o menos realista hasta 1980, con la creación de la Dirección General de Música y Teatro. Pero no nos adelantemos.

En definitiva, podría decirse que, a lo largo de su carrera, Iglesias ganó protagonismo mediante la dinamización de cursos, festivales, decenas y semanas y de algunas modificaciones en el sistema de encargos. Sin embargo, el descontento por parte de un sector crítico que percibía las acciones de la Comisaría (y, más en concreto, del subcomisario) como triunfalistas adquirió carta de naturaleza. Así describe Enrique Franco el ejercicio de Iglesias, en la inercia de ese «oasis de cultura musical dentro de un desierto casi inhóspito» descrito en *Ritmo:*

> Desde 1969 [1966], Antonio Iglesias, siempre en cargos de segundo plano —incluido el de subcomisario— ejerce, hasta 1975 [1976], una influencia directa que, durante los períodos en que la Comisaría tuvo su «sede vacante», se convirtió en decisiva. Si el período de Las Heras arroja el saldo positivo —junto al negativo de una ausencia de «política musical»— del orden, la exigencia a la hora de contratar artistas para la ONE y, al fin, la puesta en funcionamiento del Real en su transformación como sala de conciertos, el de Antonio Iglesias se caracteriza por la creación de Decenas, Semanas Musicales, cursos y encargos a los compositores[27].

Como botón de muestra de la intranquilidad extendida en el entorno profesional, subrayamos un cáustico comentario de Ramón Barce, personalidad que descuella por su conciencia y talante críticos. El compositor percibía las actividades musicales organizadas por el Estado como una especie de evento de relumbrón, en tanto que un «acontecimiento inolvidable» que adjetiva de «circense». Entre otros elementos, denuncia la desigual promoción del estamento musical y no falta la sorna cuando pide «perdón por este símil tan tópico, ya que el circo puede ser un espectáculo encantador, muy superior a estas veladas supuestamente artísticas»[28]. Con un ánimo más sistemático, Manuel Valls plasma esta pesadumbre endémica en una obra con un título muy sugerente: *La música en cifras* (1974). Asegura que la misión de la Comisaría de la Música se limita a «la preparación y ejecución de Festivales y Semanas subvencionados y nutridos con fondos de la Dirección General de Bellas Artes» y afirma que «Los restantes Festivales y Conciertos que se celebran a lo ancho y largo de la geografía hispana, o no cuentan en absoluto con la ayuda de la Comisaría, o su aportación

26 Inés San Llorente Pardo, *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)*. Tesis doctoral dirigida por Juan José Pastor Comín y Miguel Ángel Giménez Martínez, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, 358.

27 Franco, *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario,* 83.

28 Ramón Barce, «Los divos, el circo y la cultura musical» (artículo mecanografiado, sin fecha), en *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce,* eds. Juan Francisco de Dios y Elena Martín (Madrid: ICCMU, 2010), 108.